

LITERATURA E CULTURA NO BRASIL DE 1964 A 1985

POEMAS, PEÇAS, FICÇÕES (PERMANÊNCIAS E APAGAMENTOS)



MARCELO FERRAZ
NELSON MARTINELLI FILHO
WILBERTH SALGUEIRO
(ORGANIZADORES)

LITERATURA E CULTURA NO BRASIL DE 1964 A 1985

POEMAS, PEÇAS, FICÇÕES (PERMANÊNCIAS E APAGAMENTOS)

MARCELO FERRAZ
NELSON MARTINELLI FILHO
WILBERTH SALGUEIRO
(ORGANIZADORES)

VITÓRIA-ES
2024



Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA
E INOVAÇÃO DO ESPÍRITO SANTO

Universidade Federal do Espírito Santo
Reitor: Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
Pró-Reitor: Valdemar Lacerda Júnior

Centro de Ciências Humanas e Naturais
Diretora: Luciana Ferrari de Oliveira Fiorot

Programa de Pós-graduação em Letras
Coordenadora: Arlene Batista da Silva

Revisão
Os autores

Projeto gráfico e editoração eletrônica
Clauber Nascimento da Silva

Comitê científico
Alexandre Curtiss, Daniella Bertocchi, Fabio Camarneiro, Gaspar Leal Paz, João Claudio Arendt, Lucas Larcher, Maria Clara Gonçalves, Marcelo Ferraz, Nelson Martinelli Filho, Rafaela Scardino, Robson Loureiro, Vitor Cei dos Santos, Wilberth Salgueiro

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da
Universidade Federal do Espírito Santos, ES, Brasil)

- L776 Literatura e cultura no Brasil de 1964 a 1985 [recurso eletrônico] :
poemas, peças, ficções (permanências e apagamentos) /
Marcelo Ferraz de Paula, Nelson Martinelli Filho, Wilberth
Salgueiro, organizadores. – Dados Eletrônicos. – Vitória, ES :
Letras-Ufes, 2024.
309 p.
- Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-88916-05-6
Modo de acesso: <<https://literatura.ufes.br/pt-br/periodicos-e-publicacoes>>.
1. Literatura brasileira – Aspectos políticos. 2. Cultura –
Aspectos políticos. 3. Artes – Aspectos políticos. 4. Brasil –
História – 1964-1985. 5. Ditadura. I. Paula, Marcelo Ferraz de. II.
Martinelli Filho, Nelson, 1988-. III. Salgueiro, Wilberth Claython
Ferreira, 1964-.

CDU: 82:321.6(81)

Apresentação

Buscando incrementar o debate acerca de temas que envolvem as suas linhas de pesquisa, o Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes – com área de concentração em Estudos Literários – organiza, anualmente, um evento de caráter plural em que se procura mobilizar pesquisadores de todo o país. Desta feita, a edição de número XXV do Congresso de Estudos Literários do PPGL-UFES teve como tema o eixo-título “Literatura e cultura no Brasil de 1964 a 1985: poemas, peças, ficções (permanências e apagamentos)”.

Após quarenta anos do fim oficial da ditadura militar brasileira, inúmeros intelectuais, artistas e militantes políticos se esforçam para combater o que Bernardo Kucinski denominou, em seu célebre romance *K. – relato de uma busca* (2011), de um “mal de Alzheimer nacional”. Diferentemente de outros países do Cone Sul, que também sofreram com regimes totalitários, a memória pública brasileira acerca da ditadura é exígua e sofre com diversas tentativas de abafamento e distorção.

Numa tentativa dupla de trazer à luz o que foi apagado e fortalecer a permanência daquilo que se sabe sobre o regime de opressão vivido no país entre 1964 e 1985, o PPGL-UFES organizou o XXV Congresso de Estudos Literários, a partir do qual deriva a publicação deste livro. O evento ensejou reunir professores, pesquisadores e estudiosos, de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas, a fim de favorecer discussões sobre produções artísticas elaboradas no/sobre o período

LITERATURA E CULTURA NO BRASIL DE 1964 A 1985
POEMAS, PEÇAS, FICÇÕES (PERMANÊNCIAS E APAGAMENTOS)

proposto em cinco simpósios temáticos: Cinema, Ficção, Música, Poesia, Teatro. Como resultado, compartilhamos com vocês 19 trabalhos que se empenham, a partir de diversos *corpora* e de diversas lentes, na tarefa de recuperar a memória dos “anos de chumbo” na luta contra o esquecimento destruidor e a permanente ameaça das ideologias e forças políticas opressoras.

Desejamos a todos uma ótima leitura!

Marcelo Ferraz (UFG/CNPq)
Nelson Martinelli Filho (IFES/UFES/CNPq)
Wilberth Salgueiro (UFES/CNPq)
(organizadores)

Sumário

Empatia e indiferença na trajetória de uma busca: leitura crítica do romance <i>K. Relato de uma busca</i>, de B. Kucinski <i>Brunella Vasconcellos Alves e Andressa Zoi Nathanailidis</i>	7
O interminável ano de 1964 na produção de Claudia Lage <i>Caroline Peres Martins</i>	24
Análise de <i>Foi você quem convidou</i> de Nei Lisboa <i>Cristina Moura</i>	36
Verdades reveladas: a repercussão político-musical de Caetano Veloso no contexto ditatorial brasileiro <i>Gaspar Paz</i>	46
Sobrevoos do abutre por cima dos arcos do triunfo: o racismo e o enfrentamento diante dos processos ditatoriais <i>Gustavo Tanus Matheus José</i>	68
Esperança Equilibrista em Aldir Blanc <i>Hendy Anna Oliveira e Roney Jesus Ribeiro</i>	84
A memória e a barbárie em <i>O corpo interminável</i>, de Claudia Lage <i>Isadora Gava Lorencini</i>	99
Música contra a ditadura militar no Brasil: expressão, repressão e resistência <i>Karina dos Santos Ribeiro</i>	117

A resistência, de Julián Fuks: autoficção como ferramenta de militância literária

Luzimara de Souza Cordeiro e Elizabete Gerlânia Caron Sandrini 134

Autoritarismo na tela: o microfascismo em *O homem que virou suco* (1980)

Maíra Pires Cabral Piccin e Claudio Cledson Novaes 148

O cinema como espaço de resistência e revolução em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): “mais fortes são os poderes do povo!”

Maria Cláudia Bachion Ceribeli..... 160

A resistência à censura nos anos da ditadura militar no Brasil

Maria Isolina de Castro Soares 180

O presente rememorativo na dramaturgia *Only you*, de Consuelo de Castro

Mariana de Oliveira Arantes..... 194

A Mãe de Witkiewicz sob o olhar da crítica teatral brasileira

Milena Woitovicz Cardoso e Luiz Henrique Budant..... 208

Atenta ao real: poesia & política em Orides Fontela

Rafael Fava Belúzio (UFES/CNPq) 226

Roberto Schwarz e Caetano Veloso: entre a crítica literária e a canção popular

Rafael Julião 234

A poesia nos periódicos nânicos *Lampião da Esquina* e *ChanacomChana*: aproximações e distanciamentos

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva 255

Aqui duvidamos se o memorial da resistência é um lugar de cultura ou de barbárie

Sâmella Priscila Ferreira Almeida..... 277

Eu direi as palavras mais terríveis esta noite

Sinval Soares Paulino 292

Empatia e indiferença na trajetória de uma busca: leitura crítica do romance *K. Relato de uma busca*, de B. Kucinski

Brunella Vasconcellos Alves¹

Andressa Zoi Nathanailidis²

Resumo

O objetivo da presente pesquisa é realizar uma leitura crítica da obra *K. - Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, com o intuito de identificar a presença dos sentimentos humanos de empatia e de indiferença na trajetória de busca do pai por sua filha desaparecida, durante a Ditadura Militar brasileira. Especificamente, a intenção é destacar os encontros que K. teve de empatia e de indiferença em seu percurso e analisar o olhar do outro empático e indiferente, no âmbito dos estudos psicanalíticos. Para tanto, mediante a utilização da metodologia de análise de conteúdo, bem como com a pesquisa bibliográfica e interpretativa, conta-se com as contribuições de pesquisadores, como Bardin (2011), Freud (1915, 1921), Pedro Efken (2014), Wilberth Salgueiro

1 Mestranda em Letras (Bolsista CAPES); Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

2 Doutora em Letras (UFES); Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

(2012), Fabíola Padilha (2018), entre outros. A partir da leitura crítica e da organização categórica do conteúdo da obra, foi possível identificar que, majoritariamente, o personagem K. deparou-se com a indiferença e crueldade das pessoas, durante seu percurso de encontrar sua filha, o que perpetuou seu sofrimento e ocasionou violência psicológica.

Palavras-chave: K. Relato de uma busca.
Psicanálise. Análise de conteúdo.

Introdução

Publicado em 2011, *K. Relato de uma busca* baseia-se nas experiências de um pai na busca de respostas sobre o desaparecimento de sua filha, A. Ambientado durante a ditadura militar brasileira, entre 1964 e 1985 (Crestani, 2011), o livro narra o percurso de K. em saber o paradeiro de sua filha que foi sequestrada por militares.

Durante esse trajeto de escuridão e desamparo, K. não tinha o controle para localizar sua filha desaparecida, dependendo de terceiros para obter as informações. Sob esses olhares dos outros, K. encontra empatia, mas, majoritariamente, encontra indiferença, o que o faz se sentir solitário e culpado.

Nesse sentido, a pesquisa tem como objetivo realizar uma leitura crítica, na qual identifique a presença dos sentimentos humanos de empatia e indiferença, na trajetória de busca de K. por sua filha, sob o viés psicanalítico. Especificamente, destacar os trechos, de forma categórica, em que o personagem K. encontrou empatia e indiferença e analisar o olhar do outro empático e indiferente, no âmbito dos estudos psicanalíticos.

A presente pesquisa segue a metodologia de análise de conteúdo, a qual se dedica a ser um conjunto de técnicas de análise das comunicações (Bardin, 1977, p. 42). Numa análise qualitativa, o trabalho irá observar a presença dos sentimentos de empatia e indiferença, e, quantitativa-

mente, identificar a frequência que eles aparecem durante a trajetória de busca, a qual exprime o terror psicológico vivido pelo personagem. Ademais, recorre-se a uma pesquisa bibliográfica e interpretativa, visto que se utilizam materiais já elaborados, como as teorias dos pesquisadores como Bardin, Freud, Pedro Efken, Wilberth Salgueiro, Fabíola Padilha, entre outros.

O trabalho justifica-se pela possibilidade de observar as atitudes empáticas e indiferentes, as quais as pessoas e organização tiveram com a trajetória de busca pelo paradeiro da filha do personagem K., o que lhe causou uma violência psicológica. Além disso, pelo seu teor testemunhal do livro, denunciar o horror cometido durante esse fato histórico no país e contribuir para o reforço de uma memória nacional.

Para tanto, a pesquisa se organizará por um breve olhar de vida do autor Bernardo Kucinski, além de apresentar sua obra, com teor testemunhal, *K. Relato de uma busca*, e, por fim, analisar o olhar do outro no âmbito dos estudos psicanalíticos e identificar, através da Análise de Conteúdo, as passagens em que K. encontra empatia e indiferença pela busca de A.

O teor testemunhal na vida e obra de Bernardo Kucinski

Conhecido como “anos de chumbo” que durou de 1964 a 1985, o golpe militar foi instituído em defesa do Brasil contra os revolucionários comunistas. O objetivo era proteger o país desses “inimigos” que estavam sendo infiltrados na sociedade brasileira, desse modo, era necessário que eles fossem controlados, perseguidos e eliminados (Crestani, 2011).

Bernardo Kucinski viveu durante a ditadura militar brasileira e sua família sofreu uma forte consequência desse período turbulento. Nascido em São Paulo, no ano de 1937, filho de judeus poloneses, Kucinski é jornalista, escritor, cientista político e professor aposentado da Universidade de São Paulo (USP). Ele publicou diversas obras literárias, como os romances *A nova ordem* (2019) e *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor* (2020).

A vida de Kucinski já era marcada pela dor familiar de ter perdido parentes na Europa em campos de concentração nazistas, mas, novamente, sua família é atingida por um outro governo totalitário. Bernardo Kucinski tinha uma irmã chamada Ana Rosa Kucinski, professora do Departamento de Química da USP e integrante da Aliança Libertadora Nacional, que foi sequestrada por militares durante o golpe militar (Frederico, 2021). Diante da situação, Bernardo Kucinski teve que retornar de seu exílio voluntário em Londres, onde participava do mapeamento da tortura do Brasil, para se juntar ao pai, Majer Kucinski, a fim de descobrir o paradeiro da sua irmã (Frederico, 2021).

Até os dias atuais não há informação confirmada, mas, de acordo com o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, vol. III (Brasil, 2014), Ana Rosa Kucinski desapareceu no dia 22 de abril de 1974, na companhia de seu marido, Wilson Silva, quando foram presos por agentes do Estado brasileiro, na cidade de São Paulo.

Através de depoimentos coletados pela referida Comissão (Brasil, 2014), depois de décadas do desaparecimento, descobriu-se que o casal foi levado para Petrópolis, no Rio de Janeiro, por lá, eles foram brutalmente torturados e mortos, tendo seus corpos incinerados na Usina Cambahyba, em Campos dos Goytacazes (RJ). Todavia, apesar dos relatos, o desfecho de Ana Rosa Kucinski não pôde ser concluído já que seus restos mortais não foram encontrados, deixando uma lacuna para sua família (Brasil, 2014).

A partir de toda essa trajetória de dor ocasionada pela ditadura, Bernardo Kucinski dedicou na narrativa o sofrimento de seu pai durante a busca pelas informações do desaparecimento de sua filha em 1970. Na obra, é possível vislumbrar que o autor assume a voz do pai, como um narrador em terceira pessoa, com uma “[...] aguda onisciência, solidária e ética, por meio do discurso indireto livre” (Padilha, 2018, p. 74).

Dessa forma, conforme explica Padilha (2018, p. 73), “[...] a obra se apresenta como ficção, embora contenha um alto grau de “teor tes-

temunhal” e o próprio autor inicia o livro com um alerta para o leitor: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”.

[...] À maneira barthesiana (lembrando aqui Roland Barthes por Roland Barthes), Kucinski instaura a indecidibilidade entre fato e ficção, a advertência sinalizando para o leitor a composição de um relato híbrido, em que a memória de uma experiência dolorosa, traumática, vem a lume sob os auspícios da literatura. (Padilha, 2018, p. 73)

De acordo com Wilberth Salgueiro (2012), a testemunha seria aquela pessoa que viveu a experiência, ou seja, é o sobrevivente. Mas, existem outros graus de testemunha, como o *terstis* (terceiro), isto é, aquele que presenciou, que viu o acontecimento e, há também, conforme Jeanne Marie Gagnebin, a testemunha solidária. Esta seria a testemunha que não viu com seus próprios olhos o ocorrido, mas conseguiu “[...] ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (Gagnebin *apud* Salgueiro, 2012, p. 285).

O romance analisado está cercado de referências à realidade comprovada, dessa maneira, pode-se verificar que a obra, *K. - Relato de uma busca*, enquadra-se como uma literatura de testemunho, pois Kucinski seria uma testemunha que presenciou a busca por sua irmã, além de ser aquele que levou adiante, solidariamente, a história do horror vivido por ela. Portanto, o autor, através do romance, consegue dar voz ao silenciamento forçado da história da irmã e tenta driblar, ao usar a literatura como arma da memória nacional, todas as tentativas de indiferença que sua família encontrou nesse percurso.

O olhar do outro na psicanálise: os sentimentos humanos de empatia e indiferença

Para a filosofia grega, a palavra empatia (*empathia*) possui o significado de estar dentro, estar presente, viver com e como o outro o seu *páthos*, isto é, paixão, sofrimento e doença (Duque, 2018). Por sua vez,

no âmbito da Psicologia, o termo é altamente debatido por diversos autores, em que cada um propõe um conceito e análise do sentimento empático, desse modo, para ser mais preciso, o presente trabalho escolherá alguns desses conceitos.

Conforme Coelho Junior (*apud* Duque, 2018), a empatia tem, por um lado, uma “[...] possibilidade de projetar de modo imaginativo sua consciência e apreender o objeto contemplado; por outro, revela a capacidade de compreender os sentimentos e os pensamentos de um outro, colocando-se em seu lugar”. Já para Hoffman, a empatia não é um processo em que duas pessoas se encontram emocionalmente, mas sim uma resposta à imagem mental que alguém tem do sofrimento do seu próximo. Essa resposta seria afetiva mais apropriada à situação de outro indivíduo do que a sua própria situação (*apud* Sampaio, 2007).

No entanto, para Freud (1921/1996), em “Psicologia de Grupo e a Análise do Ego”, a empatia está relacionada com o processo de identificação, o qual seria aquela remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. Na fase da infância, a identificação combina-se com o complexo de Édipo, o qual o menino mostrará interesse especial pelo pai e gostaria de ser como ele. Dessa forma, numa primeira fonte, a identificação seria uma forma original de laço emocional com um objeto. Todavia, alerta Freud que

[...] O menino nota que o pai se coloca em seu caminho, em relação à mãe. Sua identificação com eles assume então um colorido hostil e se identifica com o desejo de substituí-lo também em relação à mãe. **A identificação, na verdade, é ambivalente desde o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo do afastamento de alguém.** (Freud, 1921/1996, p. 66, grifo nosso)

Além disso, a identificação pode vir como uma “[...] possibilidade ou desejo de colocar-se na mesma situação” (Freud, 1921/1996, p. 67). Ocorre que, para Freud, aceitar o sofrimento do próximo depende da influência do sentimento de culpa e não do sentimento de simpatia, pois esta só surge no processo de identificação.

Outrossim, merece a oportunidade para destrinchar sobre o sentimento humano da indiferença, o que traz a possibilidade de se desencadear em crueldade ao próximo. Para Freud, em “Os instintos e suas vicissitudes”, o ego está relacionado com os instintos e pode, até certo ponto, ser capaz de satisfazer a si mesmo. Esta condição, Freud denominou de ‘narcisismo’ e de ‘autoerótica’, nessa forma de buscar satisfação. Ele explica que, durante esse período, “[...] o sujeito do ego coincide com o que é agradável, e o mundo externo, com o que é indiferente (ou possivelmente desagradável, como sendo uma fonte de estimulação)” (1915/1996, p. 81).

Em outras palavras, se os objetos apresentados para o sujeito constituem fontes de prazer, ele os toma para si próprio, porém, se algo tornar desprazeroso, o sujeito expulsa o que está dentro de si. Assim, para Freud (1915/1996), o mundo externo está dividido em duas partes, isto é, no que é agradável e incorporou a si mesmo e numa parte remanescente que lhe é estranho, essa fase ficou denominada como ‘puramente narcisista’.

A indiferença, para os estudos freudiano, enquadra-se “[...] como um caso especial de ódio ou desagrado, após ter aparecido inicialmente como sendo seu precursor” (Freud, 1915/1996, p. 82).

Em seguida, Freud (Freud, 1915/1996) explica que a fase ‘puramente narcisista’ cede lugar à fase ‘objetal’, em que o prazer e o desprazer significam relações entre o ego e o objeto. Nessa fase, se o objeto é uma fonte de sensações agradáveis, estabelece-se uma ânsia motora que o faz trazê-lo para mais perto e incorporá-lo ao ego, nesse caso, o sujeito fala que ama o objeto. Por outro lado, se o objeto lhe causa sensação desagradável, há uma ânsia que se esforça para afastar a distância entre o objeto e o ego, assim, sente-se repulsão pelo objeto e o sujeito o odeia. Esse ódio pode se intensificar a ponto de se tornar agressivo contra o objeto, criando a intenção de destruí-lo.

Nesse sentido, o pesquisador Pedro Efken (2014) sintetiza que, a indiferença na fase “puramente narcísica”, o objeto não é reconhecido, assim,

não há que se falar em objeto externo. Todavia, a indiferença para a fase objetual, deve ser relativizada, pois já é possível observar um objeto alheio e existe uma “ânsia de dominar”, “[...] onde os danos ao objeto não são levados em conta” (Efken, 2014, p. 24).

A indiferença diz respeito à constituição de um ego do prazer purificado e se assenta na incorporação de um objeto bom (prazer) e na expulsão de um objeto mau (desprazer). Nestas bases, o termo indiferença comporta esses dois direcionamentos, visto que o prefixo ‘in’ diz respeito tanto à negativa quanto a um movimento para dentro. Neste último caso, a incorporação é um movimento voltado para dentro – a incorporação do objeto bom – que purifica o ego do prazer, à medida que nega tudo que é diferente do prazer: a expulsão do objeto mau. (Efken, 2014, p. 35)

A partir dessa perspectiva, Pedro Efken (2014, p. 44) elabora a hipótese de que “[...] o ato de crueldade pode ser entendido como tendo subjacente uma indiferença extrema em relação ao outro”. Desse modo, existe uma necessidade de manter aquilo que causa desprazer o mais longe possível. Ainda, Pedro Efken traz a definição de indiferença como sendo “[...] o estado em que o sujeito não sente nenhum afeto pelo outro, dele estando totalmente desligado” (2014, p. 46).

[...] A busca dessa anestesia psíquica supõe necessariamente a ausência de tonalidade afetiva nas relações objetais em que é anulado o caráter qualitativo do afeto. Esta seria característica essencial da indiferença, o que nos permitirá iluminar a sua relação com a crueldade (Efken, 2014, p. 42).

Em paráfrase ao pesquisador Cupa, Pedro Efken (2014) destaca que a crueldade seria uma resposta à indiferença narcísica de um indivíduo. Em suma, agir com crueldade, com dominação e ódio a um sujeito seria uma marca extrema da indiferença.

No livro *K. - Relato de uma busca*, é possível se deparar, em diversos momentos, com o encontro em que o personagem K. teve com algumas pessoas que eram empáticas, outras indiferentes e outras

até cruéis para com sua súplica em obter informações sobre sua filha sequestrada. Referidos momentos serão objeto de identificação em um tópico posterior.

O método da análise de conteúdo: uma ferramenta para a compreensão dos sentimentos humanos

Como forma de garantir validade deste trabalho, a metodologia que serviu como base para alcançar os objetivos da pesquisa foi Análise do Conteúdo desenvolvida por Laurence Bardin. Conforme conceitua Bardin, a Análise de Conteúdo é

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (Bardin, 1977, p. 42).

A autora informa que existem alguns passos para a análise do conteúdo, sendo o primeiro, a organização da análise que consiste em realizar a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação. Na pré-análise, o pesquisador possui algumas missões, como a escolha dos documentos, a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentem a interpretação final (Bardin, 1977, p. 95).

Como escolha dos documentos, escolheu-se a obra literária *K. - Relato de uma busca*, do escritor Bernardo Kucinski. Da sua leitura crítica, estabeleceu-se os objetivos e o recorte da pesquisa que partiram da identificação da presença dos sentimentos humanos de empatia e indiferença na procura de K. por sua filha desaparecida, durante a Ditadura Militar brasileira. Por fim, organizou-se os indicadores de inferências para o resultado a partir dos estudos psicanalíticos de pesquisadores da área, como Freud e Pedro Efken.

No segundo passo, deu-se seguimento à codificação do material, isto é, de acordo com Bardin (1977, p. 103), “[...] corresponde a uma transformação - efetuada segundo regras precisas - dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo”.

Como escolha das unidades de registro, a qual seria o recorte que visa a categorização e a contagem frequencial (Bardin, 1977), selecionou-se duas unidades: a unidade do personagem combinada com a unidade do acontecimento na obra. Como personagem, escolheu-se o principal, isto é, K., bem como as narrações de empatia ou indiferença na busca por sua filha. Em seguida, pela regra de enumeração, foi possível observar a presença dos sentimentos de empatia ou indiferença no decorrer dos acontecimentos com o personagem.

Vale salientar que, há diversos momentos no livro *K. - Relato de uma busca*, em que outras vozes de personagens são inseridas, mas que não possuem a participação direta do personagem K., como nos capítulos “Carta, a uma amiga”, “A abertura”, “Paixão, compaixão” e “A terapia”. Por isso, a análise delimitou-se, especificamente, nas unidades do personagem K. e dos acontecimentos que o envolve durante sua trajetória de procura.

Com essas escolhas, foi possível avançar para o terceiro passo, a categorização. Conforme Bardin (1977, p. 117), a categorização é uma “[...] operação de classificações de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos”. Na presente análise, o critério de categorização utilizado foi o semântico, ao buscar todos os relatos que aparecem os sentimentos humanos de empatia e indiferença, investigando o que cada um deles tem em comum com outros como forma de agrupá-los.

Para compor a análise quantitativa, foi selecionado os seguintes elementos para o sentimento de empatia: identificação, auxílio e amor ao próximo.

LITERATURA E CULTURA NO BRASIL DE 1964 A 1985
POEMAS, PEÇAS, FICÇÕES (PERMANÊNCIAS E APAGAMENTOS)

Empatia	Pessoas/Agentes				Qnt.
	Pessoas civis	Autoridades Brasileiras	Autoridades internacionais	Religião	
Identificação	Familiares dos desaparecidos; presos políticos				2
Auxílio	Advogado			Católica	2
Amor ao próximo	Amigas de A.	Vereador de esquerda			2
TOTAL					6

Por sua vez, para o sentimento de indiferença, foi selecionado os elementos de inércia, crueldade e não-prazer (desprezo).

Indiferença	Pessoas/Agentes				Qnt.
	Pessoas civis	Autoridades Brasileiras	Autoridades internacionais	Religião	
Crueldade	Falsos informantes	Exército brasileiro; Ministro da Justiça; Tribunal de Justiça Militar			4
Inércia		Polícia Civil; Poder Judiciário	American Jewish Commitee; Cruz Vermelha; Comissão de Direitos Humanos da OEA		5
Não-prazer (desprezo)	Vizinhos; clientes da loja; Gráfica	Departamento de Química, da USP		Comunidade Judaica	5
TOTAL					14

Sendo assim, essa etapa de análise considerou os seguintes procedimentos: levantamento das relevâncias de cada categoria da obra de B. Kucinski, de acordo com a pesquisa de teorias psicanalíticas que embasem os sentimentos de empatia e indiferença; identificação dos momentos em que K. encontrou empatia e indiferença, conforme os elementos selecionados; e interpretações, as quais serão apresentadas nos capítulos seguintes.

A empatia e indiferença no romance K. - *Relato de uma busca*

No romance, existe uma agonia transmitida ao leitor de que K. está diante de diversos olhares durante sua trajetória de busca pela filha, alguns de pena, outros de auxílio, de indiferença, de medo, e até de raiva. Na mesma medida em que K. se aproxima de alguma resposta, ele também é desacreditado dentro dessa guerra psicológica adversa intitulada por ele:

Os militares cumpriram a promessa do presidente à luz da doutrina da guerra psicológica adversa. Nessa modalidade de guerra, confundir o inimigo com mentiras é um recurso legítimo; equivalente às cortinas de fumaça de guerra convencional. Enganaram-se os que esperavam a relação humanitária de vítimas de uma guerra já vencida. Ao contrário, a falsa lista revelou-se arma eficaz de uma nova estratégia de tortura psicológica (Kucinski, 2016, p. 64).

No início da narrativa, no momento em que K. estranha a ausência da ligação de sua filha, ele vai até a universidade e encontra auxílio das amigas de A. que o informam das suas faltas. Todavia, ao mesmo tempo, ele sente o desamparo, pois a orientação é de não procurar a reitoria, uma vez que havia supostos militares infiltrados.

Logo após, K. procura seu amigo advogado que o orienta a prestar queixa na Delegacia de Desaparecidos, mas advertindo-o que era apenas uma obrigação formal sem solução. Além disso, informou que “[...] nas prisões de motivação política, os tribunais estavam proibidos de aceitar pedidos de *habeas corpus*.” (Kucinski, 2016, p. 20). Chegando na delegacia, local em que K. deveria, suspostamente, sentir-se seguro, ele foi desacreditado pelo delegado que acabou registrando a queixa para evitar que se falasse em política.

Diante do desaparecimento, K. não passava um dia sem procurar A., abordando seus fregueses da loja, seus vizinhos e até desconhecidos e a

todos contavam sobre o sumiço, mas muitos nem escutavam a história até o final com medo de se comprometerem.

Em seguida, K. descobriu que um arcebispo iria realizar uma reunião com “familiares de desaparecidos políticos”, numa forma de ajudar quem estava passando pela mesma situação. Por lá, K. escuta os relatos das outras famílias, assim como relata o seu. Diante daquelas histórias, K. estava espantado com a indiferença do Exército brasileiro em negar os desaparecimentos, comparando que “[...] até os nazistas que reduziam suas vítimas a cinzas registravam os mortos. Cada um tinha um número, tatuado no braço. A cada morte, davam baixo no livro” (Kucinski, 2016, p. 25).

No capítulo “Os informantes”, dois informantes prometem ajudar a encontrar a filha desaparecida de K. Eles conseguem a informação de que a filha estava presa, trazendo esperança para o pai, porém, dois dias depois, os mesmos informantes desmentem a informação dada. Na verdade, essa promessa de ajuda era uma farsa para ficarem em cima dele e saber seus passos. Novamente, K. fica diante da indiferença das pessoas e reclama: “[...] montaram uma farsa. Um teatro para me torturar. Estão todos mancomunados, esses informantes” (Kucinski, 2016, p. 36).

Apelando para órgãos internacionais, K. vai até o escritório do American Jewish Committee, em Nova Iorque, para ajudá-lo nas buscas., mas eles “[...] disseram que, segundo governo brasileiro, nada constava sobre a filha. É claro, foram perguntar aos bandidos se eles eram bandidos” (Kucinski, 2016, p. 55). Seguidamente, K. tenta ajuda na Cruz Vermelha, mas também não obteve nada na seção brasileira, bem como sua petição foi negada pela Comissão de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA).

Além da ausência de resposta, K. depara-se com um pronunciamento do governo brasileiro de que o ministro da Justiça, Armando Falcão, iria revelar uma lista com os nomes e paradeiros dos desaparecidos. Esperançoso, K. escuta atentamente os nomes citados, mas percebe que o

nome da filha não é dito e nota que os nomes falados eram de pessoas sequestradas ou foragidas.

Ao completar um ano do desaparecimento de sua filha, K. sabia que era necessário passar pela experiência do luto, desse modo, tenta convencer o Rabino a colocar uma lápide simbólica dela ao lado do túmulo da sua antiga mulher, “[...] mas o rabino não só rejeita o pedido como demonstra frieza ante o seu drama” (Kucinski, 2016, p. 73). O rabino enfatiza que não existe lápide sem um corpo presente, insinuando que A. não era pura, pois era terrorista e comunista.

Não satisfeito, K. queria deixar uma memória da filha para o mundo e resolveu organizar um livro com a ajuda das amigas da filha, mas teve a sua impressão negada pela gráfica, haja vista que o material foi considerado subversivo.

O tempo se passa, a Ditadura Militar acaba, mas K. ainda não desiste, tentando outras medidas, como, por exemplo, procurar os jornais e desfilar em protesto. Nesse meio tempo, ele “[...] recebe olhares oblíquos de susto, percebe outros, de simpatia” (Kucinski, 2016, p. 84).

Alguns anos mais e a vida retomará uma normalidade da qual, para a maioria, nunca se desviou. Velhos morrem, crianças nascem. O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura, vencido pela exaustão e pela indiferença. Já não empunha o mastro com a fotografia. Deixa de ser um ícone. Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca (Kucinski, 2016, p. 85).

Durante as buscas, K. havia recebido uma notícia de um falso general que havia localizado sua filha e que traria uma carta escrita por ela em troca de dinheiro. K. caiu no golpe, não obtendo essa carta. Posteriormente, esse falso general foi processado pelo Tribunal de Justiça Militar e K. foi testemunha do crime de extorsão. Ocorre que, no julgamento não foi citada sobre sua filha desaparecida, tendo a sensação de que armaram tudo para reafirmar que a sua filha nunca foi presa.

Outra indiferença ocorria dentro da reitoria do Departamento de Química da USP, que, depois de uma reunião entre os membros, decidiram pela rescisão de A. “por abandono de função”, haja vista que ela não comparecia ao trabalho fazia dezenove meses. Sua demissão foi uma mensagem de que não reconhecia o seu desaparecimento. Muitos anos depois, a reitoria anunciaria que a demissão dela foi injusta, mas nunca houve uma retratação com os familiares.

Um vereador de esquerda fez um projeto de lei em que deu a algumas ruas do Rio de Janeiro um nome de um desaparecido político, incluindo A., sendo que “o próprio vereador espetou estacas nas interseções principais das ruas ainda mal demarcadas e nelas pregou as placas azuladas com os nomes dos desaparecidos políticos” (Kucinski, 2016, p. 149).

No final da narrativa, há o encontro de K. com os presos políticos na penitenciária. Na situação, K. conta a história do desaparecimento de sua filha, momento em que os presos o escutavam em silêncio, alguns com lágrimas nos olhos. Depois, eles informaram que conheceram A. e seu marido, sabiam da história do sequestro e, inclusive, quem havia o delatado, mas também afirmam que ela já estava morta havia muito tempo.

O livro finaliza, assim como na vida real, com a angústia de saber que um pai, após exaustivas procuras, nunca conseguirá passar pelo luto completo de sua filha. Como em um labirinto sem saída, K. procurou intensamente por sua filha, mas ele era dependente dos outros para descobrir alguma informação. Ocorre que, durante sua trajetória, K. encontrou em alguns olhares empáticos, mas, majoritariamente, foi perfurado por olhares de indiferença com sua luta que o torturava e deixava-o com um vazio interior.

Considerações finais

Mais do que a tortura física, a Ditadura Militar brasileira plantou tortura psicológica nas famílias e amigos dos desaparecidos políticos. Estes eram vistos como ameaça, por serem comunistas, e desprovidos

de dignidade humana. Dessa forma, o Estado, além de martirizar seus corpos sem um devido processo legal de acusação, incinerou seus restos mortais, retirando-os a possibilidade de seus entes queridos viverem um luto devido.

O relato da procura de K. por sua filha sequestrada por militares é um exemplo qualificado da violência psicológica vivida por um familiar que não teve o direito de enterrar seu descendente. Além disso, percebe-se a angústia do personagem, pois, em um momento, K. encontra auxílio ou sua tentativa de forma mais empática, porém, em outro, as pessoas eram indiferentes a sua súplica de obter informações.

No processo metodológico, foi escolhido alguns elementos de categoria entre os sentimentos de empatia e indiferença. Para empatia, os elementos selecionados foram a identificação, o auxílio e o amor ao próximo; já, para indiferença, os elementos de crueldade, de inércia e do não-prazer (desprezo). Verifica-se que, numa análise quantitativa, K. deparou-se com apenas 6 empatias de 14 indiferenças, sendo estas causadoras de angústia e revolta por, simplesmente, ter o desejo – e o direito – de saber sobre sua filha.

Diante de todo o exposto, fica evidenciado o labirinto de emoções em que o K. vivenciou na saga de localização de sua filha desaparecida e não obtendo a satisfação de encontrá-la ou de poder realizar seu velório. Portanto, conclui-se que K. foi vítima de uma tortura psicológica dos desencontros de informação e das negativas de auxílio por parte das pessoas, mas, principalmente, da crueldade do Estado.

Referências

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Tradução: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Editora Edições 70, 1977.

BRASIL, Relatório da Comissão Nacional da Verdade, vol.3, p. 1652, 2014. **Comissão Nacional da Verdade**. Arquivos Ana Rosa Kucinski, Bernardo Kucinski. Rio de Janeiro, 2014.

CRESTANI, Leandro de Araújo. O surgimento do inimigo interno: Ditadura Militar no Brasil (1964 a 1985). **Revista História em Reflexão**, UFGD – Dourados, vol. 5, n. 9, p. 1-16, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/1157/689>>. Acesso em: 15 outubro 2022.

DUQUE, Francisco de Assis. Empatia psicanalítica: possibilidades e dificuldades. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte/MG, n. 49, p. 97-104, julho/2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0100-34372018000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 08 dezembro 2022.

FREDERICO, Grazielle. O irmão/pai de uma desaparecida política. **Revista Moara**, Belém, n. 59, p. 54-63, ago-dez 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/rt/prinfterriendly/11744/O>>. Acesso em: 15 outubro 2022.

FREUD, Sigmund. (1915) **Os Instintos e suas Vicissitudes**. Vol. XIV, p. 67-84. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

FREUD, Sigmund. (1921) **Psicologia de Grupo e Análise do Ego**. Vol. XVIII, p. 43-90. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

EFKEN, Pedro Henrique de Oliveira. **Crueldade**: domínio, indiferença e alteridade. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria Psicanalítica) - Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

KUCINSKI, Bernardo. **K**. - Relato de uma busca. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PADILHA, Fabíola. Ficção e testemunho em K. relato de uma busca, de Bernardo Kucinski. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; TEIXEIRA, Maria Juliana Gamboki; ARAÚJO, Nabil (Orgs.). **Variação sobre o romance II**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2018, p. 70-88.

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du RAP). **Revista Matruga: Estudos Linguísticos e Literários**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-303, jul./dez. 2012. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matruga/article/view/22610/16155>>. Acesso em: 11 outubro 2022.

SAMPAIO, Leonardo Rodrigues. **Produtividade, necessidade e empatia**: relações entre julgamentos distributivos, consideração empática, angústia pessoal e tomada de perspectiva. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia Cognitiva) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Cognitiva, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

O interminável ano de 1964 na produção de Claudia Lage

Caroline Peres Martins¹

Resumo

Na esteira do aniversário de cinquenta anos do golpe de 1964, a escritora carioca Claudia Lage publica o romance *O corpo interminável* (2019), no qual representa a apagada participação das mulheres nas organizações de resistência à ditadura civil-militar no Brasil (1964–1985). Além de ficcionalizar os episódios de tortura de cunho sexual e de gênero, ligação denunciada pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2014, a autora também problematiza outra questão colocada à margem: a reprodução do machismo nos partidos de esquerda. Esse aspecto desvela uma contradição presente nos grupos cujas ideologias políticas “pregavam” justamente o fim das opressões, ao mesmo tempo que situavam as militantes a uma condição subalternizada. Nessa seara, às vésperas de outra data redonda, quase sessenta anos depois da queda de João Goulart, esta comunicação revisita a produção de Lage para debater o interminável passado, frente à ausência de punição das Forças Armadas, das vítimas ainda não encontradas e da permanência da tática de fazer “sumir”. Para isso, pautamo-nos em

¹ Doutoranda em Letras Neolatinas pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), com pesquisa financiada pela CAPES.

críticas como Regina Dalcastagnè (1996); Aleida Assmann (2011) e Eurídice Figueiredo (2017).

Palavras-chave: Ditadura. Gênero. Machismo.

Sorriso dos canalhas

“Não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas fica o corpo, como lixo (...) A Carne apodrece e ficam os ossos. Forno crematório não resolve. Ficam os dentes, ficam as cinzas. Fica a memória. Ficam os parentes.”

(Luis Fernando Verissimo)

Em *O espaço da dor* (1996), Regina Dalcastagnè reflete acerca da desresponsabilização dos crimes militares selada pela anistia de 1979 logo na abertura da publicação. Sessenta anos depois do golpe de 64, os canalhas, sobre os quais escreve a crítica, comemoram a morte impune com sorrisos de escárnio: “Sorri diante do nosso esquecimento (...) Sorri por todos os sorrisos que roubou. Sim, eles permanecem aí e celebram nossa indiferença, nossa curta memória” (Dalcastagnè, 1996, p. 10). Além dos risos, roubaram o direito à devolução dos corpos das vítimas e à sepultura, visto que os mortos foram lançados às valas comuns.

O Estado brasileiro tampouco se apressou para estabelecer uma comissão da verdade, a exemplo de seus vizinhos Argentina e Chile, os quais também condenaram repressores da ditadura. Criada em 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) encerrou seus trabalhos com a divulgação do relatório final em dezembro de 2014, ano da efeméride de cinquenta anos do golpe. Apesar de tardia, a CNV foi significativa em termos de preservação da memória coletiva e reparação, ao apurar as circunstâncias de prisão e morte de desaparecidos políticos, a exemplo do sequestro do deputado cassado Rubens Paiva (1929-1971), cuja versão oficial do episódio foi desmontada pelas investigações da Comissão e do Ministério Público. Outroassim, reconheceu 434 mortes

e desaparecimentos, chamou atenção para o massacre contra indígenas no governo militar e apontou para uma cifra que ultrapassa mais de 8 mil mortos (Brasil, 2014b).

Esse adiamento para a instituição da comissão da verdade no Brasil possibilitou a associação entre tortura e gênero, com ênfase para as violações sexuais das quais as militantes foram vítimas, com o fim de puni-las duplamente; tanto por se oporem à ditadura quanto por desafiarem o papel reservado às mulheres. Isso foi igualmente importante para resgatar a própria participação feminina nas organizações de esquerda, varridas das narrativas oficiais e sub-representadas pelos relatos historiográficos e literários. Nas comissões argentina e chilena (*Nunca Más*, 1984 e *Informe Rettig*, 1991), por outro lado, existe um hiato de gênero: “tendiam a marginalizar e silenciar as experiências das mulheres sobreviventes, sobretudo quanto às violências político sexual e a tortura familiar”, como adverte a pesquisadora chilena Hillary Hiner (2015, p.253, tradução nossa)². Afinal, foram firmadas em outro momento histórico, no qual a máxima de violência estava centrada no desaparecimento forçado, sem se atentar aos recortes de gênero e sexualidade, por exemplo.

O balanço pós-comissão foi desalentador: a guinada da extrema direita, acompanhada de passeatas e acampamentos antidemocráticos, corroborou com a perda do mandato da presidenta Dilma Rousseff; o assassinato da vereadora carioca Marielle Franco, caso sem desfecho, e a eleição de Jair Bolsonaro — ex-militar que defende o passado ditatorial. De Temer a Bolsonaro, as recomendações da Comissão da Verdade foram ignoradas e, em 2022, a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, criada via lei em 1995 para o reconhecimento de mortos e desaparecidos, extinta. Entretanto, de fato, nenhum presidente eleito após a redemocratização enfrentou diretamente as Forças Armadas, que ainda insistem na narrativa de destruição dos arquivos da repressão.

2 “tendía a marginalizar y silenciar las experiencias de las mujeres sobrevivientes, particularmente en cuanto la violencia política sexual y la tortura familiar”.

Nessa seara, de tempos em tempos, a escrita literária resgata o passado traumático do regime militar para apresentar e representar as fissuras, como forma de elaboração e transmissão às novas gerações, das barbáries executadas nos quartéis e centros clandestinos de tortura. Sobre tudo na produção contemporânea, na qual outras vozes se unem ao coro de denúncia, em que militares são finalmente nomeados como violadores de direitos humanos e as vítimas são lembradas, com o fim de refutar a despersonalização das vítimas imposta e refutar a amnésia de parte da sociedade brasileira. Entre elas, destacamos Claudia Lage com o romance de ficção *O corpo interminável* (2019), publicado em meio à onda de retrocessos e negacionismos históricos, no qual a escritora traz à baila questões tantas vezes postas à margem, como a militância feminina, bem como as torturas com teor sexual e de gênero. Assim como as contradições inseridas nas células políticas, as quais homens ideologicamente engajados reproduziam machismos.

Corpo e passado

Segundo a antropóloga Aleida Assmann (2011), baseada na chave de leitura proposta pelo etnólogo Pierre Clastres sobre ritos de iniciação, com a atenuação de uma dor física, inscreve-se uma memória corporal do evento, por meio de marcas e cicatrizes. O trauma, então, define-se como uma “escrita duradora do corpo” (Assmann, 2011, p. 265). O corpo como arquivo da memória, guarda recordações e traumas dos sobreviventes do regime militar, que se transformam em pujante material literário, como uma fissura que carrega as lembranças das experiências limite.

A partir de 1979, os retornados do exílio movimentaram o mercado editorial com publicações autobiográficas e de memória, as quais narravam a experiência na clandestinidade e no desterro. Algumas dessas produções se converteram em referências sobre a luta armada, como *O que é isso, companheiro?* (1979), *Os carbonários* (1980) e *Batismo de Sangue* (1982), respectivamente de Fernando Gabeira, Alfredo Sirkis e

Frei Betto. Em consequência do sucesso de vendas, os livros foram reeditados e relançados por outras editoras em diferentes períodos. Com o retorno democrático, ambos se enveredaram para a carreira política e estão entre os fundadores do Partido Verde (PV), sigla que os elegeu a deputado.

Em Gabeira (1998, p.47), Vera Sílvia Magalhães (1948-2007), é referida do seguinte modo: “estava em melhores condições do que nós para realizar a tarefa. Ela resolveu compor um tipo de empregada doméstica em busca de emprego. Saiu-se muito bem. Os maiores levantamentos do gênero foram sempre feitos por mulheres”. Nesse trecho, o autor recupera a estruturação para o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick e limita-se a ressaltar o episódio no qual Vera, então companheira amorosa e de partido, é sexualizada. Dessa maneira, desconsidera a trajetória da militante como dirigente da organização armada, assim como sua saída do cargo, sob a justificativa de que era “instável emocionalmente”, diz Magalhães em entrevista a Marcelo Ridenti (1990, p. 120), professor titular de sociologia da Unicamp.

Outro sucesso editorial, *A fuga* (1984) de Reinaldo Guarany, traz uma representação ainda mais descomedida a respeito de mulheres integrantes de frentes de esquerda: “quanto mais barra pesada fosse uma organização (ALN e VPR), mais feias eram as mulheres”. E acrescenta: “não se falava do feminismo, e as mulheres de esquerda, que estavam rompendo com montões de dogmas e tabus (...) precisavam de um braço peludo para as horas de desamparo” (Guarany, 1984, p. 30 e 31). Assim, o narrador esvazia os posicionamentos ideológicos de militantes de partidos armados, como a Aliança Libertadora Nacional e Vanguarda Popular Revolucionária, além de desprezar a incipiente sensação de liberdade, paradoxalmente no contexto de perseguição política e clandestinidade, experimentada por mulheres que saíam de casa solteiras e gozavam de prazer sexual fora do casamento.

Nesse sentido, Eurídice Figueiredo concebe como *corpus* de trabalho, em *A literatura como arquivo da ditadura* (2017), lançamentos de

1964 a 2017, cujo cenário principal é a representação do autoritarismo do governo militar. A crítica examinou pouco mais da metade das sessenta obras lidas, fora os textos jornalísticos, no levantamento em que observamos a ausência de narrativas assinadas por ex-presas políticas no pós-anistia. No intervalo entre 1979 e 2000, dos dez autores analisados, está apenas uma mulher, Ana Maria Machado com o romance de ficção *Tropical sol da liberdade* (1988), a qual foge da principal característica do boom de edições: a atuação na resistência à ditadura. Além de Machado, escritora já consolidada à época, Figueiredo (2017) faz uma breve introdução a respeito de *O estandarte da agonia* (1981) de Heloíde Studart. Detida em 1969, em decorrência da militância sindicalista, Studart não desenvolve um testemunho político do vivido como ex-presas política, mesmo que o romance beba da via-crúcis de Zuzu Angel à procura do filho Stuart Angel Jones, o filho desaparecido em 1971. Isto é, o livro de Studart também se afasta do elo que aproxima tal geração de escritores.

A despeito do hiato de autoras, ex-guerrilheiras assinaram memórias impressas depois da anistia. Como exemplo, citamos a narrativa epistolar *Querida liberdade* (1979) de Flávia Schilling e *A travessia* (1982), ficção com tom autobiográfico de Carmen Fisher. Ambas as autoras foram presas, torturadas e experimentaram o deslocamento provocado pela saída forçada do país. Mesmo assim, suas produções não recorrerem ao tom heroico das epopeias — à semelhança de Gabeira e Sirkis — e retratam o engajamento político com o emprego de uma linguagem sem ornamentos, a fim de abordarem a derrota do projeto revolucionário de esquerda; que se desfaz na América Latina com os golpes no Brasil (1962-1985), Chile (1973-1990), Uruguai (1973-1985) e Argentina (1976-1983). Em Fisher, ainda destacamos o apontamento da escritora ao machismo de esquerda, simbolizado pela opressão sofrida no casamento com um companheiro de célula política, e os abusos sexuais sofridos desde a chegada da protagonista Lisa ao quartel da política do Exército na zona norte do Rio de Janeiro, onde Fisher foi torturada:

Me retorcia como uma cobra enroscada, no chão de cimento gelado, amarrada a fios elétricos presos na máquina (...) “dois monstros me estupraram. Não era mais a cabeça de uma terrorista que eles tentaram destruir, mas o âmago da mulher (Fischer, 1982, p.181 e 189).

A literatura de autoria feminina acerca da perseguição política antecipa abordagens relativas, por exemplo, ao componente de gênero presente nas sessões de tortura de presas políticas, bem como a problematização do machismo enraizado até mesmo em homens supostamente progressistas. E mantinham, no entanto, a tradicional divisão de tarefas conforme o gênero e as tentativas de controle sobre os corpos das companheiras. De forma geral, a perspectiva das militantes na produção literária ainda amarra outras questões à clandestinidade, tal como a maternidade; segregadas das histórias masculinas que recorriam à pormenorização de grandes feitos dos grupos de esquerda, visto que não haviam impedimentos que pesavam no exercício político dos homens. Afinal, dificilmente seriam abandonados pelas mulheres que persistiam na espera, proviam a casa e cuidavam dos filhos, para que seus maridos-heróis pudessem abraçar a causa revolucionária. Apesar disso, *Querida família* (1979) e *Travessia* (1982) não são seques aludidas em nota de rodapé no levantamento de Figueiredo (2017) a título de resgate, visto que Schilling e Fisher não escapam do esquecimento reservado às mulheres através dos séculos, sem novas edições dos livros e com poucos exemplares disponíveis. Ademais, as ex-presas políticas não adotam carreiras políticas e quando o fazem, como Dilma Rousseff, são forçadas a saírem de cena, como Rousseff e Franco, que denunciava os abusos policiais nas favelas cariocas.

Corpo e cena de tortura

“Mas fica o corpo, como um estorvo. Os parecidos não desaparecem. Sempre há alguém cobrando. As valas comuns não são de confiança. A terra não aceita cadáver sem documento.

(...) O corpo é como o nosso passado, não existe mais e não vai embora”.

(Luis Fernando Verissimo)

Os desaparecidos não desapareceram com a virada do milênio e surgem novas vozes que se unem ao coro de denúncia das violações impunes do passado recente, seja em textos de memória ou ficção. No pós-2000, mais mulheres escrevem sobre os espectros dos mortos e os traumas da ditadura, sejam elas nascidas durante o regime militar ou parentes das vítimas. De acordo com Figueiredo (2017, p.87),

São romances que transfiguram as experiências, considerando que, em sua maioria, os autores eram jovens durante os anos da ditadura, conheceram na de perto e podem reelaborar o vivido no modo ficcional, inspirando-se de casos verídicos, porém já transmutados. Alguns escritores das novas gerações, ainda que pequeno número, tratam do assunto como um fantasma que continuam continua a assombrar o país.

Escritoras como Adriana Lisboa e Beatriz Bracher ficcionalizam o trauma herdado pela memória coletiva do país, assim como Liliana Haag Brum e Paloma Vidal cujos familiares foram atingidos diretamente pela repressão política latino-americana. Nesse bojo, ex-militantes também rompem com um silêncio de décadas, a exemplo de Sylvia de Montarroyos, Maria Pilla e Maria Valéria Rezende. Além delas, está a escritora Claudia Lage com *O corpo interminável* (2019).

Lage nasceu no Rio de Janeiro em 1970 e acompanhou à distância a perseguição política, sem envolvimento com a resistência. Doutoranda em letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF), havia manifestado seu interesse pela ficção histórica com o lançamento de *Mundos de Eufrásia* (2016) pela Record, acerca do amor impedido de Joaquim Nabuco e Eufrásia Teixeira Leite. Pela mesma editora, saiu *O corpo interminável* em 2019, na esteira do aniversário de cinquenta anos do golpe de 64 e finalização dos trabalhos da CNV, na contramão da guinada da extrema direita no Brasil, com a posse de Jair Bolsonaro. Nesse romance ficcional, a busca de Daniel, filho de uma guerrilheira desaparecida, não é necessariamente pelo corpo da mãe, mas da materialidade de sua existência. Existe, portanto, as mortes de Júlia: a morte literal do corpo da militante, mas também a simbólica, em razão do “sumiço”

de seu corpo e o apagamento dos rastros por seu próprio pai (avô de Daniel):

Quando a filha foi embora, quando não voltou, o avô trancou o seu quarto com a determinação de nunca mais abrir. Deixou a cama como estava, o armário como estava, girou a chave na fechadura, entregou à vizinha, disse, joga fora essa porcaria, não serve mais. Mas ela não jogou, guardou numa caixinha em sua cômoda (Lage, 2019, p.89).

O trecho desvela o ressentimento de um país, ainda polarizado, no qual não houve nem justiça e nem reconciliação. Assim, o silêncio que permeia a casa de Sebastião é como a quietude acerca das violações impunes, dos arquivos militares ocultos e dos desaparecidos que não aparecem. Mas eliminar as evidências não expurga a culpa da delação, em que o desfecho seria o desaparecimento da filha:

O seu Sebastião serviu ao exército tempo suficiente para conhecer muita gente, o mensageiro escreveu. Há suspeitas de que ele denunciou a célula de Julia, que ela foi presa com os companheiros, mas que o combinado era que não fosse, e o seu Sebastião correu todos os departamentos oficiais para que o acordo fosse cumprido, há suspeita, há indícios (Lage, 2019, p.190).

Narrado ora em primeira, ora em terceira pessoa, *O corpo interminável* traz uma polifonia de vozes que retoma a participação das mulheres nas trincheiras nas células políticas; e expressa a tentativa de controlar o destino e o corpo das militantes, práticas que se assemelham aos mecanismos empregados pelas Forças Armadas. Como fitamos no episódio em que a personagem não nomeada, descobre-se grávida e é impedida pelo companheiro de sair do aparelho residência provisória de militantes que precisaram abandonar a legalidade:

como você sabe, não tem como saber, se pessoas podem ser presas, mortas, como não é arriscado, claro que é, você se enfurece, não minta para mim (...) saio da cozinha e sinto a sua força atrás de mim, tento escapar, não consigo, penso que vai me bater, me

matar, prefere fazer isso do que deixar que outros façam, você enlouqueceu, digo, me solta, grito. você me levanta no ar, como se eu fosse um saco, eu não sabia que era assim, tão fácil, me deter. você me leva até o quarto e me larga na cama, um peso que precisa descarregar. sai e tranca a porta antes que eu me erga completamente, o meu corpo já começa a sentir as mudanças, o equilíbrio o impulso não são os mesmos. bato na porta, soco, chuto, você não pode me prender, não tem o direito, abre a porta, abre, estou falando, você é que nem eles, você é que nem eles (Lage, 2019, p.77 e 79).

De fato, posturas como a de Sebastião e o companheiro sem nome resultavam em mais quedas (prisões) e mortes sob tortura. Como protesta a personagem, o exercício de poder pela força e o aprisionamento no quarto pouco o distingue das Forças Armadas e produzem mortes:

minha tarefa era simplesmente levar um endereço, você não deixou, me esperaram além da conta, deviam ter ido logo embora, meu amigo disse, ficaram, levantaram suspeitas, foram abordados, um reagiu, morreu ali mesmo na rua, no jornal diz que foi assalto, os outros dois sumiram, ainda não temos notícia (Lage, 2019, p.).

As considerações da Comissão Nacional da Verdade e os testemunhos de mulheres torturadas nos quartéis e centros clandestinos são premissas ficcionalizadas por Claudia Lage, a qual traz para o centro de *O corpo interminável* a cena de tortura. A autora recupera a estética de publicações como *Em câmera lenta* (1997), de Renato Tapajós, que descortina a cena de tortura repetida vezes. Com mais apuro literário, Lage também atende à expectativa do “leitor-vampiro”, como nomeado pela crítica Flora Süssekind (1985, p. 44-45), ao descrever as sessões de tortura contra militantes:

Mandaram ela tirar a roupa, mandaram que a dobrasse e colocasse num canto, mandaram que ficasse de quatro, que gemesse como uma puta. Ela era uma puta e devia gemer como uma puta geme, se mover como uma puta se mexe, levantar a bunda como

uma puta levanta. Ela nua tremia de nervos, era inverno e ela tremia, não soube por que pensou em chocolate quente, naquela hora como podia pensar, no ano passado na mesma época tomava chocolate quente numa confeitaria, agora sangrava e não a chamavam mais de puta, chamavam de porca, não a deixavam tomar banho, não lhe davam absorvente e a chamavam de porca. O vestido que tinha tirado estava sujo de sangue, imundo de não lavar nunca, mandaram ela dobrar como se dobra roupa limpa, mandaram colocar dobrada num canto como se guarda no armário, ela entendeu que também era uma tortura, remontar a hábitos de rotina, a vida livre, a normalidade, por isso a sua mente reagiu, trouxe o chocolate quente, e o seu conforto, o seu aconchego, a sua doçura, ela precisava ser forte (Lage, 2019, p. 171).

De acordo com a CNV, “No exercício da violência, mulheres foram instaladas em loci de identidades femininas tidas como ilegítimas (prostituta, adúltera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada etc.)” (Brasil, 2014a, p. 402). A linguagem poética de Lage, portanto, balança a exposição da cena de tortura, na qual o algoz recorre a rótulos como “puta” e ao abuso sexual como forma de exercício de poder e punição tanto por desafiar o esperado socialmente de uma mulher quanto por se engajarem no âmbito político, sem estarem à sombra de uma figura masculina, como reforçado pelos militares, segundo a historiadora Ana Maria Colling (2015). No rasto dos saudosismos de ditadura e negacionismos históricos, defendemos a representação escancarada da cena de tortura é uma tentativa de sensibilizar o leitor para a espetacularização e a sistematização da violência por agentes de Estados no regime militar.

À guisa de conclusão, observamos a permanência do legado da ditadura por efeito da ausência de responsabilização dos crimes militares e a militarização da política, refletida em casos de violência policial e da prática de fazer sumir, a exemplo do pedreiro Amarildo, torturado por policiais da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) da Rocinha e desaparecido desde 2013. Na efeméride de sessenta anos do golpe de 1964 e dez anos depois da CNV, “temos ao menos a obrigação de não esque-

cer”, nas palavras de Dalcastagnè (1996, p. 10), e de recordar os mortos sem lápide, enquanto os corpos não voltam e a justiça não chega.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes. v.1. Brasília: CNV, 2014a.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes. v.3. Brasília: CNV, 2014b.

COLLING, Ana Maria. 50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. **Opsis**, Catalão, v. 15, n. 2, pp. 370–383, 19 dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/Opsis/article/view/33836/20058>. Acesso em: 12 de maio de 2023.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FISCHER, Carmen. **Travessia**: do sonho à realidade. Rio de Janeiro: Record, 1982.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GUARANY, Reinaldo. **A fuga**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

HINER, Hillary. Hiner, Hillary. ¿El “nunca más” tiene género? Un análisis comparativo de las comisiones de la verdad en Chile y Argentina. **Estudios de Sociología**, vol. 20, n. 39, p. 253-270, 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudios/article/view/7551>. Acesso em: 10 agosto 2022.

LAGE, Claudia. **O corpo interminável**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. **Tempo Social**, 2(2), 113-128, 1990.

VERISSIMO, Luis Fernando Verissimo. **A mãe de Freud**. Porto Alegre: L&PM, 1985.

Análise de *Foi você quem convidou* de Nei Lisboa

Cristina Moura¹

Resumo

“Foi você quem convidou” é a primeira canção de *Pandora*, EP de Nei Lisboa, disponível em variadas plataformas digitais: <https://www.neilisboa.com.br/>. A obra é composta por cinco canções inspiradas pelo denso contexto social e político brasileiro recente. O artista gaúcho tem uma atuação por mais de quatro décadas que abrange doze discos lançados, dois livros: uma coletânea de crônicas e um romance editado no Brasil e na França. Sua paixão pela música, que se inicia ainda na infância, teve influência decisiva do irmão, Luiz Eurico, também poeta militante que sofreu até ser morto há mais de 50 anos durante a ditadura, após o golpe de 1964 no Brasil. No final de 2021 Nei Lisboa lança *Pandora* com a canção de título inusitado, “Foi você quem convidou”, que parece sugerir uma resposta ou consideração à uma situação. O poema imputa culpa e responsabilidade/irresponsabilidade ao anfitrião da festa. A sonoridade do poema/letra ganha outra dimensão com a música e a

1. Mestranda PPGL/UFES. Licenciada em Língua e Literatura de língua Inglesa (UFES 2020). Intérprete simultânea e consecutiva, pós-graduação (PUC-Rio 2014). Doutora e Mestre em Imunologia (USP). Profa. aposentada (UERJ). Tradutora e revisora de textos científicos em inglês (eng.), francês (fr). Traduções técnico-científicas e literárias.

contestação torna-se mais evidente com o ritmo do roqueiro. Traz o escárnio e o deboche com o coro no refrão, a crítica político-econômico-social evidente desde a segunda estrofe, tem cunho de denúncia antifascista, desabafo e lavagem de alma. Poesia que ao lê-la e ainda ouvi-la provoca um sentimento que enseja a cantar junto. A ironia e a provocação no texto descabido, irreal, trata e propõe uma festa grotesca mesclando sonho, pesadelo e realidade. A tônica do imagético e metafórico remete a um castelo à beira mar, à loucura e superficialidade do pós-guerra, com termos e expressões fortes, chocantes. Ademais, situações não habituais são evocadas no êxtase sem nexos dos sanguesugas em ostentação suprema. O *blasé* e a insanidade juntos, tudo para lançar dúvidas, questionar a razão (ou a falta dela). As quatro estrofes falam por si e merecem a leitura para encarar os fantasmas e o descalabro da ditadura.

Palavras-chave: Nei Lisboa. Poesia. Música.
Contexto político brasileiro.

Foi você quem convidou

repare nessa linda festa
um castelo frente ao mar
e um grande baile à luz de velas
pra você comemorar
e quanta gente esperta que chegou
mas vejo algumas bestas feras
com os dentes a sangrar
e no colo de mulheres belas
umas manchas de assustar
me diz pro que essa gente se enfeitou?
foi você quem convidou

velhos demônios, bruxas e vilões
vermes, patifes e uma corja de ladrões
um bando de assalto

e no caminho que passou
repare que nada restou
malucos, carrascos,
pastores charlatões
banqueiros gatunos
e uma máfia de patrões
um jogo tão pesado
que o castelo desabou
e o resto que o vento levou
foi você que se acordou
e bem-vindo ao pesadelo
que o sonho se acabou

mas que linda festa
um banquete de arrasar
e um grande baile à luz de velas
num castelo frente ao mar
mas quanta gente estranha
que chegou
já vejo algumas bestas feras
com os dentes a sangrar
no pescoço de mulheres belas
duas marcas de assustar
me diz de onde essa gente
se exumou?
foi você quem convidou

zumbis e larápios, lacaio, vendilhões
escroques, falsários
e uma tropa de bufões
botando tudo abaixo
no caminho que passou
e repare que nada restou
verdugos, velhacos,
sabujos, sabichões
palhaços sinistros, megeras e pavões
num jogo tão pesado
que o castelo desabou

e o resto que o vento levou
foi você que se acordou, meu bem
e bem-vindo ao pesadelo
que o sonho se acabou.

“Foi você quem convidou” (3:57seg) abre *Pandora*, o novo EP de Nei Lisboa, disponível em variadas plataformas digitais e que pode ser acessado e ouvido no site do artista: <https://www.neilisboa.com.br/>.

A obra é composta por cinco canções inéditas fortemente inspiradas pelo contexto social e político brasileiro recente: “São músicas datadas no presente e na dramaticidade do que vivemos. Se em poucos anos tivermos afastado essas nuvens fascistas do horizonte, não me importo que se tornem anacrônicas ou sejam esquecidas. Eu seria um compositor mais pobre mas a nossa vida seria bem mais divertida.” Assim se coloca o artista numa postura clara do que se apresenta na realidade brasileira. Então, som na caixa, pra conhecer *Pandora* por inteiro.



Figura 1 — Performance de Nei Lisboa.

Fonte: [facebook.com/neilisboa](https://www.facebook.com/neilisboa)

Nei Lisboa é um artista gaúcho de Caxias do Sul, reside em Porto Alegre desde a infância, tendo vivido temporadas em outras capitais brasileiras e nos EUA, onde concluiu o ensino médio. A ligação com a capital gaúcha é forte, se dá mais especificamente com o bairro Bonfim, onde cresceu e

morou por mais de 20 anos e mantém um público fiel. É irmão mais jovem, entre sete, de Luiz Eurico Tejera Lisbôa – primeiro desaparecido político brasileiro cujo corpo pôde ser localizado apenas no final dos anos 1970 e que muito o influenciou – era militante e também poeta. Sua linguagem poética tentava amenizar a dureza da hora e parecia tratar de ficção, mas não, poemas escritos retratando a ditadura militar após o golpe de 1964. O assassinato do poeta em 1972 aos vinte e quatro anos foi somente desvendado sete anos mais tarde, como o primeiro da sucessão de corpos identificados em vários cantos, ele, no cemitério de Perus, em São Paulo. Havia se mudado para a capital paulista pela militância estudantil, quando chegara do Rio Grande do Sul e morava numa pensão no bairro da Liberdade. Todo o processo histórico foi minuciosamente detalhado num dossiê da Secretaria Especial dos Direitos Humanos (Brasil, 2007, p. 309-311). Ico, como é conhecido para os íntimos, era engajado na política desde os quinze anos. O jovem Ico antes de ‘desaparecer’, e o seu corpo ser encontrado, em 1979 como Nelson, parecia antever, premonizar em seus poemas o seu próprio fim. Luiz Eurico Lisbôa representa mais um exemplo do testemunho na literatura. Aquele que fala, a testemunha ou sobrevivente, aquilo que se fala – a violência, a catástrofe, a coletividade representada, antecedem o evento-limite (Salgueiro, 2011, p. 11) –, o autor fora detido pelo DOPS algumas vezes ao longo de 1967, talvez isso se justifique pela tênue teia entre verdade e ficção, entre ética e estética, entre história e forma (como proposto por Salgueiro, 2011, p. 9). Em referência aos cinquenta anos do assassinato em 2022 seu irmão, o músico Nei Lisboa, declara: “De minha parte, choro por quem se foi e por aquilo que sonhava e que, tantos anos depois, nem perto está de se realizar. Luiz Eurico era meu irmão, onze anos mais velho, e com ele aprendi desde o berço a soletrar justiça, liberdade, humanidade.” A poesia de Ico Lisbôa como testemunho da violência ditatorial foi por nós recentemente considerada (Moura, 2023, p. 115-125). Esse preâmbulo se justifica para mostrar as afinidades estéticas entre os dois irmãos, mas sobretudo por indicar a teia que interliga lamentavelmente o período ditatorial (1964 -1985) com o Brasil depois de 2016. No álbum *Cena beatnik*, na música “E a revolução”, Nei Lisboa homenageia Ico Lisbôa trilhando uma espécie de diálogo: “Se eu fosse te dizer/ o que há em mim de teu / Meu

irmão, a glória / É uma história sem final // Mais duro é perceber / se eu fosse te falar / Do Brasil de agora / Que seria tão igual // Miséria, doença, polícia brutal, luxúria, mentira, autoridade moral // Viu? Hum, hum / 68 foi barra / como é 2001”.

A atuação de Nei Lisboa no meio artístico, ao longo de mais de quatro décadas, abrange 12 discos lançados, além de dois livros: uma coletânea de crônicas e um romance editado no Brasil e na França. Caetano Veloso, Zélia Duncan, entre outros gravaram e fizeram sucesso com algumas de suas canções. Sua paixão pela música inicia-se ainda na infância, quando frequenta um liceu musical e ingressa mais tarde no curso, inconcluso, de Composição e Regência da UFRGS. Nei cuida do tratamento imagético tanto na linguagem poética como na apresentação do EP *Pandora* lançado há pouco mais de dois anos:

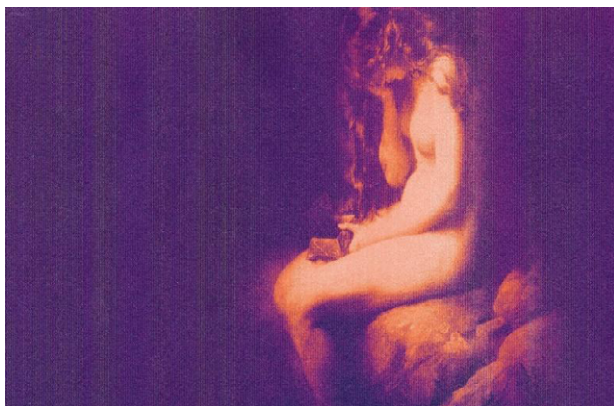


Figura 2 — Pandora

Fonte: <https://www.neilisboa.com.br>

Pandora é um projeto gráfico de Cintia Belloc, companheira de Nei, que também desenvolve a *bio* do autor no site, de onde se extraiu boa parte das informações que aqui estão. Sua carreira artística se inicia em 1979, com os espetáculos “Lado a lado” e “Deu pra ti anos 70”, com Augusto Licks. O primeiro disco em 1983, *Pra viajar no cosmos não precisa gasolina*, produção independente, e em 1984 lança seu segundo disco, *Noves*

fora. Os discos *Carecas da Jamaica* de 1987 recebe o Prêmio Sharp de revelação pop/rock; e *Hein?!* de 1988 marca sua trajetória de forma indelével (relançados em CD em 1999). Em 1990, sua primeira incursão na literatura, o romance *Um morto pula a janela*, é lançado em 1991 pela editora Artes & Ofícios, relançado pela editora Sulina em 1999, e publicado em francês pela L'Harmattan em 2000.

Em 1993, depois de idas e vindas entre Porto Alegre e Montevideu, Nei grava ao vivo no Theatro São Pedro o disco *Amém*, reunindo canções próprias e clássicos da música popular uruguaia, acompanhado por nove músicos dos dois países. O primeiro trabalho em vinil e em CD relançado em 1999.

Nei Lisboa excursiona em 1998 pelo sul do Brasil embalado pelo sucesso de *Hi-fi*, um apanhado de clássicos da música pop e do repertório folk que influenciou o seu início de carreira nos anos 70 gravado ao vivo no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, o CD provoca uma onda de relançamentos dos trabalhos anteriores. Depois de uma década, Nei retoma em 2000 a composição com *Cena beatnik*, seu primeiro trabalho em estúdio, lançado em 2001. Em 2002, bandas e artistas gaúchos unem-se em um CD tributo, intitulado *Baladas do Bom Fim* lançado pelo selo Orbeat, com releituras de quatorze músicas do compositor.

As músicas de Nei Lisboa participam também da trilha de vários filmes da cinematografia gaúcha, como *Deu pra ti anos 70*, *Verdes anos* e *Houve uma vez dois verões*. Em *Meu tio matou um cara*, de Jorge Furtado, um dos principais temas é a canção “Pra te lembrar”, na interpretação de Caetano Veloso, música que também faz parte do CD *Relógios de Sol* – lançado em julho de 2003 pelo selo Antídoto. Em 2006, *Translucidação*, traz onze canções inéditas autorais e releituras de Caetano Veloso. O próprio cantor assina a produção, ao lado de Paulinho Supekóvia.

Nei volta à literatura, em 2007, reunindo crônicas suas publicadas ao longo da década na imprensa gaúcha sob o título *É Foch!*, indicado ao Prêmio Açorianos de Literatura em 2008. Em 2010, o artista revisita

no palco o repertório de todas essas diferentes épocas, circulando com a turnê *Vapor da Estação* por nove cidades brasileiras, de norte a sul do país pelo Petrobras Cultural.

Lança em Porto Alegre seu décimo álbum de canções inéditas em 2010, *A Vida inteira*, viabilizado por financiamento coletivo na plataforma Catarse, com quase 900 apoiadores do projeto. Em junho de 2015, grava ao vivo em Porto Alegre o CD *Telas, tramas & trapaças do novo mundo*, com patrocínio do Natura Musical, lançado em capitais e outras cidades do sul do Brasil. Em paralelo, Nei Lisboa & Salvagni Big Band estreiam em 2016, no Teatro Bourbon, em Porto Alegre, uma formação de dezesseis músicos, com repertório clássico das *big bands* norte-americanas dos anos 30 e 40 do século passado.

Nei abre 2017 com a oitava edição de sua temporada de verão (Neilis-Poa) em Porto Alegre, no Theatro São Pedro. Durante todo o ano segue mostrando seu trabalho autoral, com apresentações por todo o Rio Grande do Sul, além de Belém, Brasília e Curitiba, na nona edição do projeto Série Solo, nos teatros da Caixa Cultural. Em 2018, uma turnê muito especial com o show Duplo H, comemora os aniversários de 20 anos do CD *Hi-fi* (1998) e 30 anos do disco *Hein?!* (1988). Celebra em 2019, a décima edição consecutiva do projeto NeilisPoa, e do show *A Utilidade das Palavras*, mostrando repertório inédito que seria gravado no ano seguinte.

Com a chegada da Covid-19, e o fechamento da atividade artística de palco, Nei se dedica às *lives*, em especial a um programa semanal pelo canal do YouTube, de nome “Em casa e (ao) vivo”, mesclando música, notícias, humor, entrevistas e participação ao vivo dos internautas. Em meados de 2021, depois de se recuperar integralmente de uma internação por Covid, Nei Lisboa retoma o projeto do novo disco, o EP *Pandora*. Atualmente, desde o final de 2023, faz vários shows principalmente em Porto Alegre. A primeira canção de Pandora, “Foi você quem convidou”, carrega o título do poema/letra da canção, de pronto inusitado, parece sugerir uma resposta ou consideração a uma situação. E após ler

o poema, “Foi você quem convidou” percebe-se o aspecto cinematográfico e imputa culpa e responsabilidade ao anfitrião da festa. As quatro estrofes longas rimadas são compostas por versos heterométricos em número ímpar (onze, quinze, treze e a última outra vez com quinze versos). A primeira, mais curta apresenta rimas alternadas e interpoladas, que percorrem um padrão: a, b, a, b, c, a, b, a, b, c, c. Na segunda estrofe se desenharia um esquema de rima distinto: a, a, b, c, c, b, a, b, a, b, c, c, c, b, c. Já a terceira estrofe percorre um novo esquema: a, b, a, b, a, c, a, b, a, b, a, c, c. A última estrofe também: a, b, a, b, c, c, b, a, a, b, c, c, a, b, c. A sonoridade do poema ganha outra dimensão com a música e a contestação torna-se mais evidente com o ritmo do roqueiro. Vem o deboche com o coro no refrão e qualquer semelhança, é mera coincidência. A crítica político-econômico-social é mais evidente a partir da segunda estrofe, com intertextualidade especial em relação ao que se passa e se vê na realidade brasileira (para fazer outro intertexto com o livreto ficcional de Vitor Ceí, saído do forno: *Impeachment e o julgamento do presidente Bolsonaro no senado federal* pela Butecanis Editora Cabocla). O poema/letra da canção “Foi você quem convidou” tem um cunho de denúncia, desabafo e lavação de alma, tudo junto misturado. Ouvi-la provoca um sentimento que enseja a cantar junto. O texto é irônico, provocativo, descabido, irreal que descreve a festa mesclando sonho, ou melhor, pesadelo e realidade. O poema imagético e metafórico remete ao Grande Gatsby de Scott Fitzgerald com suas festas grotescas, castelo à beira mar, insanidade e superficialidade do pós-guerra; com termos e expressões fortes desde o início do poema, alguns chocantes, situações não habituais evocadas e o êxtase sem nexos dos sanguessugas em ostentação suprema. Um bando de convidados salafrários, maus-caracteres, vampiros

num jogo tão pesado
que o castelo desabou
e o resto que o vento levou
foi você que se acordou, meu bem
e bem-vindo ao pesadelo
que o sonho se acabou.

Tudo para lançar dúvidas, questionar a razão (ou a falta dela).

Ainda há na canção possíveis conexões interrogantes com Noel Rosa (O samba que você me convidou), John Lennon e Gilberto Gil (O sonho acabou), Legião Urbana (festa estranha e gente esquisita de Eduardo e Mônica), Rita Lee (Doce vampiro) e com o filme “E o vento levou”, que poderiam ser exploradas como um caldeirão de situações associadas à “Foi você quem convidou” de Nei Lisboa. Mas em tempos inomináveis, retomando o artista numa *live*: “Neutro é só xampu de bebê”.

Referências

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CEI, Vitor. **Impeachment**: o julgamento do presidente Bolsonaro no senado federal. Vitória: Butecanis Editora Cabocla, 2023.

LISBOA, Nei. **Um morto pula a janela**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.

LISBOA, Nei. **Cena beatnik**. Porto Alegre: Antídoto, 2001.

LISBOA, Nei. **Pandora**. 2021. Disponível em: <https://www.neilisboa.com.br/>. Acesso em: 08.11.2024

MOURA, Aparecida Cristina Novaes. “Cabo Arraes” de Luiz Eurico Tejera Lisboa. In: FERRAZ, Marcelo; MARTINELLI FILHO, Nelson (Orgs.). **Poesia e cárcere**. São Carlos: Pedro & João, 2023. p. 115-125.

SALGUEIRO, Wilberth. Apresentação. In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: Edufes, 2011. p. 9-16.

Verdades reveladas: a repercussão político-musical de Caetano Veloso no contexto ditatorial brasileiro

Gaspar Paz¹

Resumo

A revelação de processos contra Caetano Veloso pela ditadura militar, a partir de documentos encontrados no Arquivo Nacional em 2018, e a publicação do livro *Narciso em férias* (em 2020), são importantes elementos para pensar e contextualizar a atuação do músico baiano em tempos da violência explícita dos anos 1964 a 1985, reeditada de diferentes maneiras entre os anos 2016 a 2023. Em *Narciso em férias*, Caetano Veloso narra em detalhes (e em estilo literário) a violência e a prisão que sofrera nos anos 60. Nessa ambiência, em 1968, ao lançar o Compacto Simples com a música “É proibido proibir”, o autor já questionava, como observa Luiz Carlos Maciel, a “afirmação repressiva dos valores estabelecidos pela estrutura social vigente”, levando em consi-

¹ Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Autor do livro *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim* (Vitória: Edufes, 2019).

deração tabus sexuais, familiares e processos manipulatórios capitalistas. Além disso, já intuía os estragos da estrutura jurídica, econômica e social brasileira e sentia na pele as atitudes policialescas contra a liberdade artística e cultural. Essas percepções da realidade social brasileira serão amplificadas pelo compositor e poeta em canções como “Terra” e “Podres poderes”. Nossa intenção é analisar aspectos estéticos e políticos de algumas músicas do autor desse período, interpretando-as com base na leitura de *Narciso em Férias*, de entrevistas e interlocuções de Veloso e Gil com Augusto de Campos (em *Balanço da bossa*) e de recensões da época produzidas para *O Pasquim* pelo escritor Luiz Carlos Maciel e republicadas no livro *Underground* (2022).

Palavras-chave: Música na ditadura. Caetano Veloso. Estética tropicalista. Literatura de testemunho.

68 foi barra/ Plena ditadura/ Plena resistência/ Plena tropicália/
Plena confusão[...]/[...] 68 foi bala/ E mais bala foi setenta e um,
e dois, e... / Sempre alguém sumido de casa/ Torturado, morto/
Mutilado pelo Estado ao bel-prazer/ Boiando no Rio da Prata/
Guerrilheiros, jornalistas/ Marinheiros, padres e bebês/ Boiando
no Rio da Prata/ Visto num jazigo vago/ Ou num muro de Santia-
go/ Ou jogado numa vala comum [...] (Nei Lisboa)

A epígrafe acima, retirada da canção “E a revolução”, que o músico e escritor Nei Lisboa compôs para seu irmão Ico Lisbôa, revela um pouco da cruel atmosfera que se instalou no Brasil após o golpe de 1964. Instaura-se, segundo Fábio Konder Comparato, um momento “empresarial-militar”, resultado da cisão entre “os agentes políticos e a classe dos grandes proprietários e empresários” (Comparato, 2017, p. 192). A oligarquia brasileira, que via crescer as tensões políticas entre esquerda e direita, mostrava suas garras em apoio explícito à caserna. Segundo Comparato,

Na preparação do golpe, o governo norte-americano teve uma atuação decisiva. Já em 1949, um grupo de altos oficiais do

Exército Brasileiro, entre os quais o general Cordeiro de Farias, influenciados pelos Estados Unidos, criou, nos moldes do *National War College* norte-americano, o Instituto de Altos Estudos de Política, Defesa e Estratégia, a seguir denominado Escola Superior de Guerra. Com o aprofundamento da chamada Guerra Fria e, sobretudo, logo após a tomada do poder em Cuba por Fidel Castro, esse instituto de ensino passou a formar a oficialidade brasileira para impedir a assunção do poder pelos comunistas; assim compreendidos todos os agentes políticos que, embora não filiados ao PCB, manifestassem, de alguma forma, oposição aos Estados Unidos. Pode-se afirmar que todos os oficiais militares que participaram do golpe de 1964 foram alunos da Escola de Guerra. Os cursos lá administrados, aliás, não eram reservados apenas aos militares, mas abertos também a políticos e empresários de destaque (Comparato, 2017, p. 194).

De tal aparato formativo, surgem as ações que resultaram no DOI-CODI (Destacamento de Operações Internas e Centro de Operações de Defesa Interna) e na repressão àqueles que os militares chamavam de “inimigos internos”. Tratava-se, como observa a filósofa Marilena Chaui, da violência autoritária regida por três princípios: “autodenominação de Nacionalismo Responsável (isto é, sem movimentos sociais e políticos), Pragmático (isto é, baseado no modelo econômico de endividamento externo e do tripé Estado-multinacionais-indústrias nacionais) e Moderno (isto é, tecnocrático)” (Chaui, 2014, p. 47). Reforçam essas perspectivas as “leis de exceção (Atos Institucionais e Atos Complementares) e a militarização da vida cotidiana” (Chaui, 2014, p. 47). O passo seguinte é a utilização da violência repressiva contra a população em geral, “em especial trabalhadores do campo e da cidade (particularmente sindicalistas de oposição), desempregados, negros, menores infratores, presos comuns e delinquentes em geral (aí incluídos travestis e prostitutas)” (Chaui, 2014, p. 47).

Foi nesse clima adverso que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos, mais precisamente no dia 27 de dezembro de 1968. As denúncias e investigações descritas em documentos militares “secretos” eram

totalmente estapafúrdias. Entre elas, uma gravação inexistente de um LP intitulado *Che*, a participação na passeata dos 100 mil, a aproximação com os artistas do Teatro Oficina que, com a direção de Zé Celso Martinez Corrêa, encenaram a peça *Roda viva*, de Chico Buarque, e a própria atuação estético-política do jovem cantor e compositor – Caetano tinha 26 anos na época –, que nesse tempo ganhava ampla repercussão midiática em função de sua participação em festivais, como o conhecido protesto de “É proibido proibir”. A revelação desses documentos fez com que Caetano Veloso publicasse, em livro separado, um capítulo de *Verdade tropical*, anexando à narrativa de alto teor literário, os documentos, dossiês de Estado que o investigavam. O livro foi publicado em 2020, num momento em que hordas neofascistas tomavam conta da política brasileira. A leitura desse livro, juntamente com a audição das composições de Caetano Veloso (do período e as composições posteriores) são, pode-se dizer, capítulos expressivos de literatura de testemunho, que nos fazem ver com nitidez a violência e as arbitrariedades militares. Cada vez mais essas manifestações têm ganhado vulto no resgate à cidadania e ao direito à memória histórico-cultural. Recentemente, Chico Buarque também publicou um livro de contos no qual reverbera o período ditatorial no próprio título (*Anos de Chumbo*) e, tenho para mim, que a experiência de conjunto de vida e obra desses autores merece ser ainda mais estudada e divulgada por pesquisadores dos campos da música, literatura e ciências sociais e humanas. Ao observar tais meandros, vamos construindo, para falarmos com Georges Didi-Huberman, uma espécie de arqueologia estético-política. Como ressalta o filósofo no livro *Cascas* “isso significa pelo menos duas coisas. Primeiro, que a arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, objetos claramente visíveis. Depois, que a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (Didi-Huberman, ano p. 67). Caetano sabia da força dessa anamnese literária, quando sublinhou na apresentação do livro em 2020: “parece-me que este, que é meu escrito a que atribuo maior valor (literário),

entra na cena atual da vida política brasileira de modo abrasivo. Que toda ou todo jovem que sabe ler possa tê-lo nas mãos é algo que salva o fato de minha existência pessoal ter se tornado um assunto público” (Velooso, 2020, p. 14). O Brasil, através de um esquecimento compulsório, vem negando o direito à verdade histórica desde a época da Anistia. As contradições encetadas aí, fazem com que o escrito e as canções de Caetano assumam uma força crítica deveras significativa. Esse tipo de experiência estético-política já nasce com um anseio “atento e forte”. Como disse Raimundo Carvalho (2020, p. 383), que ela seja “ao mesmo tempo crítica da realidade e que aponte para uma realidade nova a ser conquistada, tanto através da palavra presentificante da poesia, como através da luta política emancipatória dos grupos sociais dominados” é o que motiva esta leitura.

Feito esse prelude, gostaria de sublinhar alguns aspectos da literatura de testemunho que podem auxiliar na compreensão do tema e da confluência entre as produções musicais e literárias de Caetano Veloso, descortinando os anos de chumbo vivenciados pelo artista.

No ensaio “Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap)”, Wilberth salgueiro (2013) discorre sobre as especificações testemunhais (testemunha é quem presenciou ou viveu um fato; testemunho é a documentação narrativa do fato). Ao mencionar os graus de envolvimento contextual, fala ainda dos estudos sobre a literatura de testemunho em perspectiva mais elástica, considerando a leitura de Jeanne Marie Gagnebin sobre a “testemunha solidária”. Segundo a filósofa “testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos”, Gagnebin aponta ainda que “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”, pois “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” (Gagnebin, 2006, p. 57).

O filósofo Paul Ricoeur, lido por Gagnebin e Salgueiro, apresenta várias características do processo jurídico e histórico da noção de testemunho. E segundo o autor francês, para que o testemunho vire arquivo, deve ser lido em perspectiva histórica. Nas condições abjetas da ditadura militar no Brasil, os arquivos, dossiês e investigações são criados sobre pretexto de jurisdição militar (ou melhor dito, de autoritarismo militar). E a violência desferida, num primeiro momento, ao “inimigo interno”, será expandida, com o beneplácito da elite, para a população em geral como “violência confidencial”. Todos os arquivos que acessamos no site *Memórias reveladas*, guardam essa inscrição quase como uma ameaça: “confidencial”. Como ressalta Salgueiro, há sempre uma intranquilidade na leitura dos fatos que se vê contrastada com a lógica do poder. No embaralhamento da memória dos fatos há ainda que se ler e, cada vez mais, a narrativa que se revela e se expande, amiúde, em textos literários, em canções populares, em suma, na práxis cultural.

Nesse sentido, a verdade assume contornos mais definidos nas instanciarções éticas e políticas, balizadas por aproximações estéticas. A veemência da colocação artístico-cultural intensifica os sentimentos e põe a nu suas capilaridades muitas vezes ludibriadas. Nessa perspectiva do testemunho, ao falar de Graciliano, Salgueiro comenta a escrita do autor alagoano, ora direta, ora indireta, mas ajustando lógica e ironicamente os elos da linguagem e da situação de precariedade e violência.

Graciliano, contudo, sabe que qualquer palavra se investe de valor, efeito, ideologia. Indigna-se. Qualquer palavra é minúcia, é pormenor. Com a morte na alma, recém-saído do porão fétido e animalesco do navio Manaus, o escritor resiste a virar rebanho, resiste à animalização. O autor de *Angústia* entende, como nós, que a palavra, a língua, a linguagem, a literatura têm um papel vital na peleja contra a treva, a barbárie, a bestialização. Entende que todos devem ter direito a não ter nenhuma religião. O cárcere cerceou o movimento de seu corpo, maltratado à exaustão, mas não lhe tirou o pensamento de querer, para si e para os homens, o máximo de autonomia e de esclarecimento” (Salgueiro, 2013, p. 315).

No caso de Caetano Veloso, que vem sendo lido a partir dos enlaces estéticos do tropicalismo, tais vertentes testemunhais do período ditatorial muitas vezes escapam. Nossa proposta é encontrar ligações entre as expressões poético-musicais e literárias do compositor baiano, contrastadas com os documentos militares do período ditatorial, que acusavam o músico de subversivo. Nesse caso, servem de testemunhas do período (que tomaremos como base) o próprio Caetano (com *Narciso em férias* e em sua trajetória de canções e atuações), Luiz Carlos Maciel (com recensões no calor da hora para a mídia alternativa brasileira), Augusto de Campos e Gilberto Gil (interlocutores do autor e que também são ressonâncias interpretativas do período).

É importante que se observe que ao publicar *Narciso em férias*, Caetano abre veredas novas para a reinterpretação de todo o legado tropicalista e sua verve crítica no seio da música popular brasileira, e o faz ainda com o denodo crítico de enfrentar o ressurgimento das violações do período ditatorial nos anos de bolsonarismo rasteiro, com mais de 10 mil militares no primeiro escalão do governo. Ele publica o livro em 2020, logo após ter reaberto os arquivos e dossiês dos militares contra ele. A reinterpretação sóbria do artista é crítica ao jornalista Pedro Alexandre Sanches e ao escritor Roberto Schwarz que, segundo Caetano, não entenderam propriamente o seu percurso:

Refuto ambos ao lembrar que o texto que agora eu mesmo convenci os editores a publicarem em separado, eu o publiquei juntamente com a observação de que não me iludia quanto à sua força denunciadora ou seu poder combativo. Não que o considere nulo quanto a esses aspectos: a minuciosa narração que revela o caos organizacional e legal da ditadura; a descoberta, por experiência física e emocional, e não por leitura de dados estatísticos, de traços fundos deixados em nossa sociedade pela escravidão; a decifração de mecanismos psicológicos complexos a que acedi a partir do encarceramento, são conteúdos que justificam, a meu ver, a publicação desse texto como um trabalho enriquecedor do acervo crítico do leitor brasileiro (Veloso, 2020, p. 14).

Importante que lembremos quem é o Caetano do período e quais são os seus contatos com o meio artístico e cultural. Se a narrativa do livro sugere traços proustianos², pois o autor descreve com dimensão cinematográfica os vaivéns da memória disposta no espaço-tempo dos diversos locais de encarceramento pelos quais passou; se a literatura é evocada em suas leituras de Camus (*O estrangeiro*) e *O Bebê de Rosemary*, feitas na prisão em 1969, o *leitmotiv* do suposto interrogatório, que julgava ser a razão do encarceramento, confere à trama uma coesão no sentido da poeticidade e das minúcias da descrição dos fatos. Em entrevista ao poeta Augusto de Campos para o livro *Balanço da bossa e outras bossas*, Caetano fala de suas leituras um pouco antes da detenção (tanto no que concerne à música e ao acompanhamento da cena artística brasileira e mundial, como em relação ao cinema, teatro e literatura). Suas descobertas de Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto são signos de sua fruição literária. Suas leituras de Sartre (ainda sem o alcance marxista), os artigos de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder e o contato com os textos de Oswald de Andrade (a poesia e o *Rei da Vela*) pela via dos concretistas paulistas e pelo teatro Oficina, de Zé Celso Martinez Corrêa, mostram que ele acompanhava atentamente as manifestações literárias e filosóficas brasileiras. Dessas leituras da realidade brasileira emergiriam as leituras do ambiente musical tropicalista, revisitando a tradição popular da música, da bossa nova ao jazz, e apresentando um cenário dissonante do habitual estrelismo da chamada época de ouro do rádio.

A narrativa dos percalços da prisão serve ainda de “campanha de alerta” para uma leitura consequente do autoritarismo brasileiro. Cantada com efusividade – para não dizer com “alegria, alegria” – nos palcos brasileiros, tal leitura desafiava a época como um subterfúgio para entender os bastidores hostis da violência de estado. “Sob a cabeça os aviões,

2 *A deixa do Proust pode ser estendida também em relação a Sartre. Caetano começou a cursar Filosofia na UFBA e foi lá que conheceu Glauber Rocha e Luiz Carlos Maciel. Nessa época, foi convidado para musicar Nelson Rodrigues e A exceção e a regra, de Bertolt Brecht. As linhas traçadas no livro não deixam de nos reportar ainda ao famoso Processo, de Kafka, em que o personagem Josef K não sabe as razões pelas quais é processado.*

sob meus pés os caminhões, aponta contra os chapadões meu nariz. Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no Planalto central do Brasil”, diz a letra de canção-manifesto “Tropicália”. É claro que os problemas da época não são solucionados e, no álbum *Tropicália dois*, por exemplo, se vê a reverberação de novas questões de cunho social e político que modula a atenção de “Sampa” (de “aprende depressa a chamar-te de realidade”) para “o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina” (da música “Haiti”).

A música, da qual o autor foi subtraído com o encarceramento, começa a aparecer só lá pela página 38 do livro, quando o artista narra um episódio em que cantava “Súplica”, sucesso na voz de Orlando Silva, para um velho comunista que também estava preso numa cela contígua a dele. A comunicação entre os dois era feita pela reverberação do corredor penitenciário. Há, durante o desenrolar da narrativa, uma digressão sobre o significado estético e político daquela canção naquele contexto. Embora Caetano estivesse com a música “Atrás do trio elétrico” sendo cantada nas ruas, durante o carnaval baiano (justamente quando estava preso), a música, de uma forma geral, aparece tangenciando lateralmente a narrativa do livro e pode ser encontrada, principalmente, nas escolhas poéticas de cada frase e palavras que compõem o livro. Além de “Súplica”, também gravada por Bethânia (no LP Maria Bethânia de 1981), o compositor se refere à outra canção que se viu obrigado a cantar para os militares, “Fracasso”. A única canção que compôs na prisão foi “Irene”, para sua irmã. “Terra” (gravada em 1978 no LP *Muito* e regravada em 1986 no disco *Caetano Veloso*), composta posteriormente, reflete as memórias desse período e as leituras feitas desse processo. O músico conta que somente mais para o final de seu encarceramento conseguiu ter acesso a um rádio, que juntamente com uma pitada de valium trazido por Dedé (sua companheira), trouxe uma espécie de ânimo novo ao transe sonâmbulo por ele vivenciado. Isso mostra as formas deliberadas do autoritarismo para obliterar o desenvolvimento e as críticas culturais.

As descrições de espaço e tempo e as memórias “imprecisas” de *Narciso em férias* são de uma construção preciosa. E fazem com que o leitor continue a acompanhar a narrativa em face do despudor abjeto dos atos militares. Essa contemplação nos impele a relembrar, num sentido de resistência real a todo esse processo, canções como “Força estranha” (Gravada por Gal Costa em 1984) e “Podres poderes” (essa última gravada em 1984 no LP *Velô*). Essa resistência também pode ser sentida na construção de novos rumos e mundos construídos no exílio, como o LP *Transa*, gravado em Londres, cujas canções em inglês revelam esses dissabores de forma indireta, investindo num disruptivo estético outro. Tanto Gil (que foi preso junto), como Caetano redimensionaram esse período construindo um novo momento para a música popular brasileira (as inúmeras parcerias musicais e artísticas revelam que esse magma de construção é coletivo). Um outro aspecto interessante de observar é que Caetano também foi interlocutor de Luiz Carlos Maciel, que intermediou com o músico uma coluna para o *Pasquim* (conhecido jornal de esquerda). Caetano enviava as crônicas para o endereço de Maciel no Rio (o que garantia um intercâmbio crítico e artístico raro nas leituras e criações da música popular brasileira). E o escritor Maciel também se ocupou em analisar e divulgar as obras de Gil, Caetano, Gal, Bethânia, Macalé, Torquato. Mais adiante comentarei esse diálogo para reiterar a conexão entre *Narciso em férias* e as canções de Caetano. Para isso, selecionei alguns fragmentos deste livro-ensaio-testemunho para compor a trama de aproximação com as canções.

O primeiro fragmento destaca a ambiência inicial: “O dia já estava nascendo e eu ainda não tinha conseguido dormir quando os agentes da Polícia Federal chegaram para me prender. O som da campanha em hora tão inesperada provocou maior irritação do que surpresa” (Veloso, 2020, p. 17). Esse prelúdio dispara no músico o que ele chamou de “campanhas internas”. Não somente o despertar da consciência do período, mas também a incompreensão daquele momento específico, que havia sido cogitado (e mesmo avisado a Caetano e Gil) tão somente por Jô Soares e por Roberto Pinho. Caetano descreve a sequência da chegada em seu apartamento:

Eles diziam que as autoridades militares queriam me fazer algumas perguntas, e eu, muito mais ingênuo do que eles podiam imaginar, acreditei. Parecia-lhes pouco provável, no entanto, que alguém levasse tal eufemismo ao pé da letra, e, enquanto eu tentava conseguir detalhes sobre o que ia se passar, eles iam abandonando relutantemente a expectativa de que talvez eu reagisse a uma prisão que nem sequer sabia que estava se efetuando. Um deles, então, fez uma sugestão que primeiro me pareceu esta-pafúrdia mas logo me encheu de medo: “É melhor você levar sua escova de dentes” (Veloso, 2020, p. 19).

Logo em seguida, passaram no apartamento de Gilberto Gil. Caetano narra:

Vê-lo surgir à porta do edifício me fez sentir como se eu é que estivesse trazendo os policiais para prendê-lo. A estranheza que causava a visão do centro de São Paulo àquela hora da manhã intensificava a vertigem, e tudo em mim se perguntava o que estávamos fazendo naquela cidade, naquela profissão, naquela vida. Gil andando pela calçada vazia em direção à camionete...” (Veloso, 2020, p. 23).

“Tudo demorando em ser tão ruim” diz a canção “Desde que o samba é samba”, composta para Gilberto Gil a partir de outro momento traumático que acometera o músico com a perda de seu filho, mas que guarda inconscientemente, a meu ver, imagens de outros traumas vivenciados por ambos. Os policiais federais rodaram por São Paulo com Caetano e Gil e rumaram para o Rio de Janeiro. Os músicos se sentiam vítimas de um sequestro. Chegando no Rio a desdenhosa cena labiríntica se desdobrou em outros fragmentos. Um deles cinematográfico, sem dúvida, narra os músicos exaustos diante de um general imóvel.

O general, de fato, passou muito tempo olhando fixamente para nós, sem dizer uma só palavra ou esboçar o menor gesto. Na verdade, se se tratasse do interrogatório, seria preciso um considerável esforço vocal de todos para que a comunicação entre ele e nós se desse, dada a distância que nos separava. Mesmo na lembrança, o tempo que ficamos nos olhando em silêncio parece

uma eternidade. Seu primeiro movimento, quase imperceptível, depois desse longo confronto mudo – que, tenho certeza, não durou poucos minutos –, foi o de apertar um botão que fez soar uma campainha nalgum lugar de onde veio um soldado a quem ele falou sem que ouvíssemos. Passaram-se mais muitos intermináveis minutos antes que chegassem dois soldados trazendo bandejas com o jantar do general. Era galinha. Ele fez calmamente sua refeição na nossa frente, como se estivesse num palco (Veloso, 2020, p. 34).

Em seguida, Caetano entoa a voz “imaginada” do general, que parecia surgir do turvo silêncio:

Dir-se-ia que ele desempenhava meticulosamente o papel da solidão despreocupada, entremeando-o de acenos discretos aos assistentes, como se dissesse: ‘Eu sei que vocês estão aí e me é indiferente a sua presença quanto a sentir-me à vontade para comer, mas é significativo que vocês me vejam fazer isso e que nada possam dizer a respeito: isto aqui diz tudo sobre nossas relações e muito sobre a condição em que vocês se encontram de agora em diante’ (Veloso, 2020, p. 34).

É assim que começa, de fato, o périplo por penitenciárias durante 2 meses: “Fui jogado numa solitária mínima onde só havia um cobertor velho no chão, uma latrina e um chuveiro que lhe ficava quase por cima”. A comida intragável e toda aquela situação inexplicável revelavam a condição (do preso) de não se autorreconhecer em tal circunstância e a indicação indireta do título do livro: “não ter acesso a espelhos” (Veloso, 2020, p. 41). É que naquelas condições, “narciso estava morto” (p. 43). Ele experimentava uma sensação de frieza, perda de libido e incapacidade de se emocionar e chorar durante os meses na prisão. Certamente houve momentos de solidariedade, como o envio de livros por Enio Silveira (dono da editora Civilização brasileira), as conversas com o velho comunista, a resistência e o sistema de comunicação entre os presos elaborado por Ferreira Gullar (que também era preso político junto com outros intelectuais), a amizade com o ator Perfeito Fortuna etc. Mas todos os fatos juntos, as várias mudanças de locais de

encarceramento, faziam com que Caetano refletisse sobre o aparelho repressor do estado e pensasse nos desaparecidos políticos e na violência explícita e ao mesmo tempo confidencial, afinal, “Todos sabem como se tratam os presos” (o massacre no Carandiru anos mais tarde, os “111 presos indefesos”, mostra as cores cinzas da Sampa que em 1978 era a feia fumaça que subia e apagava as estrelas). Segundo Caetano,

Um aparelho repressor tão confuso, sem mandado de prisão, sem interrogatório e com tantas polícias envolvidas, produzia a sensação de que tínhamos sido atirados num inferno de que os solavancos no escuro e as curvas fechadas ao som do grito dolorido mas impiedoso da sirene eram apenas um indício. Em breve, com efeito, se multiplicariam no Brasil os casos de desaparecidos, e cada vez um número maior de pais de família teria seus filhos em situação semelhante à nossa, ou bem pior (Veloso, 2020, p. 55).

Sem banhos de sol diários o músico ouvia com frequência as frases “Não me obrigue a fazer isso” “Você não pode, eu tenho ordens de atirar”, espécie de normatizadores de conduta numa constante reiteração de formas insidiosas de tortura, visto que os presos caminhavam nos banhos de sol com um soldado armado que apontava a arma na direção deles. Eles também eram testemunhas auditivas de surras e violências contra outros presos. Caetano revela que “De uma feita, pelo menos, tive a quase certeza de que a vítima tinha morrido” (Veloso, 2020, p. 78). Muitos desses presos se resignavam e se deprimiam “outros alimentavam o ódio aos alçózes considerando que aquela gente pobre podia ser espancada e mesmo assassinada ali sem que ninguém tomasse conhecimento”. O comentário de Caetano em seguida é muito significativo de tudo o que o autor produzirá na sequência desses episódios:

De fato, desde essa experiência na PE da Vila Militar, passei a ter uma ideia diferente da sociedade brasileira, a ter uma medida da exclusão dos pobres e dos descendentes de escravos que a mera estatística nunca me daria. Mas seriam sempre realmente de presos comuns os gemidos infernais que ouvíamos nas noites da Vila Militar? A longa duração de algumas dessas sessões de tortura de que éramos testemunhas auditivas me leva a supor que talvez,

durante a noite, fossem trazidos alguns militantes de quem se queria arrancar confissões importantíssimas (Veloso, 2020, p. 79).

Outra cena comovente foi a chegada de Caetano ao quartel da Vila Militar (em Deodoro, Rio de Janeiro):

Só que dessa vez eram xadrezes grandes, onde vários outros já se encontravam presos. Os soldados me puseram no primeiro xadrez do corredor e seguiram com Gil para um imediatamente ao lado. Experimentei uma emoção de que não me sabia mais capaz, ao ver outras pessoas em situação bastante próxima da minha para que pudéssemos falar em pé de igualdade. E essas pessoas não tinham o ar desesperado ou sonâmbulo que já devia ser o meu. Creio que não chorei, mas era como se tivesse chorado. Abracei nervosamente muitos deles como se estivesse reencontrando amigos, embora fossem pessoas que eu nunca tinha visto antes (Veloso, 2020, p. 65).

Outro detalhe que já parece ser senso comum em narrativas de testemunho são dois fatos relatados por Caetano. O primeiro foi “Um detalhe terrível me levou às lágrimas inúmeras vezes quando lembrado depois que fui solto: as discussões de Dedé com os oficiais nas tentativas que ela fez de falar comigo nesses dias de visita, e que eu ouvia estarrecido de dentro da cela, sem que ela soubesse que eu podia ouvir” (p. 74) Ele disse ainda “E a ponta dessa esperança me mantinha inerte, me dava força para adiar o descontrole iminente” (p. 76). No labirinto da memória os acenos tortuosos e torturados do suposto interrogatório, costumavam indiretamente a conexão das lembranças, como que a justificar a injustificável violência do período. O segundo episódio foi uma conversa com um dos militares que o interrogaram, e que era referente a peça *Roda viva*, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa:

Na verdade o exército nunca admitiu – e eu próprio, que atribuíra o atentado ao grupo terrorista de direita Comando de Caça aos Comunistas, não imaginava – que militares estivessem envolvidos nesse episódio. Mas o sargento tinha me chamado ali atendendo a um desejo que pareceu realizar-se melhor quando ele resolveu

me confidenciar: “Eu estava lá. Eu fui um dos que desceram a porrada naquele bando de filhos da puta” (Veloso, 2020, p. 90).

Como não pensar no impacto dessas cenas-vivas na obra de Caetano Veloso? Na teia literária que envolve os escritos do autor, gostaria de resgatar, brevemente, perspectivas que reverberam o impacto da ditadura militar na estética de sua poesia-música. Um desses aspectos é o lado existencial-filosófico que se expressa em inquietações apresentadas em canções como: “Terra”, “Trilhos urbanos”, “Cajuína”, “Giulietta Masina”, “Sampa”, “London London”, “No dia em que eu vim me embora”, “Peter Gast”, “O homem velho”, entre outras. “Terra”, canção na qual Caetano faz alusão direta à prisão (“Quando eu me encontrava preso/ nas celas de uma cadeia/ foi que eu vi pela primeira vez as tais fotografias”), estava toda imbuída de questões existenciais e de percepções do mundo. Como disse Maciel, “O mundo, pelo menos em seus aspectos superficiais, era bem diferente. Não havia computador pessoal, internet, telefone celular, CD, DVD, televisão a satélite e por cabo, as variadas tecnologias digitais de hoje, clones etc.” e completa “entende-se, geralmente, que experimentamos um grande progresso científico em função desses novos brinquedos. Contudo, deve-se considerar que havia outras coisas que sumiram, algumas inexplicavelmente. Por exemplo, viagem à lua. Tínhamos assistido pela televisão, em 1969, a uma viagem à lua, com desembarque, transmissão direta e tudo mais. Não dá para entender por que nunca mais aconteceu” (Maciel, 2022, p. 15). Assim, “das sacadas dos sobrados da velha São Salvador”, Caetano refazia as perguntas teresinas-paulistas-londrinas-cinemáticas “existirmos a que será que se destina?” ou as inquietações de “While my eyes/ go Looking for flying saucers in the sky”. Há ressonâncias nessas construções da poesia de Fernando Pessoa e das obras dos baianos Gregório de Matos, Glauber Rocha, Jorge Amado, que apareciam sobretudo a partir de problematizações sociais nutridas na experiência direta da percepção das transformações do mundo e em um agudo senso político. O escritor brasileiro Sousandrade (por intermédio dos concretistas paulistas) também aparece nas experimentações musicais de

Araçá azul. Gilberto Gil reforça essa vertente da obra de Caetano veloso quando diz “A música de Caetano é um convite a um estímulo à meditação sobre a eterna tragédia da solidão do ser e da contingência da vida, um estímulo ao cultivo da palavra sonora, hospedeira da verdade e da mentira: pertence, quase, ao plano da Filosofia” (Gil, 1988, p. 7). Ele diz ainda que “a obra de Caetano, que extravasa os limites da música e da poesia, espreado-se por todo o litoral cultural da contemporaneidade brasileira, começa hoje a atingir os limites da visibilidade internacional: a planetaridade do alcance vem juntar-se à universalidade de essência que sempre a caracterizou” (Gil, 1988, p. 6). Para Gil essa elegância poética de Caetano é completada por uma dialética que percebe musicalmente diferentes vertentes musicais estrangeiras (de Thelonius Monk a Chet Baker), harmonizando-as com os “signos da melhor tradição da música popular nacional (samba, canção, baião, toada nordestina), à utilização dos elementos arrojados da modernidade pop e rock (incluindo aí, se quisermos, as influências da Escola de Viena a Stockhausen)” (Gil, 1988, p. 7). Tanto Gilberto Gil quanto Caetano Veloso revelam em termos musicais a influência de João Gilberto, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues e Luiz Gonzaga, mas também das tantas percussões baianas e das culturas negras brasileiras. Não é à toa que completando os questionamentos existenciais aparece na obra desses artistas uma contagiante alegoria coletiva de expressão carnavalesca. No disco *Muitos carnavais* (Philips, 1977) ouvimos, por exemplo, “A filha da Chiquita Bacana” (que entra para o “women’s liberation front”), “Chuva, suor e cerveja”, “Cara a cara” e a famosa “Atrás do trio elétrico” que fez sucesso em 1969 quando o músico estava preso. O diálogo com a bossa-nova, na qual o protagonismo de João Gilberto foi marcante (pelos contratempos, pela batida do violão, pela sofisticação harmônica), se deu, por exemplo, em músicas como “Saudosismo” e “Paisagem útil”. A vertente tragicômica explora também as aproximações com compositores da época do rádio, como Noel Rosa e Lupicínio. Como nas gravações de “Pra que mentir” (Noel Rosa) em diálogo com “Dom de iludir”, e “Felicidade”, de Lupicínio, todas expressando os diálogos de Caetano com as leituras de Augusto de Campos sobre a linguagem desses cancioneiros populares. Há ainda

toda uma valorização da cultura popular e afro-brasileira nas movimentações caetaneares, como se nota, por exemplo, em canções como “Qual é baiana?”, “Um canto de afoxé”, “Mamãe eu quero ir a Cuba”, às quais se soma a vertente tropicalista e as parcerias com poetas como Jorge Mautner, Waly Salomão, Paulo Leminski, Torquato Neto, Augusto de Campos, Gilberto Gil, Milton Nascimento. É nesse caldeirão cultural que surgem outros temas políticos como o homoerotismo em “Menino do Rio”, “Esse cara” e “Leãozinho” e outras problematizações colocadas nas canções “Um índio” e “Pixote”, às quais giram em torno da causa indígena (povos que foram afetados de forma violenta pela ditadura) e em defesa das crianças abandonadas, também vítimas de violência cruel (“com ódio aos que mataram Pixote a mão”). Para José Miguel Wisnik:

As canções de Caetano falam de praticamente tudo: é difícil lembrar um tema que elas não tenham aflorado de alguma forma; é difícil lembrar um gênero ou um setor da música popular que elas não tenham revisitado com suas interpretações. A aplicação de Caetano Veloso ao campo da canção, com intervenções deslocantes, pontes inesperadas, e sua homenagem permanente à força radiosa do que é belo e forte, faz da sua obra um comentário muito amplo do mundo através das inumeráveis refrações da palavra cantada (Wisnik, 1988, p. 8).

A vertente de investidura nos anseios tropicalistas da obra do compositor revela justamente nessas conexões todas as teias sociais que vão constituindo leituras e releituras dos acontecimentos e da violência dos anos 60, 70 e 80 e do autoritarismo que se estende aos nossos dias. Alguns marcos dessa leitura política são as músicas “É proibido proibir”, “Ele me deu um beijo na boca”, “Podres poderes”, “Cinema novo”, “Haiti”, “Circuladô de fulô”, “Como dois e dois”, “Panis et circenses”, “Pixote” e outras. Parece que, como mostra a letra de “Genipapo absoluto”, “Cantar é mais do que lembrar / É mais do que ter tido aquilo então/ Mais do que viver do que sonhar/ É ter o coração daquilo”. Essas características compõem o movimento do tropicalismo, como observa Wisnik:

A Tropicália é um movimento de maximalização da simultaneidade rompendo as fronteiras dos gêneros, do som e do ruído, numa dobra da história em que pontas da modernização e do travamento político se combinam com a desagregação radicalizante do populismo no Brasil: choque entre cataclismas e carnavais, e seus rastros trágicos, a guerrilha e o desbunde (prefigurados já em músicas como ‘Divino maravilhoso’, em parceria com Gil, e a própria ‘Tropicália’, visão alegórica do Brasil de JK ao AI-5). Essa disposição simultaneísta que irrompeu no tropicalismo, e que está implícita em toda a canção de Caetano, volta em certos momentos de maneira mais explícita: no disco *Araçá azul*, na canção ‘Outras palavras’, e certamente em ‘Língua’ (Wisnik, 1988, p. 14).

A incompreensão sobre esse movimento gerou muita violência cruzada no interior da classe média brasileira no período da ditadura militar. No artigo “Caetano e o fascismo de esquerda”, Maciel faz críticas ao que chamou de *jeunesse dorée*, que ia até o auditório dos festivais de televisão já com a intenção prévia de vaiar o artista. Segundo ele, “as vaias se dirigiam diretamente ao próprio Caetano, à sua música e à posição que assumiu em face da música popular brasileira. As pessoas que vão, em festivais, não são provocadas no momento; sabem de antemão quem e o que vão vaiar. Entram nos auditórios municiadas de ovos, tomates etc. que já têm um endereço certo. No jogo dos festivais, principalmente, as cartas estão marcadas” (MACIEL, 2022, p. 42). Nesse artigo de 25 de setembro de 1968, publicado no *Correio de Manhã* do Rio de Janeiro, Maciel ainda assinala:

quando Caetano entrou no palco, entretanto, foi vaiado. Os festivais sabiam com quem estavam tratando, então. A crítica política ou social está bem, se sentem que nada tem a ver com eles; se podem ver, de fora, o seu objetivo – como marcyanos que se penalizassem, de longe, das coitadinhas das massas operárias e camponesas terrestres, então oprimidinhas. Mas a crítica de Caetano se mete justamente na vida deles – e eles o sabiam. Algumas de suas melhores composições cometem, mesmo, o desrespeito supremo de tomar como alvo a instituição sagrada da família burguesa – como é o caso de “Eles” ou “Panis et circenses”. Aban-

donando o ângulo tradicional da esquerda burguesa e festiva – o ângulo do descompromisso, da boa consciência, da pureza intocada e da distância – pelo da crítica interna, a *jeunesse dorée* paulistana sentiu que alguns de seus mitos mais caros estavam sendo agredidos. Entrou no Tuca com uma resposta apertando-lhe a garganta: a vaia (Maciel, 2022, p. 42).

No caso de um Caetano Veloso vale a assertiva de Olgária Matos “A estética adquire valor ético e político, pois não se separa do sentido de uma vida” (Matos, 2002, p. 306). O artigo de Luiz Carlos Maciel acima mencionado e o artigo “É proibido proibir”, do mesmo Maciel, foram publicados em 1968 meses antes da prisão de Caetano Veloso. Maciel, como representante da contracultura, capta de forma perspicaz a cena do momento. Neste último artigo fala do Compacto simples *Caetano Veloso*, lançado pela Philips, onde foi registrado no lado 1 a gravação de “É proibido proibir” com Caetano e os Mutantes; e, no lado 2, a gravação da música e o discurso de Caetano diante do público. A importância estético-política da obra faz com que Maciel enfatize a encruzilhada com a qual se deparavam as artes naquele período. A filósofa Marilena Chaui também se refere a este período ao falar de “Dois e dois são cinco”, no livro *Sobre a violência*. Ela diz “Quando, nos anos 1970, ouvimos Caetano cantar ‘dois e dois são cinco’, o sentido desse canto era translúcido: fazia ver a opacidade da ditadura. A tortura exprimindo-se no torturar dos números” (Chaui, 2017, p. 71). Para a filósofa,

Frequentemente, e sobretudo na política, distinguir denotação de conotação é decisivo. Se alguém diz: ‘sou a favor da reforma agrária, mas sem violência’, essa afirmação possui um sentido ou uma conotação diferente daquela que diz: ‘vou leiloar boi gordo para comprar deputados constituintes’. Todavia, a denotação de ambas é a mesma: a UDR. No Brasil, a política efetua contínuo baralhamento das dimensões da linguagem pois, no universo da linguagem, não há denotação pura nem conotação pura (Chaui, 2017, p. 72).

É esse modo de desvelar a política que tanto Caetano como Gil colocaram frente a frente da *jeunesse dorée* e que nos mostram os dissabores e a resistência aos anos de chumbo. Para Maurício Barros de Castro,

isso acontece de forma muito intensa num disco como o *Refavela* de Gilberto Gil. Segundo ele,

Refavela é uma tentativa de captura do seu tempo, um instante das manifestações culturais que surgiam, em meio às turbulências dos anos 1970, reinventadas nos guetos e periferias de partes distintas do planeta, conectadas principalmente pela música negra. É um disco de urgência, criado por um artista sensível ao momento em que vivia, marcado por ditaduras militares, lutas anticoloniais e protestos contra a segregação racial. Bombardeado por informações novas e diversas, que vinham de direções distintas, Gilberto Gil estava aberto para percebê-las e senti-las” (Castro, 2017, p. 15).

Para concluir essas considerações, gostaria de lembrar as interpretações de Maciel sobre o movimento encadeado pela apresentação de “É proibido proibir”, música que a meu ver ressoa sonora e semanticamente na ferocidade das palavras que compõem “Podres poderes” (“será que nunca faremos se não confirmar a incompetência da América católica que sempre precisará de ridículos tiranos?”). Trata-se, segundo Maciel, de reconhecer as modulações dos versos de Caetano e a dialética da argumentação do compositor. Segundo ele, “Os *sim* de “É proibido proibir” é um não ao não, formulado explicitamente nos versos finais da segunda estrofe. Qual o conteúdo do conflito estabelecido?” (Maciel, 2022, p. 43). Para Maciel,

Essa negação é explicitada pela antítese da segunda estrofe. Caetano recusa as restrições sexuais familiares (‘me dê um beijo, meu amor’) e convoca ao protesto geral, com uma nítida evocação às manifestações estudantis em Paris e no resto do mundo (‘eles estão nos esperando/ os automóveis ardem em chamas’). Ele exorta, então, às palavras de ordem do espírito anárquico dessas manifestações que propõem uma reformulação radical de todos os valores estabelecidos (‘derrubar as prateleiras/ as estantes/ as estátuas/ as vidraças/ louças/ livros’) (Maciel, 2022, p. 43).

O efeito estético da canção se amplifica com o arranjo musical de Rogério Duprat e com os versos de Fernando Pessoa recitados por Caetano

Veloso. Toda essa atmosfera e as leituras do contexto brasileiro se expandem nos mais de 60 anos de música, interpretações e criações de Caetano Veloso. O conjunto da obra merece ser revisitado com mais vagar, pois é testemunho dos duros tempos da ditadura e um exemplo de resistência ativa e de denúncia ativa da estupidez e da hipocrisia, para lembrar as palavras desferidas por Gilberto Gil na canção “Nos barracos da cidade”.

Referências

CAMPOS, Augusto. **Balço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARVALHO, Raimundo. Entrevista com Raimundo Carvalho. **Notícias da atual literatura brasileira**. Organizadores: Vitor Cei, André Tessaro Pelinser, Letícia Malloy e Andreia Delmaschio. Vitória: Cousa, 2020.

CASTRO, Maurício Barros de. **Refavela: Gilberto Gil**. Coleção O livro do disco. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. Organização Homero Santiago. São Paulo: Autêntica, 2014.

_____. **Sobre a violência**. Organização Ericka Marie Itokazu e Luciana Chauí-Berlinck. São Paulo: Autêntica, 2017.

COMPARATO, Fábio Konder. **A Oligarquia brasileira**. Visão histórica. São Paulo: Contracorrente, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GIL, Gilberto. Caetano: poesia e pensamento. Songbook vol. 2. Organização Almir Chediak. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988.

_____. **Songbook Gilberto Gil 1**. Organização Almir Chediak, Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.

MACIEL, Luiz Carlos. **Underground**. Organização Claudio Leal. Prefácio de Caetano Veloso. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

MATOS, Olgaria. Narrativa, metáfora e liberdade. **O avesso da liberdade**. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

RISÉRIO, Antônio. Gil: pontos de luz. **Songbook Gilberto Gil 1**. Organização Almir Chediak, Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André du Rap). **Prosa sobre prosa**. Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções. Vitória: Edufes, 2013.

VELOSO, Caetano. **Narciso em férias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Songbook vol. 1**. Organização Almir Chediak. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988.

_____. **Songbook vol. 2**. Organização Almir Chediak. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988.

WISNIK, José Miguel. Letras, músicas e acordes cifrados. **Songbook vol. 2**. Organização Almir Chediak. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1988.

Sobrevoos do abutre por cima dos arcos do triunfo: o racismo e o enfrentamento diante dos processos ditatoriais

Gustavo Tanus¹

Matheus José²

Resumo

Estudar a obra de Adão Ventura envolve questões que nos são caras, ainda hoje, como a racialização e seus efeitos, nas tantas formas renitentes de violências como o epistemicídio, os silenciamentos, o genocídio e outras tantas políticas dos projetos de morte. Isso, que foi matéria poética de sua obra, está bem vinculado com o período da ditadura civil-militar de 1964-1985, contexto em que escreveu grande parte dos seus livros. Nossa proposta é apresentar uma crítica dos dois primeiros livros, escritos no momento do agravamento da violência da ditadura civil-militar, a saber, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (1970) e *As musculaturas do Arco do Triunfo* (1976), apresentando

¹ Doutor (2023, UFRN/UFMG); Pesquisador UFRN, Moviola (IFNMG); E-mail: gustavo.tanus@ufrn.edu.br.

² Graduando e pesquisador (UFMG); E-mail: matheusjuze@gmail.com.

as qualidades da fatura dessa poesia. Para tanto, dialogaremos com as críticas de Maria José Somerlate Barbosa (1997), Jussara Santos (1998; 2000), Édimo de Almeida Pereira (2004a, 2004b; 2015) e nossa produção (2016, 2017, 2018, 2019, 2023), a fim de realizarmos uma nova leitura que entenda o contexto de produção desses livros dentro do período de recrudescimento das violências da ditadura civil-militar entre 1970 e 1976. Percebemos esses livros não como o estabelecimento de uma poética acerca de uma ditadura posta, em que mormente se trata o lamento sobre perda recente de direitos, mas, como relevam os acontecimentos experimentados pela voz poética em ambos os livros; o que não sendo definidor do plano temático, parece ter alterado o modo como foram registrados os textos. Elaboraremos um “sobrevoo” crítico nas potências dessas produções, em relação à expressão, à linguagem e à representação das violências em face das transtemporalidades, e que realizam a revelação poética dos projetos nacionais de longa duração, dos quais tanto o racismo e seus correlatos, enquanto “musculaturas do arco do triunfo”, têm sustentado a recorrência desses empreendimentos aos quais o regime militar se insere.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar.
Adão Ventura. Poesia negra.

“nascer abutre”
(Ivan Cupertino)

1. Abrirmos em voo do abutre

Ao realizar estudos da obra de Adão Ventura nos são colocadas diversas questões que, ainda hoje, nos são caras, como a racialização e seus *d-efeitos*, nas tantas formas renitentes de violências como o processo durativo do epistemicídio (Carneiro, 2005), os silenciamentos, o genocídio e outras tantas políticas dos projetos de morte. Tais questões foram matéria poética da obra de Adão Ventura, mas não apenas no plano temático, mas também no de expressão, em escolhas das formas

poéticas diferentes, dentro do que o poeta e crítico Anelito de Oliveira tratou como “drama da expressão” (2015) que, sendo esse dramático pelo que o crítico elaborou como dificuldades de expressão, intencionamos, em diálogo com ele, a pensarmos como tramas da expressão. Assim, o referido “drama” é integrado como contribuição poética para uma elaboração psicológica, que não se apresenta como um mero psiquismo, mas como uma trama de uma série de episódios em progressão das histórias, que apresentam as recorrências das violências, que são nossas experiências de longa duração, as quais qualificam também os estados de exceção, como sempre postos pelas ditaduras.

Tais questões poetizadas nos primeiros livros, estes que foram escritos dentro do período da ditadura civil-militar de 1964-1985, trazem, tal “drama” numa trama de escrita poética potente para pensar não apenas o contexto de sua produção, como as relações dos sujeitos negros em contextos outros que ultrapassam os de estado de exceção geral. Dito isto, fazemos como nossa proposta apresentar uma crítica mais focada nos dois primeiros livros, que foram produzidos no momento do agravamento da violência da ditadura civil-militar, a saber, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul* (1970) e *As musculaturas do Arco do Triunfo* (1976), pairando nas qualidades da fatura dos poemas desses livros.

Para o diálogo, apresentaremos um voo rasante nas primeiras críticas, nos textos dos nossos mais velhos, Maria José Somerlate Barbosa (1997), de Jussara Santos (1998, 2000), de Édimo de Almeida Pereira (2004a, 2004b; 2015), além da nossa modesta produção (2016, 2017, 2018, 2019; 2023), a fim de realizarmos a possibilidade de uma leitura outra, que possa colocar, no bojo das análises iniciadas aqui e as vindouras, o contexto de produção desses livros dentro desse relatado período. É importante frisar que não interpretamos tais livros como o estabelecimento de uma poética acerca de uma ditadura *in-posta*, em que comumente se elaboram poeticamente um lamento sobre perda recente de direitos, mas, como os dois primeiros livros de Adão Ventura podem revelar dos acontecimentos experimentados pela voz poética em

ambos os livros; o que não sendo definidor do plano temático, parece ter alterado o modo como foram, tais eventos, registrados nos textos.

Assim como um plano de voo orientado, intencionamos um “sobrevoo” crítico nas potências dessas produções, em relação à expressão, à linguagem e à representação das violências em face das transtemporalidades, que, a nosso ver, parecem realizar a proposta poética de tratamento dos projetos nacionais de longa duração, dos quais tanto o racismo e seus correlatos, enquanto “musculaturas do arco do triunfo”, esta pensada como monumentos elaborados em comemoração à aniquilação do outro (Tanus, 2018), têm sustentado a recorrência desses empreendimentos aos quais os regimes ditatoriais se inserem.

O poeta Adão Ventura Ferreira dos Reis nasceu no dia 5 de julho de 1939, na cidade de Santo Antônio do Itambé, antigo distrito da cidade do Serro; cidade que faz parte do Vale do Jequitinhonha. Nesta cidade, manteve experiências e vivências que foram importantes e se transformaram poeticamente em seus textos, como localização da origem. Filho de Dona Sebastiana de José Teodoro e de Seu José Ferreira dos Reis, neto dos avós paternos Seu Teodoro Ferreira dos Reis e Dona Justina Maria de Jesus, e maternos, Seu José Mariano de Souza e Dona Raimunda Paulina de Souza, o poeta radicou-se na cidade de Belo Horizonte, para estudar Direito na UFMG, onde se graduou em 1971.

Ainda como estudante, publicou seus primeiros poemas na *Revista Literária* do Corpo Discente da UFMG, onde recebera sua primeira premiação. Trabalhou na Imprensa Oficial de Minas Gerais, órgão que, quando dirigido pelo escritor Murilo Rubião, se fundou um dos mais importantes suplementos literários, o *Suplemento Literário do Minas Gerais*, criado, em 1966, por onde passaram escritores que foram chamados de “Geração Suplemento”, à qual Adão participou. Apesar desta participação, Adão não teve – como nos mostraram seus documentos do seu arquivo pessoal e mesmo seus passos nas edições na corda bamba do campo editorial (ao menos para as autorias negras) – uma sólida rede de relações literárias (Souza, 2017).

Em 1970, em meio à ditadura civil-militar brasileira, o poeta publicou o seu primeiro livro de poemas, *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*. Esse livro ainda não teve uma recepção que o tamanho da obra merece, talvez tenha sido por estruturar uma composição em uma prosa poética muito bem elaborada, cuja estruturação ainda não provocou uma leitura mais dedicada a esses textos, em que se busque perceber as complexidades elaboradas pelo poeta.

Ainda na década de 1970, Adão foi para os Estados Unidos, para lecionar literatura, onde assuntou as questões raciais dos negros estadunidenses, o que o fez qualificar ainda mais as suas táticas de visibilização poética da racialização brasileira e seus efeitos. No ano de 1972, venceu o grande prêmio de literatura Cidade de Belo Horizonte, com o livro que publicaria em 1976, intitulado *As musculaturas do arco do triunfo*, o segundo objeto de diálogo neste ensaio. Essa obra contemplou uma construção poética tão elaborada quanto a do primeiro livro, no entanto, a trabalhar, desta vez, mais diretamente, as estruturas, a perceber, delas, o racismo como construto estruturante da nossa sociedade.

Após essas publicações, o poeta ainda publicaria mais cinco livros autorais³, os quais, segunda a percepção sagaz do pesquisador Édimo de Almeida Pereira (2010), integram um projeto literário complexo, em que a diversidade temática é um dos eixos, com os quais cogitamos pensar também a diversidade da apresentação da forma poética. É tempo de dizer que, apesar das diversas premiações que recebera em vida, pelo apuro de sua produção, além da homenagem póstuma ao ex-aluno destaque da UFMG, porém não angariou prêmios no tanto quanto merecia. Mas destas homenagens, a mais potente será a constituição, ainda por vir, de uma “comunidade leitora de Adão Ventura”, para a qual temos realizado esforços variados como partícipes, fãs, leitores, divulgadores e pesquisadores críticos.

3 Destes, os de poemas são *Jequitinhonha: poemas do Vale* (1980; 1997, reedição com alterações substanciais); *A cor da pele* (1980, reimpresso por cinco vezes, tamanha foi a procura); *texturaafro* (1992; 2010, reedição com reelaboração do projeto gráfico) e *Litanias de cão* (2002); além do livro infantil *Pó-de-mico, macaco de circo* (1984).

Em 2004, houve uma triste interrupção – da vida, da literatura, de uma vida literária, esta, precária, de poucos leitores e críticos, em uma ocupação a qual não conseguiu, por impedimentos dos quais a racialização é propulsora, uma plenitude de seu ofício – o poeta faleceu precocemente, aos 64 anos, ancestralizou como um nosso mais velho, a quem reverenciamos por suas escolhas, seus passos, seus caminhos, em sua poética.

2. Asas do Abutre e as Musculaturas dos Arcos do Triunfo

Iniciamos, assim, esta seção pela estratégia do quiasmo, apresentando rapidamente, como primeira aparição, aqui, a poética apresentada pelo escritor negro-mineiro Adão Ventura, em 1976, no seu segundo livro, *As musculaturas do arco do triunfo*, publicado pela editora Comunicação de Belo Horizonte e ilustrado por James Scliar.

As musculaturas... (1976) é composta por três seções intituladas; “O Livro de Hagbe”, “Unidade Segunda” e “Unidade Terceira”. Trata-se, como veremos, de um arrojado projeto crítico e criativo diante do cenário político, social e cultural apreensivo e exíguo de plano concreto, senão o de tortura e assassinio, como foi o regime civil-militar brasileiro.

Nesse livro, o poeta Adão Ventura mantém o desempenho da narrativa poética densa, repleta de imagens bastante metafóricas e tensas já realizadas, em 1970, no primeiro livro, o *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*.

Partindo das análises teóricas e basilares sobre a poética de Adão Ventura apresentadas pelos pesquisadores Édimo Pereira de Almeida (2010) e Gustavo Tanus Souza (2017) é possível depreender que as experiências narradas pela voz poética, em 1970, observam o abutre como ave que “perfaz um voo em busca de alimento em estado de putrefação, ou seja, ela busca toda a podridão das sociedades ocidentais, alimentando-se

dessa matéria, transformando-a na prosa poética. Ao demonstrar a perversidade das relações humanas, ela realiza uma espécie de autópsia de si e da história” (Souza, 2017, p. 40).

Exposta, brevemente, essa sugestão crítica e nocional do abutre como conceito potencializador deste nosso movimento de diálogo (em busca de uma comunidade) com o projeto poético de Adão Ventura, viemos elaborando pensar também as “musculaturas” como um conceito (Tanus, 2017, Souza, 2023). Se o abutre se qualifica por uma função-movimentação da voz poética, isto é, voz poética narrativa, o voo que ele empreende sobrevoa a história, em trânsito tempo-espço, a perceber, nos ciclos geracionais, o que são as ditas recorrências, em suas atualizações (atos de estruturação), em novas “formas sociais” que possibilitam a permanência das estruturas, as musculaturas dos arcos do triunfo.

Assim, Adão Ventura desempenha com alta performance uma crítica antirracista e antiautoritária na medida em que nota (como percepção e escrita) as “ligeiras” situações de subalternização e de redução do corpo e da identidade alheias como empreendimentos de longa duração, que se organizam, sem se excluírem, de acordo com as reflexões de Muniz Sodré (2023) e Silvio de Almeida (2019), como forma ou estrutura, em que se alteram o tempo, as personagens, os instrumentos, (estes últimos, atualizadores e atualizados), mas não se modifica o planejamento pavoroso em que o racismo permanece, intacto e culturalmente irresolúvel, e segue sustendo os processos econômicos, políticos e sociais que se estendem no tempo e no espaço por meio de modos diversos.

Revelando a interpretação dos elementos que constituem o sintagma que compõe o título da obra, este implica uma concepção sócio-histórica paradoxal, em que se tem as ditas musculaturas, que é da estrutura que as constrói e também do trabalho de sua construção. Diante disso, recordamos do poema “Casarão paulistano”, do poeta Cuti (Silva, 2017, p. 49-50), em poetização das estupefações diante dos belos edifícios e seus frontispícios robustos, que são lugares de memórias, da beleza

externa, em sua compleição estilística mormente à europeia, mas que portam, em sua estruturação, a dor e o sofrimento impingidos não apenas a seus antigos construtores, que foram os trabalhadores escravizados, mas também aos que, hoje, são consequências diretas dessa beleza guardada nas suas belas fachadas (Souza, 2023).

Diante do regozijo triunfal e putrefato desses arcos, erigidos por meio da subalternização dos sujeitos, o poeta inicia o jogo de sua linguagem, em apresentação desses monumentos de “pedra e cal”, bastante cultivados e celebrados pelas sociedades ocidentais, em consagração que ultrapassa o que é posto a se celebrar, materializando-se, pois, nos processos ideológicos de naturalização das violências do passado e o apagamento da relação com as violências do presente. Por isso, soleniza-se e oficia-se o triunfo econômico, político, histórico e social, que é a “vitória” de certas classes e etnias, que se atualizam, para ficarmos no entendimento de Muniz Sodré, pelas formas sociais, em suas musculaturas, em cuja estrutura (que é a visada de Silvio Almeida) está erigido o edifício do racismo, da subalternização, das desigualdades, da misoginia, da violência, da fome, da apatia e da exploração.

Diante da primeira seção intitulada “Livro de Hagbe”, vale ressaltar a pesquisa que realizamos (2017, p. 41-42) acerca dessa figura nomeada Hagbe, que, nos sete poemas desta primeira seção do livro, acompanha o narrador poético em seu percurso aparentemente caótico. Não podendo assentar os entendimentos sobre tal figura, encontramos em Áfricas quatro referências de Hagbe, se referindo a um antílope pequeno, ou a uma planta latifolia, a uma anciã chamada Hagbe, que teria narrado a existência de uma mulher liderança generosa, sábia, de uma sociedade matriarcal, e, por último, Hagbe enquanto uma função da linguagem, um modo de expressão tonal, da esfera do canto, da voz da canção, da língua, do som. Esses indícios talvez sejam importantes para o aprofundamento de uma leitura futura que busque estabelecer uma espécie de arqueologia da linguagem da poesia de Ventura (Souza, 2017, p. 41).

Nesta seção, “Livro de Hagbe”, deparamos, no primeiro poema, com versos como *no primeiro dia, invadimos todos os cometas, / dentre eles, o Halley. sentimos que seus signos/ baixavam em nós os seus vultos metálicos* (Ventura, 1976). Percebemos, nesse trecho, esse cometa e os seus agentes fantasmagóricos sugerindo uma interpretação que reforça as referidas transtemporalidades e as recorrência dos processos de exploração, que se repetem, num diálogo possível entre Almeida e Sodré, em atualizações de suas formas e mantendo-se sua estrutura.

Ainda na seção “Livro de Hagbe”, temos a exposição de outras situações tensas, focalizando mais exemplos de mazelas sociais reincidentes, como a misoginia apontada nos versos em que *as mulheres eram todas violentadas à base / de poderosas lanças envenenadas de sais ultra// terrestres e com as mulheres que choravam e seus corpos eram / transportados em macas de folha de flandres* (Ventura, 1976).

Comungamos, ainda, com a crítica da pesquisadora Maria José Barbosa (1997) salientando que mesmo com o uso da sobrecarga metafórica, existe nessa obra *As musculaturas do arco do triunfo* “a preocupação sócio cultural. Trata-se de um contradiscurso poético, que é também, por sua estruturação, “contranarrativo”⁴.

Ainda durante o trajeto percorrido pelo narrador poético de *As musculaturas...*, na primeira seção, num determinado momento, a voz poética relata caminhos *interrompidos por lâminas muito finas e/ transparentes*, e, também, *inúmeras escalas de/ frustrados sonhos*, reforçando a leitura das ações e resultados de um programa sócio-histórico coercitivo e contínuo de interrupção.

4 A “contranarrativa”, como conceito, foi bem elaborado pela pesquisadora e escritora estadunidense Saidiya Hartman, para se referir às narrativas sobre a escravidão, da experiência literária de sua nação, que foram escritas em contraposição à narrativa oficial, em que ela arrojou na percepção de quais são os traços de uma narrativa que, para se contrapor às narrativas oficiais, se estabelece no entrelace do fio da ficção e com o da história. No caso da experiência poética de Adão Ventura, em se tratando de poemas em prosa, tal característica se delinea, dentro da experiência do poema dos dois primeiros livros, tratados aqui, e como oriente nos livros vindouros.

Com mais precisão, averiguaremos essas possíveis interpretações do abutre focalizando as musculaturas exploradas e invisibilizadas e o arco triunfal na seção intitulada “Unidade Segunda” composta pelos poemas; *perspectivas entre duas linhas paralelas, de algumas manias de um rico mercador de memphis e dos porcos* e algumas de suas obsessões, em que o narrador poético concede, com mais legibilidade e contundência, uma crítica frontal e extraordinária acerca da mazela absurda do racismo e o que este evoca de violência, de desigualdade econômica, de exclusão e de subalternização enquanto estrutura (Almeida, 2018) erigida, a qual a “forma social” (Sodré, 2023), na sociedade brasileira, renova os pilares dessa estrutura, com a reprodução dos modos de mantê-la. Nesta seção fica mais evidente o comentário da pesquisadora Maria José Barbosa (1997) sobre a obra em que o poeta insinua “uma (des)ordem centrada em denúncias de condições econômicas, políticas, raciais e sociais” (Barbosa, 1997, p. 20).

No poema “*perspectivas entre duas linhas paralelas*”, o “narrador poético” explana a figuras de inventores de *mãos camufladas de vidro, muniões de árvores genealógicas* e que *já nasceram / previamente timbrados em seus / costumes*. No mesmo panorama que se encontra esses inventores a voz poética identifica servos reduzidos, cerceados e *isolados das pessoas, por / possuem deformações em seus corpos, e ainda acrescenta que esses servos eram eventualmente isentos / de passaportes, de declarações de / amor ou quaisquer outras / isenções de suor no rosto* (Ventura, 1976). Aqui o narrador poético esbarra-se com uma demonstração cabulosa de racialização que parte da redução e do aproveitamento abusivo do corpo e identidade do outro, estigmatizando-o numa categoria de um não-ser que justifica a posição de selvagem, dominado e explorado.

Em seguida no poema *de algumas manias de um rico mercador de memphis* o narrador poético depara com mais uma situação putrefata e suntuosa de exploração da força motriz a partir da imagem dos cavalos oriundos do apocalipse e que “tiveram suas raças destruídas pelas guerras” e que são preservados em “luxuosos palácios”. A hipótese de

leitura deste poema abarca, novamente, a percepção da subalternização mercantil do corpo alheio, quanto indica, também, sobre uma extirpação das ditas alteridades. Neste poema é interessante percebermos, novamente, a alusão à problemática da mão de obra negra e escrava enquanto exploração das musculaturas que criam valores, apenas aproveitado o de ordem econômica, o que vemos por meio da interpretação do título do poema que refere a um *rico mercador de memphis*. Ao citar esta localidade, Memphis, Tennessee (EUA), Adão se refere à cidade americana onde ocorreu um horroroso, lucrativo e movimentado “mercado” de escravos no século XVIII. Cavalos e corpos negros remeteria, portanto, a uma exploração e animalização similar, em que a qualificação da animalidade serviu para o propósito de criar justificativa para o que o professor João Vargas tem chamado de “antinegitude” (2020), que se apresenta como uma dinâmica ontológica definidora dos passos da modernidade, e o que o filósofo Achilles Mbembe (2014) tratou como razão negra, que gestou o “devir-negro” no mundo, que, no capitalismo, pode ser estendido a outras minorias.

Já no excepcional poema intitulado *dos porcos e algumas de suas obsessões*, o “narrador poético” explana mais uma estrutura muscular. Interpretamos que este poema “guarda uma alusão poética ao poder e à falta de honestidade” (Souza, 2017, p. 44), ou seja, indica, mais uma vez, às musculaturas exploradas e reduzidas que mantém os recorrentes e cruéis ciclos triunfais. Neste poema, esse narrador poético agencia, com apuro e irritação, um procedimento expressivo que refere a imagem de um suntuoso cenário emporcalhado, conservador e excludente, uma choldra político-social, apresentando um registro metonímico estupendo em que porcos-indivíduos *adoram comidas finas. seus / pratos são feitos de ouro, suas salas são / finamente atapetadas e amplas e nunca / se preocupam com colorações / partidárias ou filosóficas, suas / intenções são puramente gástricas.*

Vemos, então, que a questão racial é patente neste poema quando se refere aos “criados” treinados para servirem esses porcos-sujeitos,

salientando que o triunfo dos porcos se deu, se dá e dará, caso não interrompemos as “formas sociais” em suas reformas em mutações, a partir da manutenção das estruturas musculares que, a rigor, são a referida “antinegritude”, ou o engastado racismo, em suas tantas denominações (estrutural, institucional, recreativo, ambiental, religioso...).

Por fim, na seção última do livro, chamada Unidade Terceira, o poeta Adão Ventura movimentava o narrador poético a extravasar a experiência obtida no panorama horroroso da corja triunfal e racista com que se deparou na Unidade Segunda, registrando, assim, sintagmas enfurecidos, diretos e determinados por meio de versos como; *das cabeças nascem os cogumelos, pois o eito / é árido, o estábulo é a / farsa, a marca é o malho, escuro é o medo, espúria é / a pele e escuso é o encarte / entre o corpo e o chão*. Através destes versos curtos e de ritmo fluído afirmase o arrojo e o alto desempenho de Adão Ventura que utiliza termos polêmicos e sensíveis para a raça, e sacode, assim, o campo lexical bastante tenso para o sujeito negro. “Eito”, “palha”, “estábulo”, “malho”, “medo”, “espúria”, “escuso” são vocábulos, ou melhor, instrumentos musculares de sentido e significado que remetem/asseguram a sucessão de regozijos e racismos.

Assim, a hipótese é que Adão Ventura propõe, com essa contranarrativa e com esse contradiscurso, uma observação criativa e crítica do regime civil-militar como, também, de outros projetos políticos e sociais no Brasil, que não são orientados por regimes políticos, mas por regimes da representação, que grassa imaginários (este não como uma fonte, em coleção de imagens, mas o jorro e o jorrar), a se renovar colonialidade e suas dinâmicas ontológicas. Essas ocorrências, percebidas pelo narrador poético, se dão como continuidades obstinadas em ciclos planejados (não porque racionais em dilação na história, mas por serem sistemas de representação cultural) de triunfos agressivos que abrangem a colonização, a escravatura, e tantos outros projetos que se sustentam a partir de formas e estruturas renitentes de violência, antinegritude, e que mantém o racismo como elemento basilar, fulcral e estrutural da organização econômica, política e social da nossa sociedade.

Por fim, nesta obra de Adão Ventura, é árdua a tarefa de perceber as “musculaturas do arco do triunfo”, as estruturas desse monumento erigido em comemoração à aniquilação do considerado Outro (Souza, 2017). Isso é perturbador, porém é de urgente e necessária assimilação, pois a intenção não é apenas questionar o racismo, mas destruí-lo (José, 2023).

Considerações finais

As novas tentativas de costura/cerzidura realizada pelo instrumento de tecer no papel, nos textos literários, a experiência real que os corpos, os sujeitos têm ocupado, em boas novas, parte considerável da crítica contemporânea. Tais investidas se caracterizam por habitar espaços de ruptura e reconexão (José, 2023), dos quais elaboramos nossa relação com o contemporâneo, este tempo e espaço habitado por nós, transitado por autorias e textos, que não estavam além de seu tempo, para ficarmos nessa engastada expressão incorreta, mas sim, como uma figura de um teórico, que, segundo a percepção de Milton Santos, é aquele que fundamenta entendimento do que existe e do que não existe (Santos, 2001). Vejamos que tal qualificação ultrapassa os limites do “poeta crítico”, porque, como visto no caso de Adão Ventura, não só são re-criados fundamentos para entendimento do que existe, mas também foram reelaborados entendimentos potentes sobre o que existe, na diferenciação dos modos como se insiste.

Partimos da consideração de linguagem e contexto, do círculo bakhtiniano, para compreensão de que os textos trazem marcas (centrais ou não) de seus contextos de produção. Corroborando com Maria José Barbosa (1997), o drama de expressão é parte de uma trama, tática de sobrevivência, modos de reexistência, em alteração substancial da expressão poética, pelo que fora lido, até então, como representação de um surrealismo meio temporão, que estaria menos impreciso se comparado ao “afro-surrealismo”, que, sendo uma compreensão ferramenta dentro de uma estética negra, em elaboração da poeta afro-caribenha Suzanne Césaire, capaz de expressar

a complexidade do real de sua localidade, viemos elaborando, para estreitamento das nossas realidades, a ideia das “sobrerrealidades do sul”, que envolvem o diferencial da antinegitude brasileira, escamoteada pela invenção da democracia racial de mandos e desmandos nas mãos de um humano visto como cordial.

Em relação ao proposto neste ensaio, de uma recepção que entenda os contextos de produção dos textos, que são, como disseram os filósofos da linguagem do que se convencionou chamar de Círculo de Bakhtin, esses contextos são importantes para a constituição desses textos. Diante dessa premissa e em análise não só de poemas dos dois primeiros livros, mas da construção poética em seus acontecimentos, em volumes de poemas elaborados e impressos em momento de suspensão de direitos individuais e coletivos, não pensamos ser forçado afirmar que a posição social (racializada) dentro de uma lógica social (e também racial) na qual elas se movem, constituidoras do poeta como sujeito negro, tendo sofrido agruras como às de Cruz e Sousa, Lima Barreto e tantos outros sujeitos negros, repetidas nas atualizações, o que confirmamos por sua documentação (Souza, 2017; José, 2023), a postura do poeta, em seu projeto literário consistente, é revelador da estratégias de enfrentamento das violências de longa duração e das táticas de resistência às novas formas de violência, marcadas pela ditadura civil-militar brasileira, esta noite que durou 21 anos, mas tem retornado, como tragédia, periodicamente estruturada, em suas novas formas contemporâneas.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos plurais).

BARBOSA, Maria José Somerlate. **Afro-Hispanic Review**, University of Missouri-Columbia, v. 16, n. 2, p. 19-25, Fall 1997.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do Outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

JOSÉ, Matheus. Ensaando esticar a pele até a voz menos adocicada. **Biblioteca Virtual do Pensamento Social**, Hospedagem Vale quanto pesa, 2023. Disponível em: <https://blogbvps.com/category/hospedagem-vale-quanto-pesa>.

JOSÉ, Matheus. **Finalização do inventário do Acervo Adão Ventura**. Belo Horizonte: Acervo de Escritores Mineiros, 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

OLIVEIRA, Anelito de. O drama da expressão. **Rascunho**, edição 181, maio 2015. (Não paginado).

PEREIRA, Édimo de Almeida. A poesia de Adão Ventura em uma nova ordem para o discurso. In: MACHADO, Rodrigo Vasconcelos (Org.). **Panorama da literatura negra iberoamericana**. Curitiba: Imprensa UFPR, 2015. p. 199-226.

PEREIRA, Édimo de Almeida. Adão Ventura: o poeta e sua linguagem. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, v. 1264, 2004a.

PEREIRA, Édimo de Almeida. **Metamorfoses do abutre**: a diversidade como eixo na poética de Adão Ventura. (Dissertação) – Mestrado em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, UFJF, 2004b.

SANTOS, Jussara. A não cor do poema ou uma escrita acima de qualquer suspeita?. **Boletim do CESP**, v. 20, n. 27, p.123 130, jul./dez. 2000.

SANTOS, Jussara. **Afrodições**: identidade e alteridade na construção poética de três escritores negros brasileiros [Adão Ventura; Edimilson de Almeida Pereira e Marcos A. Dias] 1998. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Luiz (Cuti). “Casarão paulistano”. In: SILVA, Luiz. (CUTI). **Negrhúmus líricos**. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2017. p. 49-50.

SODRÉ, Muniz. **O fascismo da cor**: uma radiografia do racismo nacional. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

SOUZA, Gustavo Tanus Cesário de. **O universo e as estrelas em literaturas infantil e juvenil**: caminhos discursivos das literaturas negro-brasileira e indígena. 444 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

SOUZA, Gustavo Tanus Cesário. **Constelações do poeta negro**: imagens de Adão Ventura no arquivo literário. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

TANUS, Gustavo. Entre nós, a representação e a representatividade: imagens, literatura e arquivo afro-brasileiros. In: OLIVEIRA, Aciomar; COSTA, Antonio Carlos (Org.). **Relações étnicas: conexões possíveis**. Ibitaré, MG: Poesias Escolhidas, 2018. p. 115-126.

TANUS, Gustavo. Uma leitura crítica dos livros **Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul; As musculaturas do Arco do Triunfo; Jequitinhonha: poemas do Vale; A cor da pele; Pó-de-mico, macaco de circo; Texturaafro; Litanias de cão; Costura de nuvens. Suplemento Literário de Minas Gerais**. Adão Ventura, 80 anos. A poesia à flor da pele. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 2019.

TANUS, Gustavo. Visões do Abutre: imagens do poeta Adão Ventura na obra e na crítica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL, I; CONGRESSO NACIONAL AFRICANIDADES E BRASILIDADES: LITERATURAS E LINGUÍSTICA, III., 2016, Vitória. **Anais...** Vitória: UFES – Universidade Federal do Espírito Santo, 2016. p. 1-12.

VARGAS, João H. Costa. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. **Em pauta**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 45, p. 16-26, 1º sem. 2020.

Esperança Equilibrista em Aldir Blanc

Hendy Anna Oliveira¹

Roney Jesus Ribeiro²

Resumo

O presente artigo pretende analisar o processo criativo do poeta e compositor Aldir Blanc no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), tendo em vista sua percepção acerca do cotidiano sociopolítico do país, sua brasilidade e a denúncia à censura e a opressão expressa nas letras de suas canções. A produção musical brasileira neste período sofreu impactos determinantes pois foi atravessada pela política e pela cultura. Desde a década de 50, o compositor musical passa também a ser um crítico de seu processo imprimindo em sua arte marcas da cultura, da política e da sociedade. A parceria com João Bosco impulsionou a crônica poética, musical e sonora

1 *Mestra em Artes (área de Arte e Cultura) e licenciada em Música ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professora de Arte na Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo (Sedu) e de Música na Secretaria de Educação Municipal de Vila Velha (Semed). E-mail: hendy.agomes@educador.edu.es.gov.br.*

2 *Doutorando em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Licenciado em Letras, História e Artes Visuais. Integra os grupos de pesquisa “Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea” e “Crítica e Experiência Estética”, vinculados ao PPGA/Ufes. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Espírito Santo (FAPES). E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com.*

de modo a retratar os obstáculos enfrentados pela população oprimida diante do autoritarismo opressor. Aldir Blanc também militou em defesa de direitos à classe artística vindo a fundar a Sociedade Musical Brasileira (Sombrás) em 1970 e a Sociedade de Artistas e Produtores Independentes (Saci) em 1979. A pesquisa será qualitativa e bibliográfica. Para o desenvolvimento deste estudo, buscaremos como aportes teóricos Eco (1998), Agamben (2007), Naves (2010), Hermeto (2012), Tatit (2012), Pinho (2015), Napolitano (2016) entre outros autores(as) que trataram desse tema tão rico à história da música popular brasileira no referido período.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Aldir Blanc. Música Popular. Canção.

Introdução

O presente surge do interesse em debater questões relacionadas a ditadura civil-militar brasileira, a partir da análise da composição musical de Aldir Blanc (1946-2020) e seu engajamento em prol do retorno da democracia no país. Desse modo, buscamos compreender os artifícios poético utilizados pelo compositor para driblar a censura a fim de evitar ser perseguido e preso. Também, buscamos evidenciar não só estilo composicional de Blanc, como a potência política e crítica de sua escrita, por meio da análise de “O bêbado e o equilibrista”, canção que nos permite encontrar pistas para compreender a preocupação do artista frente à realidade sociopolítica do período.

Entre o dia 30 de março e 1 de abril de 1964, o Brasil passou brusca-mente de um governo democrático e eleito pelo voto popular para um regime autoritário. Essa repentina mudança de cenário se deu por meio do golpe civil-militar, que após destituir João Goulart da presidência da República, instaurou uma ditadura no país com uma fachada de democracia (Napolitano, 2016). O período ditatorial brasileiro durou 21 anos, tendo seu fim em 1985, após as eleições que levaram Tancredo Neves à presidência do país.

Durante a nefasta ditadura, o Brasil teve cinco presidentes militares, que são apresentados na sequência, obedecendo a ordem cronológica de seus mandatos: Humberto Castelo Branco (1964-1967) - um dos líderes do golpe militar -, marechal Artur Costa e Silva (1967-1969) - visto como inimigo da sociedade e responsável pela promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) -, general Emílio Médici (1969-1974), general Ernesto Geisel (1974-1979) e general João Baptista Figueredo (1979-1985) (Gaspari, 2002, p. 129).

No decorrer desse período muitos Atos Institucionais foram promulgados e por meio desses atos, inúmeros políticos tiveram seus direitos civis cassados, outros foram aposentados sob a força da lei. O Ato Institucional de número 5 (AI-5), promulgado em 13 dezembro de 1968, foi um dos que causou maior impacto social, já que por meio dele, os militares passaram a ter plenos direitos de usar a violência sem correr o risco de sofrer algum inquérito. Isso resultou em perseguições, prisões injustas, torturas, mortes, ocultações de cadáveres e exílios de quem se opôs ao governo militar. Durante o período de vigência do AI-5 (1968-1978), e principalmente, dada a tamanha frieza e violência em tratar as pessoas das mais variadas camadas sociais, esse período ficou conhecido no Brasil por anos de chumbo.

O regime ditatorial, apesar de possuir grande participação civil no Ministério do Planejamento e da Fazenda, não significou liberdade de pensamento. Pelo contrário, a livre expressão criativa foi sumariamente castrada em todos os setores sociais que poderiam expressar uma ameaça ao governo antidemocrático recém instaurado. Além de limitar o direito de ir e vir do cidadão brasileiro, o poder político criou um rígido esquema de espionagem para controlar o que as pessoas liam, viam, ouviam e o que conversavam (Fico, 2001). Tudo que desviava das imposições do poder público, era rapidamente censurado. No imaginário dos ditadores, era necessário impedir o aumento de ações rebeldes em oposição ao governo militar e principalmente cercear todas as possibilidades da expansão do comunismo no Brasil. Um dos impactos do

pós-golpe militar sobre a sociedade foi a onda de censura e repressão, que mesmo de forma isolada, afetou todas as artes, sejam: visuais, o teatro, o cinema, a literatura e principalmente a música.

O título *Esperança Equilibrista em Aldir Blanc*, faz referência à canção lançada em 1979, “O Bêbado e a Equilibrista”, composta por Aldir Blanc em parceria com João Bosco e interpretada magistralmente por Elis Regina. A partir do título proposto, objetivamos debater sobre o engajamento político adotado por Blanc ao elaborar uma letra repleta de referências e críticas ao regime militar. Além disso, analisamos a canção visando apresentar a crítica ao regime militar, as referências artísticas, culturais e as questões sociais que serviram de inspiração a Blanc.

O engajamento de Aldir Blanc como resistência ao contexto sociopolítico

Seria muita ingenuidade de nossa parte, achar que todos os artistas estiveram juntos na luta pelo direito à livre expressão criativa. Não houve um acordo fechado entre esta categoria na luta contra os excessos praticados pelo regime militar. Os artistas envolvidos nas campanhas publicitárias do governo em vigor jamais fariam obras contrárias aos militares. Alguns outros artistas preferiram simplesmente ignorar a repressão e a censura - em alguns casos a perseguição e prisão injusta - vivenciada pelos seus companheiros, e serviram ao regime ditatorial em busca de privilégios. Outros, mesmo não servindo ao poder político, preferiram desvincular sua produção artística de temas políticos e ideológicos.

Mesmo existindo um esquema de censura prévia, instituído pelo regime militar, que se estendia às áreas de música, teatro e cinema, muitos artistas envolvidos nas linguagens artísticas citadas, interessados em lutar em prol de liberdade de expressão criativa e valorizar sua arte, voltaram a sua produção para uma arte engajada e de crítica política. Como a desobediência era entendida pelos militares como um gesto de rebeldia, isso custou muito caro aos artistas de todas as categorias.

Desse modo, os artistas visuais, cineastas, dramaturgos e músicos considerados rebeldes enfrentaram inúmeras barreiras, sendo com frequência perseguidos, censurados e reprimidos pela polícia.

Os músicos, ainda que cercados de todos os lados, criaram estratégias para driblar as práticas da polícia política. Assim, passaram a incluir em suas composições expressões que desviavam a atenção do censor, ainda que isso significasse um esforço maior e até alteração da rima e/ou do sentido. Segundo José Alfredo Silva Melo Sobreira (2016), essas adequações são muito recorrentes nas composições da Música Popular Brasileira (MPB). O autor ainda reflete, que “rememorar os ‘anos de chumbo’ sem o som e sem a voz da MPB deixaria qualquer compêndio referente ao período incompleto. Isso porque a MPB desempenhou papel fundamental no combate à ditadura, sobretudo, à censura” (Sobrerá, 2016, p. 15).

O poder político não mediu esforços para censurar, reprimir e confiscar muitos trabalhos artísticos. No entanto, o cerco às artes, sobretudo à música, agravou-se ainda mais com o AI-5. Com isso, além de enrijecer as regras de censura e repressão, institucionalizou a perseguição, prisão e a violência contra os artistas e muitos outros ativistas e representantes sociais.

O saldo de músicas censuradas nesse período foi grandioso. Entre os trabalhos que sofreram com a ação do regime militar, estão “É proibido proibir” (1968), de Caetano Veloso, “Pra não dizer que não falei de flores” (1968), de Geraldo Vandré, “Apesar de Vocês” (1970), de Chico Buarque, “Que as crianças cantem livres” (1973), de Taiguara, “Tiro ao Álvaro” (1973), de Adoniran Barbosa e Osvaldo Molles, “Meu sapato novo” (1976), de Paulinho da Viola, “O bêbado e a equilibrista” (1973), de Aldir Blanc e João Bosco, “Cálice” (1973), de Chico Buarque, “Vaca Profana” (1984), de Caetano Veloso. As canções citadas comprovam a afirmação feita por Umberto Eco de que as palavras são carregadas de força e quando elas são colocadas em evidência o seu poder é intensificado (Eco, 1998).

Com o acirramento da censura, em 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram perseguidos e presos injustamente. Ao conseguirem seu alvará de soltura, ambos os artistas se exilaram em Londres, onde ficaram até 1972. Sendo considerado subversivo, Chico Buarque também acabou preso em 1968, e neste mesmo ano, exilou-se na Itália por dois anos. Com o agravamento do cenário sociopolítico brasileiro e o cerceamento à livre expressão criativa nas artes, inclusive na música, muitos outros artistas foram obrigados a buscar exílio em países da América Latina e da Europa (Bivar, 2006, p. 11). Como já citado, ao contrário dos artistas que enfrentavam à censura do período, outros artistas³ fizeram músicas enaltecendo o regime ditatorial. Essas composições foram encomendas e colaboraram para a manutenção do governo em vigor à época. Como aceitar aquela forma de governo antidemocrático não era uma opção, mesmo correndo risco de ser perseguido, presos e torturados, poucos ousaram criticar a repressão enfrentada.

Entre o grupo dos artistas e intelectuais que ousadamente se posicionaram contra o poder político, citamos Aldir Blanc, que além de compositor foi letrista, cronista e poeta tendo fundamental importância para a música e a cultura brasileira do período. O poeta compositor se solidarizou com o sofrimento social e denunciou as injustiças sofridas pelo povo em suas composições. Blanc atuou de forma exemplar exercendo forte engajamento político na composição de canções repletas de crítica, que além satirizar as ações do regime militar, expressavam suas inquietações diante da castração dos direitos fundamentais do cidadão brasileiro. Entre outras composições de destaque social e político, podemos citar “O rancho da goiabada” de (1976) e o “O mestre-sala dos mares” de (1975).

3 Apesar de Waldenyr Caldas, Heloisa Buarque e Alberto Moby quererem associar um determinado tipo de música ao regime ditatorial, o apoio ao regime foi feito por todos os setores da música popular. Independente da classe social, do gênero ou da formação histórica de certos estilos musicais, o que se viu durante os anos do governo ditatorial, sobretudo na época do milagre, foi a sintonia dos ditadores com o meio musical e de grande parte da população com este projeto autoritário. Não se trata, obviamente, de legitimar um projeto ditatorial, mas tentar entender suas margens de consenso, que quase sempre estavam para além da simples repressão propriamente dita, e incluía diálogos, que, embora desiguais, conseguiram se sintonizar com determinados desejos e aspirações emanados da sociedade (Alonso, 2011, p. 57).

Blanc realizou parcerias musicais com vários artistas, como João Bosco, Edu Lobo, Gonzaguinha, Elis Regina, Guinga, Maurício Tapajós, Cristóvão Bastos, Chico Pinheiro, Ivan Lins, Moacyr Luz, Carlos Lyra, Raphael Rabelo, Djavan e Ed Motta. Entre as principais características apresentadas em suas composições encontramos: riqueza de alusões a diferentes artistas e tempos, contextos e personagens. Além disso, observamos o apuro em relação à sonoridade com rimas e ritmos peculiares e em consonância com a essência do texto de modo fluído e elaborado. Aldir Blanc foi um grande trovador, ao harmonizar, com singularidade, palavra e música. Sua escrita carrega ares melancólicos.

Luiz Tatit (1996, p. 9) referenda pontos particulares sobre letra e canção, ao que parece se relacionar com as composições de Blanc “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso”.

A esperança em “O Bêbado e a Equilibrista” de Aldir Blanc: uma análise

A composição de “O Bêbado e a Equilibrista” se deu em um contexto social e político de grande ebulição. Período em que muitas pessoas acabaram vitimadas com as ações do aparelho repressor do regime ditatorial brasileiro. Por isso, mesmo que de modo implícito, a canção acaba referenciando muitas dessas situações e pessoas. Assim como outras músicas compostas no período citado, a letra de “O Bêbado e a Equilibrista” apresenta metáforas e sátiras como forma de questionar à complexa realidade sociopolítica do Brasil - que mergulhava em águas turvas da ditadura militar brasileira -, provocar a polícia militar e desafiar o poder político (Napolitano, 2014, p. 109).

A esperança equilibrista mencionada por Blanc pode referir-se à esperança⁴ de liberdade tão almejada pelos artistas, críticos, intelectuais e

4 [...] é interessante pontuar que os próprios órgãos da censura acreditavam que todo o sentido de uma música se resumia à escrita literária, pois esses órgãos solicitavam somente

cidadãos que não podiam se expressar, sem antes pensar nas represálias que poderiam sofrer dependendo do que dissessem. Dada à potência expressiva da letra, a canção acabou tornando-se uma ode à liberdade, sendo considerada o hino da anistia, que deu direito aos perseguidos políticos de retornarem ao Brasil e que promoveu a volta da democracia no país. Nas palavras de Agamben (2007), há algo da vida humana que não escapam às palavras e nem as imagens. Desse modo compreendemos, que a potência da canção de Blanc traduz a realidade social e política do Brasil, descortinando questões, como famílias despedaçadas pela violência dos militares e a sensibilização das pessoas que, mesmo não querendo, sentiram-se obrigadas a fugir do país para ter direito a vida, um bem e direito fundamental.

No tocante ao aspecto sonoro da canção, observamos que a harmonia apresenta passagens melódicas, com notas descendentes, cuja intenção proposital se assemelha a *Smile*, música tema do filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, falecido no Natal de 1977. Essa passagem especificamente foi originalmente composta por João Bosco, em homenagem ao artista, cujo personagem mais famoso, Carlitos, também é mencionado na letra da canção. A partir desse personagem, Chaplin usava a temática de sua arte para lembrar das camadas populares e menos favorecidas, com um pouco de alegria. Ao final de cada um dos filmes, era levantada uma reflexão sobre a possibilidade de construir um mundo melhor e mais igualitário entre todas as pessoas:

Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos
(Blanc; Bosco, 1979).

Analizamos que a letra da canção se inicia com certo tom de desesperança com o cair da tarde, semelhante à de um bêbado, que para fugir

as letras para produzirem seus pareceres, mas não as gravações das músicas. Em virtude desse procedimento, mesmo em um ambiente de vigilância sobre o mundo artístico, os compositores possuíam algum espaço para aplicar estratégias que pudessem alterar o entendimento da mensagem transmitida pela canção, principalmente, na esfera da dicção da música. (Pereira; Pascale, 2019, p. 2248-2249).

das desgraças que assolavam sua vida, mergulha suas mágoas no álcool. Em relação às expressões ‘viaduto’ e ‘luto’, o valor sonoro da rima em “-to”, além de fazer referência, intensifica os efeitos de uma tragédia ocorrida no Rio de Janeiro, em 20 de novembro de 1971, quando um trecho medindo aproximadamente 50 metros do Elevado Paulo de Frontin desabou sobre um cruzamento, deixando um grande saldo de mortos e feridos. O descaso do governo para com a sociedade é expresso por meio da ironia com a qual, Blanc se refere ao otimismo do período e à tão frágil utopia assim como a obra, que mesmo em fase de construção revelou a exploração da mão de obra reduzida e o uso de materiais de qualidade duvidosa.

Carlitos representa duas classes nesse contexto. A primeira delas é a classe proletária e trabalhadora, e por sinal a que mais sofre com os impactos da realidade social e política onde está inserida. A outra, é a categoria artística, já que a roupa preta do personagem parece sinalizar o luto dos artistas que tiveram sua livre expressão artística silenciada. A inocente presença do bêbado, Carlitos, que mesmo diante das dificuldades, mantinha sua irreverência e bom humor, na crença que dias melhores viriam depois das tempestades, refere-se aos brasileiros que diante de tanto sofrimento não se deixaram levar e continuaram sonhando com dias melhores e livre do peso da violência dos militares.

A Lua tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel
(Blanc; Bosco, 1979).

Esse trecho da canção exige maior cuidado e percepção crítica. Observamos que a presença da Lua como dona do poder, representa os militares e outros setores sociais que defendiam a instauração do golpe pensando em seus privilégios e interesses próprios. Ainda que em proporção maior que as estrelas, a lua depende do brilho dessas últimas para ser vista. Desse modo, na canção, a Lua recorre às estrelas frias - figura dos endurecidos militares - em busca de um brilho de aluguel -

ganhos financeiros, privilégios pessoais e eleitorais. É importante notar que “bordel” e “aluguel” rimam, e a sílaba tônica das expressões intensificam o conflito causado no trecho da música.

Assim como a figura da cafetina - dona do bordel -, que explora o corpo das prostitutas em busca de seu crescimento financeiro, muitos políticos se rendiam ao regime, às custas dos recursos e da exploração do povo, enfraquecido pelo sofrimento, miséria, precariedade e falta de saneamento básico. Para esses políticos, o que importava eram seus ganhos pessoais e não o bem-estar social. Na tentativa de evitar intercorrência com os aparelhos de censura do governo militar, foram usados vários artifícios como o dictivo-composicionais sendo essenciais em determinadas composições musicais, uma vez que a inversão dos tonemas no texto da canção possibilitava a alteração de seu sentido.

E nuvens lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco!
Louco!
(Blanc; Bosco, 1979).

Nos anos 1960, o uso do mata-borrão era comum, pois a utilização desse tipo de papel absorvente era apagar os erros ou livrar-se dos excessos cometidos com a caneta-tinteiro. Nesse caso, com os versos “E nuvens lá no mata-borrão do céu/Chupavam manchas torturadas”, analisamos que Blanc refere-se à ocultação de cadáveres dos muitos cidadãos brasileiros que desapareceram no período ditatorial sem deixar sinal de seu paradeiro. As nuvens são metaforicamente utilizadas para representar os torturadores, ao passo que o mata-borrão se refere ao Destacamento de Operações Internas (DOI) e aos Centros de Operações e Defesa Interna (CODI), órgão criados no contexto da ditadura militar e usado para reprimir e torturar os presos políticos. Era comum que os rebeldes, suspeitos de disseminar o comunismo e opositores da ditadura fossem levados para o DOI-CODE. Estando sob o domínio dos militares as pessoas sofriam as piores formas de tortura e quando

mortas, os torturadores simulavam situações de suicídio para abafar os casos de torturas seguidas de morte.

O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil
Meu Brasil!
(Blanc; Bosco, 1979).

Além da oportuna homenagem a Carlitos, o compositor Aldir Blanc compôs a canção “O Bêbado e a Equilibrista” em protesto contra o poder político e em solidariedade aos exilados.

Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil
(Blanc; Bosco, 1979).

Conforme mostra o trecho da canção, Blanc ansiava pelo retorno de todos os seus irmãos brasileiros, que não podendo mais ficar no Brasil, sob ameaça e perseguição, tiveram que fugir. Para o poeta-compositor, o direito de viver em paz e em segurança era imprescindível para qualquer ser humano. Por isso, desejava uma sociedade verdadeiramente harmônica e justa.

Entre os exilados, aos quais Blanc faz referência, podemos citar o sociólogo Betinho, ativista pelos direitos humanos, perseguido e exilado durante o regime militar, e irmão do cartunista Henfil. Aldir rimou “Brasil” com “irmão do Henfil”, o que repercutiu fortemente, levando à mobilização do povo. Betinho, ouviu a canção quando estava no México, exilado. A campanha pela anistia foi a primeira movimentação nacional a ter sucesso desde o início da ditadura militar no Brasil.

No verso “Choram Marias e Clarisses”, percebemos a clara menção às esposas e filhas dos presos políticos. Blanc se refere às mulheres que foram viuvadas e às filhas que se tornaram órfãs pela violência da ditadura militar. Além disso, vale lembrar, que Maria também era nome da esposa de Manuel Fiel Filho, e Clarice, esposa do jornalista Vladimir Herzog, dois ativistas políticos, que tiveram uma morte misteriosa e o regime militar logo deu um jeito de criar um cenário mirabolante tentando simular um possível suicídio, o que não convenceu aos familiares e a sociedade em geral. Com relação ao uso do verso “A nossa Pátria mãe gentil”, do Hino Nacional, além de servir como ironia para satirizar o sentimento pertencimento e nacionalismo, também denuncia a postura da polícia militar que perseguiu, torturou, prendeu e matou muitas pessoas injustamente. O mesmo verso também faz referência aos exilados por um Estado que deveria garantir-lhes segurança e proteção.

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar!
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar
(Blanc; Bosco, 1979).

Como já citado, o início da música é fortemente marcado por um tom de desesperança e desabafo frente a realidade sociopolítica calamitosa do país. No entanto a canção termina com uma mensagem que intensifica o sentimento de esperança, perseverança, otimismo e fé. Fato esse que nos remete à ideia de que os artistas, críticos e intelectuais que se opuseram ao governo militar, veriam a abertura da política, em prol do retorno de democracia no país. Ainda que fosse algo muito incerto no período, a esperança poderia tornar real o desejo por dias melhores.

Todos tinham o dever de seguir em frente, mesmo que equilibrando suas esperanças nas cordas bambas da vida, sendo capazes de realizar novos feitos caminhando rumos ao que almejavam.

Considerações finais

Os recursos poéticos utilizados por Aldir Blanc para intensificar o efeito das palavras em sua canção, são notáveis. Essas marcas linguísticas vão além de efeitos utilizados para tornar a canção mais pomposa. Elas intensificam a dureza da vida, frente a um regime autoritário que negava ao cidadão brasileiro o simples exercício de viver sua liberdade. Em seus estudos acerca de duas canções de Blanc, Pinho e Vicente (2015), asseveram que mesmo de forma implícita, o poeta-compositor convida o povo a se engajar na lutar pelo retorno da democracia. Ele sabia das dificuldades e dos perigos que todos correriam, mas também compreendia que de braços cruzados ninguém alcançaria vitória alguma.

Depreendemos das palavras de Blanc em sua canção, que não bastava viver de presságios de tempo bom. Era necessário à luta para a chegada de dias melhores. As referências estão na canção. Apesar de exigir do leitor um pouco mais de percepção crítica, essa interpretação é possível. Como analisado, a letra da canção é constituída de um discurso fortemente carregado de provocação, ironia e que denunciava a frieza e descaso do poder político para com os brasileiros.

A canção cumpre um dos principais papéis das artes, que é dialogar com a realidade social do período em que foi constituída. Na canção há referências de mortos políticos, exílios forçados e de fatos que marcaram a vida do brasileiro. Embora Rodrigo Naves (2007, p. 75), defenda que “o que vivemos no país não chega a construir uma história”, somos levados a reafirmar, que nossas vivências são indícios que constituirão marcos. Se hoje temos acesso a letras de músicas, registros de obras, peças de teatros e filmes produzidos no período ditatorial, é porque os artistas se inspiraram nas vivências da época. Prova disso, é a canção de Blanc,

que além de narrar o fatídico caso do viaduto do Rio de Janeiro que ao cair ceifou muitas vidas, também aborda casos de famílias que perderam seus entes queridos por meio de ações de uma polícia corrupta e egocêntrica.

Segundo Miriam Hermeto (2012, p. 203), não podemos interpretar a canção de Aldir Blanc apenas como um fato social, mas sim como um construto que surge a partir das vivências sociais de um período histórico. Por isso, caminhando para o fechando do texto, defendemos que dentre outras questões já apontadas, durante o período da ditadura militar brasileira, a relação entre a história política e social do país manteve estreita relação com as canções populares, o que contribuiu para que essas produções artísticas servissem como forma de dispositivo de denúncia social. Mesmo que algumas vezes essas denúncias se dessem de forma velada, seus questionamentos concernentes as crueldades e absurdos desse tempo nefasto eram interpretados pelo público.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007.
- ALONSO, Gustavo. Ame-o ou ame-o: A Música Popular e as Ditaduras Brasileiras. **Revista do Mestrado em História**, Vassouras, v. 13, n. 2, p. 55-82, jul./dez., 2011.
- BIVAR, Antonio. **Verdes vales do fim do mundo**. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- BLANC, Aldir; BOSCO, João. O Bêbado e a Equilibrista. In: REGINA, Elis. **Elis, essa mulher**. Rio de Janeiro: WEA, 1979.
- ECO, Humberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- FICO, Carlos. **Como eles agiam** - Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**: as ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e Ensino de História**: palavras, sons e tantos sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PEREIRA, Rafaela Domingues; PASCALE, Rodrigo Valente. Ditadura Militar e censura: uma análise semiótica da dicção na canção Corrente (1976) de Chico Buarque. In: VIII ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA UFMG, 8, 2019, Belo Horizonte: **Anais...**, p. 2244-2253, 2019.

PINHO, M. G.; VICENTE, R. A. O jogo triste da vida: a sinuca dos excluídos em duas canções de João Bosco e Aldir Blanc. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, 60, 171-188, 2015.

VENTURA, Zeunir. **1968: um ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SOBREIRA, José Alfredo Silva Melo. **A oposição à ditadura militar em canções da MPB: uma análise da interação entre letra e música**. (Dissertação de Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal de Grandes Dourados, Dourados, p. 116, 2016.

A memória e a barbárie em *O corpo interminável*, de Claudia Lage

Isadora Gava Lorencini¹

Resumo

Este trabalho tem como objetivo observar os impasses éticos e estéticos na alternância de vozes narrativas entre Daniel, o filho de uma guerrilheira desaparecida durante a ditadura civil-militar brasileira, e as vozes das guerrilheiras anônimas presentes no romance *O corpo interminável*, escrito por Claudia Lage e publicado em 2019 pela Editora Record. No *corpus* literário, a busca de Daniel pela história de sua mãe é atravessada pelas vozes das guerrilheiras, unindo a falta de informações sobre a mãe de Daniel com as inúmeras vivências dessas mulheres. Este trabalho contará com o aporte teórico das considerações de Jaime Ginzburg sobre literatura brasileira contemporânea e violência, dos estudos de Theodor Adorno sobre o narrador, do conceito de História proposto por Walter Benjamin e estudado por Michael Löwy, das considerações de Régine Robin sobre memória, dos estudos de Maria Cláudia Raban Ribeiro sobre as mulheres durante a ditadura civil-militar brasileira, entre outros.

¹ Graduanda em Letras - Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Palavras-chave: Ditadura civil-militar. Romance brasileiro contemporâneo. Ditadura civil-militar brasileira. Ética. Estética.

O romance *O corpo interminável*, de Claudia Lage, foi vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura de 2020. Publicado em novembro de 2019 pela editora Record, ele coloca em destaque interesses temáticos já demonstrados em suas outras obras. As questões femininas, o corpo, a perda e a memória ganham força diante da busca realizada pelo personagem Daniel, filho de uma guerrilheira desaparecida durante a ditadura civil-militar brasileira, e das vozes das guerrilheiras anônimas apresentadas na obra.

A história de Daniel é o fio condutor do romance e reflete os apagamentos e os silenciamentos endossados pela Lei da Anistia em 1979. Em meio ao presente, Daniel realiza uma busca por informações sobre a mãe em documentos (livros, documentários, documentos oficiais, entre outros) referentes à ditadura civil-militar brasileira enquanto alguns acontecimentos vão se desenrolando, proporcionando momentos de tensão, surpresa e incerteza durante a narrativa. Porém, como é informado mais à frente, Daniel chegou a ter acesso a uma caixa que poderia conter as respostas para suas perguntas, mas decidiu jogá-la fora. As memórias da infância de Daniel são permeadas pela presença de seu avô, quem o criou, que não comenta sobre o que aconteceu com sua mãe e apaga a presença dela. Quanto ao seu pai, seu paradeiro só é exposto a partir da metade do romance, quando Daniel recebe a notícia de que ele morreu. Além disso, Daniel descobre que tem uma irmã, Olívia, fruto do relacionamento de seu pai com outra mulher. Ao final da obra, não é possível determinar qual o paradeiro da mãe do protagonista.

Segundo Ginzburg (2012, p. 200), observa-se o movimento realizado pela temática da produção literária brasileira contemporânea de se afastar da cultura patriarcal para abarcar vozes e contextos que foram ignorados ou silenciados pelos interesses desta cultura dominante.

Neste sentido, a partir da busca de Daniel por informações da mãe desaparecida durante a ditadura civil-militar brasileira, o romance intercala a voz de quem cresceu no silêncio daqueles que sabiam o que estava acontecendo, ou escolhiam não saber, ou apenas não sabiam porque não se tinha e ainda não se tem total acesso ao que foi feito durante o período da ditadura, e as vozes que clamam para serem ouvidas, que podem pertencer a pessoas que não estão mais vivas para contarem o que aconteceu ou que não tiveram a chance de compartilharem suas vivências.

A obra é dividida em quatro partes: [distâncias], [presenças], [distâncias] e [corpos] (a grafia com os colchetes faz parte do texto original). Em todas elas encontramos a participação das vozes das guerrilheiras anônimas que compartilham seus relatos antes, durante e depois dos momentos de maior aflição de suas vidas.

As duas partes intituladas [distâncias], contidas uma no início e a outra aproximadamente no meio do romance, introduzem o contato do leitor com as guerrilheiras anônimas. Nos três relatos, elas discorrem sobre assuntos como a solidão do cárcere, a violência sofrida e os sonhos com a personagem Alice, do livro *Alice no País das Maravilhas*. As representações de seus corpos e de suas mentes permitem um mergulho profundo na psique e nos efeitos do aprisionamento, contribuindo para a construção de um banco de experiência e reflexão da vivência da mulher militante de esquerda durante a ditadura civil-militar. Quanto ao uso de Alice, ele não é acidental, visto que a obra faz parte da jornada de Daniel e também é responsável por guiar reflexões de algumas guerrilheiras.

Em [presenças], as guerrilheiras aparecem no decorrer da história sem serem anunciadas e não são identificadas por nomes. Nesta primeira parte do romance, temos contato com a guerrilheira grávida que está envolvida com organizações contrárias à ditadura, e seu marido demonstra descontentamento com sua participação e age de maneira extremamente protetora quando descobre que ela está grávida.

[...] a gravidez veio no momento certo, você me diz na cama antes de dormir, você não reparou mas tem estado completamente louca, só pensa em luta em revolução, no país, no futuro, eu escuto com a mão na barriga, instintivamente colocou a mão sobre o pequeno ovo, só penso no que escolhi pensar, se isso é loucura avisa a todos os companheiros que enlouquecemos, você parece que não enxerga, não vê, o seu filho vai nascer neste mundo e não em outro, neste aqui, feito da minha revolta e do seu conformismo [...] (Lage, 2019, p. 68).

Suas quatro aparições são breves e curtas, e a sua escrita é pontuada majoritariamente por vírgulas e dividida em grandes parágrafos, além de ser em primeira pessoa do singular. O leitor acaba por ter pequenas visões da rotina desta guerrilheira e se sente próximo, já que a forma corrida da escrita reflete a sensação de que ele está na mente daquela mulher enquanto ela pensa.

Testemunhamos quando uma terceira guerrilheira, aprisionada em sua cela e constantemente torturada, dá à luz um bebê em condições precárias e desumanas.

Quando o médico veio, não o deixaram dar a anestesia. Ela sentiu o corte a sangue frio, a sangue quente. E, de repente, o vazio. Ouviu o choro cortando a cela, entre as paredes imundas, o choro do seu bebê. Antes de desmaiar, estendeu os braços, mas eles despencaram. (Lage, 2019, p. 93).

Também narrado através da onisciência, o relato expõe a sujeira, a solidão e a violência sofrida na prisão, e, mesmo diante de tudo isso, um bebê se desenvolve na barriga dessa mulher. O capítulo termina com a descrição do processo: o médico vem, não dá anestesia, faz o corte na barriga dela e retira o bebê. Ela ouve o choro e tenta alcançá-lo, mas não tem forças para estender os braços. Ao que tudo indica, o bebê é retirado dela, assim como acontecia nos porões durante a ditadura civil-militar brasileira, e ela morre após o parto.

As guerrilheiras em [corpos] compartilham experiências ímpares às anteriores. Brevemente vemos o abuso sexual sofrido por uma guer-

rilheira, seguido de seu assassinato e os preparativos para o registro forjado da sua morte. O narrador em terceira pessoa relata desde o abuso sexual e psicológico até o momento em que colocam uma arma em sua mão para simular que ela se suicidara. A prática de forjar a morte de militantes é muito conhecida e possui casos famosos como o do jornalista Vladimir Herzog, que foi torturado e depois, como dito na versão oficial da época, enforcou-se com um cinto. O Estado brasileiro, anos depois, reconheceu que a morte de Herzog não foi suicídio, e sim assassinato.

A vivência de uma terceira guerrilheira se prolonga por mais páginas, pois não retrata apenas seus momentos de solidão enquanto está escondida em um apartamento. A chegada de uma mulher com uma criança, cujos pais são militantes e não podem cuidar dela, muda a rotina solitária desta guerrilheira. Com o tempo, os mantimentos vão acabando e a mulher insiste que trarão mais, que a situação está diferente e que a organização da qual elas fazem parte está enfraquecida. Ambas estão exaustas, enquanto a guerrilheira insiste em se afastar da criança e da mulher, a mulher lentamente perde sua esperança e sua força. O período que elas passam confinadas no apartamento permeia discussões sobre os seus passados, sobre suas escolhas e sobre seus desejos. Em um momento, a mulher tenta se suicidar, mas a guerrilheira cuida para que ela sobreviva. Com o passar do tempo, elas criam uma relação, compartilham um pouco do que sofreram e do que deixaram para trás, tentam entender as marcas em seus corpos, envolvem-se sexualmente. Não há um desfecho concreto para elas, apenas a esperança de que alguém aparecerá para buscá-las no apartamento.

Essas mulheres raramente possuem um desfecho para seus relatos — à exceção da guerrilheira que é morta na prisão. Desta forma, seus relatos se conectam tanto com o fio condutor do livro — a busca de Daniel por mais informações sobre sua mãe — como com a realidade de guerrilheiros e guerrilheiras que foram desaparecidas durante o período da ditadura civil-militar brasileira.

O próprio título do romance transmite a ideia desse desaparecimento e do distanciamento entre o passado cruel e o apagamento desse passado no presente. Pensar em um corpo interminável traz consigo a imagem de algo que não acaba, não é encerrado. Como pode ser observado na narrativa, os finais abertos das guerrilheiras e a impossibilidade de saber realmente o que aconteceu com a mãe de Daniel ecoam a ideia do título e a realidade das famílias das guerrilheiras que desapareceram.

De modo geral, a narrativa do *corpus* se posiciona contra os apagamentos e silenciamentos realizados ao longo dos anos pela visão da História que privilegia os discursos dos vencedores, pelos governos que veem com bons olhos o que aconteceu durante a ditadura civil-militar brasileira e pela população que insiste em aceitar discursos de que a violência empregada durante o período da ditadura foi necessária para manter a ordem. Lage escreve sobre um passado simpatizante com a história dos perdedores durante um presente que insiste em perpetuar a barbárie através de ações e discursos realizados por grupos de extrema-direita e figuras públicas que defendem os atos realizados durante o período ditatorial. Estes discursos se aliam com a cultura patriarcal pertencente à tradição brasileira contra a qual parte da literatura brasileira contemporânea busca combater e dela se distanciar.

O uso do artifício da fragmentação, observado por Ginzburg (2012, p. 214) nas produções que trabalham as perspectivas contrárias ao que preza a tradição brasileira, a qual privilegia discursos dominantes na esfera social, acaba por contribuir com a tentativa de reconstruir esse passado que não pode ser facilmente acessado. De acordo com Theodor Adorno (apud Ginzburg, 2017, p. 76), a forma deve ser entendida como um meio pelo qual a arte cria condições de visibilidade para que a experiência possa ser compreendida sem que perca o seu impacto, principalmente no contexto pós-guerra. Tratar da busca de Daniel a partir de um ponto em que quase nada se sabe sobre sua mãe guerrilheira amplia o sentimento de angústia e de perda de sentido pelo protagonista, e reunir esta busca com as vozes que compartilham suas experi-

ências proporciona ao leitor a sensação de dúvida sobre o que pode ter acontecido com a mãe de Daniel, ao mesmo tempo em que expõe contextos que representam a pluralidade de vivências de mulheres durante a ditadura civil-militar.

No ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor W. Adorno (2012) defende a abolição da distância estética na construção de narradores do romance contemporâneo a fim de se posicionar contra a atitude contemplativa, já que esta “tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais uma observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (Adorno, 2012, p. 61).

Na construção do romance, é perceptível a supressão da distância estética, fornecendo ao leitor uma postura não contemplativa dos acontecimentos, como postulado por Adorno (2012, p. 55-63). Nas situações em que há diálogos, a autora não usa dos travessões para indicar a fala, tal qual em “Eu vi um documentário, Melina disse, uma produção [...]” (Lage, 2019, p. 27), indicando uma aproximação com aquele que fala e quase que como lhe passando o controle da narrativa, pois percebe-se como a fala da personagem prossegue sem interrupções.

No caso de alguns relatos das guerrilheiras, suas vozes não obedecem aos moldes de escrita habituais ao observar a pontuação, a sintaxe e o ritmo com os quais suas partes foram escritas, como no trecho “eu digo péra aí, só um minuto, e saio da sala, entro no quarto fecho a porta à chave, mas não adianta, você mal vê o meu corpo se levantar do sofá e vem atrás de mim, como se fosse impossível eu desaparecer por alguns instantes, [...]” (Lage, 2019, p. 31). Há uma isomorfia entre a forma e o conteúdo. O modo como a cena é retratada dá a impressão de que o leitor presencia a cena como se estivesse colado ao que a guerrilheira vive naquele momento, quase como se tivesse acesso à forma de pensar dela. Percebe-se que a autora abdica do uso da pontuação dentro dos moldes da escrita padrão com o intuito de transmitir esta sensação. O trabalho da autora proporciona uma atitude não passiva do leitor, favorecendo a mobilização da empatia em relação ao que está sendo narrado.

A construção da narrativa neste movimento entre o presente de Daniel e as cenas do passado na forma dos relatos das guerrilheiras anônimas remete às teses XV e XVII de Walter Benjamin (Löwy, 2005). A estrutura do romance consiste numa descontinuidade dos acontecimentos, de modo que a história do triunfo dos vencedores, ou seja, a narrativa de que a ditadura brasileira não foi ruim e evitou uma “catástrofe comunista”, é interrompida para dar espaço para a história daqueles que foram afetados pela barbárie da ditadura civil-militar brasileira. Sendo assim, o tempo histórico do qual Benjamin fala produz um lampejo sobre o presente.

As interrupções das guerrilheiras anônimas são um exemplo bem claro disso, pois não se sabe quando e onde seus momentos ocorreram, e elas acontecem em qualquer momento da história, sem que haja um gancho específico mencionado nos acontecimentos da história de Daniel. Por se tratar de uma narrativa em que sabemos que o personagem principal está buscando pela mãe, os relatos das guerrilheiras são importantes tanto para promover momentos de pausa da narrativa principal quanto para adicionar mais cenários e desfechos do que poderia ter acontecido com a mãe de Daniel.

Apontamos também, como outro exemplo, o desenvolvimento do personagem Daniel, que se dá a partir da sua busca no presente, mas também de suas lembranças do passado, da época em que era criança e morava com o avô, com a narrativa escrita majoritariamente em primeira pessoa do singular, como em

Já tinha lido muito sobre aquilo, mas não visto, a imagem como um soco, não assim. Depois da leitura, eu costumava escrever alguma coisa. Era uma necessidade, sobre as palavras lidas colocar as minhas, mas nunca imediatamente, meu corpo precisava de um tempo, o tempo necessário para lidar com tudo, o tempo para o tempo agir, só depois, quando as palavras saíam do papel, tomavam outro rumo, eu anotava o que tinha restado. Melina me disse que faço o contrário, anoto a partir do esquecimento. Foi ela que me deu a foto, foi ela que disse, Daniel, veja isto. Dias depois,

eu peguei a caneta, abri o caderno e nada me veio. Eu não sabia o que escrever (Lage, 2019, p. 21-22)

Mas também há momentos em que Daniel conta sobre seu passado em terceira pessoa, criando uma certa distância ao acontecimento e sentimentos que ele resgata.

Depois de encontrar as fotos soltas, o álbum vazio, o menino pensava que o avô mentia sobre a morte da mãe. Ela desapareceu, ele disse uma única vez. Sem aviso nem despedida. Foi isso. Faltou com a verdade. Comigo, o pai. O menino pensava que o avô também faltava. É só um garoto, aconselhava D. Jandira, não precisa dizer nada. Um dia ele vai saber. Quando crescer, quando for um homem. Não é preciso dizer nada (Lage, 2019, p. 49).

Os personagens Daniel, Melina e Olívia, assim como as guerrilheiras anônimas, rompem com a organização linear do tempo e das vozes dentro da narrativa. Ao permearem o relato de Daniel, todas essas vozes contribuem para destacar ainda mais a barbárie, o sofrimento e a violência exercida nos corpos durante e após o período ditatorial brasileiro.

Também em seu texto “Sobre o conceito da História” (1987), Walter Benjamin ressalta que o historicismo se une aos vencedores, atentando-se para o processo histórico o qual parece uma sucessão dos vitoriosos e para o modo como a opressão se perpetua nas classes dominadas. O presente deve olhar o passado, reconhecer os mortos e oprimidos e jamais esquecê-los pois “não há luta pelo futuro sem memória do passado” (Löwy, 2005, p. 109). Com isso, a visão da História benjaminiana busca trazer o foco para como a História trata os oprimidos e o que isso representa para o passado, para o presente e para o futuro.

Segundo Benjamin (1987, p. 223-224), deve-se olhar o passado e atentar-se para as lutas entre opressores e oprimidos, reconhecendo no conhecimento do passado a força necessária para lutar contra a dominação e o perigo do presente. Reconhecer as forças da classe dominante e resistir contra elas se faz necessário para lutar contra o apagamento dos mortos. Mesmo que a motivação da busca pelo passado exercida por

Daniel não tenha um fim político, reconhecer e descobrir sobre seu passado consiste em uma parte importante de sua jornada como filho de uma guerrilheira desaparecida para que ele possa seguir com sua vida e processar temas pertinentes à paternidade, ao corpo e à memória.

No caso da ditadura civil-militar brasileira, diante do ressurgimento de tendências de extrema-direita no contexto atual, da intensificação de políticas e discursos negacionistas e de inúmeras ameaças de instalação de um novo governo autoritário no Brasil, ter o conhecimento da história dos oprimidos pode ser visto como, sob uma perspectiva benjaminiana da História, uma força contra a opressão e a manutenção do discurso da vitória dos opressores. Além disso, projetos como a Comissão Nacional da Verdade e investigações conduzidas por jornalistas ou estudiosos interessados em resgatar os paradeiros dos militantes entregam algum tipo de pista ou resposta para essas pessoas. Ainda se encontram empecilhos para o acesso aos documentos oficiais do Exército e para realizar julgamentos dos militares que torturaram e mataram durante o período. Com isso, percebemos a postura de uma parcela da sociedade e das instituições políticas que se recusam a permitir que a história seja revelada e que os criminosos sejam expostos e punidos oficialmente.

A proposta de leitura do romance *O corpo interminável* visa trazer a atenção para estes discursos que continuam a ser deixados de lado: as guerrilheiras que agiram dentro e fora da luta armada, seus desaparecimentos e o que se passa com seus filhos quando elas não voltam. Daniel representa uma possibilidade de história entre tantas outras que estão perdidas nos documentos aos quais a Comissão Nacional da Verdade e outras iniciativas de investigação não tiveram acesso. Mais uma vez, o *corpus* se conecta às tendências da literatura contemporânea brasileira (Ginzburg, 2012) ao trabalhar um contexto que foi silenciado de acordo com os interesses da sociedade patriarcal.

A partir da leitura da obra de Régine Robin, *A memória saturada* (2016), sobre as considerações acerca da memória, podemos refletir sobre como o passado é tratado no presente, e as consequências da obsessão

pelo passado. Robin dedica-se a discutir a ameaça dos desaparecimentos da memória e as ações que contribuem para tal, tratando o esquecimento como uma ação que consiste em demolir, anistiar, apagar e substituir qualquer tipo de material que é capaz de atestar o que aconteceu num determinado momento.

Para Robin (2016, p. 81), a demolição consiste na destruição, por agentes naturais ou humanos, em sua forma mais simples. No romance escrito por Lage, não há menções de demolições de construções físicas, porém Daniel relata mudanças realizadas em seu quarto, que anteriormente pertencera à sua mãe, e na casa em que ele morava com o avô. Robin afirma que, mesmo se essas alterações fossem desfeitas, o resultado não representaria o estado anterior, e a recuperação deste espaço seria restabelecida de uma maneira que pode nunca ter existido antes (Robin, 2016, p. 82).

A ditadura civil-militar brasileira ainda é vista por muitos como um momento necessário para que o país não caia nas garras da “ameaça comunista” do século XX, e os crimes contra a humanidade cometidos durante os anos de repressão contra as entidades e grupos contrários à ditadura são vistos como “justificáveis” e merecedores de anistia. Régine Robin trata a anistia como uma ação para o apagamento de vestígios: “O passado não é apagado pela anistia; ele simplesmente está fora de alcance dos mortais comuns e não tem existência oficial” (Robin, 2016, p. 83). Pensando-se na anistia como um contribuinte para a dificuldade enfrentada por Daniel ao tentar reconstruir o passado de sua mãe, percebemos como seu dilema está ligado à história do país, já que a anistia segue adicionando empecilhos para que familiares de guerrilheiros desaparecidos reconstituam seus caminhos antes do desaparecimento, e conseqüentemente de suas mortes. Acaba sendo impossível reconstituir o passado de sua mãe através de documentos oficiais.

Além disso, Daniel se encontra preso ao apagamento da presença de sua mãe que lhe foi imposto por seu avô, seja através do silêncio ou do ato de se livrar dos pertences da mãe de Daniel. O avô de Daniel é

retratado como um senhor que se livrou de qualquer coisa que pudesse lembrá-lo da filha e criou o neto imerso no silêncio. Este apagamento pode ser visto como uma consequência dos silêncios e tabus que ainda persistem como práticas de uma sociedade (Robin, 2016, p. 85), que não agem somente anos depois do acontecido, mas que existem desde o momento em que se escolhe não falar sobre ou esconder e se livrar dos arquivos materiais. O avô de Daniel realizou o apagamento da história da filha, seja porque não aceitava a perda ou porque não queria viver com a memória da filha como alguém que se envolveu em práticas consideradas “ilegais” durante a ditadura. Percebemos em Daniel os reflexos deste apagamento: seja nele quando adulto, realizando os esforços de resgatar a história de quem fora a sua mãe, seja nele quando criança, ao escrever sobre a morte da mãe para uma atividade da escola, atribuindo ao ocorrido muitos traços de violência:

Com a minha redação na mão, ela me olhava, foi você mesmo que escreveu? Sim, fui eu, mas ela não acreditava. Era preciso a confirmação do meu avô. Um menino não escreveria sobre a morte da própria mãe daquela maneira. O avô não apareceu, a professora, inconformada, não sabia o que fazer comigo. Um menino que imaginava a morte da mãe de diferentes formas. Que colocava sangue e violência nessas mortes (Lage, 2019, p. 25).

Visto que os papéis exercidos pelas mulheres durante a ditadura são pouco tratados pela historiografia (Ribeiro, 2018, p. 16), as experiências desenvolvidas por Lage contribuem para reforçar a existência de vivências e atuações diversas por mulheres durante o período da ditadura civil-militar. Para um maior conhecimento da atuação das mulheres durante a ditadura civil-militar brasileira, este trabalho levou em consideração os relatos compilados por Maria Cláudia Badan Ribeiro (2018). Em seu trabalho *Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN*, Ribeiro reuniu diversos relatos de guerrilheiras que atuaram dentro e fora de organizações contrárias à ditadura, abrangendo o panorama da participação e da vivência feminina em espaços como universidades, igrejas, prisões, entre outros, e as relações destas mulheres com

a família, com os amigos, com os outros militantes e guerrilheiros. Estes relatos contribuíram para o entendimento da participação das mulheres para além do pouco que se sabe de seus papéis a partir de trabalhos da história que privilegiam a participação masculina e lhe atribuem maior importância.

Diante de pesquisas como a de Maria Cláudia Ribeiro (2018), reduzir o movimento de oposição à ditadura apenas às ações públicas dos grupos contrários ao Governo intensifica o apagamento de ações que ocorreram de forma espontânea ou nos bastidores, criando margem para a exclusão das narrativas e papéis das mulheres durante o período. As guerrilheiras anônimas de Lage fazem parte dos momentos de questionamento sobre o que aconteceu com a mãe de Daniel ao mesmo tempo em que dão voz a estes discursos e sentimentos que cada vez mais precisam emergir e serem conhecidos pela população.

Cada guerrilheira anônima retratada na narrativa carrega consigo temáticas pertinentes às mulheres durante o período da ditadura civil-militar. As guerrilheiras presentes nos capítulos sob o título de [distâncias] tratam da solidão e da loucura durante o momento em que estão presas, e também do momento após tudo o que se passou, quando essas mulheres já podem seguir com a vida, mas ainda estão presas à incerteza de não saberem se suas memórias são suas e se aquela vida pertence a elas, incerteza que é provavelmente fruto da violência e do período passado na prisão.

[...] Depois de um tempo você não sabe mais se você é você ou se é outra pessoa, você não sabe mais depois de um tempo quando você deixou de ser você, quando se tornou outra pessoa, nem sabe se você nunca foi o que você chamava de você, vão não sabe, mas talvez sem saber você sempre tenha sido outra pessoa (Lage, 2019, p. 101).

O tema da maternidade se desenvolve por meio das guerrilheiras dos capítulos intitulados [presenças], através da mulher que engravida e mesmo assim quer se arriscar para ir ao encontro de outros guerrilhei-

ros porque sabe que é seu papel; da mãe que pede para deixar o filho na casa da sogra antes de ser levada para o interrogatório (e talvez nunca mais voltar); da mulher que dá à luz seu filho dentro da prisão e ele lhe é retirado de seus braços. Nestes momentos, pode-se perceber o tratamento dado a estas mulheres por seus parceiros, famílias e torturadores, a violência empregada contra seus corpos e a separação de seus filhos.

Ribeiro (2018, p. 441) observou que “O investimento na causa alterava as prioridades da vida pessoal e afetiva, quando no plano sentimental, existia uma relação intrínseca entre o comportamento pessoal e os valores sociais e políticos gerados pela luta”. Uma guerrilheira que reflete bem a realidade vivida é uma das primeiras a ser apresentada em [presenças], em que ela está envolvida na participação da luta armada, enquanto seu companheiro não compartilha dos seus ideais e planos:

como você sabe, não tem como saber, se as pessoas podem ser presas, mortas, como não é arriscado, claro que é, você se enfurece, não minta para mim, acha que sou alienado, que não sei o que está acontecendo, me enfureço também, não, não sabe, é alienado sim, se meteu nessa por acaso, por sua causa, você me acusa, sim, me culpa, se não fosse por mim estaria até hoje no escritório do seu pai, carimbando documentos, indo e vindo do cartório, se preparando para herdar os casos, decorar as leis e as ementas, estaria feliz pensando no futuro, indiferente a todo o resto. [...] se não fosse por mim, continuaria cego, mas você se arrepende todos os dias de ter me escolhido, prefere a cegueira, eu que te forço a ver, enxergar o que não admite contemplação, o que exige movimento, ruptura [...] (Lage, 2019, p. 77-78).

As experiências das guerrilheiras em [corpos] retratam momentos que se passam durante ou após suas prisões. A cena de morte de uma das guerrilheiras denuncia a violência e a naturalidade com que se forjavam as mortes já que o processo é mostrado como algo habitual: “[...] Alguém veio e observou os ferimentos. [...] Alguém veio e passou pó bege nos ferimentos à faca. Alguém veio e fez anotações num caderno. Alguém veio e não fechou os olhos. Alguém veio e tirou uma foto” (Lage, 2019, p. 172).

Sobre a decisão de partir de seu país durante ou após a ditadura civil-militar, Ribeiro (2018, p. 455) escreve que “A reinserção à vida em sociedade para essas mulheres foi extremamente dolorosa. Encontrar apoio, trabalho e conseguir viver de maneira diferente do que tinham vivido até então se constituiu para ela numa grande dificuldade”. Retomamos então a guerrilheira que, após um período presa e interrogada, foge do país e se encontra com uma mulher que lhe assegura que tudo aquilo vai passar. A mulher tenta ajudá-la, vigiando-a e fornecendo-lhe condições para se limpar e cuidar do corpo, que foi abusado durante os interrogatórios. O processo não é fácil e, em alguns momentos, ela pensa em tirar a própria vida:

[...] Ela respondia com uma voz que não reconhecia, um som vindo de lugares escuros, um cansaço extremo, uma vontade de deixar o corpo afundar na água, de não ter mais olhos para ver o que viu, ouvidos para ouvir o que ouviu, boca para gritar e calar tanto (Lage, 2019, p. 164).

A presença de uma criança e uma mulher no apartamento que antes servia de esconderijo para uma guerrilheira se desenvolve com o passar dos dias, quando os suprimentos começam a acabar e há a promessa de que alguém virá para ajudá-las. Nesta parte, vemos como o sair de circulação acaba sendo a melhor alternativa para quem estava sendo perseguido ou tinha contato com alguém que estava sendo procurado (Ribeiro, 2018, p. 448). Estas guerrilheiras lidam com a solidão, e até mesmo com a tentativa de suicídio, como ocorre com uma das mulheres ao perceber que ninguém viria ajudá-las. Para além das dúvidas e do abandono, nesse relato encontramos momentos de reflexão sobre a maternidade e sobre o desejo sexual que ali surge. Como descrito por Ribeiro, a sexualidade e as relações afetivas se desenvolviam ou se encerravam diante dos desdobramentos diários da luta armada:

As relações afetivas nem sempre foram vividas plenamente naquele contexto. A entrega à revolução tanto forjou relacionamentos como interrompeu muitos outros. Vivia-se de maneira provisória, de encontro fortuitos em pontos de encontro ou em

aparelhos, geralmente divididos com outros militantes (Ribeiro, 2018, p. 439).

Todas essas guerrilheiras representam, cada uma à sua maneira, as mulheres que lutaram durante os anos de ditadura, agiram de forma explícita e implícita para dar suporte ao movimento e aos outros guerrilheiros, sem deixar de pensar que, independentemente da atividade que exerciam, elas arriscaram suas vidas e suas famílias. Cabe destacar que os papéis de apoio foram caracterizados como femininos, pois dedicava-se à mulher o papel de cuidado e acabou-se por diminuir a importância das redes de apoio no movimento de resistência à ditadura (Ribeiro, 2018, p. 41).

Na ausência de identificação de qual dessas guerrilheiras poderia ser a mãe de Daniel, Lage impede que elas possuam contornos bem definidos. Pode-se observar algumas continuidades a partir da menção de cenários, discursos ou indivíduos que se repetem (como no caso da guerrilheira no apartamento em [corpos] e a guerrilheira que engravida e não aceita ser controlada pelo marido, que deseja protegê-la, em [presenças]). Mas o romance transmite o modo como essa violência contra a mulher e todas essas histórias ocorrem de modo interminável, prolongam-se até os dias atuais e parecem não ter um fim, seja porque não se reconhecem os crimes cometidos e os seus culpados e não se acessam os documentos confidenciais do Exército, seja porque não se fala das diversas violências que aconteceram.

Considerações finais

O romance *O corpo interminável* retrata muito mais do que os esforços para a busca de um passado que não pode ser mais acessado: a história de Daniel se desenvolve junto com todas as vozes de guerrilheiras anônimas que foram silenciadas, escancarando como a ditadura civil-militar brasileira e suas consequências são deixadas de lado em detrimento da anistia de crimes e proteção daqueles que os cometeram. Na impossibilidade de reconstruir totalmente o passado da mãe de Daniel, Lage

trabalha com os discursos que poderiam compor a história dessa mãe, e que, na verdade, é atravessada por todas as outras guerrilheiras que constituem um panorama mais amplo da violência empregada contra as mulheres durante a ditadura.

Dispondo de recursos narrativos e inspirada em relatos de mulheres que participaram da luta armada, Claudia Lage tece um romance que se inicia com a jornada de Daniel pela mãe e se vale de recursos éticos e estéticos para tal, dialogando com a História e com tendências da literatura contemporânea brasileira. A presença de guerrilheiras anônimas e a impossibilidade de recuperar o que realmente aconteceu com a mãe de Daniel acabam por transformar a narrativa em um reflexo da vivência dos brasileiros que sofreram durante o período da ditadura civil-militar no país. Desta forma, o leitor se depara com a realidade da busca por respostas: em muitos casos, não há nenhuma, e quando há, os relatos estão envoltos em muita violência e resistência.

Diante das recentes ameaças constantes à democracia e das declarações públicas de políticos e figuras públicas em apoio às ações realizadas pelos generais e pelos torturadores durante a ditadura civil-militar brasileira, a temática do romance de Lage vai de encontro ao discurso de valorização da violência exercida pelo Estado ditatorial. Enquanto não se reconhecem os crimes cometidos pelo governo ditatorial e não se condenam judicialmente aqueles que os cometeram, tornando públicos todos os registros e arquivos do período, a perpetuação da violência da eliminação do nome dos desaparecidos acaba por isolar os indivíduos em uma “designação impronunciável” e desacreditar suas falas e ações (Safatle, 2010, p. 238). Esta violência, no romance, se concretiza nas guerrilheiras anônimas e na falta de documentos que indiquem para onde elas foram, o que passaram nas mãos do Estado e quais foram seus fins.

Ao final do romance, não se encontram respostas para a busca de Daniel, permanecendo a sensação de inconclusão dessa história, de prolongamento da angústia sentida pelo filho que não chegou a conhecer a mãe. O passado de Julia, mãe de Daniel, e de todas essas guerrilheiras anô-

nimas se constitui de um corpo interminável, um corpo que não será encontrado enquanto o esforço de recuperação dessas histórias não for realizado por toda uma sociedade, e não somente por parcelas diretamente afetadas pela violência empregada durante a ditadura civil-militar brasileira.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232. (Obras escolhidas; v. 1)

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

_____. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: Quadernin di letterature iberich e iberoamericane**, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>. Acesso em: 26 out. de 2020.

LAGE, Cláudia. **O corpo interminável**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

RIBEIRO, Maria Cláudia Raban. **Mulheres na luta armada: protagonismo feminino na ALN (Ação Libertadora Nacional)**. São Paulo: Alameda, 2018.

ROBIN, Régine. **Repetições. A memória saturada**. Campinas: Unicamp, 2016.

SAFLATLE, Vladimir. O uso da violência contra o estado ilegal. In: SAFLATLE, Vladimir.; TELES, Edson. **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 237-252.

Música contra a ditadura militar no Brasil: expressão, repressão e resistência

Karina dos Santos Ribeiro¹

Resumo

A pesquisa destaca a complexa relação entre música e política durante o período ditatorial no Brasil, mostrando como a música tornou-se uma importante ferramenta para expressar sentimentos de resistência e inconformismo diante daquele regime opressivo. Durante a ditadura militar no Brasil (1964 a 1985), o governo impôs censura e controle rígido sobre a cultura, incluindo a produção musical, buscando consolidar seu poder e silenciar vozes críticas. Através das letras das canções, os artistas conseguiram transmitir mensagens de protesto de maneira cifrada, driblando a vigilância da censura. Algumas músicas se tornaram hinos de resistência e símbolos de esperança para os brasileiros que lutavam por democracia e liberdade. A censura desempenhou um papel fundamental na regulação da música durante o período ditatorial. Letras foram vetadas, músicas foram proibidas no rádio ou em eventos

¹ Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) na linha de pesquisa “Teorias e Processos Artístico-Culturais” (2021-2023). Professora de artes do quadro efetivo da secretaria do Estado do Espírito Santo (SEDU). E-mail: karinamarvel1@hotmail.com.

públicos, e muitos artistas foram perseguidos e presos. Neste trabalho destaca-se a canção “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré; além de analisar a letra da canção, também se explora o contexto histórico, social e político em que foi criada. Examina-se como as restrições impostas pela ditadura moldaram a produção musical e como alguns artistas encontraram maneiras de contornar a censura para transmitir suas mensagens. Nesse sentido, destaca-se a importância de “Pra não dizer que não falei das flores” como veículo de resistência, e como forma de preservar a memória coletiva de um período sombrio da história. Essa música desempenhou um papel fundamental na formação da consciência política da época, e ainda contribui nos dias de hoje, para a mobilização popular e para a conquista diuturna da democracia.

Palavras-chave: Canções. Resistência. Ditadura militar. Censura. Liberdade. Democracia.

Introdução

O golpe militar de 64 foi o evento que se iniciou em 31 de março de 1964 e colocou fim ao governo do presidente João Goulart. O golpe militar foi complementado por um golpe parlamentar realizado pelo Congresso Nacional no dia 2 de abril do mesmo ano. Em consequência desse conturbado e abjeto contexto, iniciou-se a Ditadura Militar, período que se estendeu por 21 anos no Brasil.

As consequências desses 21 anos do poder militar, reveladas a partir da explicitação da violência e do autoritarismo, são analisadas por vários autores brasileiros. Essa percepção se acentua se se pensar no contexto atual, revisitado a partir do golpe de 2016, que destituiu a presidenta eleita Dilma Rousseff. Para o cientista político Luis Felipe Miguel:

No caso brasileiro, a frustração com as instituições de representação política está ligada ao processo de transição para a democracia, com a derrocada da ditadura militar. A mobilização

popular foi abafada pelos acertos entre elites. A transição pactuada garantiu, num primeiro momento, enormes prerrogativas às Forças Armadas, a começar pelo veto a qualquer punição pelos crimes cometidos por seus integrantes no exercício do poder. Garantiu também que não seriam ameaçados os privilégios das classes dominantes. As elites políticas da ditadura continuaram em seu lugar; mesmo o congresso constituinte, eleito em 1986, era novamente um grupo de integrantes da velha elite política, com pouca oxigenação (2008, p. 200).

Nesse panorama, percebem-se as dificuldades de efetivação de uma democracia real. Por outro lado, ainda segundo o mesmo autor:

Não é possível dizer que a pressão dos movimentos populares não repercutiu na nova constituição – repercutiu, é claro, e foi responsável por muitos dos avanços nela presentes. Sempre, porém, muito filtrada por pressões contrárias de grupos mais poderosos e pelo pragmatismo político dos representantes eleitos. As instituições representativas pareciam fadadas a ser o que sempre foram: nicho de elites com interesses desconectados daqueles de seus representados e funcionando como um freio à mudança social. Entre os avanços mais importantes consignados na Carta de 1988 estava a abertura de espaços para instâncias participativas dentro do Estado. Outras instâncias foram criadas por pressão de movimentos populares, à margem do que estava previsto nas regras legais. À medida que foram efetivadas, tais instâncias passaram a canalizar as esperanças de mudança política. Os trabalhos iniciais sobre os orçamentos participativos e, em particular, sobre o de Porto Alegre são marcados por uma indisfarçável euforia (2008, p. 200-201).

Essa leitura nos auxilia na interpretação das consequências desse contexto no campo artístico-cultural em relação a censura às artes, o exílio político de integrantes da classe artística, as perseguições explícitas e os desaparecimentos se estancam com a constituição de 1988. No entanto, a anistia não trouxe a reparação dos danos causados aos perseguidos pela ditadura.

Alguns corpos desaparecidos no início dos anos 1970 foram localizados anos mais tarde no início dos anos 1980. Na publicação *Direito à memória e à verdade. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos* (2007), muitos desses casos são revelados.

O jornalista Juremir Machado da Silva, aponta em seu livro que a ocupação militar no poder executivo em 1964, foi um golpe midiático-civil-militar (2014, p. 139). Na mesma linha de argumentação, Fábio Konder Comparato define o golpe de Estado de 1964 como a “instauração do regime empresarial-militar” (2017, p. 192). Esses diagnósticos explicam o alcance dessa conjuntura no meio artístico brasileiro, pois revelam o mal-estar provocado pelas exclusões, pelos preconceitos, pelas desigualdades infundas, pelas violações dos direitos humanos, enfim, pelas diversas formas de violência perpetradas no período. Os arquivos trazidos a lume pela Comissão da Verdade e pelos esforços de Institutos (como o Instituto Vladimir Herzog) nos dão possibilidades de descortinar e compreender os interesses políticos e econômicos que promoveram esse cenário extremamente catastrófico.

Um grupo que se destacou na luta contra a opressão foi o dos artistas: atores, músicos, cineastas, artistas plásticos, poetas e escritores. Nomes como João Bosco, Aldir Blanc, Torquato Neto, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Rita Lee, Raul Seixas, Maria Betânia, Hélio Oiticica, Zé Celso são exemplos de artistas que contribuíram com o que melhor sabiam fazer, questionando os fatos, informando a população e, apesar de censurados pelos órgãos opressores, alguns músicos brasileiros descreveram os horrores da ditadura nos mínimos detalhes. Descrições que se perpetuam até os dias atuais, trazendo à tona toda a covardia aplicada contra nosso povo, e que não nos deixam esquecer todas as atrocidades cometidas contra nosso país.

Com esses comentários pode-se entender um pouco do que se passava na época e os modos como os artistas se articulavam para enfrentar essa violência. As décadas de 1960 e 1970 ficaram marcadas por canções que expressavam o descontentamento e a revolta de composito-

res e cantores que denunciavam metaforicamente os desmandos do governo, que, além de violência física e psicológica aos que discordavam de suas ações, censurava os artistas e o teor de suas obras. Geraldo Vandré também fazia parte desse grupo que se expressava com diferentes tendências estético-políticas, nos palcos e nas ruas, mas tinha em comum os anseios de liberdade e democracia e uma feroz oposição à ditadura militar.

As músicas contra a ditadura militar criticavam a bárbarie, a truculência militar contra a sociedade, a tortura e muitas vezes a morte daqueles que se opunham ao regime. As canções daquele período também criticavam a situação miserável e a exploração sofrida pelos excluídos do campo e da cidade: sertanejos, pescadores, vaqueiros, operários e favelados. Denunciavam as estruturas fundiárias e o cotidiano dos pobres dos centros urbanos. A canção de protesto foi, também, um marco na história musical do país consolidando uma nova fase da Música Popular Brasileira (MPB).

1. Brasil: O Festival da Canção e o protesto

Não seria possível narrar esse evento, sem falar de “Pra não dizer que não falei das flores”; composta em 1968 pelo paraibano Geraldo Vandré, essa música foi censurada pelo regime militar por fazer clara referência contrária ao governo ditatorial. O refrão “Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer” foi aclamado no III Festival Internacional da Canção², em 1968.

Além do refrão, a estrofe: “Há soldados armados / Amados ou não / Quase todos perdidos / De armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam / Uma antiga lição / De morrer pela pátria / E viver sem razão” é corajosa e uma das poucas que tem crítica explícita entre as produções musicais da época.

² Fonte: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/noticia/edicoes.ghtml>. Acesso em: 19 set. 2022.

A canção, que ficou em segundo lugar no festival, foi considerada o hino que marcou a resistência que fazia oposição ao regime ditatorial, e sua relevância ainda é tão grande que em 2009 a revista *Rollingstone Brasil* considerou a canção como uma das vinte e oito maiores músicas brasileiras de todos tempos³.



Figura 1 - Geraldo Vandré no III Festival Internacional da Canção
Fonte: Aventuras na História (2019)⁴.

Para alguns estudiosos da MPB, essa canção é a música mais representativa daquele momento, uma das principais composições abertamente contrárias ao regime militar. “Pra não dizer que não falei das flores” foi quase que instantaneamente censurada pela crítica à falta de liberdade. Segundo Carolina Marcello, “muitos anos depois do Festival Internacional da Canção de 1968, um dos jurados confessou numa entrevista que *Pra não dizer que não falei das flores* teria sido o tema vencedor. Vandré ficou em segundo lugar devido às pressões políticas que a organização

3 As 100 Maiores Músicas Brasileiras de todos os tempos-Disponível em: <https://www.collectorsroom.com.br/2012/09/as-100-maiores-musicas-brasileiras-de.html>. Acesso em: 19 set. 2022.

4 Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-dia-em-que-vaaram-vitoria-de-chico-buarque-musica-de-resistencia-de-vandre-e-o-festival-internacional-da-cancao.phtml>. Acesso em: 21 set. 2022.

do evento e a TV Globo, rede que emitia o programa, sofreram”⁵.

Os anos ditatoriais, de fato, foram repletos de intolerância e radicalização estética e política. Enquanto a seleção brasileira de futebol conquistava o tricampeonato no México, tortura, repressão, morte e desaparecimentos políticos aconteciam misteriosamente contra aqueles que se declaravam contrários ao governo.

Apesar da violência dos militares, houve resistência organizada à repressão e, além da repressão violenta, havia também a censura. Durante a ditadura, foi enorme a censura sob as produções culturais que contrariavam as doutrinas militares. O órgão responsável por ela durante o regime era a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Para aprovar a letra de uma música, por exemplo, era necessário enviá-la para o DCDP e, se não fosse liberada pelo órgão, a gravadora poderia abrir um recurso a ser julgado pelos censores, que ficavam em Brasília. Eles analisavam como eram tratados os bons costumes e a crítica política contra o regime militar (Ramos, 2014).

A censura prévia das produções era a maneira com que o governo ditatorial militar tentava vetar ou dificultar a livre circulação de ideias, tornando-se, assim, “o algodo do cinema, das artes, do jornalismo, da literatura, do teatro e de qualquer outra manifestação cultural ou científica”, comenta Meddi (2011). De fato, nada escapava à fúria dos censores encarregados pela ditadura de impedir o debate de ideias no país, mas as manifestações culturais não se intimidaram, e quase um uníssono de liberdade ouvia-se em cada modalidade artística, como afirma Arlane Gomes Marinho:

O desejo de liberdade, de resistência, o cunho político e os questionamentos dos próprios critérios da arte invadiram outras linguagens. O cinema, a música e a performance estavam imbuídos dessas mesmas características (2020, p.25).

⁵ Fonte: <https://www.culturagenial.com/musica-para-nao-dizer-que-nao-falei-das-flores-de-geraldo-vandre/>. Acesso em: 19 set. 2022.

Com o cerceamento à liberdade de expressão, artistas e intelectuais se engajaram na resistência ao regime de exceção. Alvos do olhar vigilante da censura, o jeito era tentar driblá-la codificando as mensagens. Essa estratégia foi utilizada principalmente pelos segmentos artísticos. Os compositores de música popular se valeram das letras das canções para, despidadamente, através de metáforas, tentar passar para a população a real situação em que o país estava mergulhado. A esse respeito argumenta Carocha:

Vigiados com atenção pelo regime militar, a MPB, o samba e o rock acabaram formando uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneceram referências diversas para a ideia de resistência cultural. A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com a sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista, e o rock com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de shows e discos, entre os artistas dos três gêneros (2006, 191).

No site “Banco de dados memórias reveladas”, encontra-se um dossiê escrito na época sobre a canção “Pra não dizer que não falei das flores” (disponível no anexo A deste trabalho), tendo uma perspectiva negativa sobre a música como “estética da doutrina marxista, atuando no inconsciente das pessoas através de repetições de forma inadvertida”. O documento exalta que a canção foi aplaudida por mais de dez minutos, destacando a popularidade do autor da canção, não pela qualidade da música propriamente dita, mas pelo caráter ideológico que propunha não somente às mentes com formação específica em ciências humanas, mas também as massas com reduzida capacidade crítica, ao que o censor classifica que tais ideais venham “ferir de morte” as instituições militares.

A censura não deu trégua aos compositores e passou a ser mais rigorosa na análise de seu conteúdo. Alguns cantores e compositores, a exemplo

de Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Raul Seixas, Rita Lee, entre outros, por serem já consagrados ou em ascensão devido ao grande sucesso dos festivais de música da época, eram considerados formadores de opinião, principalmente entre os jovens, foram objeto de vigilância constante, sendo os quatro primeiros exilados por expressarem sua indignação através da sua arte.

A música popular fervilhava nas casas das pessoas através dos festivais de música. A Bossa Nova entrava em declínio nos anos 60, e a nacionalização da canção com o regionalismo brasileiro abria alas para um gênero musical: a Música Popular Brasileira, a nossa MPB. A história da consolidação da MPB se confunde com a história da ditadura militar, pois as canções eram produzidas sob tal contexto da história; escrita por intelectuais e estudantes universitários inspirando-se na cultura popular e no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE)⁶.

Nesse momento de ebulição dos confrontos entre militares contra movimentos civis e estudantis, nasce o que hoje conhecemos como canção de protesto. Segundo Contier (1998, p. 01), o engajamento do CPC, o discurso dos seus estudantes, os projetos culturais nas universidades refletiam os acontecimentos no país: “função social e política da música no que acontecia Festivais da Música e da Canção patrocinados pelas emissoras de televisão dessa época como, por exemplo, Excelsior e Record [...], ora seus textos eram incluídos em shows como o Opinião⁷ (escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Paulo Pontes, 1964-1965), como “Borandá” e “Chegança” (Edu Lobo); “Marcha

6 O Centro Popular de Cultura (CPC) é criado em 1961, no Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes - UNE, e reúne artistas de distintas procedências: teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-cpc>. Acesso em: 21 set. 2022.

7 O show Opinião, escrito por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, dirigido por Augusto Boal e protagonizado por Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, foi produzido logo após o golpe militar de 1964, tematizando questões sociais e políticas do Brasil, sendo apontado em muitos estudos como a primeira reação ao golpe. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/79038?locale-attribute=es>. Acesso em: 25 set. 2022.

da quarta-feira de Cinzas” e “Missa Agrária”, ambas escritas por Carlos Lyra. Ainda nos afirma Arnaldo Contier:

A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa. [...] O matiz ideológico que representava a brasilidade (moda-de-viola; ritmos sincopados) e o seu conteúdo político atingiam um segmento do público sintonizado com essa proposta política: estudantes universitários, profissionais liberais dos grandes centros urbanos. Outros textos, não explicitamente políticos, excessivamente metafóricos, atingiam todos os tipos de público, incluindo setores mais conservadores da sociedade. (Contier, 1998, p. 02).

As manifestações artísticas eram constantemente tolhidas ao se manifestarem diante ao autoritarismo político que se impunha sobre a população, principalmente nos primeiros anos do regime, mas a música particularmente se utilizava de recursos linguísticos como metáfora, sarcasmo e ironia para declarar seus anseios, e um dos espaços mais relevantes em que os artistas usufruíram desses recursos foi nos festivais da canção da década de 1960.

2. Pra não dizer que não falei das flores

Ao analisar o contexto musical, percebe-se a denúncia e a crítica à opressão, à censura, enfim à violação das garantias constitucionais, e essa ideia se mantém no pensamento de muitos políticos no parlamento brasileiro.

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

A canção inicia com uma convocação, que se caminhe e cante com “braços dados ou não”, não importa onde se esteja a sociedade precisa se movimentar e discutir o que está acontecendo no país. A repetição da expressão “Vem vamos embora que esperar não é saber” ao longo da música é um exemplo de anáfora, que consiste na repetição de palavras ou expressões no início de versos ou frases. O uso dessa figura de linguagem intensifica a sensação de movimento, e embalo rítmico e sonoro da canção. “Vem, vamos embora, que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”: aqui se chama a todos para não esperar pelo amanhã, agora é a hora, o momento exato da revolução (Cruz; Pereira, 2020).

Pelos campos há fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Durante a ditadura os conflitos no campo pela reforma agrária se intensificaram. As manifestações populares, entre elas as Ligas camponesas⁸, foram perseguidas e suprimidas, com mortes e desaparecimentos também nesse nicho da população. Um exemplo que pouco foi divulgado sobre tais conflitos dessa época, foi a revolta do povoado de Cachoeirinha, hoje município de Verdolândia, região norte de Minas Gerais, com o despejo de agricultores e camponeses que foram expulsos de seu pedaço de terra de maneira truculenta pelos militares. Como relata a Comissão da Verdade de Minas Gerais (COVEMG):

Na década de 1960, vários posseiros possuíam documentos oficiais de ocupação emitidos por funcionários do Instituto Brasileiro

⁸ *As ligas camponesas foram associações de trabalhadores rurais criadas inicialmente no estado de Pernambuco, posteriormente na Paraíba, no estado do Rio de Janeiro, Goiás e em outras regiões do Brasil, que exerceram intensa atividade no período que se estendeu de 1955 até a queda de João Goulart em 1964. Disponível em : <https://atlas.fgv.br/verbete/7794#:~:text=As%20ligas%20camponesas%20foram%20associa%C3%A7%C3%B5es,de%20Jo%C3%A3o%20Goulart%20em%201964>. Acesso 07/09/2023.*

de Reforma Agrária (IBRA). Vivendo e trabalhando nessas terras, os pequenos agricultores pouco se integravam à economia mercantil do Norte de Minas. Todavia, no governo de Magalhães Pinto (1961- 1966), a região se transformou em alvo do Plano de Colonização do Estado de Minas Gerais, com a organização do Projeto Jaíba. Ambicionando a irrigação de 100 mil hectares, distribuição de terras (pequenas propriedades), oferta de assistência técnica e de crédito, além da previsão de criação de um órgão estadual para a sua administração, o projeto despertou o interesse de fazendeiros em adquirir terras que se valorizariam na região. Com o golpe militar de 1964, a luta pela terra no Norte de Minas ganhou novas formas e mais intensidade com a venda de terras devolutas a particulares, a grilagem de terras e os mandados judiciais que favoreceram os grandes fazendeiros. Nesse período, a fazenda Arapuá, área que era ocupada pelos posseiros de Cachoeirinha, passou por processo de subdivisão. Parcelas da fazenda foram subdivididas judicialmente e repassadas a fazendeiros, entre eles, o médico búlgaro Konstantin Christoff Raeff, que vendeu suas terras em julho de 1964 a Manoelito Maciel de Salles, fazendeiro de Vitória da Conquista (BA), e ao gerente do Banco Econômico da Bahia, Sebastião Alves da Silva (COVEMG, 2017).

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição
De morrer pela pátria e viver sem razão
Vem, vamos embora, que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer

Soldados armados, perdidos de arma na mão: esses versos trazem à tona a crítica mais dura que Vandrê faz ao regime militar e que segundo Silveira seria “a mais contundente crítica jamais feita ao Exército Brasileiro” (ARAÚJO, 2005, p. 107). Esse embate tornou-se mais forte ainda em março de 1968, quando a população revoltada participou da Passeata dos Cem mil, organizada por vários setores da sociedade brasileira e pelo movimento estudantil da cidade do Rio de Janeiro. O estopim do

confronto foi quando um grupo de universitários invadiram o Restaurante Calabouço⁹ protestando contra o aumento do preço das refeições. Durante o embate o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto levou um tiro no coração, disparado pelo comandante da tropa da Polícia Militar. O fato agravou o confronto, levando a mais manifestações pela cidade do Rio de Janeiro trazendo a população para as ruas em todo país.

Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição

Nesse trecho ainda há um chamamento para caminhar, cantar e lutar. Não importa onde o indivíduo esteja ou quem seja, é convidado a ser um soldado e livrar o país daquele momento tenebroso. A luta pela paz, a luta com as flores é uma clara influência do movimento hippie¹⁰ que se alastrou nos Estados Unidos e influenciou artistas e várias personalidades da contracultura. Sobre essa relação com a canção de Vandrê, nos afirma Chagas e Ruas (2022):

Os ideais de “paz e amor”, que se manifestavam culturalmente pelo Estados Unidos e países europeus, estavam se manifestando no Brasil também e sendo colocados em prática como contracul-

9 Restaurante localizado próximo ao Aeroporto Santos Dumont, no Rio, onde se alimentavam universitários e secundaristas. Embora a refeição custasse centavos, o lugar não agradava. Com frequência, havia protestos contra o galpão caquético, e contra a comida intragável. Fonte: Agência Senado- <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/em-68-senado-reage-a-morte-de-estudante/episodio-no-calabouco-no-rio-inflama-manifestacoes-de-rua> . Acesso em: 06 fev. 2023.

10 Sua origem se deu inicialmente na cidade de São Francisco nos anos 60, principalmente para criticar a Guerra do Vietnã, a qual tinha os americanos como principais financiadores. A principal forma de divulgação do movimento era através de protestos pacíficos pelas ruas do país, onde eram citados os lemas como “paz e amor” e “faça amor, não faça guerra”. Fonte: <https://www.politize.com.br/movimento-hippie/> . Acesso em: 19 fev. 2023.

tura hippie. No Brasil esse movimento foi ganhando força durante o período militar, e utilizavam das flores como símbolo de fortaleza e de paz contra as repressões do Estado autoritário, mas o Geraldo Vandré (1968) ainda ressalta a insuficiência das flores contra os canhões e a violência da polícia militar, era necessário mais do que isso, que as pessoas caminhassem, com cartazes, com vozes de protesto, em um único som.

(Chagas; Ruas, 2022, p. 262-263)

A música finaliza reiterando o desejo da população em escrever sua própria história, com liberdade, igualdade, equidade enfim. A consagração dessa canção e a importância da mesma para aqueles momentos de luta ainda ecoam na atualidade, contra a apologia ao regime militar que o poder executivo brasileiro fez em nossa história recente, por quatro anos consecutivos (2019-2022) no âmbito da Administração Pública Federal¹¹. A nação ainda caminha e canta, aprende e ensina uma nova lição, se posicionando perante os discursos políticos que atacam seus direitos.

Considerações finais

Ao percorrer os intrincados caminhos da música popular brasileira, é impossível não se deparar com composições que transcendem o mero entretenimento, tornando-se manifestos poéticos carregados de críticas sociais e reflexões profundas. “Pra não dizer que não falei das flores,” obra-prima de Geraldo Vandré, é um exemplar marcante desse fenômeno com nuances e simbolismos presentes na história, na melodia e significados que ela oferece.

A composição foi concebida em um contexto histórico conturbado, tornando-se um veículo de protesto e resistência, destacando-se como uma das principais porta-vozes da época. A letra, repleta de metáforas e imagens impactantes, é um convite à reflexão sobre a realidade social e política daquele período.

11 O ex-presidente Jair Bolsonaro ganhou na justiça o direito de comemorar o golpe de 1964. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/governo-bolsonaro-ganha-na-justica-direito-de-celebrar-golpe-de-1964/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

A frase icônica “Caminhando e cantando e seguindo a canção” tornou-se um lema para muitos que buscavam resistir à opressão, simbolizando a luta por liberdade e justiça. É notável como a música, embora ancorada em um contexto específico, transcende as fronteiras temporais e continua relevante. A mensagem de resistência, a busca pela liberdade e a crítica à opressão são temas atemporais que ressoam ainda hoje em tempos sombrios de apologia ao extremismo/conservadorismo.

Ao concluir esta análise, é inevitável reconhecer a importância cultural e histórica de uma obra como essa. A música de Geraldo Vandré não é apenas um registro de seu tempo, mas uma chama que ilumina a trajetória da resistência e da busca por um mundo mais justo. “Pra não dizer que não falei das flores” permanece como um testemunho poderoso do poder transformador da música e da arte, inspirando gerações a levantar suas vozes contra a injustiça e a opressão.

Referências

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Brasil. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos** / Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/dados/livros/a_pdf/livro_memoria1_direito_verdade.pdf. Acesso: 24 set. 2023.

CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, v. 44, n. 1, 2006.

CHAGAS, Ana Luiza. B. ; RUAS, Ana Carolina T. O. Pra não dizer que não falei das flores: As violações da política brasileira no Estado democrático de direito. **Revista Binacional Brasil Argentina: Diálogo entre às Ciências**, v. 11, p. 252-267, 2022.

COMPARATO, Fabio Konder. **A oligarquia brasileira. Visão histórica**. São Paulo: Contracorrente, 2017.

COMISSÃO DA VERDADE EM MINAS GERAIS. 2017. Relatório final: **Volume 2: As graves violações de direitos humanos no campo**. Belo Horizonte, COVEMG, p. 234.

CRUZ, Carolina. C.; PEREIRA, Luciano M. Direitos em versos e Melodias: Uma análise da luta por direitos através da música durante e após a ditadura civil-militar brasileira. **Revista Juris UniToledo**, v.05, n.03, p. 98-122, 2020. Disponível em: <http://ojs.toledo.br/index.php/direito/article/view/3617>.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Rev. Bras. Hist.**, 1998, vol. 18, no 35, p. 13-52.

MARINHO, Arlane G. **Denúncia e sensibilidade: A produção fotográfica de Nair Benedicto**. Dissertação (Mestrado em Arte). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2020. pag. 25.

MEDDI, J. L. **A música brasileira e a censura da ditadura militar**. 2011. Site Portal Vermelho. Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/159935-11>> Acesso em: 10 fev. 2022.

MIGUEL, Luis Felipe. A participação política. **Dominação e resistência: desafios para uma política emancipatória**. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. “A democracia na encruzilhada”. **Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil**. Organização Ivana Jinkings, Kim Doria e Murilo Cleto. São Paulo: Boitempo, 2016.

RAMOS, Diego da Silva. Propaganda e ufanismo na ditadura militar brasileira – A apropriação do discurso ufanista pelo sindicalismo docente de Niterói. **Revista Contemporânea**, Ano 5, no8, vol.2, 2015.

SILVA, Juremir Machado da. **1964: Golpe Midiático-Civil-Militar**. 8ª edição. Porto Alegre: Editora Sulina, 2017.

Anexo A – Dossiê do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, sobre a música “Pra não dizer que não falei das flores”

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA
ESTADO-MAIOR DA AERONÁUTICA
SUBSECRETARIA DE OPERAÇÕES E INFORMAÇÕES
2ª SEÇÃO

453

ESTADO-MAIOR DA AERONÁUTICA
2ª SEÇÃO

CONFIDENCIAL

1. ASSUNTO : GERALDO VANDRE "PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES"
2. ORIGEM : CENTMAR
3. CLASSIF : ---
4. DEPUÇÃO : ON-2/SJ - ZONAS AÉREAS
5. CLASSIF INT : ---
6. DEPUÇÃO INT : OSM - 1ª EN - EM CFM - DOPS/GB - DST/MJ - EMA - Esc. Naval -
CIS - SNT/ABV - DST/MCC - CSN.

Vaz. 96-98, p. 1/2

INFORMAÇÃO Nº 361/EMOER
(10 Out 68)

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL
PELA MANUTENÇÃO DO NÍVEL DE
CONFIDENCIALIDADE (Art. 62 - Dec. n.º 57.777
Regulamento para a segurança de
informações)

1) - Dia 29/9/1968 no Maracanãzinho, foi aplaudidíssima a composição de GERALDO VANDRE, "PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES".

2) - Trata-se de hábil síntese, na melhor forma estética, de postulados básicos da doutrina marxista. A apresentação das idéias pela forma adotada é especialmente eficaz, pois atua por meio do inconsciente das pessoas, levando à lenta ascitação do que se diz nos versos, por um processo de repetição inadvertida.

3) - Se, mesmo dentre as pessoas que possuem formação específica no terreno das Ciências Humanas, há as que encontram dificuldades em refutar as afirmações do marxismo, nos é fácil imaginar o que poderá acontecer com o grande público, desprovido de maior ilustração, que repetirá o que ouve no rádio e na TV, com reduzida capacidade crítica, de resto já tão reduzida pelas características promocionais do Festival da Canção.

4) - A letra faz alusão às Forças Armadas, e nela consta que "o soldado aprende no quartel a morrer pela Pátria (aprende de arma na mão), e a viver sem razão". "Quem sabe faz a hora não espera acontecer"... conceitua o problema da conscientização para o desenlace da fase mais ativa do movimento revolucionário. A igualdade dos homens como seres sociais (e não como seres morais, pois isto os marxistas não aceitam) é abundantemente fundamentada.

5) - O fato da composição ter sido aplaudida durante 10 minutos por mais de trinta mil pessoas evidencia um alto grau de "politização e conscientização", em nada desprezível, sobretudo se considerarmos que a música primeira colocada é da autoria de um nome de ampla aceitação popular e, que afinal não conseguiu ser reapresentada no fim do show.

6) - Assim, mais do que claro, que os assistentes não aplaudiram as composições pela qualidade superior de arte de cada uma delas, mas pelo conteúdo ideológico que exibiam.

7) - A lenta contaminação ideológica da sociedade brasileira chegou a um ponto crítico, e tende a se estender, dentro de um "processo de conscientização", de tipo marxista, a amplas camadas da população.

B/De-8

Figura 2 - Dossiê do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, sobre a música “Pra não dizer que não falei das flores”.

Fonte: Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica – BR.¹²

12 Disponível em: http://pesquisa.memoriasreveladas.gov.br/mrex/consulta/resultado_pesquisa_new.asp?v_pesquisa=pra%20n%C3%A3o%20dizer%20que%20n%C3%A3o%20falei%20das%20flores&input_pesqfundocolecao=. Acesso em: 30 de junho de 2023.

A resistência, de Julián Fuks: autoficção como ferramenta de militância literária

Luzimara de Souza Cordeiro¹

Elizabete Gerlânia Caron Sandrini²

Resumo

Tendo como *corpus* de investigação o romance autoficcional *A resistência*, de Julián Fuks, publicado em 2015, o presente trabalho tem o propósito de empreender uma reflexão crítico-analítica que pretende mostrar como a narrativa de Fuks, ao tratar da temática da ditadura militar, mediante sua escrita híbrida, contribui como ferramenta de militância literária. Ao entrecruzar o discurso literário ao histórico, esse relato autoficcional propicia uma leitura “a contrapelo” dos episódios do passado ditatorial da Argentina e do Brasil, pelo viés dos vencidos. A narrativa de Fuks manifesta diversas formas de resistência contra o apagamento das barbáries do passado e nos alerta sobre as possíveis formas de violência que ainda queiram ameaçar o momento atual. *A resistência* se apresenta, assim, como um fazer literário revolucionário,

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Servidora do Instituto Federal do Espírito Santo.

2 Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Servidora do Instituto Federal do Espírito Santo.

uma narrativa de pacto ambíguo que, marcada pelo diálogo entre ficção e realidade, não busca apenas recordar e, sim, reelaborar criticamente esse passado horrendo e os questionamentos geracionais herdados, propiciando uma escrita militante, por meio da politização da arte em oposição ao fascismo do presente e do futuro. Para abordar esses aspectos, iremos nos apoiar nos postulados teóricos de Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Márcio Seligmann-Silva, Jeanne Marie Gagnebin, Eurídice Figueiredo, Evando Nascimento, Anna Faedrich, Serge Doubrovsky, dentre outros cujas contribuições sejam pertinentes ao nosso propósito analítico.

Palavras-chave: Autoficção. Ditadura militar.
Militância literária. Memória. Resistência.

A *resistência* narra a história de uma família argentina, que buscou exílio no Brasil, nos anos de 1970, período da ditadura militar em seu país, após a adoção de uma criança. No Brasil, país que também vivia uma ditadura militar, a mãe engravida e dá mais dois irmãos ao filho adotivo: uma menina e um menino, o mais novo, de nome Sebastián, narrador-personagem. A obra almeja rememorar, inicialmente, o drama familiar da adoção, por meio de um discurso que reverbera em outras famílias que também se reconhecem nele. No entanto, ao buscar por esse passado, o texto abarca uma temática ainda mais ampla: o drama coletivo das ditaduras no Brasil e na Argentina. Logo, temos um texto sobre memória, identidade e exílio.

Esse romance, alicerçado em um dever ético e estético, em uma relação memória, história e ficção, ilustra a contribuição que a literatura pode dar, principalmente ao manter um diálogo com a história, para ativar a memória coletiva e, assim, fazer ver o esquecimento por meio dos traumas que emergem do discurso ficcional.

Não sem motivo, a obra de Julián Fuks, mesmo narrada em primeira pessoa, não se configura em um romance imerso no sintoma narcisista,

pois relata tanto a história de si, quanto a história de outros (coletiva), contada pela perspectiva do protagonista que, inclusive, em alguns momentos do romance, deixa os personagens “falarem”, tendo suas vozes “emitidas” pelo narrador, esse duplo ficcional do autor.

Essa escrita de resistência, a partir da narração do particular, repercute no coletivo, pois, conforme Doubrovsky (2013, p. 77), “[...] escrever sobre si é inevitavelmente escrever também sobre os outros [...]”. Uma autoficção com alteridade que, conforme Fuks, manifesta “[...] a possibilidade de uma militância hoje, algo que está constante na voz do meu narrador ao longo do livro” (Fuks, 2018, p. 285). *A resistência* é um “[...] livro sobre essa criança, meu irmão, sobre dores e vivências de infância [...]” (Fuks, 2015, p. 57-58). Contudo, é um romance “[...] também sobre perseguição e resistência, sobre terror, tortura e desaparecimentos” (Fuks, 2015, p. 58). Então, mais uma forma de militância hoje, no presente, como o próprio autor declarou.

Uma obra que nos lembra que há ainda, formas diversas de repressão e nos sinaliza sobre um perigo latente, como o pai do narrador adverte, ao afirmar que as “ditaduras podem voltar, você deveria saber” (Fuks, 2015, p. 40). A narrativa evidencia o que Sebastián “deveria saber”: o perigo do retorno das ditaduras. No entanto, esse alerta não é apenas para ele, mas para todos nós, interlocutores. Além de refletir sobre os crimes do passado, devemos reparar nos vestígios das ditaduras que ainda existem. Sobre isso, o próprio autor afirma que

Falar da história a partir das reverberações na vida particular de cada um parece ter sido extremamente relevante. Não é só uma maneira de dar conta do passado, não é só uma maneira de observar os crimes que foram cometidos e nunca foram punidos, mas é um modo de explicitar o que continua vivo das ditaduras latino-americanas ainda hoje (Fuks, 2018, s/p).

A obra consegue, por intermédio da ficção, mais do que contar uma história particular sobre o passado, alertar-nos sobre os vestígios das ditaduras ainda “vivos”. *A resistência*, portanto, se faz obra de interven-

ção, uma literatura de militância, ao mostrar e nos fazer melhor compreender o passado e os perigos presente.

O narrador de *A resistência* emerge como testemunha do trágico passado, como herdeiro do exílio e da militância de seus pais. Ele faz uma retomada reflexiva do passado para nos ajudar a não repeti-lo no presente. Eis a própria resistência externada pela voz do narrador Sebastián que, ao reproduzir a realidade, faz com que suas palavras levem adiante, a história do outro. Mesmo que seja doloroso relembrar tais sofrimentos, é necessária a produção de romances como a obra de Fuks, que recupera os acontecimentos históricos e alerta-nos sobre qualquer forma de ditadura que queira emergir na atualidade, pois “[...] a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro” (Gagnebin, 2006, p. 47).

Dessa forma, essa narrativa, ao ficcionalizar a realidade, ao problematizar com teor político um romance, adverte o interlocutor sobre os perigos iminentes, na época atual, que sinalizam para o retorno de um regime antidemocrático. Sendo assim, a importância da autoficção, mostrando como o atrito da realidade com a ficção pode gerar uma literatura com forte potencial militante. Dado que “[...] não basta o relato heroico ou vitimário [...]” (Teles, 2012, p. 116), uma vez que, aos familiares dos mortos ou desaparecidos, “[...] falta-lhes a história que ressignifique e procure transmitir essa experiência” (Teles, 2012, p. 116). O romance de Fuks procura “transmitir essa experiência”.

Para evitar que as narrativas produzidas sobre o passado se tornem “documentos de barbárie”, no presente, o filósofo Walter Benjamin (1994) defende que é preciso “escovar a história a contrapelo”, a fim de abriremos novas possibilidades de leitura do passado e, destarte, desviá-la de seu “curso”, porque “[...] explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história” é “[...] uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido” (Benjamin, 1994, p. 251).

Essa tarefa de “escovar a história a contrapelo” indica um pensar o passado com uma visão revolucionária, realizando a ruptura com a narra-

ção de superfície alisada, ou seja, nivelada pela escrita superficial da historiografia oficial e, assim sendo, apenas, contada pela ótica dos protagonistas opressores e, conseqüentemente, confortável para a classe dominante.

Para colaborar na ação de se fazer ouvir essas vozes silenciadas do passado, acreditamos que o discurso literário possa ser uma eficaz ferramenta para levar “à crítica, à reflexão [e] ao questionamento da visão de mundo prevalecente”. A arte literária auxiliaria na tarefa de investigar o passado e envolvê-lo de leituras “a contrapelo”, em uma visão benjaminiana, mostrar o que a história não divulgou.

Percebemos a importância da rememoração do passado para libertar essas vítimas oprimidas do esquecimento, ao qual foram lançadas pelas narrações escritas sob a ótica dos vencedores. Benjamin também nos alerta do perigo desse tipo de narração, ao afirmar que “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento de barbárie” (Benjamin, 1994, p. 225). Portanto, “[...] como a cultura não é isenta da barbárie, tampouco o é o seu meio de transmissão” (Benjamin, 1994, p. 225). Dessa maneira, “Com Benjamin aprendemos que cultura é a partir de meados do século XX toda ela como que transformada em um documento e, mais ainda, ela passa a ser lida como testemunho da barbárie” (Bentivoglio; Carvalho, 2019, p. 153).

Benjamin, indo de encontro a uma visão evolucionista da escrita histórica como progresso, busca pensar a historicidade como um tempo de simultaneidades, no qual o passado continua atingindo o presente.

Temos ciência, compartilhando da opinião de Regina Dalcastagnè (2020, p. 17), que “Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura, ou para qualquer forma de arte”. Contudo, longe de acreditarmos que a arte literária mudará o mundo, pretendemos evidenciar como, por meio da palavra, alguns escritores realizam militância, ao lutar contra o esquecimento das barbáries, não permitindo que suas obras perpetuem o silenciamento das vozes que foram caladas, porque

[...] agora, mais do que nunca, é preciso estarmos atentos às vozes que eles querem calar, ao que essas vozes têm a nos dizer, ao que elas acrescentam na compreensão de nossa realidade e em termos de ampliação dos recursos estéticos disponíveis para reinterpretar o mundo” (Dalcastagnè, 2020, p. 18).

Dentre esses “recursos” de ajuda para essa reinterpretção do mundo, dispomos da literatura, enquanto instrumento de militância. Temos ciência, porém, conforme nos ratifica Dalcastagnè, de que a escrita literária também é utilizada como “[...] discurso [...] para referendar o que querem os poderosos (como fazem, inclusive, alguns [...] escritores)”. No entanto, “[...] podemos usá-lo para desmascará-los ou, mesmo, para tirar o seu sossego” (Dalcastagnè, 2020, p. 18). Destarte, discorreremos sobre essa escrita literária que irá “tirar o sossego” dos “poderosos”, ao resgatar os vencidos do esquecimento, por meio do texto literário. À vista disso, percebemos que

A literatura se torna, assim, um espaço de interlocução e um abrigo. Não toda ela, porque a arte também pode servir aos poderosos, domesticada e conivente. Interessa, aqui, a literatura que nos ajuda a refletir sobre nosso lugar no mundo e sobre o lugar do outro, sobre como o nosso conforto pode estar atrelado à situação desesperadora de tantas pessoas. Interessa a literatura que nos permite pensar junto sobre como pudemos chegar neste ponto, que nos indague sobre a nossa participação, ou a nossa omissão, diante de perseguições, ameaças, golpes, tiros e chutes” (Dalcastagnè; Dutra; Frederico, 2018, p. 9).

Sendo assim, almejamos mostrar essa literatura que possa nos ajudar a refletir a contrapelo de uma narrativa alienada. Uma literatura “que nos permite pensar junto” o passado histórico de forma crítica e, dessa maneira, permitir que a arte contribua, de forma significativa, para as políticas de memória. Portanto, a literatura que é comprometida com a militância política, ao rememorar esse passado “escovado a contrapelo”, assume um dever de memória que se contrapõe à cultura de esquecimento expressa pela história oficial. Essa rememoração não

busca apenas recuperar os fatos do passado histórico, como discutimos inicialmente, mas realizar um enfrentamento das inconsistências desse passado para uma melhor compreensão do momento atual. Logo, uma literatura que revisita o passado e o rememora no agora do discurso ficcional, mediante uma escrita que nos fala no tempo presente, já que

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (Gagnebin, 2006, p. 55).

A literatura, por meio da ficcionalização, como já dissemos, não fará um mero exercício de retomada dos fatos históricos, mas buscará interrogar, no agora, as experiências históricas do passado e, desse modo, “[...] agir sobre o presente”, por meio de uma memória ativa, dado que “Apenas para a historiografia vale o particípio ‘passado’, para a memória, o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’” (Seligmann-Silva, 2003, p. 16).

O romance de Fuks discute como a literatura sobre a ditadura, ao recriar e reativar o passado, pode auxiliar no preenchimento das lacunas deixadas pelos silenciamentos da história oficial. Visto que a literatura de nossa época nos exige “[...] lutar contra o esquecimento e contra o recalque, isso é, lutar contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido” (Franco, 2003, p. 352).

A obra de Fuks surge diante do cenário de golpe institucional que sofreu a democracia brasileira em 2016. Após esse período, a obra mostrou-se ainda mais significativa, devido ao seu valor estético e à coerência de sua narrativa de resistência e rememoração do período ditatorial, frente ao contexto político ameaçador que vivenciamos.

Isso porque, a partir de 2020, na gestão do ex-presidente Bolsonaro, presenciamos no cenário brasileiro constantes episódios de ataques verbais a jornalistas, diversos casos de censura artística no âmbito

nacional, além de uma crescente presença de discursos de ódio que, além de defenderem o porte de armas pela população, disseminavam discursos retrógrados, pedindo pela volta do regime militar. Essas falas eram incitadas, principalmente, pelo representante político do país.

A obra de Fuks surge nesse contexto que clamava por resistência, tal qual a história representada no romance e, destarte, ratificada na notoriedade que o discurso literário pode ter, ao participar do “[...] debate político em um momento de ruptura da democracia, [visto que] contaminar a própria escrita em busca do desmascaramento de um processo autoritário é ainda acreditar – nos homens e mulheres e na própria literatura como instrumento de ação”. Isso, porque “Quando desistirmos de nossa capacidade de acreditar, a luta, enfim, estará perdida” (Dalcastagnè, 2020, p. 17).

À vista disso, *A resistência* ganha, nesse cenário assolador que vivemos, uma relevante potência literária de militância na literatura contemporânea brasileira, ao aprofundar reflexões sobre memória, em um país que sofre de memoricídio cultural, se pensarmos no atual contexto sociopolítico brasileiro, ainda que a obra não seja focada apenas na ditadura no Brasil. Então, nesse romance, o autor brasileiro Fuks, filho de argentinos exilados no Brasil, busca recriar alguns fatos da ditadura argentina, e refletir, também, sobre o regime de exceção brasileiro, ao produzir sua narrativa por intermédio de sua identificação com os dois países.

Mesmo sendo evidente a relação que o texto autoficcional tem com a realidade, essa reprodução do real não ocorre de maneira exata. Até porque, o real é inabarcável. Dessa forma, no texto autoficcional, o real é recriado pelo escritor que tem a liberdade de cometer “desvios” ficcionais. Essa narrativa da contemporaneidade transita entre realidade e ficção, em uma produção híbrida, que vai além da mera descrição de dados empíricos, visto que estabelece, por meio de uma linguagem artística ambígua, vínculos e influências.

É exatamente essa escrita ambígua, que entrelaça realidade/imaginação, que encontramos na autoficção de *A resistência*, um romance que absorve elementos empíricos voltados para a narração de um “eu” que se projeta no coletivo. A autoficção, essa escrita do eu, que ressuscitou o autor na literatura, faz com que vida e arte se embaralhem, proporcionando uma dimensão ética para a arte literária que rememora, de forma crítica, o passado, porque:

A autoficção [...] desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, ‘confessadas’ – por assim dizer, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, o ‘resto’, o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras (Faedrich, 2014, p. 51, grifos nossos).

A afirmação de Faedrich também evidencia a significativa função da escrita autoficcional que é a de tratar “[...] do sofrimento, do trauma, das experiências vividas” pelo “[...] próprio sujeito”. Essa declaração reafirma como a autoficção faz “o esquecido” vir “à tona, em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras” (Faedrich, 2014, p.51). Ao fazer isso, a escrita torna-se militante, posto que contribui na luta contra o esquecimento dos eventos traumáticos e reafirma sua função enquanto um discurso crítico e ético.

Segundo Faedrich, para alcançarmos esse esquecimento, essas dores do trauma “[...] precisam ser narradas e compartilhadas, ‘confessadas’ [...], necessitam se tornar matéria do próprio fazer literário” (Faedrich, 2014, p. 51). Podemos nos remeter, novamente, à análise de *A resistência*, em que destacamos que o narrador faz de suas dores e das dores coletivas de países, como o Brasil e a Argentina, “[...] matéria do [seu] próprio fazer literário” (Faedrich, 2014, p. 51). No entanto, não confundamos, isso não significa que Fuks esteja interessado na materialidade

de suas memórias, ou seja, na apresentação “material”, objetiva da realidade histórica rememorada. Para o autor, são as ausências, os vazios, as ambiguidades que têm significado em sua escrita, pois irão contribuir para a reflexão dos leitores.

Destarte, a arte literária, em meio à ficção, mostra vestígios da realidade, em que a liberdade torna-se um fator imprescindível e presente, uma vez que Fuks, sendo um autor comprometido com uma literatura engajada, utiliza as palavras como dispositivo de militância, porque

[...] quando se trata de arte e literatura, os repressores nunca alcançam o que desejam. Podem tentar estrangular a produção artística, podem tentar calar ou alijar artistas, mas nunca conseguirão estancar a criação e a cultura [...] Assim, a resposta mais eficaz a esse quadro nefasto que enfrentamos, a essa sanha disseminada de cerceamento e censura, talvez seja simplesmente continuar escrevendo, continuar produzindo. Escapar do desalento e da apatia e nos manter vivos, ativos, em íntimo contato com a humanidade que nos habita (Fuks, 2019, s/p).

É isso que Fuks faz: continua escrevendo. Ele permanece elaborando textos ocupados pelas denúncias sociais e políticas, pois como afirma, mesmo na desilusão, mesmo na desesperança, a literatura deve persistir. Ela é construção coletiva, campo aberto, terreno da liberdade do pensamento, em um momento em que querem nos calar.

A *resistência*, por pertencer ao campo das artes, consegue realizar, com mais sensibilidade, a escavação do passado ditatorial e contribuir para a política da memória, para uma literatura de militância, em que a história nos é reapresentada via literatura, por meio de uma escrita que transborda na vida, uma vida que transborda na arte. Literatura como gesto expansivo, que transforma uma resistência negativa (não poder falar) em *A resistência* no sentido positivo/político (encarar, denunciar).

Fuks, nessa resistência que almeja denunciar esse passado, ressignifica suas memórias por meio da mescla biográfico e ficcional, permitindo-

-nos perceber os fatos históricos por uma perspectiva mais subjetiva, em que os leitores podem contestar, por meio da reflexão, os eventos mostrados, a partir dos mecanismos oferecidos pela linguagem ficcional.

Temos, nesse romance, diversas passagens que tornam bem mais evidente a força dessa narrativa híbrida de Fuks. Uma autoficção sinalizada por essa escrita da indecibilidade, como no exemplo seguinte, em que o narrador comunica:

Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas. Ele sabe e não sabe que escrevo este livro, que este livro é sobre meu irmão mas também sobre eles. Quando sabe, diz que vai mandar o documento da Operação Condor em que consta seu nome. Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo, eu nunca volto a pedir, envergonhado também (Fuks, 2015, p. 40).

Esse trecho do romance apresenta as memórias de forma ficcionalizada, permeada de indecibilidade, o que permite uma maior interpretação e reflexão por parte do leitor, do que alcançaria uma narrativa apenas objetiva sobre a realidade, porque “É esse **hibridismo** da autoficção que fascina, seu caráter indecível, sua impureza congênita, em razão da qual ora pende para a autobiografia realista, ora para o delírio ficcional [...]” (Nascimento, 2017, p. 616, grifos do autor). Essas “verdades” históricas rememoradas mediante o hibridismo da escrita autoficcional reforçam, como nos assegura Nascimento, que a “[...] autoficção [...] não é pouca coisa: um saber singular, francamente indefinível, perturbador ao mostrar a ficcionalidade de todo discurso [...]” (Nascimento, 2010, p. 66). Além disso, sobre “[...] a ficcionalidade de todo discurso” na autoficção, Nascimento também informa que

Ao convocar seus leitores a uma leitura ficcional no presente, e não como ato de memória reconstitutiva do passado real ou imaginado, a escrita autoficcional leva a indagar o componente ficcional de todo discurso: a fratura que impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, **ficcionalizado no discurso**, via linguagem e imaginação (Nascimento, 2017, p. 615, grifos do autor).

A autoficção, de acordo com Nascimento, é uma narrativa que “[...] leva a indagar o componente ficcional de todo discurso”, desse discurso híbrido que relata as memórias atualizadas de forma reflexiva e crítica e “[...] impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, *ficcionalizado no discurso*”.

Em *A resistência*, ao recorrer à memória, Sebastián não apenas exhibe os fatos, já que, aludindo constantemente à ficção, atualiza para o presente os fatos rememorados, sem seguir uma ordem cronológica na exposição dos acontecimentos. Em um discurso híbrido, próprio da autoficção, o narrador confere ao seu texto a indecibilidade da escrita que desliza entre o biográfico e o ficcional. Dessa forma, Fuks, esse “eu empírico”, é tecido no terreno autoficcional como um “eu de papel” que “ficcionalizado no discurso”, como uma performance do escritor, torna-se narrador.

Esse narrador da autoficção, mesmo que possua aproximações com a biografia do autor, não deve ser confundido com ele, já que o romance pertence a um contexto ficcional que “[...] não pressupõe a existência de um sujeito prévio, ‘um modelo’, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem – que é o autor” (Klinger, 2008, p. 20).

Ao utilizarmos, portanto, da possível empatia gerada pela arte literária como ferramenta política para a preservação da memória coletiva, estamos travando uma “militância” em combate à imposição do esquecimento em relação às violências ocorridas na época da ditadura, já que

Por toda parte, também, nas mais diversas sociedades, nos mais diversos regimes, um conjunto grande de escritores vem se incumbindo de promover uma reflexão sobre as repressões várias, as violências oficiais, as incontáveis formas de autoritarismo, os muitos traumas históricos. Por toda parte a literatura tem se ocupado de combater o déficit de memória e a sordidez da linguagem institucional, enfrentando, ainda que tardia e quiçá inutilmente, a máquina coletiva de recalque (Fuks, 2017, p. 84).

Sendo assim, *A resistência* faz militância por meio das palavras e, com isso, contribui com as políticas de memória, em um país que sofre de memoricídio cultural, onde querem sistematizar o esquecimento. Sendo assim, esse romance, que começou com a narração da resistência de um “irmão possível”, tornou-se algo bem mais amplo: a resistência por uma história possível, já que tenta tornar possível a história dos sujeitos que foram excluídos da escrita oficial, pois tiveram suas vozes ofuscadas por narrativas hegemônicas.

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1, 253 p. (Obras escolhidas).
- BENTIVOGLIO, Júlio; CARVALHO, Augusto. **Walter Benjamin**: testemunho e melancolia. Serra: Milfontes, 2019. 172 p.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: OLIVEIRA; Rejane Pivetta; THOMAZ, Paulo C. (Org.). **Literatura e Ditadura**. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina; DUTRA, Paula Q.; FREDERICO, Grazielle (Org.). Apresentação. In: _____. **Literatura e direitos humanos**. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- DOUBROVSKY, S. L'autofiction dans Le collimateur. **autofiction.org**, 23 maio 2013. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/05/23/Serge-Dobrovsky>>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- FAEDRICH, Anna. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura** - O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 352.

FUKS, Julián. Julián Fuks e “Primavera num espelho partido”. **TAG Curadoria**, Porto Alegre, 15 mar. 2019. Entrevista concedida à TAG Experiências Literárias. Disponível em: <<https://www.taglivros.com/blog/entrevista-julian-fuks-tag-livros/>>. Acesso em: 20 set. 2021.

FUKS, Julián. A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, Christian et al (Org.). **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 73-93.

FUKS, Julián. A situação da narrativa contemporânea hoje. **Revista Solettras**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 273-285, 2018 (jul.-dez). Entrevista concedida a Felício Laurindo Dias pela Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPLIN – UERJ.

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

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

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: mar. 2023.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Revista Matraga**. Rio de Janeiro: UERJ, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez. 2017.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). **Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade**. Juiz de Fora: Ed. UFJV, 2010. p. 189-207.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, Memória, Literatura** - O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 16.

TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 109-118.

Autoritarismo na tela: o microfascismo em *O homem que virou suco* (1980)

Maíra Pires Cabral Piccin¹

Claudio Cledson Novaes²

Resumo

O ano é 1979 e o Brasil tem no poder o quinto general escolhido de forma antidemocrática. O autoritarismo institucionalizado encontra terreno fértil nas relações humanas e é nesse contexto que a cidade de São Paulo se torna um cenário bastante adverso para um poeta de cordel migrante paraibano, que deixou o Nordeste e tenta viver de sua arte na capital paulista. Do momento em que se levanta, em uma favela na periferia, ao vagar em busca de sustento na região central da metrópole, o artista nordestino é alvo de diversas formas de violência e agressão. A personalidade desperta desconfiança onde quer que esteja – afinal, na concepção capitalista, fazer poesia não poderia ser um trabalho. Partindo do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), este artigo tem por

1 Mestre em *Études Cinématographiques* pela Université Grenoble-Alpes e mestranda em *Estudos Literários* pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Bolsista CAPES.

2 Doutor em *Comunicação* pela Universidade de São Paulo e professor do Programa de Pós-Graduação em *Estudos Literários* da Universidade Estadual de Feira de Santana.

objetivo analisar como o filme *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) espelha a ideia de microfascismo. O conceito foi sistematizado por esses autores como os pequenos (ou nem tão pequenos) ataques e hostilidades nas relações pessoais e sociais quotidianas. Essas violências podem ou não ser efeito de um fascismo institucionalizado, mas, independentemente disso, o (retro)alimentam, sendo um fator para a sua manutenção. Para Deleuze e Guattari, existe nos indivíduos um desejo pelo autoritarismo e isso é mola propulsora do microfascismo e, logo, do fascismo. O microfascismo pressupõe um raciocínio binário, que visa à padronização, homogeneização, e não tolera o que é diferente, gerando o ódio ao outro. Para os pensadores, é mais fácil ser antifascista diante de organizações, como Estado, escola e igreja, do que cada indivíduo identificar em si o próprio fascismo. Deleuze e Guattari lembram que como o fascismo, se infiltrando na sociedade e nas relações, é sustentado pelas pessoas comuns, será apenas a partir de ações em pequena escala que ele será combatido, sendo inútil, dessa maneira, esperarmos por ações milagrosas de grande proporção. Concluímos que as configurações dos fascismos de Estado ou privados representados pelas personagens têm como contraponto de resistência a performance de poetas numa linha de fuga pela arte contra as formas de opressão do capitalismo, enfrentando a uniformização da “ordem” com as vozes deslocadas da poesia.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Poesia.
Cordel. Microfascismo. Autoritarismo.

O filme *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) é ambientado na São Paulo de 1979, quando o país era comandado por João Baptista Figueiredo, o último dos cinco generais que ocuparam o poder de forma não democrática após o golpe militar de 1964. O enredo lembra que, além da esfera federal, os poderes municipais e estaduais também tinham se tornado autoritários. Essa tirania é representada pela figura do fiscal da prefeitura que persegue o poeta de cordel

Deraldo (personagem de José Dumont), migrante paraibano. O agente recolhe os cadernos de poesia que o artista vendia em praça pública, sob a justificativa de que ele não tinha seus documentos pessoais, e depois, ao final do filme, ao voltar a abordar o protagonista, mesmo encontrando-o com seus papéis, o insulta, lhe dá um empurrão e promete retornar para nova retaliação. O autoritarismo é ilustrado também pelos policiais que vão até o local onde Deraldo tinha se instalado, uma favela na periferia (ele era acusado, de maneira equivocada, do assassinato de um industrial): os tiras o ofendem e, após a fuga do suposto criminoso, destroem o casebre onde ele morava.

Quando o fascismo emerge do Estado, ele ocorre de forma explícita, mas o nosso interesse neste artigo é analisar como o filme espelha o conceito de microfascismo, conforme sistematizado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996 [1980]), mostrando que o autoritarismo de poderes centrais responde por um desejo de autoritarismo nos indivíduos, resvalando nas relações pessoais e, dessa forma, mesmo os cidadãos comuns acabam não só por ecoar comportamentos tirânicos no cotidiano, mas também por legitimar e sustentar governos e demais organizações autoritárias. O autoritarismo dos indivíduos e o das instituições ocorreriam em simbiose, pois o fascismo ocorre tanto em estruturas políticas, econômicas e sociais quanto no campo da subjetividade e do desejo.

A introdução na trama da personagem do poeta de cordel que deixou a Paraíba para viver na capital paulista é marcada por vários eventos que exemplificam o microfascismo. A primeira cena com a presença de Deraldo, após os créditos iniciais do filme, tem como cenário uma favela de São Paulo, onde, como já dito, a personagem tinha se alojado. A seqüência começa com um plano aberto onde a vizinha de Deraldo, Maria (Célia Maracajá), estende roupas no varal. Ela está em uma laje, na parte mais alta da comunidade, tendo as casas e as ruas ao fundo. É nessa São Paulo que mora grande parte dos migrantes. O plano seguinte mostra um avião cruzando o céu, contrastando a favela com o sonho capitalista. Em seguida, a tela volta a mostrar Maria, que agora se dirige

à construção precária onde Deraldo dorme, feita de tábuas e tijolos sem reboco. Ela olha pela janela e o próximo quadro mostra o protagonista pela primeira vez. Ele dorme em um cômodo, que parece ser o único da casa; além da cama e de uma pequena estante, não parece haver outros móveis. Corte para nova imagem da vizinha, que se afasta do local. Em seguida, vemos novamente Deraldo, que acorda e calça os sapatos. Ele embala os cadernos de cordel em um pedaço de tecido, penteia os cabelos e deixa o imóvel com a mesma roupa com que passou a noite. No plano subsequente, o poeta desce as escadas, onde encontra Maria, que parecia esperá-lo. O diálogo seguinte se desenvolve (Andrade, 2005), confirmando o comportamento persecutório da vizinha:

Maria: Já vai, seu Deraldo? O senhor conseguiu emprego?

Deraldo: Se eu soubesse quem inventou o emprego, eu mandava fuzilar...

Maria: Pensa que a vida é só cantar? A vida é dura, é garrar no batente...

Deraldo: Dona Mariazinha... na sua concepção, isso aqui não é emprego, não? (Deraldo mostra os cadernos de cordel)

Maria: Isso é diversão, seu Deraldo. Se o senhor fosse cego, vá lá, mas com uns olhinhos desses tão vivos... Por que não faz igual ao meu marido, que pega no batente desde as 6 horas da manhã e só volta à noite?

Deraldo: Tá aí, descobri... É por isso que vocês vivem tão bem, não é? (Andrade, 2005, p. 62-63).

A mitificação do trabalho é uma forma de fascismo para domar a ociosidade do pensamento, que, como contraponto, produz o que o capital não tolera: a consciência. Deraldo é revolucionário, pois desmistifica a mais-valia.

Próximo ao final do filme, descobrimos que Maria tem ligação com o confisco dos cadernos de cordel de Deraldo pelo agente da prefeitura. Depois da sequência da discussão entre ela e o cordelista, uma nova disputa começa. Dessa vez entre Deraldo e Ceará (Barros Freire), o dono

do bar da comunidade. O poeta chega e pede uma média com um pão com manteiga, sendo mais uma vez alvo de insultos:

Deraldo: Conterrâneo, vai salvar a minha fome...

Ceará: O senhor sabe quanto está me devendo?

Deraldo: Não, não sei. Mas eu pago.

Ceará: Vai pagar com quê?

Deraldo: Poesia.

Ceará: Poesia, seu Deraldo? O custo de vida subindo todo dia... e o senhor vem me dizer que vai pagar com poesia? O senhor acha que eu pago a mercadoria aqui com o quê?

Deraldo: Sabe o que o senhor faz? Pega seu pão, sua manteiga e a sua média... e vá pro inferno...

Ceará: Vai trabalhar, seu vagabundo! Em vez de ficar pensando o dia todo em poesia!

Deraldo (em tom de repente): Bem dizia o Zé Limeira³: “Quem nunca teve um tostão, quando arranja, sempre abusa.” Descobre os companheiros e é o primeiro que acusa. É como diz o ditado: “Quem nunca comeu merda... quando come, se lambuza.”

Ceará: Seu Deraldo, vá trabalhar, seu vagabundo! Tá pensando que eu consegui isto todo com o quê? Foi com o suor do meu ganho. Veja aqui, veja tudo isso. Foi trabalhando e muito. Foi muita fome que passei. Foi muita fome e muito trabalho. Não foi com poesia, não senhor.

Deraldo: Sabe o que eu vou fazer?

Ceará: O que é que vai fazer?

Deraldo: Vou fazer uma poesia para a sua mãe.

Ceará: Seu vagabundo, vai trabalhar! (Andrade, 2005, p. 63-64)⁴

Na cena seguinte, agora no centro de São Paulo, Deraldo terá os cadernos de cordel que vendia na praça recolhidos por um fiscal da prefeitura.

3 Zé Limeira (1886-1954) foi um cordelista e repentista paraibano. Ficou conhecido como “poeta do absurdo”.

4 Existem pequenas variações de vocabulário e ordem de vocabulário entre o roteiro publicado e os diálogos do filme. Essas diferenças, porém, não alteram o conteúdo.

À noite, de volta à periferia, ele irá descobrir que está sendo acusado da morte do empresário estadunidense Joseph Losey⁵ (Renato Master). Uma criança da comunidade alerta Deraldo de que ele precisa fugir, pois Ceará tinha chamado a polícia. A mãe da criança também está envolvida na delação de Deraldo para a polícia, ainda que o jornal informe outro nome para o procurado. Salvo o garoto, a vizinhança toda parece ter o protagonista como inimigo.

Sem seus cordéis para vender e impossibilitado de permanecer na favela, ele passa a buscar moradia e emprego na região central da capital. Lá, mais educado que seus pares e nem um pouco servil, ele será alvo frequente de insultos, ameaças e agressões, sendo agredido verbalmente e quase agredido fisicamente tanto por pessoas de classes sociais superiores quanto aquelas da mesma classe social que a sua, como o mestre de obras da construção onde ensaiou um período de trabalho. Incompreendido aos olhos da maioria, o poeta é visto com adversidade e desconfiança por onde quer que vá.

Esse ódio ao outro, àquele que é diferente e que, no caso, é um artista, foi retratado também com a investida de policiais, de forma ainda mais violenta, contra a personagem do poeta marginal e anarquista Zizo (Irândhir Santos), de *A febre do rato* (Assis, 2012): ao final de uma performance nas ruas de Recife, quando termina nu, Zizo é espancado e jogado desacordado no rio. “Poeta é o caralho!”, diz um dos policiais.

Os dois filmes colocam em relevo o caráter libertário da poesia – em ambos os enredos, os poetas são figuras que não renunciam a suas convicções diante da força do capitalismo e demonstram que, graças a elas, são capazes de resistir à opressão do sistema. Esses gestos representados na arte confirmam a importância do ato de ler e de ter a consciência da leitura, como lembra Antonio Candido, para quem a literatura

5 O industrial foi na verdade esfaqueado por um outro nordestino, Severino, interpretado pelo mesmo ator, o que coloca as duas personagens como complementares. O poeta que desafia São Paulo e toda opressão capitalista com sua poesia corresponderia ao operário que esfaqueou o patrão no momento em que receberia o prêmio de funcionário-modelo do ano – ele tinha atrapalhado o movimento grevista dos colegas, mas depois caiu em remorso.

seria capaz de aprimorar nossa visão de mundo (Candido, 2017 [1971], p. 179). Tanto em *O homem que virou suco* (1980) quanto em *A febre do rato* (2012), ser poeta está para além de alguém que faz versos, é ser, principalmente, alguém que tem uma postura contestadora diante do mundo.

A literatura, independentemente do gênero e da época, sempre teve a função social de desvelar a alteridade diante da rotina cotidiana, desde o pensamento clássico até a contemporaneidade. Assim, cabe evocar aqui também Jesus Martín-Barbero (2001 [1978]), que lembrou que o cordel, como a antiga literatura de colportage, é, por si só, uma manifestação subversiva, por permitir a fruição da literatura por aqueles que não sabiam ler (Martín-Barbero, 2001 [1978], p. 160). Outro aspecto que merece destaque nesse sentido é que as duas literaturas eram/são práticas ativas em busca do leitor e o contato com o público pode ser algo a ser temido em sociedades não democráticas. É conveniente, portanto, resgatar a cena, ao final de *O homem que virou suco*, do reencontro entre Deraldo e o fiscal da prefeitura que havia recolhido seus cadernos de cordel. O agente público chega à praça e, sempre de maneira pouco educada, interpela o nordestino:

Fiscal: Como é que é, rapaz? Você de novo aqui? Vai levar um cacete!
Deraldo (em tom de repente): Eu sou poeta, violeiro e repentista./ E quem despreza essas canções/ Desconhece a grandeza de Camões/ E não sabe dar valor a um artista. Ignora que a vitória é uma conquista./ Na vida só terá decepção (Andrade, 2005 p. 140-141).

Nesse momento, o filme intercala a imagem do enfrentamento entre as duas personagens com cenas de greves operárias tiradas do documentário *Greve!*, lançado pelo mesmo João Batista de Andrade em 1979, tratando das greves do ABC paulista. O diálogo continua (Andrade, 2005):

Deraldo (em tom de repente): Quem trata o povo com desdém/
Se atrasou neste mundo e não sabe/ Que é no peito, na força e na mão/ E na união, que é uma semente/ A força que o povo tem.⁶

6 Nesse momento, termina a inserção de cenas de *Greve!* (1979).

Fiscal: Cadê o povo? Que povo? Você é um bobo, rapaz. Cadê seus documentos?

Deraldo (apresentando os documentos): Os documentos do homem.

Fiscal: Você aprendeu, ne? Você é espertinho, você é espertinho, rapaz! Não tem nada, não! Vai confiando, vai confiando em democracia, seu palhaço! Eu te pego, eu te pego! Bunda-mole! Eu vou te foder, rapaz, você vai ver só! (Andrade, 2005, p. 141)

A personagem do fiscal, um fascista representando um Estado idem, ironiza a movimentação popular que voltou a surgir no país no final dos anos 1970, por melhores salários e desafiando o regime militar. A greve no ABC foi um dos movimentos mais importantes. A inserção das imagens e a fala sobre a importância da união popular reforçam o caráter de herói positivo da elaboração do protagonista.

O fascismo cotidiano de todos nós

Abordado por Deleuze e Guattari no terceiro volume de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1996 [1980]), nos capítulos “Três novelas ou ‘O que se passou?’” (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 63-81) e principalmente em “Micropolítica e Segmentaridade” (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 83-115), entre outras obras, o microfascismo compreende atitudes e comportamentos microssociais ou individuais de pequenas violências, veladas ou nem tanto, que marcam o cotidiano nos mais diversos tipos de relações, sejam elas de trabalho, familiares, de amizade, conjugais etc. São formas de controle, de imposição de ordem e hierarquia, tentativa de homogeneização e padronização, de forjar modelos identitários conforme um modelo tido por superior, práticas que passam pela intolerância e preconceito quanto a aspectos como gênero, etnia, classe social, orientação sexual ou religiosa, entre tantos outros.

O microfascismo está relacionado a uma tentativa de exclusão, submissão ou controle sobre aquilo ou aquele que é diferente. O comportamento é eco e ecoa em contextos maiores, como o Estado, e em

contextos menores que este, como a escola e a igreja, já que esses são, segundo os autores, pontos de ressonância do autoritarismo. As hostilidades e agressividades do cotidiano não estão necessariamente relacionadas a um fascismo político maior, como um governo ditatorial, mas são encorajadas por um ambiente fascista e terminam por validar, sustentar, esse foco central do autoritarismo. O microfascismo se desenvolve, como vemos no trecho a seguir, independente da intervenção do Estado:

O Estado não é um ponto que toma para si a responsabilidade dos outros, mas uma caixa de ressonância para todos os pontos. E mesmo quando o Estado é totalitário, sua função de ressonância para centros e segmentos distintos não muda: ela apenas se faz em condição de vaso fechado, de isolamento que aumenta seu alcance interno, ou redobra a “ressonância” através de um “movimento forçado” (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 105).

Em *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo* (1981), Guattari diz que a infiltração do fascismo nas relações pessoais faz com que haja uma multiplicação dos inimigos, que passam a estar por toda parte, e não em uma figura única. Daí personagens como Maria e Ceará, que julgam que um poeta, pessoa que pensa e vive de forma diferente da deles, seja uma ameaça e, portanto, eles próprios deveriam contribuir com um ambiente fascista institucionalizado para sua eliminação, sem se dar conta de quem são os verdadeiros responsáveis pela situação de insegurança social e econômica em que vivem.

Deleuze e Guattari advertem que os indivíduos podem, com mais frequência, reconhecer o fascismo institucional ignorando, ao mesmo tempo, o autoritarismo que cada um pratica: “é muito fácil ser antifascista no nível molar, sem ver o fascista que nós mesmos somos, que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas” (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 93).

Podemos entender o microfascismo como “linhas de fuga” de indivíduos já oprimidos. No pensamento de Deleuze e Guattari (1996

[1980]), “linhas de fuga” são os movimentos realizados pelos indivíduos na busca de escapar de espaços, ou estruturas, rígidas, codificadas, em direção a algo novo. É o caso, novamente, de figuras como Maria e Ceará, atingidas pela pobreza, marginalizadas na cidade que é a promessa capitalista brasileira e incapazes de compreender o ofício de Deraldo. Para os autores (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 79), “a linha de fuga de alguém, grupo ou indivíduo, pode muito bem não favorecer a de um outro; pode, ao contrário, barrá-la, interdita-la a ele, e lançá-lo ainda mais em outra segmentaridade dura”. O microfascismo poda a pluralidade de existências e de visões: “[...] entregamos-nos à lógica binária, seremos tanto mais duros em tal segmento quanto terão sido duros conosco em tal outro segmento” (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 79, p. 109), alertam os autores.

Ainda segundo eles, o perigo do microfascismo está não somente em retroalimentar o fascismo institucional, mas em fazer com que os indivíduos tenham cada vez mais suas liberdades individuais cerceadas e se acostumem não só a isso, como também a uma existência mais pobre. Deleuze e Guattari utilizam o termo “buraco negro” para falar de sistemas ou mecanismos de poder que homogeneízam, controlam e categorizam, reduzindo a complexidade e a variedade do desejo e, consequentemente, das possibilidades:

[...] os microfascismos têm sua especificidade, eles podem cristalizar um macrofascismo, mas também flutuar por si mesmos sobre a linha flexível, banhando cada minúscula célula. Uma multidão de buracos negros pode muito bem não centralizar-se, e ser como vírus que se adaptam às mais diversas situações, cavando vazios nas percepções e nas semióticas moleculares. Interações sem ressonância. Em lugar do grande medo paranoico, encontramos-nos presos por mil monomaniazinhas, evidências e clarezas que jorram de cada buraco negro e que não fazem mais sistema e sim rumor e zumbido, luzes ofuscantes que dão a qualquer um a missão de um juiz, um justiceiro, de um policial por conta própria, de um *gauleiter*, um chefe de prédio ou de casa. Vencemos o medo, abandonamos as margens da segurança, mas entramos

em um sistema não menos concentrado, não menos organizado, um sistema de pequenas inseguranças, que faz com que cada um encontre seu buraco negro e se torne perigoso nesse buraco, dispondo de uma clareza sobre o seu caso, seu papel e sua missão, mais inquietantes que a certeza da primeira linha (Deleuze; Guattari, 1996 [1980], p. 110-111).

E se o fascismo é sustentado pelos indivíduos, pelas pessoas comuns, cabe a elas mesmas, individualmente, promover transformações. Segundo Guattari (1977 [1981]), as mudanças sociais e políticas precisam ocorrer em níveis “moleculares”, sendo inútil esperarmos por transformações em grande proporção. Para Deleuze e Guattari, o termo “molecular” faz alusão a processos, relações e forças que operam em pequenas escalas, mais sutis, ao contrário de estruturas “molares”, mais rígidas, maiores e homogeneizantes. Guattari critica fórmulas “simplistas” a exemplo de “o fascismo não passará”:

Ele não só já passou, como passa sem parar. Passa através da mais fina malha; ele está em constante evolução; parece vir de fora, mas encontra sua energia no coração do desejo de cada um de nós. [...] O fascismo, assim como o desejo, está espalhado por toda parte [...]. Em última análise, tudo depende do talento dos grupos humanos em se tornarem sujeitos da História, isto é, em agenciar, em todos os níveis, as forças materiais e sociais que abrem para um desejo de ver e mudar o mundo” (Guattari, 1977 [1981], p. 188-189).

Conscientemente ou não, o protagonista de *O homem que virou suco*, Deraldo, luta contra o fascismo, em pequenos movimentos. O motor de sua linha de fuga é sua insubordinação ao autoritário, e seu veículo de escape é levar sua poesia por onde passa, não se deixar abater diante dos opressores, saber encontrar-se e tirar proveito de suas raízes nordes-tinas. É esperançoso o bastante para, mesmo depois de tanto perigo e tanta violência, insistir em permanecer em São Paulo, como se cantasse, a si mesmo, “eu vou ficar nessa cidade, não vou voltar para o sertão.”⁷

7 Verso da canção *Como nossos pais*, de Belchior, lançada em 1976.

O Homem que virou suco (1980) permanece um filme atual e importante não apenas por lembrar-nos da relevância da arte para o enfrentamento ao autoritarismo, mas também por alertar-nos da pertinência de uma atenção constante quanto às implicações políticas do comportamento de cada um em sociedade.

Referências

ANDRADE, João Batista de. **O homem que virou suco**, roteiro. Organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito. São Paulo: Fundação Padre Anchieta/ Imprensa Oficial, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Micropolítica e Segmentaridade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Três novelas ou “O que se passou?”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

GUATTARI, Félix. Micropolítica do fascismo. In: _____. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

Filmes

A FEBRE do rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Claudio Assis e Julia Moraes. Intérpretes: Irandhir Santos, Nanda Costa, Matheus Nachtergaele, Juliano Cazarré et al. [S.l.]: Parabólica Brasil; Belavista Cinema e Produção. 2011.

GREVE! Direção: João Batista de Andrade. Raiz Produções Cinematográficas. 1979.

O HOMEM que virou suco. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Assunção Hernandes. Intérpretes: José Dumont, Aldo Bueno, Rafael de Carvalho, Ruthinéa de Moraes, Denoy de Oliveira et al. [S.l.]: Embrafilme; Raiz Produções Cinematográficas. 1981.

O cinema como espaço de resistência e revolução em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): “mais fortes são os poderes do povo!”¹

Maria Cláudia Bachion Ceribeli²

Resumo

O trabalho analisa o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), a fim de identificar como seu diretor, Glauber Rocha, utilizou o cinema como forma de resistência e incitação à revolução dos indivíduos diante do ambiente sócio-econômico-político-cultural em que a criação e a gravação dessa película foi realizada. Contexto no qual se inscrevem, por exemplo, a censura, a falta de apoio aos cinemanovistas, a influência da indústria cultural nas películas daquele tempo histórico (1964), a pobreza e a fome que grande parte do povo enfrentava, aspectos

1 *Palavras do personagem Corisco, no filme Deus e o diabo na terra do sol (1964) de Glauber Rocha.*

2 *Doutoranda em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Docente do Instituto Federal do Espírito Santo (IFES). E-mail: claudiabachion@gmail.com.*

encontrados nos textos e cartas de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernadet, Ismail Xavier, Robson Loureiro, entre outros, que fundamentam essa pesquisa. A metodologia inclui investigar o roteiro e a forma como a câmera focaliza as cenas, registrando frases (a exemplo da que completa o título da pesquisa) e enquadramentos que indicam como Glauber Rocha fez do cinema espaço de resistência e revolução diante de um contexto opressor, capitalista, alienante e ditatorial. O filme se revela, ainda, um documento histórico que, ao ser observado, demonstra sua atualidade diante das problemáticas que aborda (fome, miséria, exploração dos mais fracos pelos mais poderosos, desigualdade social, injustiça/justiça parcial, entre outras).

Palavras-chave: Deus e o diabo na terra do sol.
Cinema e ditadura. Cinema Novo. Glauber Rocha.

Introdução

O pesquisador Robson Loureiro (2008, p. 136) discorre sobre o cinema como instrumento de educação, entendendo que esta “não se restringe às instituições formais de ensino”, mas se efetiva “em vários momentos da vida social”. Esse autor destaca que “a instituição cinema e todo o aparato da cultura industrializada que gira em seu entorno representam um poderoso instrumento de hegemonia cultural” e que “os filmes também participam na formação de valores éticos e juízos de gosto”, portanto, podem ser utilizados no processo formativo e educacional do ser humano (Loureiro, 2008, p. 136).

Pode-se considerar que Glauber Rocha já vislumbrasse esse caráter formador dos filmes, e, por isso mesmo, pretendia fazer deles um instrumento de revolução social. Em *Deus e o diabo*, Ismail Xavier (2007, p. 88) observa a “organização artesanal que se afasta da montagem típica ao cinema-indústria”, pela “feição antinaturalista” e “o estilo telegráfico e descontínuo da decupagem”. O cineasta, como se percebe pelas palavras do estudioso do cinema, atendia aos objetivos dos cinemano-

vistas, de produzir filmes que não davam continuidade àqueles criados de acordo com os padrões de mercado, ditados pela indústria cultural.

Jean-Claude Bernadet (1978, p. 27), crítico de cinema, contemporâneo e amigo de Glauber, menciona as “ideias” que esse cineasta defendia: “um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas”.

Mesmo que o filme apresente fatos, “processos e lutas” que fazem parte, de fato, da história do povo e da região do Nordeste, Glauber não se ocupa de reproduzi-los exatamente e cronologicamente como se deram, o que, provavelmente, poderia resultar num “espetáculo” à moda do “cinema industrial” (Xavier, 2007, p. 112) e exigiria recursos financeiros com os quais não contava. Optando por criar sua própria narrativa,

afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte da sua riqueza de significações (Xavier, 2007, p. 112).

Assim como os filmes produzidos pela indústria cultural, liderada pelo cinema americano desde 1946 (Loureiro, 2008, p. 137-139), eram “repletos de crenças, valores, comportamentos éticos e estéticos constitutivos da vida social” (Loureiro, 2008, p. 136) daquelas sociedades, Glauber traria, nos seus filmes, os mesmos itens, porém, em sintonia com a realidade do povo brasileiro.

Sobre essa realidade, Bernadet (1978, p. 51-52) aponta “as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução” e, “a ideia” de Glauber, “é que os filmes brasileiros” deveriam “denunciar o povo ao próprio povo”, de onde se pode deduzir que o cinema glau-

beriano carrega significados passíveis de dar a conhecer aos indivíduos desse povo sua condição, de forma a incitá-los à ação.

Luiz Carlos Maciel (1965c, p. 200-201), escritor e roteirista, faz uma análise de *Deus e o diabo na terra do sol*, destacando que, nesse filme, Glauber usa o “poder do cinema” para, “não apenas refletir o real”, mas abordá-lo com “um realismo crítico” com a intenção “de transformá-lo”. Segundo a análise de Maciel (1965c, p. 212),

A seu povo, às massas de sertanejos e camponeses nordestinos, oprimidos e explorados pelos poderosos donos de terra, é que o filme confia, com suas ardentes imagens finais, o projeto de libertação e a decisão revolucionária de assumi-lo e cumpri-lo até a humanização. Elas é que vão construir, num grande despertar coletivo, seu destino. Elas é que vão criar novos valores, seus valores.

Em sua tese, “Eztetika da fome 65”, Glauber (2004) dá a entender os objetivos do Cinema Novo, diante de uma produção cinematográfica que atendia aos interesses da indústria cultural e da sociedade do espetáculo. Para o cineasta, “a situação das Artes no Brasil” eram “mentiras elaboradas da verdade”, mentiras que se espalhavam e alcançavam “sobretudo o terreno geral do político” (Rocha, 2004, p. 63).

O espetáculo mente sobre “a vida concreta” (Loureiro, 2015, p. 174), ilude, aliena, apresentando à sociedade imagens em acordo com os interesses capitalistas de produção. Antes dos filmes do Cinema Novo, as películas produzidas deveriam se encaixar aos padrões das exigências mercadológicas.

Em um estudo sobre a influência da indústria cultural para a “formação da memória e da fantasia na sociedade do espetáculo” (Loureiro, 2015, p. 172), Loureiro (2015, p. 193) nos permite entender a razão dessas produções pautarem-se por mentiras. Numa sociedade que oferece espetáculos para pura “diversão e entretenimento”, pretende-se “desviar a atenção de, distrair, recrear, fazer mudar de pensamento, dissuadir, fazer esquecer, deter, iludir”, de forma que o indivíduo “se esqueça do

sofrimento da existência” (Loureiro, 2015, p. 193). Assim, a memória que se tem é a que lhe apresenta o “divertimento” oferecido, ou, em outras palavras, o ponto de vista dos “gestores da cultura industrial” (Loureiro, 2015, p. 193).

Para o público brasileiro, essa indústria cultural mantinha e alimentava produções cinematográficas que exibiam o tipo de filme denominado como “digestivo”, “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais” (Rocha, 2004, p. 65), enquanto que, aqueles produzidos pelo Cinema Novo, exibiam a miséria, a fome e a alienação em que vivia a maioria do povo, desagradando o “Governo”, os “produtores” e “o público” (Rocha, 2004, p. 65), este último, habituado que estava ao divertimento proporcionado pelo espetáculo, que o distraia de sua condição miserável.

As palavras de Glauber (2004, p. 67, destaques do autor) são elucidativas quanto às ideias defendidas pelos cinemanovistas,

onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *cinema novo*. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração.

Os cinemanovistas, como se pode perceber pelas palavras citadas, desafiavam padrões impostos pela indústria cultural, o controle da censura, os interesses capitalistas e objetivos voltados à diversão, para produzirem filmes críticos sobre a realidade do Brasil, visando conscientizar o povo para insurgir-se contra sua condição de dominado, oprimido, explorado e alienado. Não com “um filme, mas um conjunto de filmes

em evolução” com potencial para proporcionar, “ao público, a consciência de sua própria existência” (Rocha, 2004, p. 67).

O próprio Glauber (1997a), aliás, refere-se, constantemente, em cartas escritas a cineastas, roteiristas, políticos, amigos, familiares, entre outros, no período entre 1961 a 1979, ao ambiente sócio-político-econômico e cultural que caracterizava a realidade brasileira. A ideia de fazer *Deus e o diabo* é inscrita nessas cartas, em época anterior ao ano em que ocorreu o golpe militar de 1964, quando esse filme foi exibido ao público.

1 O que as cartas de Glauber revelam sobre o Brasil antes e depois de instaurada a ditadura militar no Brasil

A pesquisadora Ivana Bentes organizou um livro contendo cartas escritas por Glauber Rocha, endereçadas a amigos, políticos, artistas, escritores, roteiristas, familiares e outros sujeitos, bem como as respostas que recebeu e, por meio dessas cartas, é possível fazer-se uma ideia do cenário cultural, econômico e político que caracterizava o Brasil antes e após a instauração do regime militar e da criação e lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Glauber (1997a, p. 162-163) escreve ao cineasta cubano Alfredo Guevara, em 5 de janeiro de 1962, nomeando filmes e documentários que seriam lançados, e registra informações sobre a situação política no Brasil, mencionando “a renúncia do presidente Quadros, forçada pelos golpistas da direita e pelos agentes dos grandes ‘trusts’ americanos”. Nesse contexto, Glauber já defendia a revolução no e pelo cinema, comunicando que faria um “filme sobre camponeses”, que “será uma das grandes bandeiras revolucionárias do norte” (Rocha, 1997a, p. 164). Essa ideia seria concretizada em 1963 e exibida ao público em 1964. Era de *Deus e o diabo* que o cineasta falava.

Deus e o diabo na terra do sol começou a ser gravado em 18 de junho de 1963 (ROCHA, 1997a, p. 184) e Glauber viaja para a Europa, levando-o

ao Festival de Cannes, quando ocorre o golpe militar de 1964. Nesse momento, um grupo de amigos escreve, coletivamente, uma carta, através da qual informam o cineasta do ocorrido. O roteirista Luís Carlos Maciel comunica que, “felizmente, da turma não há ninguém preso, e Davidsinho [David Neves, roteirista] promete colocar seu pai general em campo para libertar qualquer um de nós que, por lamentável equívoco das forças chamadas democráticas, seja trancafiado” e “a coisa ficou feia por aqui” (Maciel et al., 1997b, p. 232).

Continua o amigo Maciel traçando um panorama do ocorrido,

aconteceu um golpe militar que é apelidado pela imprensa reacionária de “revolução” e a instauração de uma ditadura militar, apresentada como salvação da “democracia”. Apesar de tudo, desde que não estamos, no momento, fazendo parte dos milhares de presos políticos de todo o Brasil, planejamos as possíveis ações para o futuro. [...] Acabei de ver *Mundo cão*. Fui com Isa, no cinema Leblon – filme fraco, mas, quando saímos do cinema e pegamos o carro, passamos pela favela que está mais triste e entramos numa rua onde, guardadas pelos carros do exército, havia a festa e os discursos da vitória deles. Era o verdadeiro mundo cão do Brasil. Temos que começar tudo de novo. [...] Paulo Emílio esteve aqui e contou que São Paulo está fogo, mas que Jean-Claude e Maurício estão escondidos. Não dê entrevistas erradas, espere a nossa vez com calma, senão não te deixam voltar. [...] Quero ver aonde vai a censura desses caras. (Maciel et al., 1997b, p. 232).

Como se pode perceber, a partir do golpe militar de 1964, um sentimento de insegurança, temor e descontentamento permeava os ambientes e os indivíduos, o que levou Luís Carlos Maciel a alertar Glauber para ter cuidado com as palavras, a fim de não passar a ser perseguido e impedido de retornar ao Brasil, após a exibição de *Deus e o diabo* em Cannes. Pessoas estavam sendo presas e a censura definia o que se poderia exibir/publicar.

De forma irônica, Maciel (1997b, p. 233) escreve que “ontem foi ‘eleito’ o general Castelo Branco”. O eleito entre aspas deixa subentendido que não foi uma escolha democrática.

A carta coletiva se refere a *Deus e o diabo*, que “teve sua campanha publicitária inevitavelmente atrasada pelos acontecimentos”, que “o sertão não virou mar. Virou lama. E maiores não foram os poderes do povo, mas os das forças armadas” (Maciel et al., 1997b, p. 234-235), palavras que indicam que o filme de Glauber tinha viés político e incitava a revolução e, para promovê-la, o povo precisaria assumir o poder para transformar a realidade.

Assinante da carta coletiva, o roteirista e diretor cinematográfico David Neves reforça as recomendações para Glauber “se abster de prestar muitas declarações sobre o problema brasileiro”, que falasse do “filme [*Deus e o diabo*], das suas intenções” e não emitisse comentários “com implicações diretas com a crise” porque “a situação aqui não está para muita conversa” (Maciel et al., 1997b, p. 235).

Quase ao final dessa carta coletiva, David Neves informa que “hoje é segunda, 13 [de abril de 1964], e segundo as últimas notícias mais 20 deputados terão mandatos cassados (total: perto de 60)” e torce para que o filme de Glauber ganhe o prêmio, o que “garantiria ainda mais” que os cinemanovistas não seriam alvo do “expurgo” que atingia “outras atividades” (Maciel et al., 1997b, p. 235).

O cineasta e crítico de cinema Gustavo Dahl, escreve a Glauber, do Rio, dia 16 de abril de 1964. Em suas linhas, uma crítica sobre *Deus e o diabo*, mas também informações sobre o cenário político brasileiro. Escreve Dahl (1997c, p. 237) que

entre Rio e São Paulo há cinco mil pessoas presas. O golpe que a direita queria dar há dez anos, finalmente deu. Jango achou que estava apoiado pelos generais e pelos sargentos. Houve um incidente na Marinha, Jango ficou do lado dos marinheiros e cabos, e a direita aproveitou para precipitar o dispositivo militar de um golpe que estava sendo preparado há meses. [...] Há expectativa sobre o rumo que tomará a repressão anticomunista agora em curso. Há censura nas estações de rádio e quem sabe nos correios (Dahl, 1997c, p. 237-238).

Observe-se que Gustavo Dahl comunica que o golpe militar não foi ideia surgida em 1964, mas, anos antes, de onde pode-se inferir que as frases já comentadas do filme *Deus e o diabo*, em linhas anteriores, como que anteviam a ocorrência de um movimento revolucionário, no qual o povo deveria ter consciência de seu poder para não deixá-lo em outras mãos, no caso, dos militares.

A irmã do cineasta, Anecy Rocha (Rocha, 1997e, p. 251) o avisa, por carta, que havia enviado seus livros (de Glauber) que estavam com ela para a casa de outra pessoa (Rosinha), “com medo do DOPS dar uma batida aqui”, que “vasculharam o escritório que Rogério trabalhava e levaram tudo e agora está fechado e sob vigilância da polícia”, e para ele, Glauber, dizia “não assine nada por aí e tenha muito cuidado”. As criações de Glauber deveriam representar ameaça ao regime, pelas ideias que o cineasta, mesmo que de forma não explícita, difundia por meio delas, como as que já foram comentadas em relação a *Deus e o diabo*.

E *Deus e o diabo*, foi censurado? Em uma carta do cineasta Walter Lima Jr., endereçada a Glauber, escrita a 19 de abril de 1964, encontramos a resposta. Depois de comentar sobre o filme, a recepção positiva que vinha tendo com as exposições, informa que

o Alto Comando Revolucionário, que representa a *intelligentsia* dos golpistas, resolveu, após denúncia que ainda não sei de onde partiu, ver *Deus & Diabo*. Gugu articulou com os canais competentes e os gorilas foram substituídos por Milton Campos, que como você sabe é chapíssimo do Otto Lara (que viu e achou genial. Disse que vai mandar brasa numa frase). Vão resolver isto de uma hora para outra (Lima Jr., 1997d, p. 248).

O fato de articulações terem ocorrido para liberar a exibição de *Deus e o diabo* não significou, a princípio, que o filme teria livre circulação. Numa carta escrita de Barcelona, em 9 de fevereiro de 1970, para o então presidente do Instituto Nacional de Cinema, Ricardo Cravo Albin, Glauber (1997a, p. 361) critica a “sabotagem” que estaria sendo feita,

até hoje o Sr. Antônio Olinto, irresponsavelmente, não enviou a cópia de *Deus e o diabo na terra do sol* para Nova York. É caso escandaloso. A carta que lhe fiz parou em mãos do Sr. Geraldo Queiroz. Nenhuma providência foi tomada. Há um visível caso de sabotagem. Não deve o Sr. Antônio Olinto (e Itamaraty) se esquecer de que não dependo desse tipo de organismo e que sou um profissional de trânsito livre em vários países. Por que este tipo de provocação gratuita? O que querem fazer? Será difícil me segurar com tamanhas burrices.

Em outra carta, escrita para Alfredo Guevara em maio de 1971, Glauber (1997a, p. 401-402) informa que “*Vidas secas, Os fuzis, Ganga Zumba e Deus e o diabo na terra do sol* foram realizados sob sabotagem cultural do janguismo” e que, quando esse último filme foi enviado a Cannes e o golpe militar ocorreu, “os filmes já estavam na França”, que “oficiais apreenderam as cópias e ameaçaram queimá-las”. E segue Glauber (1997a, p. 402),

Deus e o diabo continuou proibido, nas seguintes circunstâncias: liberado para Rio de Janeiro (censura de Lacerda, então Governador, descentralizado) e proibido por Brasília. Paulo Emílio Salles Gomes promoveu uma sessão especial na Universidade de Brasília. Vieram dois *jeeps* militares e sequestraram a cópia. Conseguimos permissão para esta exibição. No dia seguinte os censores, provavelmente impressionados pelo sucesso, liberaram o filme sem cortes.

A atuação política e cultural de Glauber Rocha, por meio de seus artigos, livros e filmes é investigada no artigo dos professores Miguel Chaia e Telmo Dinelli Estevinho (2020, p. 7), que destacam a “ambição” do cineasta brasileiro. Segundo esses pesquisadores, Glauber pretendia “reinsserir o cinema brasileiro nos debates e fluxos internacionais, assim como impelir um rumo e influenciar a vida política do país” (Chaia; Estevinho, 2020, p. 7).

Segundo Chaia e Estevinho (2020, p. 16), os filmes produzidos por Glauber antes do golpe militar apresentam perspectivas otimistas “acerca

dos desdobramentos políticos brasileiros”, como *Deus e o diabo na terra do sol*, em que o personagem Manoel termina correndo em direção do mar, deixando para trás o sertão e suas problemáticas históricas (a seca, o coronelismo, a exploração do mais fraco pelo mais forte, a miséria e a injustiça, entre outros), o que sugere esperança num futuro melhor. Após o golpe, os filmes desse cineasta “interrompem essa concepção evolutiva” e, como em *Terra em transe* (1966-67), trazem à cena “embates políticos existentes e que teriam sido desnudados por meio do golpe militar” (Chaia; Estevinho, 2020, p. 16).

Chaia e Estevinho (2020, p. 16) observam que, “seus filmes [de Glauber] são tentativas de reconstrução, no plano ficcional, da luta política existente, imputando trajetórias e possibilidades, assim como também analisando as razões pelas quais os caminhos percorridos não foram aqueles por ele desejados”. Essas possíveis soluções para a transformação da realidade por meio da revolução, Glauber apresenta, na ficção, através de seus personagens. No caso de *Deus e o diabo*, “o vaqueiro Manuel enfrenta conflitos religiosos e econômicos, mas os supera por meio de uma transformação política futura”, o filme sugere “um contexto político a ser transformado” (Chaia; Estevinho, 2020, p. 16-17).

O contexto da ditadura militar no Brasil ficará documentado nas cartas de Glauber Rocha (1997), e nos seus filmes, sobretudo em *Terra em transe* (1966-1967), produzido depois do golpe de 64 (Chaia; Estevinho, 2020), mas, no roteiro de *Deus e o diabo*, já se podia vislumbrar sua posição a favor de que o poder estivesse nas mãos do povo e não nas de um governante ditatorial que se apropria dele.

2 *Deus e o diabo na terra do sol* no contexto da ditadura militar

Em sua tese de doutoramento, “Cineasta, historiador ou sujeito subversivo? O caso Glauber Rocha e a repressão aguda aos excluídos da história após o golpe de 1964”, Thiago Henrique Felício (2020, p. 22) afirma que “*Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*, e *Terra em transe*, fizeram de

Glauber um inimigo do Brasil aos olhos de uma parte do poder político brasileiro”. Afirma esse pesquisador que Glauber tinha “ideias e valores” (Felício, 2020, p. 23) que eram considerados ameaças à ditadura e, consultando o Relatório produzido pela Comissão Nacional da Verdade³ (Brasil, 2014, p. 380), pode-se vislumbrar o caráter repressor dessa forma de governo no que dizia respeito às “diversões públicas, requisitando, por exemplo, vigilância sobre as obras e espetáculos produzidos por artistas como Elis Regina, Caetano Veloso, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Norma Benguel, Glauber Rocha, entre tantos outros”, que ousavam expressar sua opinião sobre as arbitrariedades, o autoritarismo e o cerceamento da liberdade que caracterizavam a ditadura vigente.

Segundo Felício (2020, p. 23-24), os “persecutores de Glauber” já percebiam em *Barravento* e em *Deus e o diabo na terra do sol*, oposição à

[...] manutenção do status quo e contra as ideias que interessavam apenas ao poder instituído. Eles exprimiam não a ideologia de um partido político, mas as ideias de um campo em construção, o campo do cinema brasileiro moderno, que assim pode ser denominado porque ele queria se impor de forma independente do poder político e econômico.

Há ainda, em *Deus e o diabo na terra do sol*, “a crítica social” tendo como objeto destacar “valores e símbolos ligados aos sujeitos excluídos” (Felício, 2020, p. 89), no caso, sertanejos pobres, explorados, vivendo sob condições colonialistas. O filme incentiva a revolução, a luta pela libertação dessa condição dos “excluídos”, não individualmente, mas enquanto classe, ser coletivo. Pelo fato de ter sido criado num contexto “próximo ao do golpe”, representantes do “novo regime” identificaram no “seu discurso” [do filme] um ideário “a ser combatido” (Felício, 2020, p. 180).

Na sequência 5 do roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha, 1965a, p. 35), a personagem Rosa conversa com o marido, o vaqueiro Manuel,

³ Tomamos conhecimento sobre esse documento através da tese de Thiago Henrique Felício (2020).

sobre os planos alimentados por ele, de vender “duas vacas” e adquirir “um pedaço de terra na mão dele”, do rico fazendeiro Coronel Moraes, para quem trabalhavam. Se conseguisse, cultivariam “uma roça” e o que colhessem seria deles, tornando possível uma vida melhor, mas a esposa do sertanejo pobre, Rosa, responde com pessimismo, “acho que num adianta” e Manuel continua acreditando, esperando “um milagre” (Rocha, 1965a, p. 35).

O enfrentamento e a ação visando à transformação da condição de explorado e submissão do oprimido Manuel transparece na sequência 8, quando, ao procurar o coronel Moraes para o acerto das vacas, o vaqueiro explica que quatro morreram picadas de cobras durante o trajeto, e ouve em resposta que não tinha direito a nenhuma vaca porque as que morreram eram dele, Manuel. Ao questionar esse “acerto” injusto, o sertanejo toma conhecimento da desvantagem em que se encontra por ser pobre, quando o coronel Moraes avisa “que a lei tá comigo” (Rocha, 1965a, p. 39).

No filme de Glauber, no entanto, esse sertanejo pobre não aceita passivamente essa definição. Manuel confronta o rico proprietário, que faz parte da classe dominante, argumentando sobre a validade dessa lei “que num favorece meu direito” (Rocha, 1965a, p. 40) e permite que lhe tirem o pouco que tem. Como destaca Ismail Xavier (2007, p. 129), “tudo no filme sugere que há um princípio de justiça movendo as consciências e impelindo os oprimidos à ação”, e isso pode ser observado nessa atitude do sertanejo.

Identifica-se o caráter político dessas cenas em que Manuel sonha em ter um pedaço de terra e viver do produto de seu trabalho, bem como ao questionar leis ditadas pelos detentores do poder, visto que, em ambas as situações, tais condições resultam de sistemas de governo e agentes que definem políticas que protegem e alimentam a desigualdade social, a exploração dos mais fracos pelos mais fortes e manutenção das condições sócio-político-econômicas vigentes.

A reação do coronel é característica daqueles que estão no poder e optam pela repressão, pela violência contra qualquer um que não se submeta às suas determinações, “pega um rebenque” e agride o vaqueiro, ferindo-o, e este, por sua vez, ergue seu facão e ataca o rico fazendeiro (Rocha, 1965a, p. 40).

Observam-se críticas pela personagem do beato fanático, Sebastião, na sequência 10, mesmo que suas palavras sejam eivadas de misticismo e fantasia ao prometer uma terra (ilha) onde tudo é fartura e felicidade, embora, durante o trajeto até lá, “mais fome e mais sede e ainda por cima as tropas do Governo que persegue os inocentes com as balas da injustiça” (Rocha, 1965a, p. 43). Manuel se coloca ao lado desse líder religioso que representa uma possibilidade de transformação da realidade com a qual o sertanejo não concorda, comprometendo-se a “proteger e garantir” com sua coragem e força, condições para que o “Santo” possa “libertar meu povo” (Rocha, 1965a, p. 45).

Na sequência 12, reúnem-se representantes de detentores do poder religioso, econômico e político para contratar um matador de cangaceiros, Antônio das Mortes, que elimine a ameaça identificada no grupo de beatos liderados por Sebastião. O diálogo entre Antônio das Mortes, o prefeito e uma voz fora de cena, é eivada de críticas implícitas. Antônio pergunta “por que não mandam buscar as tropas do Governo” para eliminar os beatos e a voz responde que “não fica bem o Governo atirar no povo” visto que essa atitude “atrapalha as eleições”, seguindo-se uma pergunta/resposta de Antônio sobre a serventia da “eleição”, se “as autoridades” nada “resolvem” (Rocha, 1965a, p. 48).

Em seguida, outro diálogo, dessa vez entre Antônio e o Prefeito. Este último pergunta se o matador “se lembra de Canudos” e que “é preciso defender as cidades, as famílias, as fazendas”, ao que o primeiro indaga ao prefeito sobre “quem defende o pobre no campo”, se “a polícia”, “o juiz” e conclui que “os beatos vira beato pra num morrer de fome” (Rocha, 1965a, p. 48).

As críticas ao governo ficam mais explícitas quando aparece Corisco, o diabo louro, cangaceiro, que resolve, à sua maneira, a fome do povo, visto que nada parece estar sendo feito pelos políticos e governantes para dirimir essa situação. Enquanto assassina sertanejos retirantes com seu rifle, Corisco brada que está “cumprindo” sua “promessa” de não deixar “pobre morre de fome” e que “pode consertar esse sertão”, onde “o povo” está sendo engolido pela “miséria” (Rocha, 1965a, p. 75-77).

Glauber (1965a, p. 77) parece denunciar que, enquanto o povo é explorado e nenhum recurso retorna ou é aplicado em seu benefício, todo o produto dessa exploração continua a “engordá o Governo da República...”.

Sebastião, Manuel, Antônio das Mortes, o Cego e Corisco são personagens pelos quais Glauber fala contra “o Governo”, que é apontado como responsável por matar Sebastião e Lampião (Rocha, 1965a, p. 78, 82), a miséria e a fome do povo, a entrada para o beatismo e o cangaço (Rocha, 1965a, p. 42-44, 92).

A personagem do cangaceiro Corisco é a voz que dá a entender que é preciso lutar, “desarrumando o arrumado”, fazendo “justiça”, mesmo que isso signifique “derrame do sangue” (Rocha, 1965a, p. 96-97), o que sugere que é preciso se insurgir contra as condições sócio-político-econômicas em que grande parte do povo está sendo mantido (fome, miséria, exploração, alienação), ou seja, incita a revolução para transformar o *status quo*. Corisco dita o caminho: “homem nessa terra prá ter validade tem que pegar nas armas prá mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás⁴. É no rifle e no punhal” (Rocha, 1965a, p. 98).

Quando Antônio das Mortes entra em cena para eliminar Corisco, novamente o cangaceiro é porta-voz de uma mensagem ao povo, sugerindo que a revolução que mudaria “o destino” de sofrimento que os sertanejos enfrentavam, sem receberem nenhuma atenção dos governantes, não era de um ser humano apenas, mas da coletividade. “Mais fortes são os poderes do povo!”, declara Corisco e a música que acompanha a cena completa o discurso crítico, “Se entrega, Corisco!/ Eu não me

4 Nome com o qual Corisco batiza Manuel quando este entra no bando liderado por aquele.

entrego não!/ Eu não sou passarinho/ Pra viver lá na prisão!/ Se entrega Corisco!/ Eu não me entrego não!/ Não me entrego ao tenente,/ Não me entrego ao capitão,/ Eu me entrego só na morte,/ De parabelo na mão” (Rocha, 1965a, p. 113-114), ideia que indica luta sem rendição para atingir o objetivo, possibilitar a guerra que deveria ocorrer, movida por Manuel/povo/coletividade.

A música que acompanha o “Epílogo”, com o vaqueiro Manuel correndo em direção ao mar, soa como um recado ao “sinhô” (Rocha, 1965a, p. 114). Parece-nos quase uma ameaça, que Glauber faz questão de deixar, antes de encerrar sua criação. Observe-se os versos “O sertão vai virar mar, / E o mar vai virar sertão! / Tá contada a minha estória, / Verdade, imaginação. / Espero que o sinhô tenha tirado uma lição: / Que assim mal dividido/ Esse mundo anda errado, /Que a terra é do homem, / Não é de Deus nem do Diabo” (Rocha, 1965a, p. 114)!

Ismail Xavier (2007, p. 111-112) comenta sobre a corrida de Manuel em direção ao mar, interpretando o desenvolvimento da cena como força contida que, diante de uma oportunidade, liberta-se para operar a transformação, ou, nas palavras do crítico,

diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea.

Fica, ao senhor dominador, mas também ao ser humano a caminho da transformação, a mensagem de que a desigualdade social, a divisão exercida e mantida pelos detentores do poder – político e econômico – não pode prevalecer. A lição coube à insubmissão do sertanejo pobre, Manuel, que, numa atitude de revolta, volta-se contra o coronel que o mantinha na condição de dominação.

O debate transcrito sobre o filme, ocorrido no dia 24 de março de 1964, que integra a edição de 1965 do roteiro de *Deus e o diabo na terra do*

sol, tem comentários interessantes e esclarecedores sobre essa criação de Glauber, especialmente aqueles do próprio cineasta, explicando, comentando seu trabalho.

A profecia, originariamente de Antonio Conselheiro, da obra *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, que aparece citada, linhas acima, teve, segundo Rocha (1965b, p. 127), “sentido revolucionário”. De acordo com as palavras do cineasta,

O Corisco diz o seguinte: que vai ficar ali lutando, quebrando tudo, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão. Essa obsessão é que marca toda a evolução de Manuel: no final ele corre. Corre pra onde? Corre em direção ao mar, que é o que tem na cabeça como obsessão mística. Mas quem chega ao mar não é a personagem: quem chega ao mar sou eu, com a câmara, mostrando o mar como uma abertura de tudo que aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita. Assim, o mar tem uma significação de liberdade ampla e de levante: vem o mar com o povo gritando no coro (Rocha, 1965b, p. 127).

Rocha (1965b, p. 128) explica que a cena não é, simplesmente, “de caráter panfletário”, e sim “de emulação”; que a plateia toma “um banho de mar” e que esse banho é “contra tudo”. O cineasta explica que esse “tudo” é explícito no filme, “só não é visto por quem não quiser ver”, que “a resolução dos problemas não pertence nem ao idealismo, nem à moral, nem à divindade, nem à religião, nem a coisa nenhuma”, ou seja, é o povo (camponeses, nas palavras do cineasta) quem tem que tomar atitude e se rebelar contra “um sistema de opressão” (Rocha, 1965b, p. 128). Segundo Glauber, seu filme visava “desalienar o espectador face ao problema da existência de bem e de mal: o bem e o mal não te conduzem nem resolvem tua questão; tua ação, enquanto homem, em face da realidade concreta, é que vai resolvê-la, num processo claro” (Rocha, 1965b, p. 143). O processo revolucionário.

O personagem Antônio das Mortes anuncia que seria necessário, para alterar a condição de dominação e alienação na qual o povo vivia, “uma

guerra” (Rocha, 1965b, p. 129), mas não seria ele, um matador de cangaceiros não por escolha, mas em consequência daquele ambiente sócio-político-econômico vigente, quem haveria de dar início a ela.

Em relação à frase expressiva dita por Corisco, que está no título desse trabalho, Glauber (1965b, p. 142) explica que o cangaceiro real havia enunciado as seguintes palavras, “mais fortes são os poderes de Deus”, e ele, criador do filme, as alterou para “‘mais fortes são os poderes do povo’ porque essa era a aplicação que eu queria dar a ela”.

A passagem do poder de Deus ao povo traz, implícita, uma mensagem. O povo tem força para promover mudanças, quando toma consciência dessa força e do que pretende transformar. E essa potência, de despertar consciências, pode ser percebida em *Deus e o diabo na terra do sol*.

Considerações finais

O cinema pode ser usado como forma de comunicar ideias, valores, contribuindo para a educação/formação do ser humano. Glauber Rocha sabia disso e fez de seus filmes instrumentos para levar ao povo consciência sobre sua condição, incitando-o à ação revolucionária para transformar a realidade de miséria, fome, exploração e alienação em que a maioria desse povo vivia. *Deus e o diabo na terra do sol* foi lançado pouco antes do golpe militar de 1964 e, pelas ideias contra as condições sócio-político-culturais e econômicas que veiculava, foi censurado. Não durou muito, porque os poderes do povo, que o aplaudiu, foram mais fortes. O filme está aí para lembrar esse poder.

Referências

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. A resistência da sociedade civil às graves violações de direitos humanos. In: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**: textos temáticos. v.2. Brasília: CNV, 2014. p. 341-414. Dispo-

nível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_cnv/0/cve/00092000508201511_v_02/br_rjanrio_cnv_0_cve_00092000508201511_v_02_d0001de0001.pdf. Acesso em 09 out. 2023.

CHAIA, Miguel; ESTEVINHO, Telmo Dinelli. Glauber Rocha: entre a liderança cultural e as lideranças políticas. **Aurora Revista de arte, mídia e política**. São Paulo, v. 13, n. 37, p. 5-26, 2020. Disponível em: < <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/47324/pdf>>. Acesso em 06 out. 2023.

DAHL, Gustavo. Carta a Glauber Rocha. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997c. p. 236-238.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luís Augusto Mendes. Versátil Home Vídeo e Riofilme, 1964. 1 DVD.

FELÍCIO, Thiago Henrique. **Cineasta, historiador ou sujeito subversivo?** O caso Glauber Rocha e a repressão aguda aos excluídos da história após o golpe de 1964. 2020. 205 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

LIMA JR. Walter. Carta a Glauber Rocha. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997d. p. 241-250.

LOUREIRO, Robson. Educação, Cinema e Estética: elementos para uma reeducação do olhar. **Educação & realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 135-154, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6691>. Acesso em 30 out. 2023.

LOUREIRO, Robson. Fantasia e memória na sociedade do espetáculo. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v. 10, n. 19, p. 172-196, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/475>. Acesso em: 30 out. 2023.

MACIEL, Luiz Carlos. Dialética da violência. In: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965c. p. 200-219.

MACIEL, Luís Carlos; SARACENI, Paulo César; SERRAN, Leopoldo; DUARTE, Rogério; REY, Geraldo del; NEVES, David. Carta a Glauber Rocha. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b. p. 232-235).

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965a.

ROCHA, Glauber. Discussão. In: ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965b, p. 115-150.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

ROCHA, Anecy. Carta a Glauber Rocha. In: ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997e. p. 251.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

XAVIER, Ismail. Deus e o diabo na terra do sol: as figuras da revolução. In: XAVIER, ISMAIL. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 85-146.

A resistência à censura nos anos da ditadura militar no Brasil

Maria Isolina de Castro Soares¹

Resumo

Em 9 de fevereiro de 1967, a Lei 5.240, chamada Lei de Imprensa, regulou a liberdade de manifestação do pensamento e de informação, no Brasil. Logo depois, em 13 de março desse mesmo ano, o Decreto-lei nº 314 definiu os crimes contra a segurança nacional e a ordem política e social, além de indicar outros crimes de subversão e respectivas penas. O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, delegou poderes de censura ao presidente do regime ditatorial, o que se tornou atitude sistemática a partir de 1970, quando uma portaria do Departamento de Polícia Federal instituiu a censura prévia a livros e periódicos em todo o território nacional. Apesar de todo esse aparato de vigilância, periódicos da imprensa alternativa, como O Pasquim², entre cortes e liberações,

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

2 O nome do jornal ora aparece como O Pasquim, ora como Pasquim. Segundo Sérgio Augusto, o jornal “[...] de uma hora para outra, abriu mão do artigo definido” [...] (Augusto, 2006, p. 9). Usaremos as duas notações, seguindo o que aparece nos textos consultados.

conseguiram fazer resistência à censura e denunciar as arbitrariedades do regime ditatorial. O objetivo geral deste trabalho é a análise da relação da censura com as publicações da época da ditadura e como algumas produções conseguiram burlar a vigilância e alertar sobre a falta de liberdade de imprensa. O corpus analisado são publicações do Ziraldo feitas em 1979, em almanaque comemorativo dos 10 anos do Pasquim. Recorre-se às considerações sobre riso e poder, de Baêta Neves, e às teorizações de Freud sobre o humor.

Palavras-chave: Ditadura. Humor. Ziraldo.

Em 1979, a Editora Codecri Ltda lançou, em comemoração aos 10 anos do jornal Pasquim, o Almanaque do Ziraldo, cuja capa reproduz-se a seguir:



Ziraldo, 1979, capa

Em apresentação à página 4 desse almanaque, Ziraldo afirma:

A história desses dez anos de censura do Pasquim é a história dos dez anos de censura no Brasil: a mais arbitrária, a mais melancólica, a mais violenta de que se tem notícia. Centenas e centenas de originais do Pasquim – textos, desenhos, fotos – foram literalmente destruídos neste tempo, furados, riscados, rasgados, per-

didos, sem que pudéssemos nos queixar a quem quer que fosse, sem que jamais pudéssemos descobrir os critérios dos censores (Ziraldo, 1979, p. 04).

O periódico *O Pasquim*, que teve seu primeiro número lançado no dia 26 de junho de 1969, já nasceu “do contra”: contra a ditadura militar, contra o moralismo da classe média, contra a grande imprensa, contra a falta de espaço para os humoristas nos jornais e revistas brasileiros. Nascia em um momento em que a censura se intensificava, consequência da decretação do AI-5 no dia 13 de dezembro de 1968. Sérgio Augusto, jornalista da equipe do periódico, lembra que a princípio o jornal era mais humorístico, gozador e centrava as críticas no comportamento da sociedade, mas que, “[...] aos poucos, deixou-se contaminar pelo inevitável: a indignação política” (Augusto, 2006, p. 9-10).

A indignação política denunciava não só as arbitrariedades do governo ditatorial, que censurava e perseguia os opositores do regime, mas também expunha com acidez questões sociais, como a crise econômica, a inflação, a subserviência da grande imprensa, a hipocrisia da sociedade e de pessoas influentes no regime e na mídia da época. Se o assunto desagradava aos censores, um X bem grande era colocado no original obrigatoriamente enviado para avaliação antes de ser publicado. A charge a seguir faz parte da seleção para o *Almanaque dos 10 anos do Pasquim*:



Ziraldo, 1979, p. 4

O cartunista expõe sua indignação com a incoerência da situação dos próprios censores, que censuravam aquilo que poderia denunciar a situação de injustiça social da qual eles também faziam parte. Ziraldo afirma, a respeito dessa charge:

Entre todos os meus originais que passaram pelo X da pilot censorial, separei este aí em cima, como um símbolo da deformação que é a atividade de censurar, quando um pobre funcionário subalterno que ganha um salário aviltante é obrigado a proibir — de moto próprio — que sua situação seja denunciada e, além disso, o faz de maneira violenta e grosseira (Ziraldo, 1979, p. 4).

Em 9 de fevereiro de 1967 havia sido promulgada a lei nº 5.250, conhecida como Lei da Imprensa. Os artigos 1 e 2 preconizavam:

Art. 1º É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou ideias, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.

§ 1º Não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida.

Art. 2º É livre a publicação e circulação, no território nacional, de livros e de jornais e outros periódicos, salvo se clandestinos (art. 11) ou quando atentem contra a moral e os bons costumes (Brasil, 2019).

Até esse momento, anterior ao AI-5, a ditadura ainda deixava a seleção do que publicar a cargo dos meios de comunicação. Sabe-se que muitos dos jornais mais importantes do Brasil, por apoio ao regime, passa-

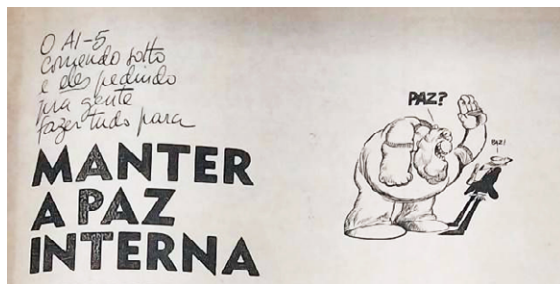
ram a selecionar o que publicavam, exercendo uma censura prévia das matérias ou mesmo exaltando o novo estado político. O pesquisador João Teófilo, em entrevista sobre sua obra *Nem tudo era censura* (Appris Editora, 2019), expõe que, salvo exceções de alguns jornais, principalmente os chamados nanicos,

[...] a grande imprensa não foi apenas entusiasta do golpe de 1964, que derrubou João Goulart [1919-1976], mas também da própria ditadura. Em vários estados, os principais jornais da época compuseram a aliança civil-militar que ajudou a implantar a ditadura. Foi notório o apoio dos jornais O Globo, Folha e Estadão, no sudeste; Zero Hora e Correio do Povo, no sul; e O Povo, no nordeste (Teófilo, 2020, s. p.).

O editorial de O Globo, de 02 de abril de 1964, estampado na primeira página do jornal carioca, intitula-se “Ressurge a Democracia!” (O Globo, 2019), apologia do novo estado autoritário que acabara de instalar-se no Brasil. Alguns outros jornais, que apoiaram de início o governo ditatorial, passaram a ser censurados após a edição do AI-5, como é o caso do jornal O Estado de São Paulo. Esse jornal havia apoiado o golpe militar por entender que o presidente João Goulart “[...] já não tinha autoridade para governar” (Pontes, 2020). Recua, no entanto, quando fica evidente que “[...] os radicais de extrema direita aumentavam sua influência, objetivando a perpetuação dos militares no poder” (Pontes, 2020).


Com os grandes jornais censurados, a imprensa alternativa exerceu um importante papel, principalmente na década de 1970, período em que conseguiam informar sobre a situação do país por meio do humor, da irreverência, de brincadeiras aparentemente inconsequentes, de crítica galhofeira a determinações do poder político, de análise política muitas vezes camuflada de história em quadrinhas e de outras estratégias para driblar a censura.

O desequilíbrio de forças entre o governo ditatorial e a população é também assunto que Ziraldo não deixa de criticar. Ao discurso de paz propalado pela ditadura, embute-se a repressão velada, a truculência disfarçada de diálogo:



Ziraldo, 1979, p. 55

Após a decretação do AI-5 e com o acirramento da resistência à ditadura e as críticas feitas no exterior contra as restrições à liberdade em nosso país, a Comissão Internacional de Juristas, reunida em Genebra, na Suíça, denunciou à Comissão Interamericana de Direitos Humanos da Organização dos Estados Americanos (OEA) as torturas a presos políticos no Brasil, em 24 de julho de 1970 e pediu permissão para a OEA fazer uma visita às prisões brasileiras, o que foi negado pelo Ministro da Justiça Alfredo Buzaid, por considerar a atitude uma ameaça à soberania brasileira. O governo resolve, então, apelar ao patriotismo com campanhas recheadas de *slogans* ufanistas, como “Brasil grande”, “Ninguém segura esse país”, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, este último cópia do bordão americano *Love it or leave it* (Dias, 2023).

No Pasquim nº 57, de julho de 1970, Ziraldo publica várias charges sobre a estratégia ufanística de encobrimento dos graves problemas de violação de direitos humanos no país. Na premiação da “mais bela frase do ano”, a inferência ao extermínio praticado por fascistas e nazistas é clara não só pelo nome do prêmio – Mussolini-70 – mas também pela presença dos símbolos  e Σ , a suástica nazista e o sigma integralista.



Ziraldo, 1979, p. 26

A frase “Deus é brasileiro” é dita e repetida por muitos brasileiros e não se sabe como exatamente ela surgiu. Alguns atribuem seu surgimento às belezas naturais do país, à ausência de terremotos ou outros desastres naturais, à cordialidade e alegria do povo. Uma pesquisa na internet informa que durante o regime militar a frase era propalada pelos ditadores para dar ênfase ao chamado milagre econômico, com a economia nacional em expansão e a inflação razoavelmente controlada, período compreendido entre 1968 e 1974.



Ziraldo, 1979, p. 26

Ziraldo usa a ironia para sugerir o abandono a que o todo poderoso senhor dos céus deixou o país. A charge sugere também o medo de se falar o que se pensa, pois a personagem olha para um lado, para outro e depois coloca a mão ao lado da boca para falar em surdina uma verdade que, com toda a certeza, não podia ser dita abertamente.

Ainda na visão crítica do chargista, da frase “Ame-o ou deixe-o” depende-se um sentido degradante de amar, pois amar a pátria significa subserviência, submissão, falta de brio e de dignidade, e mostra a violência que quem não se submete a isso sofre.



Ziraldo, 1979, p. 27

No momento ufanístico em que se vivia, muitos colocavam a frase em seus automóveis, com o nome BRASIL em caixa alta e a reprodução da bandeira brasileira (Qualquer semelhança com os anos de 2019 a 2022, no Brasil, não é mera coincidência). Na coletânea do Almanaque do Ziraldo, o chargista reproduz o fac-símile do adesivo, assim como o mote americano que inspirou os profissionais da comunicação do governo ditatorial:



FAC-SÍMILE DO PLÁSTICO DE AUTOMÓVEL

Ziraldo, 1979, p. 26

Na perspectiva crítica dos opositores do regime, que Ziraldo capta com seu agudo senso crítico, só quem possuía carro amava o país, clara denúncia do arrocho a que a classe trabalhadora estava submetida, com o salário-mínimo tendo cada vez menos poder de compra, como já registrado na charge do X do censor.

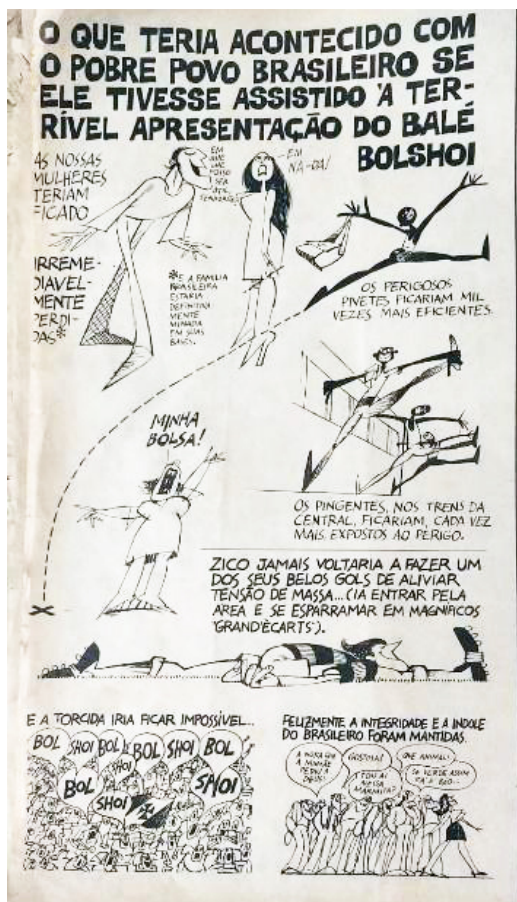


Ziraldo, 1979, p. 29

No dia 28 de março de 1976, um domingo, o Jornal do Brasil (JB) publicou, na página 7 do 1º Caderno, a matéria “Comédia sexy substituí na TV Balé Bolshoi proibido”. A reportagem informava que a comédia sexy americana – Um casal à procura de uma esposa – substituiria a transmissão do espetáculo comemorativo dos 200 anos do Balé Bolshoi, de Moscou, que já estava sendo anunciada havia duas semanas pela TV Globo para aquele dia, às 22h. A coreografia programada era *Romeu e Julieta*, de Serguei Prokofiev, inspirada na peça homônima de William Shakespeare. Os brasileiros não puderam assistir a um espetáculo que foi transmitido para 111 países e visto por mais de 300 milhões de pessoas. Como a emissora brasileira foi proibida pela Censura Federal ou

pelo Ministério da Justiça (ninguém sabia informar ao certo) de divulgar a proibição, a TV Globo informou, apenas algumas horas antes, que não exibiria o balé por motivos de ordem técnica.

Ziraldo ridiculariza a proibição em sequência de ações em charge intitulada: O que teria acontecido com o pobre povo brasileiro se ele tivesse assistido à terrível apresentação do Balé Bolshoi:



Ziraldo, 1979, p. 8

Na última charge da sequência, percebe-se a referência à comédia *sexy* na atitude machista dos homens em relação à mulher. A moral e os bons costumes podiam reproduzir estereótipos de uma sociedade discriminatória, mas não podiam aceitar uma obra-prima porque o autor e os artistas eram de um país com regime comunista. Isso poderia subverter “a integridade e a índole do brasileiro”, como Ziraldo critica. O título longo ainda reforça a ironia e dá um tom melodramático ao discurso, ao opor “o pobre povo brasileiro” à expressão “terrível apresentação”.

Sigmund Freud, o criador da Psicanálise, afirma que “[...] O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais” (Freud, 1996, p. 166). Para o teórico, ao acionar o processo humorístico, a mente humana constrói um artifício para evitar o sofrimento, evitar a dor, artifício para enfrentar a realidade, driblando suas vicissitudes.

Para Baêta Neves,

Se a piada, a observação jocosa em geral, não fosse “séria”, ou seja, se não se referisse acuradamente a fatias da realidade, não haveria riso. Só rimos porque a piada nos revelou - ampliando ou diminuindo características do real - alguma coisa de modo fabulado, surpreendente, inesperado. Tem poder heurístico e eficácia crítica. Se não fosse assim não preocuparia tanto alguns órgãos encarregados do controle cultural ou [...] não acarretaria réplicas (sérias) e retaliações por vezes violentas (Baêta Neves, 1979, p. 50).

Ziraldo observa também as “retaliações violentas” do poder constituído e denuncia as arbitrariedades do regime e a violência policial, em especial a perpetrada entre os anos de 1969 e 1974, como na charge a seguir:



Ziraldo, 1979, p. 24

A ditadura não teve seus crimes punidos, e uma das consequências é a terrível violência de que a sociedade brasileira é vítima, violência que traz no bojo o autoritarismo herdado da ditadura militar, dentre inúmeras outras causas. A charge acima poderia ter sido veiculada nos jornais de hoje, deste ano de 2024. Os índices alarmantes de violência incluem a praticada pelos poderes policiais constituídos.

Os registros presentes no Almanaque do Ziraldo são um importante documento de um período de horror vivido pelo povo brasileiro. São, também, um alerta para que pensemos o passado e o presente e que não nos descuidemos do zelo com as instituições democráticas. É necessário alerta constante em defesa da democracia. A violência e o crescimento de extremismos políticos lembram o questionamento de Primo Levi sobre os campos de concentração:

[...] em que medida o mundo concentracionário morreu e não retornará mais, como a escravidão e o código de duelos? Em que medida retornou ou está retornando? Que pode fazer cada um de nós para que, neste mundo pleno de ameaças, pelo menos esta ameaça seja anulada? (Levi, 2016, p. 15)

As obras que instigam uma formulação crítica da realidade são uma ferramenta a ser usada como tentativa de tentar anular o perigo do retorno de regimes autoritários. Pode-se postular uma sociedade mais ética, na qual batalhe-se pelo bem comum. Em obras de criação artística, como as charges e outras formas de arte, ao leitor é delegada a percepção do que está encoberto, percepção que é acionada pelos conhecimentos prévios que possui e que são aflorados pelos sinais que a charge, a tira, a piada põem em circulação. O leitor pode ser levado a outros discernimentos a respeito do mundo, da situação política, da sua condição de ser social, da sua humanidade. Por sua posição crítica ao regime ditatorial, Ziraldo foi preso no dia 1º de novembro de 1970 e permaneceu encarcerado por dois meses, junto com outros jornalistas e companheiros do Pasquim. Nascido em 1932, Ziraldo é hoje um dos autores brasileiros mais prestigiados como chargista, caricaturista, humorista, jornalista e escritor consagrado de literatura infantil.

Referências

AUGUSTO, Sérgio. O pingente que deu certo. In: AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR. **O melhor do Pasquim**: antologia. Vol. 1, 1969-1971. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

BAÊTA NEVES, Luiz Felipe. **O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm>. Acesso em: 03 jul. 2019.

DIAS, Sônia. MÉDICI, Emílio Garrastazu. Disponível em: <<https://atlas.fgv.br/verbeta/3388>>. Acesso em 05 dez 2023.

FREUD, Sigmund. O Humor. In: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos** (1927-1931). Edição standard brasileira, v. XXI. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 165-169.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: Os delitos. Os castigos. As penas. As impunidades. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2016.

O GLOBO. Ressurge a Democracia! Editorial de O Globo de 02 abr. 1964. Disponível

em: <<https://osamigosdopresidentelula.blogspot.com/2013/06/editorial-do-jornal-o-globo-de-2-de-de.html>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

PONTES, José Alfredo Vidigal. O Estado de São Paulo. Histórico Grupo Estado. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/historico/resumo/conti5.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2020.

TEÓFILO, João. Entrevista: 'A grande imprensa foi muito mais colaboradora do que opositora da ditadura', diz historiador. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2020/07/17/entrevista-a-grande-imprensa-foi-muito-mais-apoiadora-e-colaboradora-do-que-opositora-da-ditadura-diz-historiador/>. Acesso em 21 nov. 2023.

ZIRALDO. **Almanaque do Ziraldo**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda, 1979.

O presente rememorativo na dramaturgia *Only you*, de Consuelo de Castro

Mariana de Oliveira Arantes¹

Resumo

Este trabalho tem como base a pesquisa desenvolvida, em nível de doutorado, a respeito da obra da dramaturga Consuelo de Castro (1946-2016). O recorte que se apresenta destaca o texto teatral *Only you*, escrito em 1998 e publicado pela primeira vez em 2001. As personagens do drama, André e Julia, vivenciam uma ação de reconhecimento mútuo enclausuradas em uma sala. A sala central de uma casa é o único espaço ocupado pelas personagens, demonstrando o estado de sítio no qual estão (Castro, 2001). Parte-se, portanto, da premissa de que cerceadas em uma sala, as personagens expõem por meio da forma, do espaço dramático e dos diálogos, o conteúdo histórico da ditadura civil militar brasileira. A partir da construção de álbuns de registro que dão acesso ao passado e ao presente da vida da personagem André, Julia traz para o instante da ficção dramática marcas de um passado obscuro e violento, ao qual André busca esquecer, mas que se materializa também no tempo presente. Tal materialidade ocorre no processo de escrita

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP.

elaborado pela personagem André, como autor de telenovelas, ao criar um enredo similar a sua antiga vivência militante. Assim, o desenvolvimento da pesquisa de caráter bibliográfico considera a noção de lugar cênico (Ubersfeld, 2005), para análise do espaço da ação, e o conceito de lembrar (Benjamin, 1985) a fim de compreender a permanência do passado ditatorial brasileiro nas ações de Julia e André.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira.
Rememoração. Consuelo de Castro.

Escrita no ano 1998, *Only you* é uma das últimas dramaturgias escritas e publicadas por Consuelo de Castro (1946–2016). A obra foi pela primeira vez levada aos palcos em março de 2001 dirigida por José Renato (1926–2011), produzida pela própria dramaturga e com atuação dos atores Celso Frateschi e Rose Abdallah na representação das personagens centrais André e Julia.

A fábula se inicia, em uma Sexta-Feira da Paixão, com a ida da personagem Julia até a casa onde André está hospedado. Como não era esperada, Julia esclarece que havia sido convidada para este encontro meses antes. No entanto, André não se recorda do convite e também não se recorda de ter conhecido Julia anteriormente. Durante os dias transcorridos após a chegada de Julia, o constrangimento inicial entre as personagens se transforma em uma paixão. Nas palavras do jornalista Valmir Santos “ele não a conhece. Em contrapartida, ela, uma jovem atriz, sabe tudo sobre o anfitrião involuntário” (Santos, 2001, s/p.). Fator que desnor-teia André ao mesmo tempo que o deixa curioso.

As diferenças entre as personagens são acentuadas na descrição inicial do texto do seguinte modo: Julia é atriz, jovem e impulsiva. A descrição continua de forma abstrata: “entregue a seu amor louco e à loucura da sua imaginação. Um raio de luz no túnel de André” (Castro, 2001, p. 13). Já a segunda personagem do drama é um autor de novela e muito mais velho que Julia. A descrição mais abstrata marca que André é: “preso ao

passado, ferido, mergulhado na escuridão” (p. 13). Enquanto Julia invade a casa de André e entusiasmada cobra o que veio buscar de um antigo acordo com o escritor, André é surpreendido e exausto tenta esclarecer que não a conhece. O que é irrelevante tendo em vista o fato de que Julia se esforça para esclarecer a André onde se conheceram.

Julia surge de um passado recente para provocar André acerca do passado ocorrido há vinte anos. O embate inicial que acontece entre elas é devido ao posicionamento intransigente de André frente aos esclarecimentos apresentados por Julia. Isto é, ela tenta lembrá-lo do dia em que se conheceram, o passado recente, em um bar há um mês, mas André insiste que nunca a viu até aquele presente momento na casa em Itá. As implicâncias e insistências entre eles fazem com que aos poucos Julia revele mais de seu passado e, em paralelo, revele também sobre o passado de André. Os diálogos que ocorrem no tempo presente da fábula remetem ao tempo passado, eles ressaltam ações já realizadas pelas personagens, mas que foram por elas esquecidas ou foram negligenciadas.

Quem insiste nesse movimento de recuperar o passado é Julia. Suas falas encobrem um mistério que vai aos poucos sendo revelado. Isso podemos compreender por dois motivos, o primeiro: apresentar as informações de modo segmentado é uma escolha de Julia a fim de estabelecer o suspense; o segundo: suscitar o passado gradualmente é um modo involuntário de retratar imagens que formam memórias. Essas imagens segmentadas sobre o passado constituem a memória involuntária, discutida a partir de Walter Benjamin (1985), e funciona como imagens dispersas que aos poucos se aglutinam, compondo um todo significativo.

A insistência da personagem em trazer à tona o passado elucida um outro conceito debatido por Walter Benjamin, o conceito de rememoração. Trata-se de uma perspectiva histórico-materialista, segundo a qual o sentido não está na preservação do passado, mas na visão que temos dele com os olhos do presente. O ato de lembrar colabora para uma revisão contínua do passado e para um exame consciente do

presente. Sendo assim, Julia representa essas duas categorias do ato rememorativo ao enunciar para André a confecção de um álbum sobre a vida dele. Objeto que consiste em agrupar todos os tipos de materiais manuscritos que façam menção à André.

A princípio, Julia afirma que sabe de “tudo” sobre André, essa afirmação o deixa sobressaltado, ao que aquela justifica com fato de que André é famoso, foi possível, portanto, recolher informações sobre ele de forma fácil. André insiste para que Julia revele o que significa esse “tudo”, ao que ela responde:

Julia O suficiente pra sua vida sair em tudo quanto é coluna social e revistinha de cabeleireiro. Eu sei o que você me contou e o que saiu na mídia. (Pausa.) Bom. Na verdade... eu sei um pouco mais. Fiz até um álbum.

André UM ÁLBUM??? COMIGO???

Julia Que que tem?

André É um absurdo. Uma coisa sem o menor cabimento (Castro, 2001, p. 35).

Na sequência, André replica de forma indignada à revelação de Julia, mas, para ela, colecionar informações sobre a vida de alguém é uma ação normal e subjetiva. Sendo assim, na concepção de Julia, ela pode confeccionar sobre o passado de qualquer pessoa, a depender do interesse dela por esse outro. Posteriormente, Julia descreve como organiza o álbum, de maneira sistemática, dividindo a vida de André nos tópicos: doméstico, social e profissional. Sobre cada um deles, a personagem revela que de fato possui informações precisas sobre a vida de André. Contudo, o objetivo para a confecção do álbum não fica claro até o momento em que Julia retrata o que está guardado no compartimento ‘doméstico’ do álbum. É uma descrição de Veridiana, que foi casada com André e ex-guerrilheira na ditadura militar brasileira.

Revela-se que os dados retidos por Julia no álbum mantêm escrita uma memória com a qual André não queria mais se defrontar. Cabe à Julia reverter esse silenciamento como uma tentativa de fazer com que André

reveja seu próprio passado e resolva as pendências com esse período de dor. Ao lançar discursivamente os acontecimentos desse tempo pretérito de André, Julia opera como se estivesse dando outra chance a um passado, isto é, proporciona o ato de refletir e pensar sobre. Nesse sentido, a rememoração, a partir de Walter Benjamin (1985), acontece quando Julia faz André rever o passado que até então ele procurava não retomar.

Coletar informações sobre o passado da vida de um sujeito demonstra a tentativa de guardar, de reter momentos pregressos. No entanto, o movimento que Julia faz com o álbum por ela elaborado é de encarar as situações anteriores no instante do tempo presente. Principalmente, levar até André circunstâncias de sua vida pessoal que são por ele negligenciadas, mas que são revisitadas, de outro modo, pelo olhar ficcional que André imprime a esses fatos antigos. Como autor de novelas, ele está no processo de reescrita de um folhetim. E a novela aborda como perspectiva central a relação de dois guerrilheiros na época da ditadura. Contudo, a primeira versão da novela foi recusada, pois o canal da televisão não iria viabilizar uma teledramaturgia que retratasse a militância contrária à ditadura.

Ocorre que a mescla entre a realidade e a ficção impacta o desenvolvimento condizente com as solicitações contratuais da emissora. André atrasa a entrega dos capítulos da novela, e isso o deixa descontente. Além disso, a presença de Julia expande ainda mais as perturbações dele, pois ao escancarar o álbum, Julia força André a encarar as memórias não como externas e artificiais, o que ele faz ao escrever a ficção, mas como memórias conscientes. O embate entre as duas personagens oscila ao longo de toda a fábula, mas no instante em que Julia relata pormenores sobre a vida de André a indignação desse cresce. Até mesmo porque Julia nunca esclarece quem ela é ou como de fato obteve tais informações.

No intervalo de tempo de dois dias, início da noite de sexta-feira da Paixão até o domingo de Aleluia, e inseridos em uma casa de praia, as perturbações particulares de André ganham a dimensão coletiva ao

retomar os “fatos do recente passado do País para lançar luz sobre o presente, sem nostalgia ou ressentimentos” (Néspoli, 2001). O que até então estava intacto ou apenas revolidado por elementos ficcionais é retomado. Como exemplo, antes da aparição de Julia, a reescrita da novela em resposta à censura revelava um caráter individual. Isto é, como se a história pregressa de André e Veridiana importasse apenas àquele, e, por isso, ele não quisesse compartilhar ou alterar essa vivência pessoal,

Julia [...] e te mandaram mudar inteirinha a personagem da Veridiana...

André VERIDIANA, NÃO, LIA!

Julia TANTO FAZ.

André Uma pessoa é uma coisa, uma personagem é outra muito diferente... (Castro, 2001, p. 39).

A presença de Julia na casa é fator que despersonaliza a história passada a fim de mostrá-la no tempo presente. As ações de Julia esclarecem à segunda personagem que os acontecimentos na vida de Veridiana não dizem respeito apenas a ela ou que a história de Veridiana deva estar restrita ao passado. Para Julia é importante que André “não transforme uma heroína numa babaca!” (p. 43), pois, dessa forma, ele estaria apagando uma parte da história brasileira.

Esse desenvolvimento rememorativo acontece em uma casa. Por isso é importante considerar o lugar cênico do drama como fator estrutural que contribui na progressão do conflito. A apresentação inicial do cenário é detalhada, a partir dela é possível perceber que as personagens estão inseridas em uma casa confortável de praia e até mesmo requintada com a presença de móveis decorativos e elegantes. No caso, André emprestou essa casa de um amigo para que pudesse trabalhar em um espaço sossegado, porém, essa suposta paz é aniquilada com a presença de Julia. Ao observarmos com atenção os lugares cênicos presentes no drama fica evidente o papel da casa e de seus cômodos em detrimento das demais espacialidades mencionadas pelas personagens.

Colocadas em ordem de aparição no drama, enumeramos quantas vezes os léxicos que determinam lugares (Ubersfeld, 2005) aparecem ao longo da fábula: praia: 5; casa: 14; apartamento: 1; palácio: 1; Pedra do Forte:1; barraca do chapéu: 1; Bar: 3; aeroporto: 1; hotel/ hotel da marina: 3; quarto: 6; quarto de sanatório/ sanatório: 2; varanda: 6; rua: 1; mercado: 1; sala: 2; Praia do Itá/ Itá/ barra do Itá: 7; Angra dos Reis: 1; Uzbequistão: 1; Santa Catarina: 1; Chile: 1; Cuba: 1; USP: 1; Estados Unidos: 2; Rússia: 1; teatro: 1; Pérsia: 1; Paquistão: 1; Mônaco: 1; Mundial: 7; lago: 1; fazenda: 1; capela:1. Os termos que preponderam numericamente estão relacionados ao ambiente doméstico como: casa, quarto e varanda; em segundo plano, os termos dominantes contextualizam o ambiente da praia.

Vale lembrar que os espaços exteriores são apenas mencionados, por exemplo: os léxicos que contextualizam o ambiente da praia e aqueles que fazem menção à cidade e ao estado brasileiros, além de países. Os termos operam na construção de uma espacialidade polarizada entre os ambientes internos e os externos. Contudo, as personagens não agem para além do lugar cênico sala da casa. Ao que Jacob Guinsburg (2001, p. 67), a respeito dos textos de Castro, analisa que “as personagens estão, na maior parte do tempo, em estado de sítio ou de choque”. Uma das medidas do estado de sítio é a obrigação de permanência em lugar determinado², já o estado de choque também permeia a fábula, tendo em vista a oposição, o embate, de ideias entre as personagens.

Julia e André estão sitiadas, cercadas por paredes e portas, em uma sala preenchida por objetos valiosos para o dono da casa. Devido à característica efusiva de Julia, André cerceia ainda mais os movimentos realizados por ela dentro da casa, a fim de evitar que algum desses objetos se quebre. Revela-se então uma opressão espacial condizente com o diálogo entre as personagens, de constante choque, e a situação tensa que se estabelece entre elas.

2 O artigo 137 da Constituição brasileira de 1988 esclarece a respeito das duas medidas possíveis para ordenar o estado de sítio. Já no artigo 139, enumera-se as medidas que podem ser realizadas contra as pessoas durante a vigência do estado de sítio.

O diálogo questionador e pouco resolutivo fica inflamado quando Julia revela o que contém o tópico profissional no álbum sobre André.

Julia PARTE PROFISSIONAL. A novela conta a história de Lia, uma desaparecida política que o viúvo procura há 27 anos e ainda tem esperança que volte. *(Pausa)* Você se inspirou na vida e na morte de Veridiana. Lia era o codinome dela e a ideia pintou no dia do enterro, que foi simbólico, porque o corpo nunca foi encontrado. A cerimônia foi gravada e você deu uma entrevista para o jornal das 11. Sei de cor cada palavra que você disse (Castro, 2001, p. 38).

Ainda incrédulo por Julia revelar minúcias que ocorreram entre o processo de escrita e de não aprovação da novela pela empresa, André pressiona Julia para que ela prossiga na descrição das informações. Porém, a revisão permanente do passado feita por Julia demonstra também um controle consciente dela sobre o presente, e isso irrita ainda mais André, que acaba retendo Julia e expressando:

André O QUE EU QUERO SABER É QUEM TE DEU ESSAS INFORMAÇÕES!

Julia VOCÊ! VOCÊ! VOCÊ!

André Eu nunca te falei do meu trabalho. Eu não falaria esse tipo de coisa. Isso é sigilo. Um assunto delicado, que envolve empresas, vidas, pessoas... UMA PESSOA que não faz parte só da minha história pessoal, mas da história do PAÍS! (Castro, 2001, p. 40-41).

A novela que André tenta escrever, mas que sofre processo de censura da empresa televisiva, ao indicar alterações completas sobre a personagem Lia, atrela o relacionamento de um autor teatral com uma ex-guerrilheira à ficção sobre a ditadura militar brasileira. Contudo, André nega a presença dessa vivência em sua história pessoal, como se esquecesse esse passado em prol de apresentá-lo de outra forma. Para Walter Benjamin (1985), a memória involuntária é o aparecimento de uma imagem visual, ação suscitada por Julia quando menciona a presença de Veridiana na vida de André. Ele nega essa presença como um modo de manter a história de Veridiana restrita a ele, sem possíveis alterações, ao que, por outro lado, à criação ficcional de Lia é permitida mudanças.

A memória involuntária, pelo fato de ser uma formação espontânea e isolada, traz a possibilidade de felicidade à medida que as lembranças do tempo passado sofrem alterações. O sentido de felicidade está na defesa de que nós não invejamos o que virá, mas apenas o que poderia ter sido, e não foi. Ou seja, a memória involuntária se altera, modifica-se e, por isso, é possível atribuir a ela outros significados. Nesse sentido, André procura escrever a novela relatando um passado no qual ele não se reconhece, não conta sobre si, mas sobre o país, modificando, portanto, a sua triste experiência pessoal para garantir uma sobrevivência ao episódio histórico.

André tenta assegurar o seu passado restrito e não permite que Julia confunda personagens da ficção com pessoas reais de seu antigo convívio. O que é uma tentativa de manter a recordação intacta, porém, na perspectiva benjaminiana não é importante o que o sujeito viveu, mas “o tecido de sua rememoração” (1985, p. 32). A ação de lembrar aglutina as imagens dispersas; na dramaturgia, portanto, a sequência de acontecimentos posteriores à morte de Veridiana e, principalmente, as ações transcorridas entre Julia e André formam o tecido rememorativo. Não deixando as memórias isoladas, mas estabelecendo um contínuo lembrar, que é o movimento de recordar e de esquecer.

Por outro lado, André não se recorda de seu passado mais recente. O encontro que Julia insiste ter acontecido um mês antes de sua chegada à casa em Itá não se esclarece durante os dois primeiros atos do texto teatral. Apenas no terceiro ato, quando Julia faz o movimento de vestir uma manta, ocorre em André o processo de reconhecê-la. Ele então lembra “cena por cena, fotograma por fotograma” (Castro, 2001, p. 55) da tarde em que se encontraram pela primeira vez. E como “o acontecimento lembrado é sem limites” (Benjamin, 1985, p. 33), as duas personagens iniciam um diálogo que mistura acontecimentos vividos às ilusões criadas momentaneamente. É uma cena rememorativa, na qual as personagens encenam/recriam o que ocorreu no primeiro encontro entre elas.

A cena, no entanto, não fica isolada no passado, é a função de Julia lançar uma luz sobre o presente e até mesmo sobre o futuro das duas personagens. Nesse sentido, as ações e falas subsequentes se encaminham para questionar André a respeito do que ele fará com as reminiscências que o acompanham. Isto é, como ele irá encarar as memórias de seu passado. Objetivamente, o questionamento feito por Julia é como André dará sequência na escrita da novela ou se irá desenvolver outro trabalho artístico. Dada as incertezas que permanecem na personagem, entende-se que o acontecimento lembrado “é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (p. 33). No transcorrer histórico, as reminiscências podem ganhar diferentes significados, levando o sujeito a refazer suas escolhas perante elas.

Essa característica do tempo passado advém com o que o crítico alemão denomina de “índice misterioso”³. O que já foi ou poderia ter sido é o que nos impele à redenção. O passado que André vivenciou e o que ele rememora é o que o impele à redenção, sendo a personagem Julia quem opera nesse processo. O tempo passado que Julia encara passa por uma consciência, e o diálogo que trava com André visa empregar essa consciência nas memórias dele. É como se a “força messiânica”, que Benjamin (1985) defende como presente em cada geração, estivesse projetada em Julia, e a ela o passado dirigisse um apelo. Tarefa que Julia cumpre desde o momento que adentra a casa de praia.

Na tese de nº 3, em “Sobre o conceito de história” (1985, p. 206), Walter Benjamin defende que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. Ao que os álbuns elaborados por Julia evidenciam o resgaste de um passado, e a partir deles o passado pode ser revisitado e, caso haja remissão, citado. A tarefa à qual Julia se propõe é anterior ao encontro com André. No drama, fica evidente uma necessidade individual da personagem de encarar determinados sujeitos e compor uma história para eles descrita em álbuns, mas esse desejo

3 A explicação sobre o termo ‘índice misterioso’ é a de que o sopro que nos toca já foi respirado antes. “Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera” (Benjamin, 1985, p. 205).

individual se torna coletivo quando ela revela seu trabalho de pesquisa e percebe que a história não se configura sem um pano de fundo contextual. A perspectiva histórica se insere e reflete nesse projeto individual, ampliando as percepções de Julia a respeito do período ditatorial no país. Movimento que ela tenta incidir também em André.

Julia EU PESQUISEI SOBRE A VERIDIANA. (*Novo impacto para André*) No dia seguinte da entrevista procurei o grupo e me engajei. (*Um tempo. Algo constrangida, Julia prossegue.*) Fiz um álbum sobre ela, também. (*Mais um impacto para André. Julia abre a mochila e retira dois álbuns, inteiramente estarrecido. Um tempo.*) Toma. Esse é o seu. Esse é o dela. Agora pára com esse interrogatório. Pára, tá legal? PÁRA!

Ele folheia o álbum de Veridiana, com dor e espanto. Um tempo

André O que há por trás disso tudo?

Julia Uma história de amor.

André EU QUERO SABER A VERDADE!

Julia Uma admiração muito grande por uma pessoa que teve a coragem de morrer por suas ideias (Castro, 2001, p. 45).

Os álbuns sobre as vidas de André e de Veridiana, que se torna a faceta de Lia na ficção escrita por André, ganham uma dimensão social. Neles são identificados vestígios sobre um passado que foi renegado por André, e à Julia, em paralelo com a explicação do professor Georg Otte sobre a força messiânica, consistiu “em não deixar despercebido as vozes do passado e de identifica-las como vestígios, como pistas para este passado” (Otte, 1996, p. 216). Da vontade subjetiva de Julia em recolher informações sobre a história de terceiros desnuda-se um contexto histórico que merece ser identificado e reconhecido. A força empreendida por Julia é de fazer André rememorar o instante de sua vida que pertence ao coletivo.

Além disso, mesmo com a instância política pairando sobre as personagens e suas ações, a dramaturga Consuelo de Castro estreita um relacionamento amoroso entre André e Julia. Tanto que a autora (2003, p.

1) defende a presença desses dois polos no drama com a frase: “‘Only you’ é uma história de amor em cima da história da minha geração”. O relacionamento não se concretiza no drama, as personagens apenas estreitam uma tensão sexual que perdura majoritariamente no ato de se aproximar e repelir. Assim, na dramaturgia, o uso do romance entre André e Julia é um incremento a mais que visa obstruir, inicialmente, a verdadeira razão de Julia chegar até a casa onde está André. Apesar desse incremento amoroso, o que predomina no texto teatral é o contexto histórico-social.

Na colocação de Castro, acerca da história de amor a história de uma geração, demonstra-se que as ações das personagens não se restringem aos acontecimentos do passado. Ou seja, elas também reagem às instâncias do tempo presente. Pelo fato de ser um drama, as duas personagens agem no presente, ou seja, elas respondem às demandas do tempo ‘agora’ em que estão inseridas. No caso, respondem à atração sexual que surge entre elas, mas, principalmente, respondem à rememoração que instaura a necessidade de rever como a história de Veridiana será contada. Para José Renato (Santos, s/p.), quem primeiro dirigiu a montagem de *Only you*, a dramaturgia se resume da seguinte maneira: “Ela fala do homem transformador, com capacidade para modificar o mundo e a si”. Uma mudança que resulta do ato de lembrar.

Considerações finais

Em *Only you*, os elementos textuais de tempo e de espaço apresentam destaque na obra. Quanto à categoria de tempo, o texto dramático possui três instâncias: o tempo presente da ação – que ocorre entre uma Sexta-feira da Paixão e o domingo –; o tempo passado há um mês e o tempo passado há anos – que remete ao período ditatorial. Nenhuma dessas temporalidades condiz com o tempo concreto do espectador, elas condizem apenas com o tempo da ação representada. Aliás, os dois momentos que recuperam situações já vividas são apenas mencionados, são situações extracênicas. Ou seja, as ações

do tempo passado são expressas como tempo psíquico, apenas por meio das falas das personagens.

Em relação ao espaço, *Only you* se mantém na tradição aristotélica do drama acontecer em único lugar. Além disso, reforça o uso do ambiente doméstico reiterado em outras dramaturgias de Consuelo de Castro. O fato de André estar alocado em uma casa emprestada e organizada com objetos requintados não é à toa, assim como também não o é a invasão, primeiramente desconhecida, realizada por Julia a esse ambiente. Essa personagem surge para reajustar espacialmente e temporalmente André. O que é feito por meio da rememoração. As duas personagens inseridas em um ambiente novo e agradável esteticamente precisam rememorar o passado desagradável. Ambas se veem atreladas em um diálogo e, paralelamente, não conseguem se desvincular do lugar cênico restrito de quatro paredes.

Nessa única sala, espaço fechado, inflama o embate entre André e Julia. Elas estão presas e cada uma a seu modo interroga a outra personagem, ação que se assemelha ao período ditatorial, no qual o preso político, fechado em uma sala, precisava responder a inquéritos violentos. Compreendemos que na dramaturgia de Castro não há a violência física, não há a tortura, o que traçamos em paralelo é o fato de o espaço circunscrito propiciar o conflito entre as personagens, resultando até mesmo em violência psicológica. Ademais, o paralelo ganha reforço devido à temática abordada no drama, pois ao rememorar André se depara com suas vivências na luta contra ditadura militar. O que antes eram memórias guardadas e compreendidas como uma história relevante apenas ao sujeito, são revistas à luz do presente e projetadas para uma dimensão social.

Referências

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e Técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1985, p. 205-214.

CASTRO, Consuelo de. Consuelo de Castro, autora de ‘Only you’, faz balanço de sua trajetória. Entrevista concedida a Daniel Schenker Wajnberg. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p. 01, 21 mar. 2003. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_06&pasta=ano%20200&pesq=%22only%20you%22%20%22Consuelo%20de%20Castro%22&pagfis=19218>. Acesso em: 26 jan. 2024.

____. **Only you**. Mairiporã/SP: Em cartaz veredas, 2001.

GUINSBURG, Jacob. Cartas. In: CASTRO, Consuelo. **Only you**. Mairiporã/SP: Em cartaz veredas, 2001, p. 66-67.

NÉSPOLI, Beth. Um estranho encontro para resgatar duas vidas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 08 mar. 2001. Caderno 2, p. D5.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out. 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17718>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

SANTOS, Valmir. Consuelo assume ‘love story’ em ‘Only you’. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 fev. 2001. Ilustrada.

SPIGA, Deborah. O passado como rememoração e redenção em Walter Benjamin. **Griot Revista de Filosofia**, Amargosa/BA, v. 20, n.3, p. 164-181, outubro, 2020. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/1848>>. Acesso em: 01 dez. 2023.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A Mãe de Witkiewicz sob o olhar da crítica teatral brasileira

Milena Voitovicz Cardoso¹

Luiz Henrique Budant²

Resumo

Considerando que o esquecimento é também uma escolha (Gagnebin, 2010, p. 178), o presente trabalho procura demonstrar as permanências e os apagamentos de encenações de obras teatrais polonesas no Brasil, em especial os relacionados ao espetáculo de *A Mãe*, peça do dramaturgo Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) e apresentada no Brasil em 1971. Tendo em vista também que nas pesquisas sobre obras teatrais não é possível resgatar sua integralidade, apenas seus rastros (Brandão, 2006, p. 111), buscaram-se os traços presentes nos

1 *Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), instituição em que atua como professora substituta de Língua Polonesa, vinculada ao Departamento de Polônês, Alemão e Clássicas (DEPAC), possui Bacharelado em Letras-Polonês (2022). E-mail: milenawc@gmail.com.*

2 *Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), instituição em que atuou como professor substituto de Língua Polonesa, vinculado ao Departamento de Polônês, Alemão e Clássicas (DEPAC) nos períodos 2015-2017 e 2021-2023, possui Licenciatura em Letras-Polonês (2013) pela UFPR. E-mail: luiz.henrique.budant@gmail.com.*

periódicos brasileiros sobre a mencionada encenação. Para localizar e acessar essas fontes, fez-se uso da palavra-chave “Witkiewicz” e foi selecionado o período 1970-1979 na busca na Hemeroteca Digital Brasileira 2, parte da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. A busca retornou 145 resultados que, após análise prévia, foram reduzidos a nove textos de interesse: três de autoria de Yan Michalski, três de José Arrabal, dois de Henrique Oscar e um de Luiza Barreto. Tais críticas teatrais publicadas foram analisadas e percebeu-se que a crítica brasileira buscou apresentar ao público subsídios para assistir à peça. Nas entrelinhas dos textos, também se nota um diagnóstico da sociedade brasileira e da peculiar situação da produção teatral, que àquela altura se encontrava “amordaçada” pela censura.

Palavras-chave: Pesquisa em periódicos. Crítica teatral brasileira. Teatro Polonês no Brasil. *A Mãe*. Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Introdução

Considerando que que “o esquecimento não é somente uma não-memória, [mas também] um apagar dos rastros, uma página em branco” (Gagnebin, 2010, p. 178), o presente trabalho procura mostrar as permanências e os apagamentos da encenação de *A Mãe*, peça escrita por Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) e apresentada no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, em 1971, enfocando as críticas teatrais disponíveis em periódicos brasileiros, pois “o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos” (Brandão, 2006, p. 111).

Antes de mencionar a metodologia do presente trabalho, cabe resumir o enredo da peça. Escrita em 1924, só publicada em 1962 na Polônia (Rebello, 1972, p. 10), a peça em 3 atos, retrata uma família nobre decadente que, em vários aspectos, se assemelha à do autor (especialmente na ausência de seu pai). Em linhas gerais, *A Mãe* narra a relação dos

Cobraski, Leon e sua mãe, a viúva Nina. A família possui vários vícios: o alcoolismo da matriarca, o vício de Leon e sua noiva Sofia em cocaína, a prostituição dela pelo noivo. O drama se encerra num aposento sem portas e janelas, com a maioria das personagens. Através de um enorme cano, chegam três operários e Bovino, esse último presente no 1º ato, juntando-se às demais personagens. Ao ser encontrada uma porta secreta, permanecem apenas os operários, Bovino e Leon. Os trabalhadores decidem executar sumariamente o protagonista e, após o ato, retornam ao tubo, restando apenas Bovino no palco, encerrando a peça.

As críticas encontradas durante a pesquisa foram publicadas nos seguintes periódicos: *Jornal do Commercio*, *O Jornal*, *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*. Os textos foram localizados a partir de pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira,³ parte da Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Na busca foi utilizada a palavra-chave “Witkiewicz” e selecionado o período de 1970 – 1979, por ser o espaço temporal em que a peça foi encenada. A busca retornou com 145 resultados, sendo a maioria composta de anúncios sobre o espetáculo,⁴ os quais foram excluídos por não fazerem parte do escopo pretendido. Após esse levantamento foi feita a leitura e análise dos textos opinativos que serão objetos dos próximos tópicos.

1 Críticas publicadas nos periódicos brasileiros

No levantamento realizado foram localizadas nove críticas, sendo três da pena de Yan Michalski, igual número de autoria de José Arrabal, duas de Henrique Oscar e uma de Luiza Barreto Leite. Os subtópicos seguintes foram ordenados considerando a ordem cronológica do primeiro texto publicado por seus autores, sendo que os dois primeiros críticos apresentaram textos em agosto de 1971 e os últimos no mês seguinte.

3 Que pode ser acessada através do seguinte link: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

4 Exemplos são os disponíveis em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pesq=witkiewicz&hf=memoria.bn.br&pagfis=23474; http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=witkiewicz&pagfis=216105 e <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1lRwC&dat=19710812&printsec=frontpage&hl=pt-BR>.

1.1 Críticas de Yan Michalski

Yan Michalski ou Jan Majzner Michalski (1932-1990) foi autor de três textos críticos acerca de *A Mãe*, todos publicados em sua coluna “Teatro”, no *Jornal do Brasil*, em 14/08/1971 (“*A Mãe*”), 22 e 23/08/1971 (“O Mundo Despedaçado de *A Mãe* (I)”), e 24/08/1971 (“O Mundo Despedaçado de *A Mãe* (II)”).⁵

Na primeira crítica Michalski compara o teatro de Witkiewicz com o de Oswald de Andrade, pois os dois apresentaram novas formas teatrais que só chegaram aos palcos muitos anos depois da morte desses autores, fato que o crítico entende como visível na peça *A Mãe*.

O colunista afirma que o universo retratado na peça é alucinado e distorcido, não podendo ser explicado pelo realismo e lógica, sendo que os problemas apresentados na peça são estímulos formais a serem trabalhados no inconsciente dos espectadores. Ele avalia negativamente a demonstração discursiva e erudita presente no texto, pois o público brasileiro não conhece as referências relacionadas a essas ideias. Michalski tece elogios e diz ser uma encenação de vanguarda que não encontra paralelos com outras já feitas no Brasil. O ritmo lento da encenação e a forma do diretor conduzir a apresentação fez com que o colunista achasse os atores artificiosos e monocórdicos. O texto se encerra de modo sagaz e até mesmo irônico ao se referir ao sorteio de brindes realizado no intervalo da pré-estreia.

Nesse artigo é possível perceber que o crítico conhece as referências que são desconhecidas do espectador brasileiro, além de ter tido contato anterior com o texto encenado, demonstrando também conhecimento da obra de Witkiewicz, visto que utilizou o termo “estímulos formais” algo que parece ser eco da Teoria da Forma Pura, formulada pelo dramaturgo polonês.

5 As últimas foram também publicadas em: MICHALSKI, Yan. Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX. Organização de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 170-174.

O próximo texto publicado é a primeira parte de *O Mundo Despedaçado de A Mãe*. Inicialmente, Michalski frisa que há semelhança entre a obra de Witkiewicz e a obra do escritor gaúcho Qorpo-Santo, pois ambos enxergam o mundo subjetivamente e os personagens da obra do polonês são reflexos interiores dele e os conflitos são regidos pelas normas do pesadelo. A diferença entre os escritores reside no fato de que Witkiewicz tem como chave o pesadelo e em Qorpo-Santo, a doença.

A abordagem de encontrar traços biográficos entre *A Mãe* e a vida de seu autor é tema do tópico “sombras biográficas”, do qual fazem parte os cinco últimos parágrafos da crítica. Michalski comenta momentos da vida de Witkiewicz e afirma que a peça é “o drama da terrível dificuldade de amadurecer, [...] de cortar o cordão umbilical que prende o homem à segurança da infância protegida pelo manto da freudianamente incestuosa dependência materna” (Michalski, 1971b, p. 16). Outro traço autobiográfico é o uso de drogas feito pelo personagem Leon, que é uma espécie de projeção do escritor, que era toxicômano. A presença da morte é sentida ao longo da peça, por personagens “candidatos a cadáveres” e o “caráter ritualístico de enterro ou de réquiem” (Michalski, 1971b, p. 16).⁶

O crítico avalia negativamente o verbalismo presente nas longas discussões, as quais ocorrem de modo confuso. Tais passagens foram sintetizadas pelo diretor francês na adaptação realizada.

No último parágrafo Michalski ressalta que a peça é fascinante e possui humor corrosivo, bem como apresenta discussões sobre o que é teatro e seus limites.

Com isso, nota-se que esse segundo texto traz comentários sobre o texto encenado e os paralelos desse com a vida do dramaturgo polonês. Algo bastante relevante, visto que detalhes sobre a obra e vida de Witkiewicz não eram amplamente divulgados no Brasil. Entende-se

⁶ Interessante notar que a palavra “réquiem” também foi utilizada na propaganda sobre a peça publicada no mesmo periódico.

que o crítico visou ressaltar a importância desse escritor, trazendo tais informações e incentivando a ida ao Maison de France para conferir a montagem no Brasil.

Já o texto publicado em 24/08/1971 mostra as impressões do crítico sobre a montagem em si. A encenação é considerada com bom acabamento e o espetáculo como de nível internacional. A direção tem como base o visual utilizado; a cenografia de Joel de Carvalho é elogiada, os figurinos trazem impacto; há comentários sobre a luz, as marcações e os tipos físicos dos artistas.

O espetáculo é caracterizado como estranho e a impressão de que os intérpretes pareciam artificiais, comentada no primeiro texto de Michalski, foi dissipada, provavelmente pelo fato do espetáculo ter sido visto novamente pelo crítico três dias depois da pré-estreia. Para Michalski, a direção de Claude Régy explora a pluralidade, apresentada na mudança de tom e comportamentos em cena. O crítico comenta que as marcações de Régy auxiliam o espectador a compreender as transições. O elenco tem uma performance homogênea, apesar da multiplicidade presente na encenação. O desempenho de Tereza Rachel é considerado de alto nível, fugindo do convencional de seus trabalhos anteriores. José Wilker tem dramaticidade em sua manipulação do corpo, entretanto sua voz e a forma de falar não estão em pé de igualdade com seu físico. Michalski também tece elogios ao elenco coadjuvante.

Finalizando o texto, o crítico volta a sua atenção a direção de Régy, que é considerada cerebral, que não se comunica com o público nem com “o lado carnal da peça” (Michalski, 1971c, p. 2, grifo do autor). Mesmo assim, ele salienta que a encenação é séria e não tem efeitos superficiais. Por fim, “a forma não é aqui venerada como uma finalidade desligada do conteúdo; ela é pacientemente conquistada, passo a passo, junto com o conteúdo, com o qual ela se funde num bloco granítico e indivisível” (Michalski, 1971c, p. 2).

A partir disso, pode-se observar mais detalhes de como ocorreu a encenação e artistas nela presentes. Há certa contrariedade pela forma

cerebral que a apresentação ocorreu, parecendo que Michalski entendia que isso distanciava o público da obra encenada. Ainda assim, ela tem vários méritos, algo que permite o espectador se questionar e conseguir tangenciar o pensamento de Witkiewicz. Despertando um senso crítico que era duramente combatido pelo regime totalitário vigente no Brasil.

1.2 Críticas de José Arrabal

José Arrabal (1946?-)⁷ dedica sua pena três vezes à peça *A Mãe*, publicando, em 25/08/1971, na coluna “Teatro” do periódico carioca *O Jornal*, o texto “Advertência à turma de ‘A Mãe’”, em 01/09/1971, o texto “A ‘Mãe’ de Claude Régy” e, dois dias depois no mesmo periódico, “Em Torno de Witkiewicz”.

O primeiro texto de Arrabal (1971a, p. 4), escrito após o crítico assistir ao espetáculo pela segunda vez, não é considerado pelo autor exatamente uma “crítica”, mas antes uma advertência quanto a um “ligeiro equívoco” observado. Tal “equívoco”, todavia, não o impede de afirmar que *A Mãe* é “uma das grandes contribuições de um diretor europeu à nossa cena” (Arrabal, 1971a, p. 4). O “equívoco” apontado por Arrabal (1971a, p. 4) seria o afastamento do “‘tempo’ original idealizado por Claude Régy”, tempo este que engendra a ideia de um “teatro frio” (que Arrabal desenvolverá em sua crítica posterior), cuja execução caberia tanto a Claude Régy quanto à Tereza Rachel.

Esse “teatro frio” seria a “maior contribuição de ‘A Mãe’ ao nosso teatro” (Arrabal, 1971a, p. 4). Para o crítico, apoiado em texto de Witkiewicz disponibilizado no programa, a peça deve ser apresentada ao público como “chama congelada por um frio indizível” (Arrabal, 1971a, p. 4). Para o crítico, o paradoxo proposto pelo autor polonês está presente na montagem brasileira, motivo pelo qual considera excelente o trabalho de Régy e incentiva o público a ir ao Teatro Maison de France, em que pese a advertência feita.

⁷ Na pesquisa realizada, uma fonte traz como data de nascimento o ano de 1946 (Cf. <https://bibliotecas.sedu.es.gov.br/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=au:%22Arrabal%2C%20Jos%C3%A9%2C%22>).

O segundo texto dedicado por José Arrabal à peça *A Mãe* é intitulado *A “Mãe” de Claude Régy*. Já no título se vê enfatizado o trabalho do diretor, embora Arrabal também teça algumas reflexões sobre a dramaturgia de Witkiewicz. Escreve Arrabal (1971b, p. 4): “Cada detalhe de ‘A Mãe’ é resultado de uma elaborada e pensada construção, onde o ‘metteur-em-scene’ expõe sua qualidade com segurança e raciocínio, em torno da ‘lógica cênica’, poucas vezes vista entre nós”.

A seguir, Arrabal (1971b, p. 4) tece elogios à direção de Régy, que considera um “diretor e mestre” que “dá aula durante todo seu trabalho, com curiosa e distinta metodologia da criação teatral, lançando mão de artifícios e códigos bastante diversos dos comuns utilizados por nossos diretores”. Pode-se inferir que Arrabal via uma oportunidade de atualização teatral com uma “técnica nova” que tem um “forte potencial de comunicabilidade”, caracterizando a peça como “uma lição [...] à evolução de nossa arte dramática” (Arrabal, 1971b, p. 4).

Arrabal também atenta ao fato de que o autor (Witkiewicz) é diferente e “capaz de construir sua parafernália numa estrutura pensada” (Arrabal, 1971b, p. 4) em que enxerga uma “superioridade formal” em relação aos “nossos dramaturgos [...] impregnados de uma cultura aristotélica cristianizada”. Witkiewicz teria uma grande capacidade de elaborar a “metáfora aberta” que seria *A Mãe* e, aliado à concepção cênica de Régy, culminariam numa linguagem que “além de original, *in quid et nunc*, valoriza o teatro como meio de informação” (Arrabal, 1971b, p. 4).

Quanto a Witkiewicz, o crítico o considera um “gêmeo” de Antonin Artaud, que classifica como “o ‘Papa’, o ‘feiticeiro’ do novo teatro, como forma” (Arrabal, 1971b, p. 4). Assim como Claude Régy, Arrabal estabelece uma aproximação entre o autor polonês do entreguerras e seu contemporâneo francês, afirmando que “[Artaud] é mais revolucionário e menos confuso do [Witkiewicz]” (Arrabal, 1971b, p. 4), embora Witkiewicz seja superior na “busca pela ‘unidade na pluralidade de uma obra de arte’”, afirmando que ambos deixam um “legado inestimável à arte dramática” (Arrabal, 1971b, p. 4). É importante ressaltar que Arra-

bal, num momento em que já havia sido criado o conceito de “teatro do absurdo”, não veja a proximidade de Witkiewicz com esse conceito – como ocorreu na recepção de Witkiewicz no mundo –, mas com um teatro vanguardista anterior, como o de Artaud.

Ao encerrar sua crítica, Arrabal (1971b, p. 4) afirma que o Witkiewicz “muito bem compreendido” de Claude Régy deve ser prestigiado e informa que o autor polonês será assunto, ainda uma outra vez, de sua coluna.

O último texto crítico que Arrabal dedica à peça *A Mãe* foi publicado em 03/09/1971, intitula-se *Em torno de Witkiewicz*. O título traz ao leitor uma sensação de que o crítico focalizará o dramaturgo e, de fato, cerca de metade do texto busca apresentar o até então desconhecido autor⁸ polonês ao público brasileiro.

Arrabal (1971c, p. 4) refere-se a Witkiewicz como um “estranho polonês” de quem se pode discordar, mas não “negar a performance de sua estrutura particular de obra de arte”, ademais afirmando que “trata-se de um grande artista. O diabo é que se trata de um grande artista absolutamente perturbado”, mas “merecedor da mais sincera admiração” (Arrabal, 1971c, p. 4). Seguindo uma senda psicologizante, o crítico ainda afirma que Witkiewicz é “um dramaturgo notável [...]”. Pena que seus *desvios mentais* não o permitam – vítima que é de exagerada e empírica subjetividade – compreender a real problemática das contradições sociais”, e chega a classificar a visão de mundo witkiewicziana como “demasiado *pequeno-burguesa*, além de *paranoica e esquizofrênica*” (Arrabal, 1971c, p. 4, grifos nossos). Além do vocabulário próprio da psicologia e da psiquiatria, chama atenção a classificação da cosmovisão de Witkiewicz como “pequeno-burguesa”, sendo esse uso um possível eco de uma visão marxista de mundo.

Se, por um lado, Arrabal (1971b, p. 4) não aceita a “filosofia” de Witkiewicz, por outro o crítico considera que o autor polonês é “este-

⁸ São omitidas, contudo, informações biográficas, as quais podem ser encontradas em outras críticas comentadas nesse trabalho: Oscar Henrique (1971a), Yan Michalski (1971b).

ticamente falando [...] é um dramaturgo maior [...], com procedimento notável que muito tem a contribuir como lição a nossos autores” (Arrabal, 1971c, p. 4). Note-se que, mais uma vez, Arrabal enxerga em Witkiewicz uma certa potência de renovação e de “lição” à gente de teatro brasileira.

No trecho seguinte, intitulado “Ação de Regy”, Arrabal tece elogios à compreensão do diretor francês em relação ao autor polonês, tendo Régy sabido “da[r]-lhe o tempo cênico mais ajustado” e vendo excelência no cenário de Joel Carvalho. No espaço de representação, Arrabal (1971c, p. 4) enxerga “cenas que se sobrepõem e se confunde [sic] num jogo de signos (sinais) em blocos, que lembram, de certa forma, os ideogramas orientais (como função e propósito de comunicabilidade), e o ‘modus’ de comunicar da poesia concreta”.

Dessarte, Arrabal estabelece um diálogo entre a potência renovadora, que ele enxerga na encenação, e o fenômeno vanguardista no seio da literatura. Assim, com uma nova forma de comunicação (poética, pode-se dizer), “o palco assume uma linguagem [...] própria, além da linguagem falada, proclamando-se independente do discurso costumeiro, mais literário que dramático” (Arrabal, 1971c, p. 4). Pode-se, então, pensar que o espetáculo tem a capacidade de se dizer de um novo modo, restituído, via linguagem, da potência de causar a “sensação metafísica”.⁹ Para tanto, coube ao diretor, “lança[r] mão de poucos e pobres artifício e de rica utilização do ator, o instrumento mais chegado à arte de representar” (Arrabal, 1971c, p. 4).

Arrabal encerra esse texto crítico dissertando sobre o trabalho do elenco que, segundo ele, “soube se mostrar capaz de se revisar e captar bem essa oportuna ‘nova forma’ de representação” (Arrabal, 1971c,

⁹ O conceito de metafísica é bastante importante para o pensamento de Witkiewicz, que via no “desaparecimento dos sentimentos metafísicos” (zanik uczuć metafizycznych) uma causa da crise da cultura e da civilização. Em O czystej formie, Witkiewicz enuncia: “esse sentimento de unidade na pluralidade nos é dado diretamente na forma da unidade de nossas personalidades, de nossos ‘eus’, e por isso nomeei a arte de expressão da unidade da personalidade. Porque esse sentimento é fundamental, nomeei-o sentimento metafísico” (Witkiewicz, [20-?], p. 8, tradução nossa).

p. 4). Essa “nova forma” seria, pode-se inferir, o “teatro frio” a que o crítico faz menção anteriormente, insistindo, pela via negativa, nessa metáfora térmica: “Miriam Carmem, Hildegard Angel e Ivan Cândido [...] às vezes escorregam, esquentando o frio necessário ao bom resultado da montagem” (Arrabal, 1971c, p. 4). Também há sutil crítica à atuação de Tereza Rachel: “se emociona, escorregando (o que deve evitar), às vezes, nem por isso se perde” (Arrabal, 1971c, p. 4). Já José Wilker “só não é o dono do espetáculo porque seu papel exige demais”, mas o crítico reconhece seu esforço, pois o ator “expõe toda sua força, numa entrega total, nas possibilidades devidas à formação e tempo que tem de ator” (Arrabal, 1971c, p. 4).

Encerrando a crítica, Arrabal afirma que “‘A Mãe’ se firma [...] como o mais importante espetáculo do ano. Até agora.” (Arrabal, 1971c, p. 4). Resta convencido o crítico da grande importância daquele acontecimento teatral, especialmente no contexto histórico brasileiro do período, em que o AI-5 vigeria ainda por longos e obscuros sete anos.

1.3 Críticas de Henrique Oscar

Henrique Oscar da Silva Araújo (1925–2003) escreveu as duas críticas referentes à obra *A Mãe*, publicadas em sua coluna no *Diário de Notícias* em 01/09/1971 (“*A Mãe*: a peça”) e 03/09/1971 (“*A Mãe*: o espetáculo”).

De início, chama atenção os próprios títulos dos textos críticos: tem-se o título do drama seguido de elementos classificatórios. Enquanto o primeiro trata do drama escrito por Witkiewicz, e não sem motivo o crítico brasileiro se vale de importante fortuna crítica publicada em francês a propósito da encenação parisiense de *A Mãe*, o segundo texto se dedica com mais ênfase ao diretor Claude Régy e ao trabalho das atrizes e atores da peça. Deste modo, pode-se ler os textos como um único texto, publicado em duas partes e em dois dias diferentes.

O primeiro texto (ou primeira parte do texto, seguindo a hipótese de leitura anteriormente formulada) de início já situa o leitor no cenário do

drama mundial: “ultimamente”, escreve Henrique Oscar (1971a, p. 3), “o teatro polonês tem estado muito presente nos palcos praticamente de todo o mundo, graças às obras de Stanislaw I. Witkiewicz, Witold Gombrowicz e Slawomir Mrozek”. O crítico aponta, pois, para nomes poloneses que começavam a fazer sucesso no cenário internacional, chamando atenção à contemporaneidade daquela dramaturgia, aguardando, talvez que Mrozek e Gombrowicz viessem a frequentar os palcos brasileiros.

A seguir, Henrique Oscar se vale da fortuna crítica francesa para situar o público brasileiro. Assim, Witkiewicz ganha complexidade: é um “dramaturgo, pintor e filósofo”, o autor de uma “Teoria da Pura Forma no Teatro”, um “crítico dos regimes totalitários modernos que então [contemporaneamente a Witkiewicz] apenas despontavam”, um crítico do cinema, mas não um “autor político” (Oscar, 1971a, p. 3).

Henrique Oscar, apoiado em René Micha, vê em *A Mãe* um teatro expressionista, que “rejeita toda a psicologia ou fidelidade à realidade” e um texto que é “a noite do inconsciente” (Oscar, 1971a, p. 3). O embasamento crítico apontado por Oscar é aquele que se encontra na revista francesa *Critique*, n. 387, ou ainda no *Cahier Renaud-Barrault*, cujo n. 73 foi totalmente sobre Witkiewicz. Em que pese a autoridade do crítico e dos textos em que se apoia, Oscar (1971a, p. 3) reconhece que Witkiewicz cede “inteira liberdade” ao público para interpretação.

O terceiro parágrafo do texto publicado em 01/09/1971 é um brevíssimo resumo do drama witkiewicziano, cuja primeira palavra, “objetivamente”, já revela a característica do que se lerá. O drama é narrado tendo em vista seus principais momentos, aparecendo a interpretação de Henrique Oscar apenas ao final do parágrafo: “a velha mãe se encharca de vodca para sobreviver, o filho, a nora e as relações de ambos para tanto já precisam de entorpecentes” (Oscar, 1971a, p. 3). Aqui parece claro que o colunista oferece uma interpretação para a situação, apesar da maneira como anteriormente classificou a peça de Witkiewicz.

No quarto e último parágrafo do texto, Henrique Oscar retoma e coloca nesse contexto o subtítulo dado por Witkiewicz à peça *A Mãe*: cuida-se de uma peça “repugnante”.¹⁰ Ainda oferecendo uma interpretação, ele escreve:

Num clima de sonho, ou de ilusão, talvez, mas que não creio que o seja, ela [a mãe] afirma e mostra haver uma saída, uma porta, o que significa uma solução. E lá fora está uma linda árvore a anunciar a vida, a paz – quem sabe? – a felicidade. Essa visão de decadência e da esperança final, pelo menos relativa, é apresentada com extraordinária força, uma poderosa teatralidade e um humor amargo curiosamente não isento de momentos de lirismo, fazendo da antevisão do mundo massificado e desagregado de nossos dias um quadro verdadeiramente perturbador (Oscar, 1971a, p. 3).

Assim, o crítico acaba por trazer para sua realidade contemporânea a peça de Witkiewicz, um gesto que confirma o que foi escrito por Hans Robert Jauss (1994, p. 25), que caracteriza a obra literária como “uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”. Assistida, então, pelo crítico exigente, a peça *A Mãe*, de 1924, ganha uma nova vida, no Rio de Janeiro de 1971, sob o jugo da censura e da bota dos militares.

O segundo texto crítico da pena de Henrique Oscar focaliza a encenação de *A Mãe*, chamando atenção, já no primeiro parágrafo, para a gênese francesa do evento ocorrido no Rio de Janeiro. O crítico assevera que o espetáculo brasileiro “será no máximo uma adaptação de sua versão original [francesa]”, apontando que o cenário corresponde àquele francês e que “a concepção visual do espetáculo é toda de Régy” (Oscar, 1971b, p. 4).¹¹

10 O subtítulo do original polonês usa o termo “niesmaczna”, que também se pode entender como indigesta (Cf. informação verbal fornecida por Marcelo Paiva de Souza, em sala de aula). O subtítulo em francês, base para tradução para o português do Brasil, usa o termo “répugnante”, termo cognato daquele utilizado em português.

11 Em que pese a afirmativa cabal, Henrique Oscar não faz menoscabo do trabalho de Joel de Carvalho, cenógrafo brasileiro responsável pelo espetáculo, afirmando que seu “gabarito, imaginação e competência não estão em dúvida” (Oscar, 1971b, p. 4).

A concepção visual de Régy, segundo Henrique Oscar, é a de um teatro expressionista em que até mesmo as “maquilagens” fazem pensar “nos filmes alemães desse estilo” (Oscar, 1971b, p. 4). O crítico brasileiro reiteradamente evoca o nome do crítico literário francês de origem belga Robert Kanters, principalmente ao descrever a concepção de palco presente na peça, que corresponderia ao elisabetano, com diferentes planos e escadas que funcionam, na visão de Kanters e de Oscar (1971b, p. 4), como “instrumentos de análise metafísica e psicológica, estabelecendo entre os personagens os planos de existência e fazendo comunicarem-se e coexistirem em níveis de consciência, ideias, sentimentos, lembranças, terrores”.

Encerrando a crítica, Henrique Oscar elogia, também de modo enfático, o trabalho dos atores, citando importantes nomes da dramaturgia brasileira que atuaram na peça: Tereza Rachel, no papel da mãe, estaria “impressionante, trágica, risível, conforme as necessidades, numa atuação de força, uma eficiência e um amadurecimento até aqui não atingidos” (Oscar, 1971b, p. 4). No papel do filho, José Wilker está “igualmente ótimo”, tendo “momentos impressionantes como o de sua conferência” (Oscar, 1971b, p. 4). Há várias outras menções, sempre positivas, aos atores e atrizes, e com frequência à expressão corporal destes. Nas linhas finais de sua crítica, o crítico exalta a qualidade do texto, definindo-o como “interessantíssimo, violento e atual”, mas que também “exige certa inteligência, sensibilidade, gosto e abertura” (Oscar, 1971b, p. 4). Dessa forma, vê-se que Henrique Oscar, conhecido por seu olhar mais exigente e informado, aprovou o espetáculo assistido e, baseado sobretudo em materiais escritos em língua francesa, contribuiu para a divulgação e a recepção do teatro polonês no Brasil.

1.4 Crítica de Luiza Barreto Leite

Luiza Barreto Leite (1909-1996)¹² escreveu “A Mãe - peça absorvente” publicado na “Página Central”¹³ de *Jornal do Commercio* em 12/09/1971, sendo o último texto sobre a encenação brasileira que foi localizado na pesquisa aqui realizada.

No início do texto temos considerações do diretor Claude Régy, que cita Stanisław Ignacy Witkiewicz. A especialista comenta que a peça encenada no Brasil é uma recriação distanciada e não a repetição do espetáculo feito na França, também sob a direção de Régy. Nota-se que esse posicionamento é distinto ao adotado pelo crítico Henrique Oscar como exposto no seu segundo artigo sobre essa encenação. São expostos vários questionamentos sobre como compreender a peça, relações entre homem social e homem total, indivíduo versus sociedade, a psicanálise e a metafísica no teatro.

No quarto parágrafo a escritora aborda o pensamento sobre a estética teatral de Witkiewicz, a qual ela relaciona à metafísica, chave pela qual se explica a arte total. Sendo que o objetivo a ser alcançado é a libertação social e psicológica do Ser Total que está presente em cada um de nós. Na sequência a artista menciona a Grande Mãe Negativa, a Mãe Terrível, Supermãe, que seriam projeções da incapacidade das pessoas de crescer e chegar ao mundo ideal ansiado.

Ao fechar o texto, Leite menciona que o que expôs pode não ter lógica, mas ela descreve as sensações que lhe foram despertadas pelo espetáculo. Ainda, elogia a atuação de Tereza Rachel e José Wilker, afirma que o elenco é admirável e coordenado muito bem. Ela também comenta que o espetáculo está muito próximo do texto, que traz análises sociais e psicológicas, as quais o diretor não as reconhece na encenação. De certa

12 Nas pesquisas realizadas, há indicação de que seu nascimento ocorreu em 1899. Entretanto o ano de 1909 foi mais recorrente, como no artigo escrito pelo filho da artista (<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/39/luiza-barreto-leite-teatro-e-jornalismo-para-a-educaccedilatildeo>) e no verbete do site Mulheres do Cinema Brasileiro (<https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/272/Luiza-Barreto-Leite/3>).

13 Não seguia a paginação do jornal e trazia textos sobre arte e cultura.

forma ela admite que o caos apresentado na peça é fruto do mundo que gerou o texto.

Pode-se dizer que a jornalista em sua crítica tenha tido contato com as ideias de Witkiewicz,¹⁴ comparando-as com as ideias de Antonin Artaud,¹⁵ sendo que ambos os dramaturgos tinham um entendimento diferenciado sobre o teatro que era praticado por seus contemporâneos. Essa comparação pode ter sido influenciada pela análise que Claude Régy fez e está exposta no início do artigo publicado.

Luiza Barreto Leite não se deteve sobre como foi realizada a encenação, tendo focado nas sensações e inquietações que a peça lhe causou. As questões sobre a metafísica, o social, a psicologia e, em suma, sobre formas de se entender o mundo caótico, são despertadas ao se assistir à peça, bem como das demais vivências que a colunista teve. Deste modo, vê-se que o texto não abordou detalhes técnicos da apresentação, mas a mensagem que foi recebida.

Considerações finais

O suicídio de Stanisław Ignacy Witkiewicz, em 18/09/1939, não impediu que sua obra cruzasse o oceano: em 1971, é encenada *A Mãe* com direção de Claude Régy e participação de um grande nome da dramaturgia de então, Tereza Raquel, no papel de Nina Cobraska. Sua atuação rendeu-lhe, no mesmo ano, o prêmio Molière de melhor atriz. A peça, por sua vez, obteve boas críticas, conforme foi exposto ao longo deste trabalho.

Com exceção de Yan Michalski, que possivelmente conhecesse o nome de Witkiewicz ainda da Polônia, a crítica brasileira evitou interpretações de caráter biográfico, as quais, pode-se imaginar, enfureceriam o autor da *Teoria da Pura Forma*. Ao contrário, as críticas, naquilo que tange à

14 Cabe considerar que um texto de Janusz Degler, no qual abordava as ideias e teorias de Witkiewicz, foi publicado em Cadernos de Teatro, nº 50 que abarcava o período de julho a setembro de 1971.

15 No periódico Cadernos de Teatro há menções sobre o dramaturgo francês nos números 20, 36, 45, 47, 48 e em números posteriores à publicação do texto crítico de Leite.

análise do texto, reconhecem algum fundo “metafísico” e catastrofista, em que pese Oscar (1971b, p. 4) haver enxergado “uma saída” no último ato da peça, quando a mãe-jovem aponta uma árvore ao filho que vela o corpo da mãe-morta.

Também é interessante ressaltar que dois críticos usaram a metáfora do frio de maneiras opostas: para Michalski (1971c, p. 2), “tal proposta [o tom do espetáculo] entrava um pouco em choque com o temperamento dos atores brasileiros, resultando dali uma frieza prejudicial”, ao passo que Arrabal (1971a, p. 4; 1971b, p. 4 e 1971c, p. 4) considera que o “teatro frio” era, precisamente, a maior contribuição do espetáculo à cena brasileira.

Nos textos de Luiza Barreto Leite (1971, página central) e Arrabal (1971b, p. 4), aparecem comparações de Witkiewicz com Antonin Artaud, contrariando a tendência de colocar Witkiewicz como um “predecessor” do Teatro do Absurdo. Por sua vez, Michalski (1971a, 1971b) aponta uma senda interessante ao comparar Witkiewicz com nomes brasileiros, como Oswald de Andrade e Qorpo-Santo. Arrabal (1971c, p.4) enxerga diálogo entre a poesia concreta não no texto, mas no cenário de Joel Carvalho.

Por fim, pode-se considerar que a crítica brasileira buscou apresentar ao público subsídios para assistir à peça, seja a fortuna crítica francesa, sejam os possíveis diálogos com nomes mais conhecidos ou, ainda, a biografia.

Referências

ARRABAL, José. A “Mãe” de Claude Regy. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 01 set. 1971b. Segundo Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pagfis=96010. Acesso em: 06 nov. 2022.

ARRABAL, José. Advertência à turma de “A Mãe”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1971a. Segundo Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pagfis=96010. Acesso em: 06 nov. 2022.

ARRABAL, José. Em torno de Witkiewicz. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 03 set. 1971c. Segundo Caderno, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pagfis=96256. Acesso em: 06 nov. 2022.

BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, André et al. **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 105-119. (Memória Abrace, 9).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. Ática: São Paulo, 1994.

LEITE, Luiza Barreto. A Mãe – peça absorvente. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 12 set. 1971, página central. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_16&pesq=witkiewicz&hf=memoria.bn.br&pagfis=10056. Acesso em: 06 nov. 2022.

MICHALSKI, Yan. “A Mãe”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1971a. 1º Caderno, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=witkiewicz&pagfis=216195. Acesso em: 06 nov. 2022.

MICHALSKI, Yan. O mundo despedaçado de “A Mãe” (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 e 23 ago. 1971b. Caderno B, p. 16. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=witkiewicz&pagfis=216195 e <https://drive.google.com/file/d/1EJtc1nqWoz-DOoA68wXS8r5aV1I3I6cM/view>. Acesso em: 06 nov. 2022.¹⁶

MICHALSKI, Yan. O mundo despedaçado de “A Mãe” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 ago. 1971c. Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19710824&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 11 jan. 2023.

OSCAR, Henrique. A Mãe: a peça. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 set. 1971a. p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&Pesq=witkiewicz&pagfis=13304. Acesso em: 11 jan. 2023.

OSCAR, Henrique. A Mãe: o espetáculo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 03 set. 1971b. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_05&Pesq=witkiewicz&pagfis=13341. Acesso em: 11 jan. 2023.

REBELLO, Luiz Francisco. Apresentação de Witkiewicz. In: WITKIEWICZ, Stanislas. **A mãe e O processo do espetáculo anulado**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Prelo, 1972. p. 9-20.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy. **O czystej formie**. Varsóvia: Fundacja Nowoczesna Polska, [201-?] Disponível em: <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/witkacy-o-czystej-formie.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2023.

¹⁶ A versão do texto disponível no segundo link é a mais legível.

Atenta ao real: poesia & política em Orides Fontela

Rafael Fava Belúzio (UFES/CNPq)

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasce em São João da Boa Vista (SP), em 1940. Sua mãe é muito simples e seu pai é um marceneiro, pobre e analfabeto, e que a cada noite da pequena criança conta a ela histórias de fadas e causos, tradição oral que permeia o imaginário da autora. Em muitos relatos da poeta, ela destaca a condição de operário do próprio pai, sinalizando, e às vezes até exagerando, uma origem proletária da família. Orides vive em sua cidade natal até os 26 anos. Lá ela cursa o que seria hoje o Ensino Fundamental e, no correspondente ao Ensino Médio, realiza o Curso Normal, destinado a formar professores. Devido ao excelente desempenho escolar como aluna, Orides obtém uma “Cadeira Prêmio”, em 1959, e passa a lecionar, atividade que não a atrai, havendo diversos episódios problemáticos envolvendo as regências de turmas. Nos anos de vida interiorana, ademais, a escritora participa como leiga na Igreja Católica, frequentando a missa, cantando no coral e rezando o terço. Costuma ler poesia, especialmente atenta a Gonçalves Dias e Alphonsus de Guimaraens, Manuel Bandeira e Carlos Drummond, e também alguma filosofia, a exemplo da tradição cristã e de certo tensionamento cético, como Blaise Pascal. Em São João da Boa Vista, Orides, aliás, é atuante nos jornais *Município* e *Cidade de São João*, publicando sonetos parnasianos de qualidade mediana. No

entanto, um poema impresso pelo periódico *Município* muda a trajetória da escritora, transpõe o seu percurso. O texto é lido por Davi Arrigucci Jr., outro ilustre são-joanense. Ele é colega de Orides na escola, na infância, e depois se torna professor de Teoria da Literatura, na Universidade de São Paulo. Entre uma data e outra, quando se depara com o mencionado “Elegia I”, o estudioso se aproxima da poeta, ficam amigos, ela mostra a ele seus originais e os dois conterrâneos dialogam bastante sobre os poemas. Arrigucci Jr. incentiva Orides a se mudar para a capital do estado e a cursar Filosofia na USP.

Ela o faz, iniciando a graduação em 1968, sendo que em, 1969, publica o livro *Transposição*, com o selo do Instituto de Espanhol da Universidade de São Paulo. Em 1973, sai *Helianto*, pela editora Duas Cidades. Em 1983, *Alba* é lançado pela Roswitha Kempf, onde também é publicado, em 1986, *Rosácea*. Já o volume *Trevo* (1969-1988), que reúne a produção anterior da autora e ainda inclui poemas inéditos, ganha o prestigiado selo da Coleção Claro Enigma, novamente na Duas Cidades. Por fim, *Teia*, de 1996, é publicado pela Geração editorial. Também com bastante prestígio, o volume *Poesia reunida [1969-1996]*, é lançado na Coleção Às de colete, em uma parceria da Cosac Naify com a 7 Letras, em 2006. E, mais recentemente, outra edição da *Poesia completa*, com acréscimo de poemas inéditos, vem a mundo pela Hedra, em 2015. Nesses anos em São Paulo, enquanto publica seus livros, Orides Fontela passa por diversos momentos conturbados, com problemas de saúde e dificuldades financeiras. Ademais, a autora precisa de lidar com algumas questões decorrentes da Batalha da Maria Antônia, episódio em que alunos da FFLCH-USP e da Universidade Presbiteriana Mackenzie entram em conflito, em plena Ditadura Militar, além de conviver mais de perto com intelectuais que, em seus horizontes, a política brasileira de 1964 a 1985 interfere mais diretamente, a exemplo de Antonio Candido.

Não obstante a autora tenha uma biografia bastante diversa e com episódios decorrentes de problemas atrelados aos Anos de Chumbo, os estudos sobre sua poesia não costumam privilegiar questões atinentes à política. Aliás, na crítica literária sobre a obra de Orides Fontela,

é, ainda, notável que há uma franca expansão, um crescente número de contribuições nos últimos anos; no entanto, não há muito debate metacrítico sobre esse volume de reflexões. Até onde vi de perto o que se tem produzido, ciente de que não esgote o levantamento, levo em conta, sobretudo, trabalhos de: Alberto Pucheu, Alcides Villaça, Alexandre Bonafim Felizardo, Alexandre Rodrigues da Costa, Antonio Candido, Augusto Massi, Benedito Nunes, Cristina Ramalho, Davi Arrigucci Jr., Elizabeth Hazin, Elvis Cesar Bonassa, Fabrício Carpinejar, Gustavo de Castro, Haqira Osakabe, Henrique Estrada, Ivan Marques, José Maria Cançado, José Miguel Wisnik, Luis Dolhnikoff, Luíza Franco Moreira, Marcela Oliveira, Márcia de Sá Cavalcante Schuback, Marcos Aparecido Lopes, Marilena Chauí, Mário Alex Rosa, Mário Sabino, Maurício Santana Dias, Nathan Matos, Patrícia Lavelle, Paulo Henriques Britto, Pedro Duarte, Pedro Maciel, Priscila Paschoa, Rafael Fava Belúzio, Regina Zilberman, Renata Sammer e Susana Scramin. Além dos textos produzidos por esses pesquisadores, a crítica sobre Orides Fontela é enriquecida com um documentário de Ivan Marques. No YouTube, é possível, além disso, ver cinco mesas do *Colóquio Orides Fontela: 50 anos de Transposição*, realizado em outubro de 2019, na Universidade de São Paulo, havendo, na ordem das apresentações, as falas de Alcides Villaça, Paulo Henriques Britto, Ivan Marques, Allan Alves, Roberta Villa, Tania Yumi Tokairin, Wanderley Corino Nunes Filho, Patrícia Barreto Mainardi Maeso, José Marcelo Saviero, Cleiton Oliveira da Silva, Mariana Bastos, Marilena Chauí, Patrícia Lavelle, Bruno Rosa, Luisa Destri, Nathaly Felipe Ferreira Alves e Eduardo Marinho. É importante observar, em acréscimo, a antologia de poemas dedicados a Orides Fontela, o volume *O nervo do poema*, organizado por Patrícia Lavelle e Paulo Henriques Britto; nessa obra há textos de Ana Martins Marques, Josely Vianna Baptista, Lu Menezes, Patrícia Lavelle, Leila Danziger, Paula Glenadel, Marcos Siscar, Masé Lemos, Marília Garcia, Laura Erber, Edimilson de Almeida Pereira, Prisca Agustoni, Alice Sant'Anna, Heitor Ferraz Mello, Tarso de Melo, Katia Maciel, Simone Brantes, Ricardo Domeneck, Mônica de Aquino, Paulo Henriques Britto, Claudia Roquette-Pinto, Ricardo Aleixo, Age de Carvalho.

Levando em conta esse catálogo que soma aproximadamente oitenta produções, se me permito apontamentos – pequenos e precários – sobre os críticos, especialmente considerando os seus escritos mais acadêmicos, é interessante, no horizonte do presente estudo, indicar alguns dados:

(i) a canonização de determinados leitores de Orides Fontela, especialmente um trevo formado por Davi Arrigucci Jr., Antonio Candido, Marilena Chauí e Augusto Massi, nomes uspianos que, na primeira hora, estão muito próximos da poeta;

(ii) a presença, hoje, de grupos de pesquisadores com atenção voltada à poesia oridiana, cabendo destacar trabalhos da Universidade de São Paulo e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro;

(iii) a recorrência de tópicos fundamentais, abrindo caminhos de sentido para noções como as de “transposição”, embora não haja esgotamento de tais análises;

(iv) a incidência maior de investigações sobre a fanopeia do que sobre a melopeia oridiana;

(v) a constante aproximação entre Orides Fontela e tradições filosóficas, ganhando destaque áreas da Filosofia como Ontologia, Estética e Filosofia da Linguagem, havendo pouca reflexão atinente a campos como Política e Ética;

(vi) a ênfase em considerações sobre as intertextualidades literárias, aproximando a autora especialmente de escolas como Simbolismo e Neossimbolismo, Modernismo e Concretismo;

(vii) a existência de muitas sugestões biográficas mais pontuais, por vezes curiosidades sobre a escritora, e até mesmo a presença de uma biografia sobre ela, mas falta crítica biográfica que estabeleça mais claramente pontes conceituais entre vida e obra;

(viii) a baixa ocorrência de estudos ligados à chave “Literatura e Sociedade”.

Diante desse panorama metacrítico, pensar a relação entre a poeta e a Ditadura Militar é um gesto relativamente incomum na recepção crítica obtida pela autora. Com isso, recentemente, relendo a obra da escritora, foi possível encontrar textos nos quais os Anos de Chumbo incidem com mais vigor. Nesse particular, gostaria de destacar uma dessas produções oridianas.

STOP

Estado de sítio

estado de sido

estase. (FONTELA, 2006, p. 114)

Lançado em 1973, no livro *Helianto*, o pequeno poema de Orides Fontela, conta apenas com um título, em caixa alta e negrito, e uma estrofe formada por três versos. O primeiro traz o termo “Estado” com a primeira letra maiúscula, sendo que todas as demais são minúsculas. Além disso, há somente um ponto final, na conclusão do texto. Entre as linhas, não há pontuações ou mesmo conectivos que aproximem as ideias; parece incidir um corte seco entre os versos, como uma espécie de haikai em que a tripartição aparece. Além disso, o título, “STOP”, lembra de imediato o poema “Cota zero”, presente em *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, texto em que o *gauche* pergunta se a vida parou ou se foi o automóvel. No entanto, no poema drummondiano a palavra em língua inglesa corresponde a um verso, ao passo que, na produção oridiana, o termo está no título. A expressão em inglês, ademais, guarda relação com o vocábulo “pare”, em português, como é recorrente em placas de trânsito vistas nas cidades, esse lugar tão modernista. Mas também há certa diversidade dos usos de “stop” na língua inglesa, podendo remeter à noção de fim, o que parece um pouco alinhado ao único ponto final da estrofe.

O primeiro verso, “Estado de sítio”, apresenta o termo “Estado” com a primeira letra em caixa alta, o que pode significar uma nação estruturada com suas próprias leis, ou mesmo o conjunto dos mecanismos institucionais capazes de assegurar o controle e a ordem de uma deter-

minada nação, e ainda há o sentido de regime político. Pensando não apenas no termo “Estado” mas em toda a expressão “Estado de sítio”, ela se refere a um instrumento de poder, um tipo de medida política preventiva que um determinado governo pode utilizar com a intenção de enfrentar uma situação de perigo, seja interno ou externo, em um contexto capaz de ameaçar o país; desse modo, em uma situação de estado de sítio o governo assume poderes excepcionais, normalmente mais dilatados, suspendendo as leis ordinárias e também garantias constitucionais, de maneira que a nação passe a ficar sujeitada a um regime militar. Considerando que o poema de Orides Fontela é publicado em 1973, “Estado de sítio” pode, metaforicamente, remeter à própria Ditadura que estava em curso, trazendo para o poema, desde logo, uma dimensão política muito forte e, como sinalizado, dimensão por vezes pouco sinalizada por leitores da poeta são-joanense.

No verso seguinte, o “Estado de sítio” passa para “estado de sido”. Há muita proximidade sonora entre as linhas, a única transformação audível é a passagem do “ti” para o “d”. Além disso, graficamente, a maiúscula inicial se desfaz, de maneira que o suposto Estado, com E maiúsculo, no sentido de nação, passa para um estado qualquer, de importância inferior, minúsculo, uma forma comum de ser ou de estar, uma condição mais banal em que as coisas se encontram, depois que tudo acabou, que tudo fugiu, que tudo mofou. E agora o termo “sido” aparece, o particípio passado do verbo ser. O Estado de sítio está superado, já não é mais, tendo chegado o estado de sido. Em 1973, no entanto, a Ditadura Militar não havia terminado; pelo contrário, estava em pleno curso e em um de seus momentos mais truculentos, com o Ditador Emílio Garrastazu Médice no poder; de tal maneira, o “estado de sido” parece indicar certo descolamento da realidade, ou mesmo quem sabe um desejo de um sujeito lírico que não chega a se mostrar usando o pronome pessoal “eu”.

Ao passar para o terceiro verso, outra queda pode ser vislumbrada. A letra maiúscula da primeira linha já não acontecia na segunda e tampouco aparece na terceira pauta. Acontece redução também nas palavras: de três para somente uma. Desse modo, a estrofe traz duas

redondilhas menores, sempre com acento na segunda e quinta sílabas, e, finalmente, um dissílabo átono-tônico-átono, o que corresponde ao primeiro pé do pentassílabo anteriormente visto. Para facilitar a compreensão, observe o texto metrificado, considerando as sílabas fortes em caixa alta e as sílabas fracas em caixa baixa, ao passo que a Estrutura Rítmica está indicada na frente da linha em questão:

es/TA/do/ de/ Sí/tio	E. R. 5 (2-5)
es/TA/do/ de/ Sl/do	E. R. 5 (2-5)
es/TA/se	E. R. 2 (átona-tônica)

Avançando, vale notar que o próprio termo “estado”, duas vezes utilizado, no terceiro verso é reduzido para “estase”. O vocábulo corresponde a dimensões como falta de vigor, impossibilidade de tomar alguma atitude, impotência; já em uma acepção mais médica, sugere uma estagnação sanguínea ou de outro líquido corporal em alguma parte do organismo; mais especificamente na Psicologia, pode ser uma tensão emocional de longa duração, capaz de ocasionar, ao mesmo tempo, prazer e violência. “Estase”, em acepções como impotência e estagnação, parece bem alinhada com a dessonorização que acontece na estrofe, pois de dois pentassílabos se vai para um dissílabo, bem como parece alinhada ao “stop” do título. Em termos políticos, pode sugerir o desejo de parar o estado de sítio, superar tal configuração política. Além disso, “estase”, sonoramente, sugere estar a um passo de “êxtase”, mas não chega a tal ponto. Fica a um passo impossível do transe religioso. Na palavra “estase”, não obstante, permanece um pouco da sonoridade da palavra “estado”, de modo que há uma relação profunda entre o mundo político e o êxtase não atingido. Por essas vias, Orides Fontela desenvolve um modo próprio de estar atenta ao real, impossibilitada de acessar a coisa em si, sempre mediada por linguagem, mas aqui, no poema “Stop”, além da rarefação relativamente comum na escritora, há uma recusa do estado de sítio, um modo de também se posicionar contra os Anos de Chumbo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia completa: volume único. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2002.

FONTELA, Orides. Transposição. São Paulo, SP: Instituto de Espanhol da USP, 1969.

FONTELA, Orides. Helianto. São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades, 1973.

FONTELA, Orides. Alba. São Paulo, SP: Roswitha Kempf Editores, 1983.

FONTELA, Orides. Rosácea. São Paulo, SP: Roswitha Kempf Editores, 1986.

FONTELA, Orides. Trevo (1969-1988). São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades, 1988.

FONTELA, Orides. Teia. São Paulo, SP: Geração Editorial, 1996.

FONTELA, Orides. Poesia Reunida. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.

FONTELA, Orides. Poesia completa. São Paulo, SP: Hedra, 2015.

LAVELLE, Patrícia; BRITTO, Paulo Henriques. O nervo do poema: antologia para Orides Fontela. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

Roberto Schwarz e Caetano Veloso: entre a crítica literária e a canção popular

Rafael Julião¹

Resumo

Entre 1969 e 1970, Roberto Schwarz escreveu um célebre ensaio, intitulado “Cultura e política, 1964-1969 — alguns esquemas”, no qual o autor analisa o contexto cultural e político do Brasil nos primeiros anos da ditadura civil-militar. O texto foi publicado originalmente em 1970 e republicado no livro *O pai de família e outros estudos*, de 1978. Interessa destacar nesta publicação, especificamente, a avaliação que o crítico fez sobre o movimento tropicalista (o qual se afirmou na canção popular entre os anos de 1967 e 1968). Observamos que, ao mesmo tempo em que formulou uma crítica ao tropicalismo, o autor acabou elegendo um fenômeno da canção popular como objeto digno de atenção para o campo dos estudos literários. Décadas depois, em 1997, Caetano Veloso lançou *Verdade tropical*, texto de natureza autobiográfica em que se

¹ Doutor em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio pós-doutoral em curso no programa Pós-Crítica da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). ORCID: 0000-0001-6718-0200. E-mail para contato: juliao.rafael@gmail.com.

propôs a contar a história do tropicalismo musical. Em 2012, Roberto Schwarz voltou a disputar a memória do movimento tropicalista, com o ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, publicado no livro *Martinha versus Lucrecia*. O misto de reconhecimento e crítica entre o intelectual e o artista atravessam elementos relevantes da história cultural e acadêmica do país. A presente comunicação pretende situar o debate entre Schwarz e Caetano no amplo conjunto dos estudos sobre canção popular, especialmente no âmbito dos estudos literários, refletindo sobre as relações entre política, universidade e cultura na virada entre os anos 1960 e 1970. Além disso, analisaremos fragmentos dos textos supracitados de Schwarz e algumas canções de Caetano Veloso. Os trabalhos de José Miguel Wisnik e João Camillo Penna serão mobilizados como aparato teórico.

Palavras-chave: Tropicalismo. Roberto Schwarz. Caetano Veloso. Crítica literária. Canção popular.

Roberto Schwarz e Caetano Veloso: percursos

Em 1997, Caetano Veloso lançou *Verdade tropical*, obra de natureza autobiográfica que narra a história do tropicalismo, de um ponto de vista pessoal e com forte tendência ensaística, analisando os eventos culturais e o contexto histórico, especialmente entre os anos 1960 e 1970. O livro é dividido em quatro partes (além de uma introdução e uma conclusão), que poderíamos sintetizar como sendo: 1) os antecedentes do tropicalismo (entre os anos 1950 e 1960); 2) o tropicalismo (especialmente entre 1967 e 1968); 3) a prisão de Caetano e Gil (entre dezembro de 1968 e fevereiro de 1969); e 4) o exílio (de meados de 1969 até a volta definitiva ao Brasil em 1972).

No livro, Caetano analisa o fenômeno da canção popular brasileira no século XX e a contemporaneidade entre ditadura civil-militar e contracultura no país entre os anos 1960 e 1970. Além disso, narra a oposição no âmbito da cultura ao conservadorismo e às violências relacio-

nadas ao contexto ditatorial, e também a fissura entre os tropicalistas e determinado conjunto de agentes culturais de esquerda, que tinham grande expressão naquele período.

Em minha tese de doutorado, agora convertida no livro *Infinidamente pessoal — Caetano Veloso e sua verdade tropical* (2017), dediquei-me a estudar o caráter híbrido do livro, que funde autobiografia, história da canção brasileira no século XX e ensaio sobre a brasilidade. Logo no início da minha pesquisa, o debate em torno da obra foi animado pela publicação de *Martinha versus Lucrecia* (2012), coletânea de Roberto Schwarz, onde consta um longo ensaio inédito chamado “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”.

Esse ensaio pode ser lido em relação a outro texto de Roberto Schwarz, intitulado “*Cultura e política, 1964-1969*”, de 1970, no qual, pela primeira vez, o autor se dedicou a refletir sobre a “alegoria tropicalista” e o sentido do tropicalismo no amplo cenário da cultura brasileira nos anos 1960. Na verdade, podemos dizer que o ensaio de 2012 apresenta pontos de contato relevantes com uma série de outros trabalhos icônicos de Schwarz, como “*As ideias fora do lugar*” (1972), “*A carroça, o bonde e o poeta modernista*” (1983), “*Fim de século*” (1991) e “*A viravolta machadiana*” (2003).

O objetivo desta comunicação é, portanto, promover um acompanhamento teórico das polêmicas entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso, compreendendo como esse debate é revelador das relações entre cultura, canção popular e política no Brasil da segunda metade do século XX em diante. Além disso, pretendo demonstrar a importância de Schwarz para o debate crítico-teórico em torno da canção popular, que se desenvolveu especialmente no final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970.

“Cultura e política, 1964-1969 — Alguns esquemas”

O texto “Cultura e política, 1964-1969”, publicado originalmente na França, na revista *Les Temps*, faz um balanço das relações entre cultura e política no Brasil após o golpe de 1964, partindo do cenário imediatamente anterior à ruptura democrática. O texto foi escrito no contexto posterior ao recrudescimento do regime a partir do AI-5, em dezembro de 1968, e com Roberto Schwarz já exilado em Paris, o que se deu nesse mesmo ano. A tese geral do ensaio parte da premissa de que a presença da esquerda não foi liquidada em 1964 e, pelo contrário, continuou crescendo. Em seu célebre diagnóstico, o autor afirma sobre o período: “Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Schwarz, 2008, p. 71).

Nesse sentido, Schwarz tenta compreender essa contradição, investigando alguns percursos históricos e fenômenos culturais. O autor começa avaliando algumas fissuras dentro do próprio espectro de esquerda. Segundo ele, antes de 1964, o socialismo que vinha se difundindo no Brasil era fortemente anti-imperialista, mas com pouca capacidade de propaganda e de organização da luta de classes, o que estaria relacionado com a estratégia do Partido Comunista, que buscou uma aliança com a burguesia nacional. Isso teria resultado em “uma espécie desdentada de marxismo patriótico”, que acabou por aproximar esse segmento da esquerda de um “populismo nacionalista” (Schwarz, 2008, p. 73). Nesse sentido, o autor se demonstra também um crítico dessa expressão do socialismo, que chega a chamar de “deformação populista do marxismo” (Schwarz, 2008, p. 76).

No pós-golpe, o insucesso dessa vertente de esquerda teria gerado, segundo o autor, uma “nova liga nacionalista”, menos moderada que a anterior, anticapitalista por excelência, e mais capaz de organizar a luta de classes e propagar um ideário socializante. Nessa esteira, os Centros Populares de Cultura, o Movimento de Cultura Popular do Recife e o método de alfabetização de Paulo Freire aparecem como alguns fenômenos culturais vistos como interessantes pelo autor.

Ainda em torno do golpe, e apesar da continuidade das lutas no campo político e cultural, Schwarz observa o crescimento de uma onda reacionária, que colocou em evidência uma série de valores moralistas, de contornos patrióticos, religiosos e arcaizantes, que acabou por colocar fim à “fase mais interessante e alegre da história brasileira” (Schwarz, 2008, p. 82). Em meio a essas tensões e oposições, Schwarz passa a pontuar algumas produções culturais que apareceram na sequência desse processo, dando atenção especial ao tropicalismo, ao Teatro de Arena e ao Teatro Oficina.

Schwarz dá grande destaque ao tropicalismo, defendendo que o movimento teria dado forma às contradições e aos anacronismos característicos desse período de contrarrevolução, em que se acirraram as incongruências entre os impulsos modernizantes, a hegemonia cultural da esquerda e a onda reacionária. Em sua primeira aparição no texto, o movimento é definido como “uma variante brasileira e complexa do pop, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda” (Schwarz, 1978, p. 84) e, em nota mais à frente, explicita quem seria os representantes dessa linha, apontando Gilberto Gil e Caetano Veloso no campo da música; José Celso Martinez Corrêa, com o *Rei da vela* e *Roda-viva* no teatro, e identificando elementos tropicalistas no cinema em filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade), *Os herdeiros* (Carlos Diegues), *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr.), *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha).

Outra contribuição decisiva de Schwarz é sua tentativa de “arriscar” as linhas principais da imagem tropicalista:

Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial — música eletrônica, montagem eisens-

teiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista (Schwarz, 2008, p. 87).

E, mais à frente:

Diante de uma imagem tropicalista, diante do disparate aparentemente surrealista que resulta da combinação que descrevemos, o espectador sintonizado lançará mão das frases da moda, que se aplicam: dirá que o Brasil é incrível, é a fossa, é o fim, o Brasil é demais. Por meio destas expressões, em que simpatia e desgosto estão indiscerníveis, filia-se ao grupo dos que têm o “senso” do caráter nacional. Por outro lado, este clima, esta essência imponderável do Brasil, é de construção simples, fácil de reconhecer ou produzir. Trata-se de um truque de linguagem, de uma fórmula para visão sofisticada, ao alcance de muitos (Ibidem, p. 89-90).

Cabe observar que Schwarz propõe uma análise formal da imagem tropicalista, mas não usa nenhum exemplo específico. O escopo presumível seriam as canções de Caetano e Gil apresentadas nos festivais televisivos (especialmente entre 1967 e 1968), o disco-manifesto do tropicalismo *Tropicália ou panis et circencis* (1968) e os discos tropicalistas individuais desses artistas. É possível, portanto, que canções como “Alegria, alegria”, “Domingo no parque”, “Divino maravilhoso” e “Tropicália” estejam na origem dessas análises. Pode ser que o crítico tenha encontrado esses procedimentos e efeitos também nas imagens do cinema e do teatro, nas obras mencionadas acima.

Também chama atenção o uso da expressão “alegoria” que, dali em diante, seria recorrente em textos críticos que se referem ao tropicalismo. A escolha do termo tem origem no ensaio de Walter Benjamin sobre o drama alemão barroco e na oposição que o autor faz entre símbolo e alegoria.² Assim, por meio de *ready made*s e montagens, o tropicalismo teria fixado os anacronismos do país de forma dúbia, de modo

² A alegoria seria, nesse sentido benjaminiano, um processo de significação menos imediato que o símbolo, uma vez que este é intrínseco ao que representa, enquanto aquela é extrínseca.

que o absurdo que se forma na imagem seria o próprio Brasil. Entre a adesão e a crítica, Schwarz vê na alegoria tropicalista um caráter algo conformista, já que a imagem absurda de Brasil (em alguma medida celebrada) dependeria da presença permanente dos traços arcaicos.

Essa análise, aliás, relaciona-se com a avaliação que o autor fez, posteriormente, em seu célebre “A carroça, o bonde e o poeta modernista” (1983), sobre Oswald de Andrade, publicado na coletânea *Que horas são?* (1987). O ensaio já começa afirmando que “Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil”, que consiste em promover “a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês”, e elevar o produto, “desconjuntado por definição”, “à dignidade de alegoria do país” (Schwarz, 1987, p. 11-12). As semelhanças são muitas, e vão desde o uso do termo “fórmula” e da ideia de alegoria, até a própria receita: a justaposição do arcaico e o moderno, colocada como forma de leitura do Brasil, com ares de triunfo (e sem perspectiva de superação). O crítico vê nisso a própria reprodução da modernização conservadora que atravessou o século XX, na qual o atraso é o fiador do progresso, e não um obstáculo a ele, como veremos adiante.

Ainda na primeira parte do ensaio, depois de falar sobre a “nova liga nacionalista” de esquerda, o autor afirma: “Era tão viva a presença desta corrente que não faltou quem reclamasse — apesar dos tanques da ditadura rolando periodicamente pelas ruas — contra o terrorismo cultural da esquerda” (Schwarz, 2008, p. 78). É evidente aqui que Schwarz armou seu texto para criticar, de um ponto de vista marxista, os segmentos de esquerda vinculados ao Partido Comunista, e defender os outros segmentos com os quais se identifica mais, avaliando sua qualidade e sua relativa hegemonia. Essa frase parece já antecipar a futura acusação contra o tropicalismo, que rompe também com essa “nova liga nacionalista”, fazendo-lhe a crítica que, aos olhos de Schwarz, não parece proporcional, tendo em vista o inimigo que estava do outro lado, com seus tanques nas ruas. Essa pontuação nos leva diretamente à tese da “virada ideológica” do ensaio de 2012.

“Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”

Martinha versus Lucrecia, de 2012, é uma reunião de ensaios e entrevistas de Roberto Schwarz ao longo das duas primeiras décadas do século XXI. Para nossa discussão, interessa analisar o mais longo ensaio do livro, um texto inédito, intitulado “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, no qual o crítico recupera a polêmica entre Caetano Veloso (e os tropicalistas) e determinado segmento da esquerda brasileira, tal como havia feito em “Cultura e política, 1964-1969”. O autor analisa, desta vez, não o conjunto de canções, filmes e peças relacionadas ao tropicalismo, mas a narrativa de Caetano Veloso em *Verdade tropical*.

De modo geral, Schwarz elogia o livro, vendo nele “um excelente romance de ideias” (especialmente nas duas primeiras partes), onde se entrelaçam “as circunstâncias históricas, o debate da época e a figura do biografado” ((Schwarz, 2012, p. 52), sinalizando a conjugação entre “prosa narrativa” e “prosa ensaística”, e a capacidade dialética de Caetano de articular “invenção artística” e “momento histórico”, que o crítico classifica como “um raro espetáculo”, que “foi desde sempre o objetivo da crítica de esquerda, aqui realizado por um adversário” (Schwarz, 2012, p. 70). O enaltecimento a Caetano vem, argutamente, entrelaçado a uma questão de fundo teórico-metodológico, isto é, a defesa da análise dialética entre a forma artística e a circunstância social. Sublihe-se também o emprego do termo “adversário”, escolhido para posicionar Caetano no campo oposto ao da esquerda.

Apesar dos elogios, ou melhor, após legitimar o livro como uma obra digna de atenção — por seus méritos de escrita, mas também pelo que ela revela, no contrapé das intenções conscientes de seu autor — Schwarz monta sua tese de que há um *enviesamento* no olhar de Caetano Veloso, especialmente quando este começa a narrar o distanciamento de suas visões estéticas (e políticas) de outros agentes culturais do período, relacionados a um ideário de esquerda, que tinha uma “relativa hegemonia” no cenário cultural pré-golpe, como defende o texto de Schwarz dos anos 1970.

O crítico vê no artista uma “virada ideológica”, que seria representativa do *percurso de um tempo*, em que o horizonte de superação do capitalismo já não estaria mais em questão e que essa vitória sobre o ideário socializante apareceria diluída em meio ao cenário dito “pós-moderno”. Para Schwarz, alguns elementos do próprio livro contribuem para essa tese, no que se inclui a instabilidade (volubilidade?) da visão de Caetano, e o caráter “deliberadamente apolítico” (Schwarz, 2012, p. 103) das partes que falam da prisão e do exílio. A acusação aparece formulada na introdução do ensaio, nos seguintes termos:

Dito isso, a altura da visão de Caetano não é estável, sempre ameaçada por descaídas regressivas. Volta e meia a lucidez cede o passo a superstições baratas, à mitificação despropositada do Brasil, à autoindulgência desmedida, ao confusionismo calculado. Em passagens tortuosas e difíceis de tragar, a ditadura que pôs na cadeia o próprio artista, os seus melhores amigos e professores, sem falar no estrago geral causado, é tratada com complacência, por ser ela também parte do Brasil — o que é uma verdade óbvia, mas não uma justificação (Schwarz, 2012, p. 57).

No livro que escrevi sobre Caetano a partir da pesquisa de doutorado, tento oferecer alguns contra-argumentos às teses (e às estratégias discursivas) do ensaio de 2012. Em primeiro lugar, argumento em relação a uma fissura dentro do campo de oposição ao regime (em lugar de uma “virada ideológica”), demonstrando os distanciamentos que Caetano Veloso vai narrando em relação a agentes culturais de determinada esquerda, que rechaçavam certas formas de experimentação e de incorporação de elementos da moda internacional. Em suma, o tropicalismo é sim produto de uma divergência estética (com evidentes contornos políticos), sem a qual o movimento não haveria. No entanto, a operação de Schwarz, que cola as ideias liberais e a ditadura de direita, e as aproxima das posições de Caetano Veloso (atribuindo-lhes cariz oportunista, conformista e descompromissado) é evidentemente refutável.

Além disso, tento sinalizar algumas passagens em que as observações de Caetano Veloso, recortadas pelo crítico, aparecem de forma descontextualizada ou simplificada, ou deslocada em seu foco, ou ainda perdem o tom de distanciamento entre o Caetano maduro que narra e o Caetano jovem que vive. As leituras que Schwarz faz das análises de Caetano sobre João Gilberto e Glauber Rocha também permitem ressalvas. Do mesmo modo, a afirmação do caráter “deliberadamente apolítico” dos capítulos que falam sobre a prisão e o exílio, ou ainda, a reclamação em relação ao irracionalismo (ao misticismo e à mitificação) são marcações de uma diferença de premissas: o crítico não lê essas questões no universo do próprio livro, mas sim em relação a suas expectativas sobre o que configura o político e sobre o que legitima exclusivamente o racionalismo.

Desde o texto anterior, os traços arcaicos abordados pelo tropicalismo ganham, na leitura do crítico, apenas seus sentidos negativos — os valores de origens patriarcais, paternalistas e escravocratas, reforçados pelo conservadorismo da ditadura —, sem que se veja que a imagem tropicalista também chama atenção para as potências culturais que se contrapõem a essa formação violenta. Nesse sentido, iluminam-se expressões inventivas e sincréticas, as quais carregam componentes de origens africanas e indígenas (e muitas outras) que, de alguma forma, reproduzem modos de vida, ideias, crenças e valores que contradizem as forças coloniais e autoritárias, e apresentam-se como fonte de preservação vital e de ameaça ao sistema instituído. A crítica de esquerda (da esquerda a que se refere Schwarz), no entanto, concentrada em pensar a luta de classes, a exploração do trabalho e a combinação entre capitalismo e imperialismo (todos esses, problemas existentes e relevantes, de fato), opta por ver como insuficientes, enganosos e inócuos os gestos culturais que encaminham a discussão para outras formas de resistência (e de *re-existência*).

De todo modo, Roberto Schwarz vê em *Verdade tropical* uma obra que fica,³ tanto pela qualidade estética, quanto por sua capacidade de revelar um tempo histórico (a segunda metade do século XX, chegando a nossos dias), percurso este, aos olhos do crítico, desastroso. Mas também, como vimos, os elogios e as críticas estabelecem nesses textos do autor uma espécie de movimento dúbio, ambivalente, que legitima, elogia e eleva a paradigma, dando forma concreta a um conjunto de ideias que interessa a ele criticar.

As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias

Em 1972, Roberto Schwarz publicou seu célebre texto “As ideias fora do lugar”, observando como a importação de ideias liberais europeias se deslocou ao chegar ao Brasil do século XIX, em uma sociedade patriarcal e escravocrata, regida pela lógica da dependência e do favorecimento. A tentativa de conciliar esses imaginários contrastantes deu matéria frequente a Machado de Assis que, com seus narradores e personagens e, sobretudo, com sua ironia, fez questão de marcar os disparates provocados pela tentativa de oscilação (e atravessamento) entre essas ideias. Indo mais longe, em seu trabalho dialético, o autor não sugere que na Europa as ideias liberais estavam *em seu lugar* e funcionavam; mas justamente que o Brasil escancarava as inconsistências dessas ideias, quando examinadas na dialética entre países centrais e periféricos. Um fragmento do ensaio nos ajuda em nossa reflexão:

Em suma, se insistirmos no viés que escravismo e favor introduziram nas ideias do tempo, não foi para as descartar, mas para descrevê-las enquanto enviesadas — fora de centro em relação à exigência que elas mesmas propunham, e reconhecivelmente nossas, nessa mesma qualidade. Assim, posto de parte o raciocí-

3 Na entrevista “Agregados antigos e modernos”, de 2007, publicada também em *Martinha versus Lucrecia*, Schwarz afirma: “Verdade tropical é uma obra incomum, que vai ficar. A sua qualidade é feita, entre vários méritos, de suas fraquezas. Quem não tenha olho para estas passará batido pelo incômodo e pelo alto grau de contradição do livro. São eles a sua principal força, a sua energia histórica, maior do que os seus méritos literários óbvios. Algo semelhante vale para o próprio tropicalismo (Schwarz, 2012, p. 206-7).

nio sobre as causas, resta na experiência aquele ‘desconcerto’ que foi nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício — contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições e conciliações e o que for — combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a considerar (Schwarz, 2000, p. 21).

A figuração do absurdo-Brasil aparece aqui, portanto, como matéria do Modernismo, do Tropicalismo e da Economia Política, uma vez que a sobrevivência do arcaico no moderno (ou a exigência de manutenção de traços arcaicos para que o processo de modernização avance, segundo a perspectiva da Teoria da Dependência). Como já vimos, as dualidades entre o arcaico e moderno apareceram dois anos antes, no texto “Cultura e política, 1964-69” e são chave para toda a nossa reflexão. Como sabemos, “As ideias fora do lugar” funcionou como prefácio à tese de doutoramento *Ao vencedor as batatas*, em que Schwarz reflete sobre a importação do romance em José de Alencar e analisa como o paternalismo se converte em princípio formal do enredo nos primeiros romances de Machado de Assis, onde o ângulo ainda é centrados nos dependentes. Note-se também no fragmento o uso da palavra “enviesadas”, que também reverbera em textos posteriores e, especialmente, no ensaio sobre *Verdade tropical*.

Em seu trabalho de 1990, *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz parte para a análise de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, observando como a mudança do ângulo (dando voz narrativa a personagens da elite brasileira da época, uma perspectiva “dos de cima”) e a volubilidade do narrador (relacionada a uma “desfaçatez de classe” e a ambivalência ideológica dessa elite, que tenta conciliar cinicamente ideias inconciliáveis) vai revelando a estrutura social brasileira do período a partir do deslocamento de ideias políticas, econômicas, científicas e filosóficas para este outro centro de gravidade.

Vale a pena também sinalizar o texto “A viravolta machadiana”, presente na coleção *Martinha versus Lucrecia*, que funciona como exposição sintética das teses defendidas por Roberto Schwarz em *Ao vencedor*

as batatas e *Um mestre na periferia do capitalismo*. Aqui se repetem as indicações da desfaçatez de classe e do atraso como fiador do progresso brasileiro. Sobretudo, nos importa notar que Roberto Schwarz insinua muitas vezes, ao longo de “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, uma aproximação entre os narradores de *Brás Cubas* e de *Verdade tropical*, com a diferença evidente de que o primeiro é construído pelo autor com intenção crítica e irônica, enquanto o segundo apenas revela a sua própria volubilidade como marca de uma virada ideológica.

Assim, é possível observar que muito da avaliação de Roberto Schwarz em seu ensaio de 2012 postula essa conversão ideológica a partir de elementos que o crítico foi buscar em seus estudos sobre Machado de Assis. *As ideias fora do lugar* agora aparecem na voz narrativa de Caetano Veloso, que estaria defendendo ideias liberais e antiesquerdistas exatamente no momento de triunfo de uma ditadura de direita, que inclusive o colocou na cadeia. Por outro lado, a adesão do artista ao mercado e à indústria permitiriam a ele assumir o ponto de vista “dos de cima”, descompromissado com a justiça social e com o povo.

Em 2017, João Camillo Penna lançou *O tropo tropicalista*, aprofundando teórica e criticamente o embate entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso. Logo na epígrafe, o autor traz as etimologias das palavras “tropo” (vinculada às figuras de linguagem, cuja raiz grega reporta-se à ideia de “conversão”, isto é, de virar uma palavra, fazer com que ela signifique outra coisa) e “trópico” (vinculado à ideia de “volta”, relativo ao momento em que sol se volta ao equinócio). Assim, o autor vai lançar seu olhar sobre o processo de figuração dos trópicos, central na compreensão do tropicalismo, mas também relevante na leitura que Roberto Schwarz faz da imagem — da alegoria — tropicalista.

Nesse sentido, Camillo percorre questões fundamentais como a imagem do “absurdo-Brasil”, o juízo que Schwarz faz de Caetano Veloso (e de seu livro), as questões vinculadas ao processo de modernização no Brasil, a incorporação do pop, o mito da tropicalidade (afirmado por Hélio Oiticica), a presença do sebastianismo no universo tropicalista,

o processo de *dessubjetivação* que aparece nas memórias de Caetano (especialmente nos capítulos sobre a ayahuasca e a prisão), e a análise mais detida dos capítulos em que Caetano comenta o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, e aqueles em que narra sua prisão e seu exílio. E, é claro, também evidencia a própria formulação da crítica de Schwarz, observando a dialética proposta pelo crítico, pontuando as relações com Lukács, Benjamin e Adorno, e também voltando aos dois textos centrais de nossa apresentação, e sinalizando as aproximações insinuadas por Schwarz entre os narradores machadianos e o narrador de *Verdade tropical*.

Os muitos argumentos de João Camillo Penna vão encontrando os substratos da crítica de Roberto Schwarz, observando contradições e limites internos, e, especialmente, vão iluminando a fragilidade da tese sobre a “virada ideológica” de Caetano Veloso, sobre o conformismo da “alegoria tropicalista”, sobre o abandono do olhar para o povo e também sobre o “caráter deliberadamente apolítico” dos capítulos da prisão e do exílio. A explicação sobre o caráter dinâmico (e não estático) do processo alegórico (buscado na raiz benjaminiana do termo empregado) é um ponto alto do livro, assim como a análise sobre o processo de *dessubjetivação*, especialmente nos capítulos “Divino maravilhoso” (em que se fala da ayahuasca) e “Narciso em férias” (da prisão), enquanto questão individual, mas também geracional, daqueles que viveram, no corpo, a estranha contemporaneidade entre contracultura e ditadura no Brasil. Evidencia-se, assim, o “nó histórico-biográfico” que no livro se ata, e o caráter fértil das canções tropicalistas em sua intervenção na realidade social brasileira.

Outro ponto relevante é que Roberto Schwarz começa seu ensaio de 2012 afirmando “não ser a pessoa mais indicada para comentar a autobiografia de Caetano Veloso”, pois não tem conhecimento “de música nem das composições do autor”, o que não o impediria de ler o livro como um “romance de ideias”. Deriva daí um importante argumento de João Camillo Penna, que merece citação:

Mas cabe aqui começar a perguntar: como pode haver de fato “desaparecimento do povo” na obra cancional de um músico popular? Como se atém à matéria narrativa, Roberto não consegue “ouvir” as marcas do “povo” – sempre entre aspas – que permeiam e estruturam como um todo, pela letra e pela música, a forma da canção de Caetano Veloso (Penna, 2017, p. 162).

Veja-se que, se no ensaio de 1970, Schwarz ainda buscou a alegoria tropicalista na canção (embora sem nenhum exemplo concreto, o que é bastante significativo), no texto de 2012, a omissão da canção no conjunto das considerações é a premissa falhada (e confessada desde o início) de toda tese posterior (que apresenta outros muitos problemas internos, mesmo que considerado apenas o livro).

Antes de Camillo, em abril de 2012, José Miguel Wisnik entrou no debate em sua coluna no jornal O Globo. O artigo intitulado “Versus” saúda o ensaio de Roberto Schwarz, dizendo que o texto do crítico “faz justiça ao livro crucial de Caetano”. Wisnik também evidencia a questão dialética, a aproximação com o narrador machadiano, a eleição de Caetano (e de sua obra) como emblemática de um percurso histórico e a tese central do ensaio sobre a “virada ideológica”. No entanto, discorda da leitura do crítico, utilizando o típico “salvo engano” deste, para, com humor, sublinhar seus enganos. Nesse sentido, afirma que Schwarz acaba agindo como uma espécie de Simão Bacamarte (para seguir no jogo machadiano) e diz que o Schwarz enfatiza o “lugar das ideias” em detrimento do “lugar da experiência” (note-se a referência às “ideias fora do lugar”). Além disso, Wisnik revalida a leitura de Caetano sobre *Terra em transe* e defende a perspectiva “não messiânica” do tropicalismo, mas sempre repetindo a importância do texto de Schwarz para o debate intelectual sobre a cultura do século XX no Brasil.

Wisnik vem, desde os anos 1970, desenvolvendo uma reflexão relevante e particular sobre a especificidade da canção popular como objeto de estudos — e da centralidade do fenômeno da canção popular no Brasil. Lembremos, por exemplo, de seu texto de 1979, “O minuto e o milênio — Por favor, professor, uma década de cada vez”, em que o autor define

a canção como “teia de recados”, afirma suas relações com o corpo e com a cidade, seu enraizamento na cultura popular, sua permeabilidade por meios culturais diversos, sua articulação com as práticas culturais (o trabalho, a religião e a festa) e, finalmente, sua insubmissão aos vários circuitos que a atravessam.

Esse ensaio ajuda a compreender que o olhar para a especificidade da canção popular como objeto, ao mesmo tempo confirma o reconhecimento de Schwarz sobre a importância da música na relação dialética com o tempo histórico, mas o contradiz, ao afirmar a singularidade do fenômeno no país, sua insubordinação natural aos regimentos de controle, político ou mercadológico. No mesmo texto, o autor faz um percurso de certa linha central da canção brasileira, do samba ao tropicalismo (e deste ao pós-tropicalismo), reafirmando o poder político e social da canção, e sua atuação não apenas prospectiva, mas sua intervenção no momento presente, que seria uma marca da atitude pós-tropicalista, e também um deslocamento do horizonte de redenção futura, muito comum no discurso de esquerda.

Em outro texto relevante, “A gaia ciência” (de 1995-6), pouco antes da publicação de *Verdade tropical*, Wisnik volta a falar da permeabilidade entre a dita “alta cultura” e as expressões populares, retraça a linha da bossa nova à tropicália e afirma a canção popular como “modo de pensar” potente do Brasil: “... podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma nova forma de “gaia ciência”, isto é, um saber poético-musical” (Wisnik, 2004, p. 218) e essa forma de pensar acaba conseguindo, tantas vezes, um ângulo suficientemente permeável e maleável (e não “instável” ou “volúvel”, no mau sentido) para enfrentar o dilema brasileiro frente a seus processos de formação nacional, sempre tensionada entre os traços arcaizantes e o processo de modernização, como temos tratado aqui.

Em outro livro célebre, *Veneno remédio: O futebol e o Brasil*, Wisnik vai procurar novamente na cultura popular, desta vez no futebol, as contradições do Brasil, observando seus problemas, mas também suas

potências (ambos fixados no tempo presente, mais do que apenas prospectados para adiante). Nesse sentido, o autor faz um trocadilho profundamente importante para nosso estudo, invertendo o sintagma schwarziano das “ideias fora do lugar”, para revelar “um lugar fora das ideias”. Nas palavras de Wisnik:

Se Machado de Assis tornou-se quase inseparável — depois da interpretação de Roberto Schwarz — do equacionamento das “ideias fora de lugar”, isto é, dos desnivelamentos e disparates entre a escravidão cotidiana e a pretensão universalizante do liberalismo burguês que pautou as nações modernas, o futebol brasileiro e Pelé são inseparáveis do “lugar fora das ideias”, o vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico da escravidão se reinventou de forma elíptica, artística e lúdica (Wisnik, 2008, p. 405).

O termo aparece antes nos ensaios “Famigerado” (sobre Guimarães Rosa), de 2001, e em “Machado Maxixe” (sobre Machado de Assis), de 2004, sempre tentando observar, com esse deslocamento sintático, que é também um deslocamento da valoração negativa para a afirmação da ambivalência, isto é, sobre como os males decorrentes da colonização e da escravidão tem como contraparte os modos pelos quais os povos subalternizados refizeram e reinventaram seus modos de vida). Enfim, a falha permanente na formação brasileira reside na manutenção de problemas históricos, mas também abre caminhos originais, apontando saídas futuras e arranjos presentes.

A inversão do sintagma é, portanto, um contra-argumento à perspectiva de Schwarz sobre Caetano: o compositor nem desistiu do povo, nem de trabalhar para a superação das mazelas brasileiras; em vez disso, viu na canção a possibilidade de *desrecalcar* justamente essas forças e, propagando-as pela indústria, poder revelar um caminho original para o Brasil, enfrentando seus problemas a partir de suas próprias possibilidades de pensá-los, representá-los e resolvê-los. Por fim, é impossível não pensar no parentesco entre “o lugar fora das ideias” e a canção “Fora de ordem”, em que Caetano Veloso afirma, entre o terror e o trinfo: “Alguma coisa está fora da ordem/ Fora da nova ordem mundial”.

A crítica e a canção

Creio que tenha ficado evidente que Roberto Schwarz faz um movimento dúbio em seus dois textos centrais para nosso debate aqui. Tanto em “Cultura e política 1964-69”, quanto em “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, o crítico paulista elegeu o tropicalismo e sua narrativa como objetos dignos de análise, tanto por suas virtudes estéticas, como também por aquilo que eles supostamente revelam sobre o “percurso de um tempo” (um tempo “nosso”, dele e também de Caetano). O fato é que, apesar de usar a obra cancional e memorialística de Caetano como uma metonímia do processo histórico brasileiro, entre os séculos XX e XXI, o autor acabou legitimando o artista como tema de interesse dos estudos literários e, na sua esteira, a canção popular.

Em verdade, o próprio Caetano Veloso colocou em discussão o tema da canção nos anos 1960, ainda antes da eclosão do tropicalismo, quando publicou o artigo “Primeira feira de balanço”, na revista *Ângulos*, em 1965, contrapondo-se às avaliações de José Ramos Tinhorão sobre a bossa nova e discutindo as relações entre engajamento e comercialismo; ou quando participou do debate “Que caminhos seguir na MPB”, em 1966, publicado na Revista *Civilização Brasileira*, em que reitera a importância de seguir a lição de João Gilberto e encontrar a “linha perdida” da canção popular brasileira.

Entre 1966 e 1968, Augusto de Campos publicou uma série de artigos, acompanhando os festivais televisivos e a emergência das primeiras canções tropicalistas naquele contexto. Nesses textos, Augusto reflete sobre as inovações de Gilberto Gil e Caetano Veloso, observando as relações entre identidade nacional, bossa nova, jovem guarda, vanguarda, cultura de massas, experimentalismo e música popular. E, sobretudo, o poeta e crítico paulista faz aproximações entre o gesto tropicalista e as ideias modernistas de Oswald de Andrade, associando o movimento às vanguardas *pau-brasil* (em oposição ao nacionalismo purista dos verde-amarelos) e antropofágica (em apoio à incorporação de elementos estrangeiros por um filtro brasileiro).

Assim, antes de Schwarz (e com valorações opostas), foi Augusto que fez a operação de associar Modernismo e Tropicalismo, que foi decisiva para aproximar os debates sobre literatura escrita e canção popular, articulando ambos à discussão maior sobre a identidade nacional e o processo de formação do país. Assim, entre 1965 e 1970, entre Caetano, Tinhorão, Augusto e Schwarz, forma-se o primeiro nó importante da discussão acadêmica sobre a canção popular, com grande ênfase na linha que vai da bossa nova ao tropicalismo (e deste ao pós-tropicalismo).

Logo em 1972, Silviano Santiago também dedicou atenção ao fenômeno da canção, desta vez a partir da ideia da “curtição” e do “desbunde” que marcou o início dos anos 1970, já no contexto “pós-tropicalista”, encaminhando a discussão para as relações entre arte e vida, para a centralidade do corpo, e para a imagem do artista, em que se conjugam corpo, voz, roupa, letra, dança e música.⁴ Em 1974, os textos de Augusto foram reunidos na coletânea *Balanço da bossa*; e, 1977, o sociólogo uspiano Gilberto Vasconcellos publicou *Música popular: de olho na festa*. Em 1979, Celso Favaretto, também nas Ciências Sociais da USP, publicou sua dissertação de mestrado, *Tropicália: alegoria, alegria*, retomando a pista da “alegoria” e desenvolvendo a análise das canções tropicalistas e também o percurso do movimento. No mesmo ano, publicou-se a coletânea *Anos 1970*, organizada por Ana Maria Bahiana e José Miguel Wisnik, onde consta o já citado “O minuto e o milênio ou Um instante, professor, uma década de cada vez”.

Em 1980, Heloisa Buarque elaborou as *Impressões de viagem — cps, vanguarda e desbunde: 1970-70*, observando o arco histórico que se desenrolou exatamente na passagem analisada por Schwarz em seu *Cultura e política*. No início dos anos 1980, Luiz Tatit começou a publicar os textos que deram a guinada entre a análise histórica do fenômeno da canção e a possibilidade de abordar semioticamente as canções, levando em conta letra e melodia, passo decisivo nos estudos de canção. Assim, entre o final dos anos 1960 e o início dos 1980, há um pro-

4 Trata-se dos textos “Os abutres” e “Caetano Veloso enquanto superastro”, ambos de 1972, republicados na coletânea *Uma literatura nos trópicos, de 1978*.

cesso de amadurecimento da canção popular como tema de estudos, entre a literatura e as ciências sociais, que é digna de interesse e exige uma reflexão permanente sobre abordagens metodológicas possíveis para sua análise. Como vemos, Roberto Schwarz é peça importante nesse processo.

Não tenho dúvidas de que a polêmica entre Schwarz e Caetano, além da importante legitimação da canção popular como objeto de atenção da crítica universitária, promove uma complexificação das divergências internas entre os segmentos de esquerda que deram o tom à cena cultural dos anos 1960, e também à ruptura que o tropicalismo representou em relação a eles, ainda que estivessem todos no mesmo campo de combate a esse inimigo maior que é a ditadura civil-militar, e a todos os aspectos regressivos que esse período representou e sublinhou em relação às mazelas da formação colonial, patriarcal e escravocrata do país.

A fissura social que Schwarz aponta é real, e o capitalismo de fato vem empilhando suas vitórias: a modernização brasileira segue tentando cultivar os traços arcaizantes do país. De outro lado, a canção popular também tem revelado, insistentemente, potencialidades e possibilidades que fazem e fizeram andar muitos pontos fundamentais do debate público, em questões de raça, gênero, sexualidade, identidade nacional e, por que não dizer, classe também. O fato é que o confronto público entre eles é um ponto fértil da movimentação da inteligência nacional, e estimulante para que sigamos atentos às muitas linhas que se cruzam e desencontram, nos percursos de nosso tempo. Como Caetano Veloso nos lembra em “O queres”, “A vida é real e *de viés*”.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê, 2000.

JULIÃO, Rafael. **Infinidamente pessoal** — Caetano Veloso e sua verdade tropical. Rio de Janeiro: Batel, 2017.

PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. - Circuito/Azougue, Rio de Janeiro, 2017.

SANTIAGO, Silvano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia** — ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

VELOSO, Caetano. **Letras; organização Eucanaã Ferraz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, Guilherme. **Lançar mundos no mundo**. São Paulo: Fósforo, 2022.

WISNIK, José Miguel. “Versus”. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 28 de abril de 2012. Segundo Caderno.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. **Veneno Remédio**: O Futebol e o Brasil. Companhia das Letras, 2008.

A poesia nos periódicos nanicos *Lampião da Esquina* e *ChanacomChana*: aproximações e distanciamentos

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva¹

Resumo

Busca-se na comunicação em tela fazer observações ao que tange ao tecido literário, a poesia, presente em periódicos nanicos do período ditatorial brasileiro, os quais mais se destacaram nacionalmente: *Lampião da Esquina* (1978-1981), produzido por uma equipe editorial gay; e o *ChanacomChana* (1981-1987), que fora organizado por uma equipe editorial lésbica. Almeja-se pontuar distanciamentos e aproximações entre os periódicos supracitados, assim como a poesia ali era colocada a partir da cena de enunciação, a ditadura cis-hétero-militar brasileira (Rocha, 2021) (1964-1985), que era vivenciada pelo sujeitos LGBTQIA+ naquele momento. É válido ressaltar que ambos os periódicos advêm juntamente de grupos políticos organizados com sexualidades não hegemônicas que protestavam contra a ditadura, o Somos: Grupo de

¹ Doutorando em Letras pela Ufes, Mestre em Letras pelo Ifes e atua na educação básica pela PMVV/ES e pela Sedu/ES.

Afirmção Homossexual e o Grupo Ação Lésbica-Feminista (GALF), respectivamente. Traz-se nas análises pesquisadores tais como Green (2000), Quinalha (2021) e Rocha (2021) em diálogo com um aporte teórico fundamentado em Chartier (1990) para perceber como um texto literário pode trazer uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção/ transmissão do objeto estético e pela Análise Crítica do Discurso de Fairclough (2001) a fim de constar como a ditadura, enquanto hegemonia que empregava a força e detinha o poder em detrimento sobre corpos e sexualidades invisibilizadas – entendendo essas autoras e autores que escreviam sobre suas vivências e subjetividades para não desaparecer em meio a um sistema de necropolítica, como pontuam Foucault (2015) e Mbembe (2023).

Palavras-chave: Lampião da Esquina. ChanacomChana.
Ditadura cis-hétero-militar brasileira.

Primeiras palavras

A imprensa alternativa presente no período ditatorial brasileiro, chamada de *nanica*, é aquela que se refere aos meios de comunicação impressos que estavam fora do *mainstream* e que de certa forma iam contra ao sistema (cis) hétero-militar² naquele momento vigente, tratando-se do ChanacomChana (CCC) e do Lampião da Esquina eram suportes discursivos que visavam, de uma forma carnavalizada/ debochada/ desmunhecada abordar núcleos temáticos que eram invisibilizados pelas fontes informativas oficiais e, ainda, desafiavam/ expunham os anos de chumbo de alguma forma.

Tanto o Lampião da Esquina, quanto o CCC eram operados por seus organizadores/ as sem fins lucrativos, os quais hoje podemos enten-

2 Rique-Rocha (2021) amplia uma categoria do Renan Quinalha (2018), ditadura-hétero-militar, pois a ditadura produzia/ viabilizava não apenas o corpo heterossexual, mas o corpo cis – reprimindo corporalidades travestis, transexuais e trângeneras; como se apenas o corpo cis fosse o adequado.

dê-los como ativistas da cena LGBTQIA+ entre as décadas de 70 e 80, os nanicos eram comercializados para que fossem possíveis manter a publicação dos próximos números. É válido ressaltar que ambos os periódicos advêm juntamente de grupos políticos organizados com sexualidades não hegemônicas que protestavam contra a ditadura, o Somos: Grupo de Afirmação Homossexual e o Grupo Ação Lésbica-Feminista (GALF), respectivamente.

O Brasil, assim como outros países da América Latina, viveu sob regimes autoritários e muitos sujeitos foram torturados, assassinados, perseguidos, presos ou passaram por desaparecimentos políticos. E é essa a materialidade que envolve o tempo de vida do *Lampião da Esquina* e do *ChanaComChana* – entre o final da década de 70 e meados da de 80. Neste trabalho, visamos tencionar aproximações e distanciamentos entre a poesia que percorria nesses periódicos nesse devir em que “[...] a cultura popular a partir de suas dependências e suas faltas no que diz respeito à cultura dos dominantes” (Chartier, 2009, p. 45), haja vista que tais periódicos evidenciavam, à época, as vivências gays/ lésbicas / travestis.

O *Lampião da Esquina* teve trinta e sete edições ordinárias, além de três extraordinárias de entrevistas e uma primeira edição especial, a de número zero. Enquanto instrumento de resistência, não tratava só de questões referentes à sexualidade ou aos gays (gueis, como a palavra era grafada na revista), mas discorria sobre diversas temáticas e problemas sociais de sujeitos excluídos pela ditadura militar no Brasil: feminismo, ecologia, racismo, ecologia, o amor entre pessoas gays com deficiência; e ainda colocava em pauta possibilidades de alegria para a comunidade LGBTQIA+ daquele momento, como música, arte, cinema, os guetos de pegação... A equipe editorial da revista era composta por homens gays de diferentes campos de atuação: dramaturgos, escritores, jornalistas, críticos de arte e cinema, dentre outros, dentre eles: Adão Costa, Aguinaldo Silva, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Marques, Darcy Penteado – artista plástico e escritor, Francisco Bittencourt, Gas-

parino Damata, Jean-Claude Bernardet, Antônio Mascarenhas, João Silvério Trevisan, Peter Fry.

O ChanaComChana era um periódico paulista, diferentemente do formato de tabloide do Lampião da Esquina, tinha o formato de fanzine e era constituído por diversas colagens de cunho feminista e revolucionário. Ele era comercializado no Ferro's Bar, o conteúdo não agradou o proprietário do estabelecimento, que proibiu a venda do nanico – ressaltamos que esse bar era mais frequentado por mulheres lésbicas, as quais foram expulsas do local, em 1983. No entanto, elas se revoltaram, e organizadas pelo GALF, propuseram um movimento de apropriação daquele espaço. Miriam Martinho era uma espécie de “chefe” editorial do material.

Entendemos o Lampião da Esquina como um arquivo da “hétero-cis-militar-brasileira” (Rocha, 2021), assim como o CCC e que ademais, nos servem na contemporaneidade como aparato histórico, político e ideológico oriundo das escrituras³ gays e lésbicas daquele contexto. Colocamos em tela que essas pautas eram, como ainda hoje são totalmente ignoradas pela direita e vistas pelas esquerdas como lutas menores, por serem embasadas na vida de sujeitos marginalizados por conta de suas sexualidades não hegemônicas. Todas as edições do Lampião da Esquina podem ser baixadas gratuitamente no site do Grupo Dignidade e o ChanacomChana podem ser baixados em um link do google drive disponibilizado pela própria Miriam Martinho.

Este breve ensaio visa refletir sobre a poesia que permeava os periódicos supracitados, pontuando distanciamentos e aproximações entre eles – através de uma cena de enunciação, a ditadura cis-hétero-militar brasileira (Rocha, 2021) (1964-1985), que era vivenciada pelos sujeitos LGBTQIA+ naquele momento. Chartier (1990) pontua que entre literatura e história há um distanciamento, e que as produções literárias e os textos historiográficos têm intenções distintas, todavia, eles vêm situ-

3 *Expressão criada por Conceição Evaristo (1996), em sua dissertação de mestrado, que consiste na escrita por meio das experiências que um autor tem ao longo de sua vida.*

adas histórico e ideologicamente em uma dada realidade. Para concebermos nosso objetivo, analisaremos três poemas das seções literárias do *Lampião* e do *ChanaComChana*, respectivamente. Para concebermos nosso objetivo, montaremos um diálogo entre com Fairclough (2001), haja vista que as práticas discursivas são oriundas das relações de dominação e essas poéticas vem emprenhadas de ideologias contra-hegemônicas, significações / construções/ representações da realidade.

Lampião da Esquina e ChanaComChana: jornais nanicos de bichas e saps na ditadura

O periódico *Lampião da Esquina* foi o jornal gay alternativo produzido no Rio de Janeiro e que mais circulou pelo Brasil entre os anos de 1978 e 1981, momento “mais calmo” da censura instaurada no Golpe de 1964, o qual é conhecido como período de “abertura política”, o qual dialoga com o período de organização do movimento gay em nosso país, na segunda metade da década de 70 (Rodrigues, 2007). O Conselho Editorial do periódico se espelhou na revista *américa*, também homossexual, *Gay Sunshine*, a qual tinha como idealizador Winston Layland. Segundo Afonso-Rocha (2020), o *Lampião* teve distribuição de, aproximadamente, 10 a 20 mil exemplares nacionalmente. Um periódico de muita importância para a produção da identidade e da memória LGBTQIA+ no Brasil, visto que vozes que pouco (ou quase nunca) ecoavam, puderam naquelas páginas serem lidas.

E desde seu advento, o *Lampião* passa por algumas fases: apesar de trazer pautas polêmicas e provocações desde a sua edição de número zero, é no seu momento final que ele se demonstra mais ousado e muitas vezes trazia homens e travestis desnudos em suas capas e ainda, em seu conteúdo trazendo ensaios fotográficos em uma perspectiva mais sensual e homoerótica, quando pensamos nas imagens que circulavam no referido periódico. O jornal era todo político, desde a escolha da expressão que o nomeia, “*lampião*”, a qual fora empregada com sentido ambíguo: “[...] num primeiro momento, ela simboliza a luz que ilumina;

noutro, ela faz referência ao cangaceiro Lampião. O símbolo é o rosto do cangaceiro Lampião estilizado” (Rodrigues, 2007, p. 113) e, parece se constituir, ainda, a partir da figura de um pênis.

Excedendo aquilo que foi posto anteriormente sobre o nome do jornal por Rodrigues (2007), podemos entender a figura do cangaceiro Lampião como um símbolo ambivalente, apontando para uma guerrilha à censura e aos padrões hegemônicos: um lampião que está “na esquina”, esse território daqueles e daquelas que estão em situação de subalternidade: travestis, michês, prostitutas e sujeitos em situação de vulnerabilidade social – uma fronteira cambiante, visto que muitas dessas esquinas se fazem em encruzilhadas: encontros de caminhos, que levam para caminhos outros, que para o ser negligenciado socialmente é sinônimo, muitas vezes, de não saber para onde ir ou quem (ou o que) encontrar.

O lançamento da primeira edição do jornal, a de número zero em 1978, potencializou as movimentações dos gays paulistas que instituíram o Grupo Somos, o qual consolidou o movimento homossexual/ LGBTQIA+ no Brasil, refletindo, ainda, no desenvolvimento dessas identidades contra-hegemônicas (Green, 2000). O Lampião não era apenas um jornal de bichas feito para bichas, apesar de ser proibido para menores de 18 anos, pois não morria apenas em pautas que envolvesse a homosociabilidade e a “bixórdia”: as experiências LGBTQIA+ eram o pontapé para direcionar seu leitor a outras temáticas:

[...] o *Lampião*, durante os seus três anos de existência, publicou um número considerável de matérias relacionadas ao feminismo, várias delas com chamadas na capa. Discutia-se, por exemplo, as questões do aborto e do estupro, houve ampla cobertura do 1º e do 2º Congresso da Mulher Paulista e do Encontro Nacional de Mulheres de 1979, e o número dedicado ao 1º Encontro de Grupos Homossexuais tinha na capa uma enorme foto de uma militante lésbica (Macrae, 2018, p.146).

Nesse sentido, apesar de o conselho editorial do *Lampião* ser composto por homens (bichas), mulheres também contribuíram com sua escrita

no periódico, tendo, inclusive, algumas edições trazendo manchetes que evidenciavam o movimento feminista ou a produção artística e literária feminina da época. O jornal ainda trazia seções mais voltadas para o entretenimento, além das artes e da literatura, o cinema e a divulgação de pontos de pegação tiveram seu espaço, assim como a promoção do diálogo (a distância) entre os leitores.

Acerca da linguagem expressa no Lampião, percebemos um movimento de canarvalização bakhtiniana: jogos de linguagem bem elaborados que imprime a “forma sincrética de espetáculo”, o carnaval, e ampliando essa categoria aos estudos de discurso, não só na literatura, havia um movimento de inversão à soberania hierárquica, visto que ali são tratados temas sérios, não de uma forma grotesca, mas ambivalente, como na Edição nº 19, de dezembro de 1979, em que na capa há o seguinte enunciado “Como era gostoso o meu torturador”, apontando para uma reportagem sobre um filme policial, trazendo um termo comum daquela materialidade, “torturador”, como uma forma de chamar a atenção do leitor e expor outras narrativas a respeito do fetiche e da sexualidade, o Lampião, em sua proposta solidária de comunicar, fazia uso de uma performatividade na língua:

[...] a língua enquanto *performance*, ação, evento singular num dado espaço e tempo, e não repertório de formas, sistema ou gramática em suas várias acepções, vai se reproduzir no campo institucional de qualquer disciplina dos estudos da linguagem a cada vez que se constituírem domínios de articulação entre práticas de focalização do linguístico, do discursivo, do social, do cultural, do ideológico, do psicoafetivo, do cognitivo, bem como do político e do histórico segundo epistemologias centradas em questões de como funciona e opera a língua em dada situação para os falantes, entre os falantes e pelos falantes enquanto seres em relação e movimento (Signorini, 2006, p. 182).

Ainda nesse viés de língua enquanto *performance*, vemos nas seções do periódico alguns neologismos sugestivos como “bixórdia”, para tratar de “fofocas”, confusões e entretenimento, ou com movimentos ambí-

guos como a “Cartas na mesa”, seção que expunha as correspondências dos leitores do Lampião. Diversos enunciados que compõe o Lampião da Esquina, tinham não só a finalidade de parodiar, mas refletir acerca dos discursos hegemônicos e padronizados que percorriam no dia a dia. Até o seu apagamento, em 1981, o Lampião representou não só a homossexualidade masculina, mas sujeitos marginalizados em geral: travestis, negros, lésbicas, artistas, prostitutas e michês; trazia conteúdo do jornalismo policial sem ridicularizar a comunidade LGBTQIA+ daquele contexto, mas em vias de segurança pública para essas classes, diferentemente de periódicos alternativos que vieram antes, como o Pasquin, ou veículos da grande imprensa, que caricaturavam essas minorias. O Lampião se fez luz nas esquinas/ encruzilhadas das bichas, sapas e travas que tinham suas experiências, anseios e desejos ignorados pela maioria da sociedade brasileira. O Lampião foi um suporte discursivo de reflexão e debate, enquanto esteve aceso.

Já o periódico ChanacomChana foi criado pelo GALF, assim que o Lampião se encerra as suas atividades e, assim como esse, também é um precursor no Brasil, da mídia nanica com jornais informativos que tratavam de vivências de sujeitos com sexualidades não hegemônicas e, na sua primeira edição era totalmente engajado e trazia como pauta política as experiências lésbico-afetivas, maternidade lésbica, vivências dessas mulheres no futebol. Em sua primeira edição, as integrantes do GALF discorrem:

O boletim ChanaComChana tem sua primeira publicação produzida por integrantes do grupo GALF (Grupo de Ação Lésbica-Feminista) em janeiro de 1981. O “GALF”, que também é reconhecido como “LF” surgiu em 1979 como uma facção feminina do Grupo SOMOS/SP (Grupo de Afirmação Homossexual) e seu rompimento a esse grupo se consolidou pela reivindicação de uma igualdade de encaminhamentos das questões lésbicas em comparação com as questões homossexuais masculinas, que eram muito mais privilegiadas naquele contexto. Sendo assim, o GALF se movimenta enquanto um grupo independente e começa a se aproximar de outros movimentos feministas, contando com

participações em congressos como o “IIº Congresso da Mulher Paulista”, onde levaram as questões da diversidade sexual entre mulheres, o “Iº Encontro de Grupos Homossexuais Organizados em abril de 1980”, para estimular a criação de novos grupos exclusivamente femininos para combater o machismo, e muitos outros encontros e congressos que se sucederam enquanto o grupo estava em atividade (Prado, 2022, p. 41-42).

O CCC durou de 1981 a 1987 e suas publicações aconteciam em um espaço de tempo maior que as do Lampião, haja vista que foram feitas apenas 12. A primeira no esquema de tabloide (como o periódico lampiônico), sendo as próximas no formato de fanzine e, desde sempre, colocando em pauta a homossexualidade feminina, no entanto, já em sua primeira edição expõe que ali não era apenas um espaço de mulheres lésbicas para mulheres lésbicas, mas para “[...] todas as pessoas que queiram debater, conversar e se divertir” (CCC, 1981, p. 01). O termo CHANA colocado é colocado como um artifício político, para além de um órgão sexual feminino e com outras conotações.



Figura 2 – Capa da Edição nº 1 do ChanaComChana

Disponível em: < <https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPcniBky8-NdaDP7ui3XxYLO> >.

A primeira edição traz o desenho de uma garota nua na capa, “soltando” borboletas de seu sexo – em que a analogia da borboleta vem representar a ideia da liberdade sexual feminina. A edição traz uma matéria intitulada “MULHER de chuteira”, a qual discute a presença de mulheres no futebol por meio de uma entrevista com duas integrantes do Café Futebol Clube. E a questão da homossexualidade feminina é tratada não só em matérias, mas em tirinhas, nas poesias, na divulgação de um festival de mulheres. O boletim ainda trouxe informes em que informava as leitoras sobre o encontro do GALF com entidades civis e políticas, em São Paulo, para tratar temas como saúde, direito à adoção por sujeitos homossexuais e o combate à violência à comunidade LGBTQIA+.

Enquanto o Lampião era vendido em bancas de jornal e distribuído nacionalmente, o CCC era vendido em festas e bares, como o Ferro’s Bar, estabelecimento localizado no centro de São Paulo e frequentado, majoritariamente, por mulheres lésbicas, no entanto, não eram benquistas, se organizaram e potencializaram o “Stonewall brasileiro”, em 19 de agosto de 1983, pois o dono do bar proibiu a circulação do periódico do ChanaComChana no estabelecimento dias antes.

A segunda edição do CCC foi publicada em 08 de março de 1983 e traz uma discussão ainda atual: o aborto, com uma entrevista com Cida Kopcak, da Associação das donas-de-casa. O periódico ainda traz uma matéria que trata de um livro “A queda para o alto”, de Herzer, o qual foi um primeiro livro escrito por um homem trans no Brasil. A edição 03 é comemorativa: 04 anos de CCC, em que integrantes do GALF trazem seus depoimentos acerca da militância lésbico-feminista – o que se estende para as outras edições:

O boletim segue nas suas edições 5, 6, 7, 8, 9 e 10 falando sobre experiências de vivências lésbicas, construções de famílias, maternidade, mercado de trabalho, e entre outros assuntos, sempre mesclando esses temas com produções artísticas, entrevistas e relatos de suas leitoras. Na décima edição de setembro de 1986, um ano após a queda do regime Civil-Militar, é novamente

pontuado a importância de fazer com que a informação chegasse para a sociedade (Prado, 2022, p. 49).

Nessa perspectiva de fazer a informação circular, o ChanaComChana convocava sua audiência leitora para a militância em vários espaços do periódico, inclusive na seção “Poesia”. Ambos os periódicos representavam/ orientavam a vida LGBTQIA+ vida como em uma arena de luta: um discurso performatizado de ordem política, social e discursiva (Schiffler, 2017), o qual, ambos os nanicos, instigavam sua audiência leitora a problematizar as violências vividas na sociedade brasileira ditatorial. E nesse jogo de luta política, a linguagem expressa no Lampião era desmunhecada e desbundante, oriunda do gueto homossexual, um discurso contra-hegemônico que gozava de uma independência, haja vista que se tratava de um periódico que desobedecia a várias direções (Trevisan, 2018), diferentemente do CCC, mas ambos contribuíram para representar assim uma marginalidade social não só periférica, mas sexual. É preciso fazer uma ressalva que, diferentemente do Lampião da Esquina que sofreu represálias do regime ditatorial, o ChanaComChana, segundo Miriam Martinho (2022), nunca sofreu perseguição ou censura⁴, mesmo permeando três anos e meio do regime cis-hétero-militar.

A poesia (bicha/ sapatônica) do Lampião e do ChanaComChana

A seção “Literatura” do Lampião da Esquina esteve presente em 23 edições da revista, sendo que a poesia aparece nas seguintes edições e com os respectivos autores: a) Edição especial (de nº zero) com Leila Mícolis e Franklin Jorge; b) Edição nº01 com textos de Mario de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Sosígenes Costa; c) Edição nº 3 com Jean Genet, Políbio Alves e Tony Pereira; d) Edição nº 04 com Constantino Cavali; e) Edição nº 13 com duas poesias de Fernando Pessoa; f) Edição nº 14 com dois poemas de Mario de Andrade; g) Edição nº 15 com poemas de Renata Palottini, Ulisses Tavares e Fernando Wide; h) Edição nº 16: Antônio Botto; i) Edição nº 17 com Valério Perellechin e José Renato

4 *Contradizendo os apontamentos de Quinalha (2021).*

Pimentel e j) Edição nº 18 com Mario Faustino. Os textos desse suplemento, geralmente, eram organizados por Glauco Mattoso ou Gasparino Damata e, ainda, uma ou outra edição trazia comentários de Jorge Schwarzl acerca de alguma obra.

No ChanaComChana as peças poéticas apareceram na seção “Poesia”, a qual esteve presente em todas as edições, exceto na primeira, e esse gênero do discurso literário que nomeia a seção é proeminente, aproximadamente dois textos em prosa aparecem nesse segmento e, ao contrário do Lampião que havia uma dominação (literária) masculina, todas as poesias presentes são de mulheres, algumas usavam codinomes. E como foi dito anteriormente, havia ainda um chamamento do público leitor para contribuir com a seção – ao contrário do Lampião em que há uma proeminência canônica, presença de autores portugueses – acreditamos que isso acontecia para que houvesse uma validação de “qualidade” desse conteúdo literário.

Ambos os periódicos não constituíram apenas um processo de legitimação, mas testemunham uma garantia de espaço de fala/ enunciação, pois davam voz e vez para os sujeitos/ autores/ poetas invisibilizados nesse contexto ditatorial. Compreender essa topografia social de interdição, onde esses autores não tinham o direito de falar no mainstream – exemplo disso, temos a Cassandra Rios que teve 36 dos seus 50 livros censurados por um regime cis-hétero-militar. A categoria de “autor”, de acordo com Foucault (2015) é um dos princípios de rarefação discursiva, haja vista que esse sujeito é aquele que por meio da linguagem literária se insere, por meios de nós de coerência, se insere em uma dada realidade.

Entendemos, ainda, que a enunciação literária presente nesses periódicos nanicos de cunho LGBTQIA+ consistiam em corporalidades despidas de suas condições de cidadão (Afonso-Rocha, 2021). Autoras e autores, principalmente esses fora do cânone, que estavam em uma posição marginalizada, os quais sequer tinham suas autorias reconhecidas. Assim, pela análise desses textos, temos a possibilidade de entender o contexto social de opressão em que esses sujeitos estavam postos

(Fairclough, 2001) – dessa maneira, esses aspectos linguísticos são ferramentas importantes para entendermos as relações de poder oriundas do sistema ditatorial cis-hétero-militar. Sendo essas seções de literatura um espaço paratópico, em que o texto literário viado/ sapatônico, assim como suas subjetividades (desejos, anseios, escrevivências) não pudessem ter o direito de existir fora da ali.

Afonso-Rocha (2021) expõe que lésbicas, gays, transexuais/travestis e qualquer sujeito que estivesse fora dos valores impostos pela regime ditatorial cis-hétero-militar era invisibilizado e envolvido por essa política de morte, de necropoder – uma soberania que define quem importa e quem não importa (Mbembe, 2018, p. 41), a submissão da vida ao poder da morte. Assim, os discursos LGBTQIA+, inclusive os discursos literários, eram ilegítimos pela censura: podemos pensar não só nome de Cassandra Rios que foi extremamente censurada e tem passado atualmente por um apagamento, mas ainda poetas que publicaram no Lâmpião possivelmente por codinomes que não conseguimos encontrar sequer uma referência bibliográfica na internet, como é o caso de Fernando Wide, autor do poema “Canto das minorias”, presente na Edição 15 do periódico. É como se a ditadura fosse uma ordem discursiva/ de enunciação o que impacta no perpetuar da memória dessas minorias.

Chartier (1990) observa que a cultura material, assim como as representações simbólicas são partes da sociedade que integram a vida cultural, ou seja, os objetos tangíveis, os símbolos e os seus significados são atribuídos a esses objetos. As representações têm “[...] tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo se impõe, ou tenta impor sua concepção de mundo social, os valores que são os seus e seu domínio” (Chartier, 1990, p. 17) – haja vista que as representações em uma dada sociedade são postas a partir dos interesses de um grupo que as forjam, criam signos/ sentidos que classificam e excluem sujeitos que constituem as práticas sociais:

Compreender o significado histórico dessas séries de signos, numerosas, variadas, densas, exige por fim, que se interroguem as diferenciações da sua decifração. Cada uma delas é suscetível a leituras plurais, que variam de acordo com a circulação desigual de códigos e chaves próprios de cada fórmula de representação, e também consoante os distanciamentos dos saberes e das competências de diferentes públicos colocados em posição de ver o poder através dos signos. Tratar-se-ia, portanto, de construir uma problemática de variação histórica e sociocultural da percepção e da compreensão dos signos do Estado a partir de um modelo proposto para a leitura dos textos ou para a decifração dos frescos e dos quadros (Chartier, 1990, p. 221).

Nessa perspectiva, ao tratarmos de periódicos nanicos como o Lampião da Esquina e o ChanaComChana, é a ditadura cis-hétero-militar que autorizava (e desautorizava) a enunciação de sujeitos contra-hegemônicos com diversos dispositivos de repressão, como a censura, a opressão e a tortura – uma espécie de “ordem do discurso”, uma “luta de representações”: de um lado aquilo é aceito, instituído, imposto e do outro o que é hierarquizado pelas estruturas sociais de poder, em nosso recorte, a ditadura cis-hétero-militar, uma forma de necropoder, uma soberania vertical que postulava quais sujeitos importam ou não (Mbembe, 2018), ou melhor, quais corpos deveriam ou não morrer.

Para ilustrar nossas proposições da representação na literatura, trouxemos poemas publicados nas edições lampiônicas de número 0 e 15, e do ChanaComChana as edições de número 03, 04 e 12. Como a análise de discurso crítica analisa os enunciados estreitando os lações entre as questões sociais e linguísticas, percebemos que essa teoria social de caráter crítico propões mudanças sociais ao que tange as representações de poder e dominação (Barros, 2018), então nossas análises dialogam com as subjetividades LGBTQIA+ em meio à ditadura. Observemos primeiro o poema “Distância”, de Ulisses Tavares:

O índio não pode caçar.
O negro não pode falhar.
O poeta não pode sonhar.
O homossexual não pode amar

Das minorias
nenhuma dessas
(consolo e esperança)
é aquela que decreta
que a maioria não pode comer (Tavares, 1979, p.08).

A produção acima apresenta duas estrofes com versos irregulares que são colocadas, na primeira, rimas emparelhadas, juntamente de algumas figuras: o poeta, o indígena, o negro e o homossexual – que em um contexto de ditadura podem ser considerados um grupo social de “desajustados” e que também não podem determinar os movimentos de uma vida social. Na segunda estrofe (composta por rimas brancas), o consolo e a esperança, dois substantivos abstratos, mostram que os sujeitos citados na primeira estrofe comprovam que eles estão distantes de uma estabilidade social. Percebemos que a função do autor, enquanto categoria foucaultiana, questiona, por meio dessas figuras, discursos hegemônicos presentes em uma sociedade (Foucault, 2015). Agora tentemos perceber a produção “Poema para teus seios”, de Leila Míccolis:

Cerro os olhos pra não ver,
e mãos para não apalpar
e bocas pra não chupar
teus seios.
Desejo beber teu leite,
azeite de oliva branca,
e provar com minha língua
o macio de teu peito.
E se em inútil trabalho
te afasta a blusa de mim,
eu, por inúmeros meios,
cerro olhos pra ver
e bocas para chupar
teus seios (Míccolis, 1978, p.10).

O poema de Míccolis é visto por Rocha (2021) como uma profanação poética que coloca em tela um *ethos* orgástico, que para além da necessidade de gozo, o prazer pelo copo de uma outra. O eu lírico inicia

dizendo que quer vedar seus olhos para não ver, as mãos para não apalpar, mas admite que tem desejo e quer provar com a própria língua o seio da outra. O vendar dos olhos, o atar das mãos pode ser entendido como uma forma de se esconder das garras da ditadura, mas o prazer a essa outra corporalidade continua ali. O próximo poema, “Canto das minorias”, é de Fernando Wide que, como foi dito, pode ser uma pseudônimo – um escritor, despreocupado com a condição de autor, ou ainda um leitor que não deseja ter seu nome vinculado à produção:

sinto uma distância imensa entre nós
mesmo quando
cavalgadas em meu dorso suado
distância cada vez maior
até mesmo quando
como um potro arisco
persegues minhas ancas cansadas
nessas horas
teu galope
é como bater de meu coração (Wide, 1979, p. 08).

Temos mais um poema que está envolvido por um *ethos* de prazer, mas com uma voz poética que se vê como minoria, percorrendo suas angústias por versos irregulares – ou seja, se colocando em um lugar de contradição: possivelmente fatores sociais traçam essa distância, que pode ser tanto cotidiana, quanto em um momento de prazer, em que esse sujeito lírico é animalizado, é colocado como um potro arisco, perseguido por suas ancas e que, provavelmente, nem tem o direito de amar, haja vista que o bater de seu coração é comparado ao “galope” desse sujeito ao corpo do outro.

No periódico ChanaComChana, a maioria das poetisas que assinam suas produções não trazem nome e sobrenome, alguns ainda são identificados por pseudônimos e apelidos. É válido ressaltar, novamente, que, as próprias leitoras compartilhavam seus escritos nos zines, como é o caso da poeta “Vange”, que suscitamos ser a cantora Vange Leonel, que tem o título de “Rocha Kármica”:

Você desde há muito
É a pedrinha no meu sapato
Mas não encare com fatalidade:
Prefiro chamar de acaso
Fatalidade foi eu ter que transpor
a pedra que já era agora no meio do caminho.
Eu agradeço a você
por eu ter sabido ser uma grande pedra.
Eu agradeço a você
Por ter gravado e sangrado a obra
Desobrigada e Feliz (Vange, 1983, p. 04).

O poema em si não nos mostra explicitamente que é uma voz feminina que o percorre, mas as questões extralinguísticas apontam para tal: a vida da possível autora que era uma mulher lésbica assumida e o suporte em que ele foi publicado. Notamos uma intertextualidade com Drummond, com o poema “No meio do caminho”, reforçando a metáfora da pedra ser um obstáculo, que desde o início de uma possível relação era um incômodo e essa “pedra” aumenta – que até o eu lírico se torna uma “grande pedra”, para se encontrar, após derradeiras situações, “Desobrigada e Feliz”, ambos em letra maiúscula, se vendo agora como um substantivo próprio que amadureceu depois de uma relação embasada em fatalidades. O segundo poema em análise do CCC vem assinado por “Cláudia”, possivelmente, alguma componente do grupo editorial do nanico ou ainda uma leitora:

A mesma boca que denuncia
me acaricia
A mesma mão que me adormece
Enfatiza

E luta
E combate pelo oprimido

O corpo que me deixa louca
é também bandeira de luta
de confronto

A mesma voz rouca que me ama
agride o injusto e o opressor

Essa mulher que combate
que usa armas
Enternece
Acarinha
Conforta

E eu a amo... (Cláudia, 1987, p. 09)

Na arquitetônica do poema, vemos um movimento anafórico com a repetição do seguinte fragmento “A mesma”, temos uma voz poética, possivelmente feminina, pelos elementos externos que envolvem o poema, e que fala, através de versos irregulares que é apaixonada por uma mulher de postura combativa, possivelmente da militância, que em contrapartida, mesmo usando armas “Enternece/ Acarina / Conforta” – os três verbos com letra maiúscula no poema, concretizando nas letras esses atos. O próximo poema, “Crime perfeito”, de Miriam Martinho, uma das produtoras e editoras do ChanaComChana:

Quando vejo seus olhos de senha
Quando beijo sua boca ilícita,
um gosto de sangue me excita
a garganta calada: – Venha!
O corpo a gente se esconde debaixo dos olhos do mundo.
As pistas a gente encobre num sorriso profundo.
O álibi, sendo nós, é um crime perfeito,
o que nos torna mais, um pouco mais,
tão bonitos sermos cúmplices (Martinho, 1983, p. 03).

É trazida a metáfora do crime já no título, como se outras possibilidades de amar para além da configuração cis-heterossexual fosse errado. A autora traz termos do contexto criminal: “ilícita”, “álibi”, “pistas”, “crime”, “cúmplices” – reforçando a ideia de que amar um igual é uma ação hedionda que precisa ser escondida “dos olhos do mundo” ou

encobertas em gestos simples como um sorriso. É mais um poema que a sexualidade da autora e o suporte indicam que é uma produção lésbico-afetiva, quando a voz poética diz que um gosto de sangue a excita, podemos pensar nos ciclos menstruais das pessoas que menstruam, nesse poema, especificamente, as mulheres. A menstruação ainda não é um problema para a voz que percorre o poema, em uma proposta de antítese, a garganta calada, por meio do imperativo do verbo vir, chama a sua amada. O texto é feito em rimas irregulares e traz duas rimas emparelhadas também: “Quando beijo sua boca ilícita,/ um gosto de sangue me excita” e “O corpo a gente se esconde debaixo dos olhos do mundo. /As pistas a gente encobre num sorriso profundo.”

Pelo nosso recorte de análise, vemos que a poesia presente nos periódicos nanicos CCC e Lampião não tratavam especificamente da ditadura e suas mazelas, porém, se pensarmos que ser um sujeito LGBTQIA+ em um regime cis-hétero-militar, escrevendo sobre seus amores, condições, desejos, lamentos é um fator de transgressão – mesmo em um contexto de “abertura política”, haja vista que eram pessoas que infringiam a moral, os bons costumes e ainda, talvez, não pudessem atender às questões de demanda social de reprodução.

Apontamentos para discussão

As contribuições teóricas expostas nos possibilitaram observar a importância de nosso corpus, especialmente à reflexão acerca das seções “Literatura” e “Poesia”, dos periódicos Lampião da Esquina e ChanaComChana, respectivamente, com materiais de autores e autoras que mobilizaram um tecido textual, que no entanto, naquela materialidade não poderiam sequer assumir as condições de autoria, devido às mazelas do regime ditatorial – esses sujeitos quando não tinham suas condições de dizer censuradas, para que fossem lidos/ lidas publicavam mais nessa imprensa de cunho *underground*.

É sabido que o texto literário se difere dos textos historiográficos em geral, mas quando pensamos nos anos de chumbo, percebemos que

as condições de produção e veiculação desses textos nos fazem compreender melhor como se davam as vivências LGBTQIA+ nesse período. Tecendo aproximações entre os dois periódicos, percebemos que o *Lampião da Esquina* abre espaço, melhor, acende as luzes para que o *ChanaComChana* pudesse tratar das práticas lesbianas. Para além do tipo de imprensa que abarcam ambos os nanicos, as formas de produção desses materiais se diferem, inicialmente pelos seus idealizadores, no *Lampião*, gays e no CCC, lésbicas. Além disso, o CCC apesar de sobreviver por mais tempo, não teve tantas publicações quanto o *Lampião*. Independentemente dessas condições, os dois boletins alternativos contribuíram para a atual consolidação e organização da comunidade LGBTQIA+ brasileira. Tratando-se dos aspectos de linguagem, o CCC trazia uma linguagem mais séria, enquanto a linguagem lampiônica era desmunhecada, ambivalente.

Ao pensarmos nos distanciamentos entre as seções “Poesia” e “Literatura” dos referidos jornais, no *ChanaComChana* as leitoras eram mais encorajadas a publicarem seus textos, enquanto, não que isso não tivesse acontecido no *Lampião*, suscitamos, mas este, além de abarcar vários gêneros do discurso literário, se fazia com autores ctônicos, canônicos e existe ainda um número considerável de escritores portugueses – no CCC nem a autoria ficava tão exposta, nem todas as autoras assinavam com nome e sobrenome, algumas faziam uso até de pseudônimos. Além disso, o CCC pouco textos em prosa, além disso, as torpezas do sexo ficavam mais evidentes no *Lampião*.

Ao traçarmos as aproximações, vemos que em ambas as seções há a presença de um *ethos* orgástico, envolvendo muitas vezes ações, subjetividades, afetos, o ato sexual naqueles poemas. Notamos que o material poético presente em ambos os substratos aqui em análise não se embasa nas mazelas oriundas do contexto de ditadura, mas colocavam em tela uma possibilidade de homo/lesboexistência: uma forma de resistir a “todo comportamento de ruptura contra a ordem estabelecida e (im)posta” (Afonso-Rocha, 2021, p. 92) pelo regime necropolítico que envolvia a ditadura cis-hétero-militar brasileira.

Referências

AFONSO-ROCHA, Ricardo. Um lampião ilumina as esquinas da literatura. **Itinerários**, Araraquara, n. 50, p. 57-82, jan./jun. 2020.

AFONSO-ROCHA, Ricardo. **O perigo cor-de-rosa**: ensaios sobre a deimopolítica. 1ª Edição. Salvador, BA: Devires, 2021.

BARROS, Solange Maria de. Bases filosóficas da análise de discurso crítica. In: BATISTA JUNIOR, José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de (org.). **Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas**. São Paulo: Parábola, 2018. cap. 2.

CHANACOMCHANA, ANO 1, Nº 1, 1982. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPcniBky8-NdaDP7ui3XxYLO>>. Acesso em 18 de ago de 2023.

CHANACOMCHANA, ANO 2, Nº 3, 1983. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPcniBky8-NdaDP7ui3XxYLO>>. Acesso em 18 de ago de 2023.

CHANACOMCHANA, ANO 2, Nº 4, 1983. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPcniBky8-NdaDP7ui3XxYLO>>. Acesso em 18 de ago de 2023.

CHANACOMCHANA, ANO 5, Nº 12, 1987. Disponível em: <<https://drive.google.com/drive/folders/1aGvqH-mcQPcniBky8-NdaDP7ui3XxYLO>>. Acesso em 18 de ago de 2023.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1990, 244 p.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo** [Tradução de Cristina Antunes]. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2009.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social** [Tradução de Izabel Magalhães]. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. In: **Gênese e Estrutura da Antropologia de Kant / A Ordem do Discurso**; tradução: Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail e Laura Fraga de Almeida Sampaio – São Paulo: Folha de São Paulo, 2015 – Coleção Folha. Grandes nomes do pensamento, v. 6, p. 81 -110.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: A homossexualidade do Brasil do século XX.; Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. – São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LAMPIÃO DA ESQUINA, EDIÇÃO EXPERIMENTAL, Nº 0, 1978. Disponível em: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/jornal-lampiao-da-esquina-1978-1981/0-e-d-jornal-lampiao-da-esquina-abril-1978/?order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=0&source_list=collection&ref=%2Fjornal-lampiao-da-esquina-1978-1981%2F>. Acesso em 08 de fev de 2023.

LAMPIÃO DA ESQUINA, ANO 2, Nº 15, 1979. Disponível em: <<https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/19-LAMPIAO-DA-ESQUINA-E-DICAO-15-AGOSTO-1979.pdf>>. Acesso em 18 de ago de 2023.

MACRAE, E. O jornal Lampião da Esquina. In: **A construção da igualdade-política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”** [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 137-164. ISBN 978-85- 232-1998-7. <https://doi.org/10.7476/9788523219987.0011>.

MARTINHO, MIRIAM. **Não houve perseguição nem censura ao Chana com Chana**. 2022. Disponível em: <<https://p-nt-www-amazon-com-br-kalias.amazon.com.br/gp/customer-reviews/RJRJO299FOA3?ASIN=B0974WDBL1>>. Acesso em 20 de dez de 2023.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

PRADO, Matheus Nascimento do. **Análise gráfica das capas do jornal Lampião da Esquina**: contribuições para a memória gráfica e para o movimento LGBTIA+. 2022. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

QUINALHA, R. Uma ditadura hétero-militar: notas sobre a polícia sexual do regime autoritário brasileiro. In: GREEN, Jean, N; QUINALHA, Renan; FERNANDES, Marisa (org.). **História LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. p.15-38.

QUINALHA, R. **Contra moral e os bons costumes**: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RODRIGUES, Jorge P. **Impressões da identidade**: Histórias e estórias da formação da imprensa gay no Brasil. Niterói: Universidade Federal Fluminense/Programa de Pós-graduação em Letras, 2007.

SCHIFFLER, Michele Freire. A linguagem como arena: conflitos e resistência em performances culturais. **Anais dos Encontros Internacionais UFES/PARIS-EST**, 2017.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed, Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Aqui duvidamos se o memorial da resistência é um lugar de cultura ou de barbárie

Sâmella Priscila Ferreira Almeida¹

Resumo

Apresentamos provocações relacionadas ao processo de elaboração do passado no discurso literário, considerando o debate contemporâneo do campo teórico-crítico da literatura de testemunho brasileira, em autores como Jaime Ginzburg, Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin, em diálogo com a produção teórica da Escola de Frankfurt, em especial, de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, desdobradas a partir da tragédia do nazismo alemão. Posteriormente, apresentamos análise de poema não nomeado, cujos primeiros versos intitulam nossa comunicação, da escritora Danielle Magalhães em *Vingar* (2021), com o qual refletimos sobre as contradições do processo de elaboração do passado no campo dos estudos literários que se debruçam sobre a lite-

¹ Licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes) (2018), mestre (2021) e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), professora de língua portuguesa da Secretaria Estadual de Educação do Espírito Santo (Sedu-ES). E-mail: contato.samellaalmeida@gmail.com.

ratura de testemunho produzida no período da ditadura brasileira das décadas de 1960 a 1980.

Palavras-chave: Trauma. Crise da representação. Elaboração do passado. Eurocentrismo. Poesia contemporânea.

Neste trabalho, apresentamos *questões* sobre o *trauma* e a *crise da representação* na poesia contemporânea brasileira, a partir de diálogo estabelecido entre o campo teórico da literatura de testemunho, a produção teórica da Escola de Frankfurt, e poema não nomeado, cujos primeiros versos intitulam nosso texto, da escritora Danielle Magalhães em *Vingar* (2021).

A *crise da representação* se estabelece como questão central para a arte moderna, nas artes plásticas foi marcada, por exemplo, pelo abandono da herança renascentista da perspectiva geométrica na representação do espaço; na literatura, por uma mudança de concepção do trabalho estético que não objetiva mais representar uma realidade, mas se apresentar como discurso (Fiorin, 2008).

Contemporaneamente, no campo teórico-crítico da *literatura de testemunho*, a questão da irrepresentabilidade muitas vezes se apoia na noção psicanalítica do *trauma*, e nas elaborações teóricas da Escola de Frankfurt quanto à dialética entre civilização e barbárie na criação estética e no trabalho historiográfico, frente ao evento traumático da Shoah.

Partindo do diálogo com a psicanálise, Martinelli Filho (2021) aponta que o trauma não se refere à experiência ou memória dolorosa impedida de ser lembrada, o que diz mais respeito à noção do recalque. Antes, o *trauma* corresponde à uma reação do aparelho psíquico a um evento do real cujo impacto, tamanho, impede sua função de simbolização, levando o psiquismo à uma compulsão pela repetição. Segundo Martinelli Filho (2021, p. 47-48):

O instante traumático não inscreve uma associação entre representação-objeto e representação-palavra, mas uma *Prägung* (cunhagem, impressão), que permanece no inconsciente como uma *intensidade*, e não como traço (*spur*) na memória, isto é, não integrado ao sistema verbalizado do sujeito (Garcia-Roza, 2008b, p. 184), como algo não inscrito. Pela fixação que ocorre no instante do trauma, o indivíduo retorna constantemente à cena inicial, “como se esses doentes jamais tivessem superado a situação traumática, ou seja, como se essa tarefa ainda se apresentasse diante deles, atual e intacta” (Freud, 2014a [1917], p. 367). É nesse sentido que podemos dizer que o trauma revela uma irrepresentabilidade, algo que não se inscreveu como um traço mnêmico associado a uma representação, permanecendo, então, inominável, indizível. A fixação garante a permanência do trauma como compulsão à repetição, ainda que não inscrito como traço mnêmico. Essa repetição, porém, não ocorre como sintoma do retorno do recalcado, como manifestação da representação que previamente havia sido interdita no processo de tradução entre as camadas do aparelho psíquico, mas sim como a retomada de uma intensidade de energia registrada no inconsciente. O instante traumático é irrepresentável como uma categoria do simbólico, conservando-se como um buraco (*trou*, daí o *troumatisme* laciano) na rede de representações (Martinelli Filho, 2021, p. 47-48).

A violência reacionária do nazismo alemão, que se estendeu de maneira totalizante contra todas as direções sociais que a ela se contrapunham, levou ao limite o projeto de destruição do outro. O desafio de sua simbolização produziu um corte epistemológico no pensamento euro-ocidental, atualizando a discussão da crise da representação na arte moderna quanto à representabilidade do real traumático, daquilo que é o indizível, na arte contemporânea. Segundo Martinelli Filho (2021, p. 49), “[a] brutalidade da morte de milhões de pessoas por meio de um processo industrial organizado pelo Estado escapa à compreensão como um excesso incapaz de ser reduzido a um instrumento discursivo, como um superlativo por excelência”.

Se, para o pensamento iluminista, o correr da história se dava em um espaço vazio e planejado, em que o progresso levava da barbárie à civilização – o que permitia à historiografia legitimar a violência da imposição de novos regimes de produção nas áreas coloniais, por exemplo; A experiência de encarar lado a lado, os maiores avanços técnico-científicos da civilização humana e a institucionalização da barbárie imperialista alemã, levou pensadores europeus, como Walter Benjamin e Theodor Adorno, a atestar a compreensão da história como unidade contraditória entre civilização e barbárie.

Naquele momento, Theodor Adorno (1962, p. 29) apontou que a crítica cultural se encontrava

[...] frente ao último escalão da dialética entre cultura e barbárie: depois do que se passou no campo de Auschwitz escrever um poema é coisa bárbara, e este fato corrói inclusive o conhecimento que diz porque se tornou impossível escrever poesia hoje. O espírito crítico, se se ensimesma, em auto-satisfeita contemplação, não é capaz de enfrentar a absoluta reificação que teve entre seus pressupostos o progresso do espírito, mas que hoje se dispõe a sangrá-lo totalmente (Adorno, 1962, p. 29, tradução de Manuel Sacristán).²

A riqueza material e espiritual que muitas nações europeias experimentaram como progresso nos últimos cinco séculos baseou-se na reificação humana, em grande parcela da humanidade tornada coisa, subsumível à exploração. As crises do capital que irromperam no século XX transpuseram a ferida aberta das margens para o centro do sistema, quando o imperialismo alemão investiu sua violência

2 “[...] frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía. El espíritu crítico, si se queda en sí mismo, en autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentarse con la absoluta cosificación que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangrarlo totalmente” (Adorno, 1962, p. 29).

no território europeu, contra a noção da humanidade iluminista.³ O impacto desse choque produziu uma desconfiança profunda quanto à possibilidade da representação, tanto pelo caráter irrepresentável, superlativo, da violência, quanto pela percepção, então evidente, de que os bens culturais – itens civilizatórios – acumulados através do tempo são os despojos que só puderam ser roubados, ou narrados, depois de perpetrada a barbárie.

O debate em torno desta questão foi apropriado pelos estudos da literatura de testemunho brasileiros (Ginzburg, 2012). Tomando a Shoah como ponto de partida para a discussão, a catástrofe passa a ser compreendida como elemento da realidade, cuja repetição estrutura a modernidade, em que está posto o conflito entre a necessidade de relatar o evento traumático e sua irrepresentabilidade. Márcio Seligmann-Silva, em um exemplo, procura demonstrar a diferença entre a noção de trauma produzida pelo terremoto de Lisboa de 1755 e a ocorrência da Shoah. Segundo ele,

não se pode afirmar que a catástrofe constitua um objeto absolutamente novo no campo da reflexão filosófica. O que mudou – de modo radical – foi a sua definição. Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte da história do século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe. [...] No centro dessa discussão localiza-se – como um poderoso buraco negro – a Shoah. Esse

3 Para ficarmos em apenas um exemplo, as teorias de superioridade racial – que foram decisivas para a invasão europeia de territórios na América, África, Ásia e Oceania, para a expansão mercantil, para o acúmulo de riqueza das metrópoles, para a implementação da atual divisão internacional do trabalho (Amin, 2021) – atualizaram na Europa o terror imperialista que ela operou no mundo. Segundo Lukács (2022, p. 695): “Sob o signo da teoria racial, todos os outros povos foram considerados objetos de exploração do imperialismo alemão. Mesmo diante da guerra, todos os povos não germânicos foram declarados como sendo “raças inferiores”, cujo destino “natural” só podia ser a execução de trabalho escravo para a “raça dos senhores”. Em seguida, a prática da guerra aboliu a distinção entre povos germânicos e não germânicos. Os dinamarqueses, holandeses e noruegueses foram tão impiedosamente oprimidos e explorados quanto os “estranhos à raça”: sérvios, checos, gregos, ucranianos, polacos, etc.”

evento-limite, a catástrofe, por excelência, da humanidade e que já se transformou no *definiens* do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação (Seligmann-Silva, p. 73-75).

Em diálogo direto, Jaime Ginzburg (2012, p. 23) aponta que “[o] século XX se estabeleceu como tempo propício para testemunho, em virtude da enorme presença das guerras e dos genocídios” e conclui que:

Em um tempo de catástrofes, o trauma é impregnado no cotidiano, com a difusão do choque na modernidade (Seligmann-Silva, 2003, p. 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 (Seligmann-Silva, 2003, p. 387).

No mesmo campo teórico, com o intuito de observar a política de apagamento produzida pelo governo brasileiro do período de ditadura militar, Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 251) afirma:

[c]omo nasci na Europa, e num país profundamente tradicional como a Suíça, quero insistir, em primeiro lugar, na diferença existente entre certas discussões sobre o famoso “dever de memória” (expressão, aliás, muito discutível) na Alemanha e na França, e as diversas formas de relação com o passado num país da América Latina marcado pela colonização, pela escravidão e pela ditadura como o Brasil. Enquanto na Europa surge certa lassidão depois de um longo “Aufarbeitung der Vergangenheit” (literalmente, “trabalho de elaboração do passado”) – para retomar uma expressão de Adorno que, por sua vez, retoma uma expressão de Freud (Durcharbeitung, trabalho de perlaboração) –, cumprido notadamente em função da Segunda Guerra, em particular da Shoah, a questão da memória, particularmente da memória dita nacional, não se coloca nestes termos no Brasil.

Na argumentação de Seligmann-Silva, antes da modernidade a catástrofe definia-se pela singularidade do evento trágico, o horror da Shoah

cristaliza o caráter da catástrofe como materialização da realidade cotidiana na contemporaneidade. Ginzburg concorda com Seligmann-Silva quanto ao corte epistemológico causado pela tragicidade da guerra e da violência ocorridas no século XX que reorganiza a compreensão do real e de sua possibilidade de representação. Jeanne Marie Gagnebin, por sua vez, aponta que o processo de elaboração do passado em um país como o Brasil possui desafios se comparado ao processo que ocorreu em alguns países europeus após a segunda guerra mundial, apontando os eventos de nossa história que considera traumáticos: colonização, escravidão, ditadura.

Nossa realidade cotidiana está cercada de eventos com potencial traumático, e há algo de indizível no traumático que recusa simbolização. A literatura que se organiza em torno da elaboração de um passado traumático – de uma incompreensão que exaure nossas forças criativas – cumpre, por isso, um trabalho imprescindível de memória. Aqui, entretanto, o corte epistemológico no pensamento euro-ocidental que, a partir do advento da Shoah, estabeleceu uma compreensão da catástrofe como elemento da realidade cotidiana, e suas influências mediatas e imediatas em nossa literatura, estão colocados como pano de fundo para perguntas que derivam de nossas necessidades próprias.

Estamos transpondo o debate em torno da irrepresentabilidade frente a Shoah como *paradigma histórico* ou *paradigma teórico* para pensar a literatura de testemunho brasileira? Quanto mais nos aproximamos do paradigma histórico, mais convém perguntar de que maneira a Shoah representa um evento traumático em nossa história nacional, em quais sentidos esse evento foi limítrofe para nós, como impactou nosso discurso literário. Quanto mais nos aproximamos do paradigma teórico, mais convém perguntar *quais foram, quando e para quem*, em nossa história nacional, os *eventos-limite* que modificaram a percepção coletiva da catástrofe, fazendo com que ela passasse a ser compreendida como elemento da realidade cotidiana, e como isso tem se manifestado em nossa literatura.

No século XVIII, quando cerca de meio milhão de pessoas vivia sob o regime da escravidão no Brasil (Botelho, 2011) e quando o terremoto de Lisboa assolou a capital portuguesa matando mais de trinta mil pessoas, a definição de catástrofe como o “estado de exceção” no qual se experimenta o terror da violência intensiva e extensivamente – a compreensão da tragédia como furo, inesperado e singular, que não compõe a realidade planejada, mas se instaura como vazio repentinamente nela –, só se justificava e era compartilhada entre portugueses e brasileiros a partir de um interesse econômico e de uma ideologia de classe dele derivado: A parte mais reacionária da elite brasileira negociou cargos políticos com a coroa portuguesa pela cobrança de mais tributos na já declinante e escravista Vila Rica, que foram usados para reconstruir Lisboa,⁴ essas condições dispuseram aquilo que deveria ser considerado trágico em contraposição àquilo que precisava ser considerado ordinário.

Além disso, convém perguntar quais as melhores maneiras de nos apropriarmos das experiências de elaboração do passado no que diz respeito à Shoah, tendo em vista que o registro dessas experiências não costuma sinalizar para os fatos de que: A violência do nazismo alemão foi uma expressão qualitativamente nova do imperialismo (Lukács, 2022), velho conhecido do restante do mundo; O acúmulo de recursos advindos do colonialismo ao longo da história, e sua concentração atual via estrutura de dependência econômica internacional, produzida historicamente pelo colonialismo prosseguido do imperialismo (Amin, 2021), é o último resquício de fonte material que garante os direitos, como o de elaboração do passado, dos cidadãos europeus. Nossas experiências traumáticas, do genocídio e escravização colonialistas à perseguição, tortura e extermínio perpetrados pelas forças militares, das insurreições, das ditaduras às ocupações, não podem ser elaboradas enquanto não haja no presente um corte

4 Ver “Riqueza de Ouro Preto reconstruiu Lisboa após terremoto no Século 18”. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/10/24/interna_gerais,700993/riqueza-de-ouro-preto-reconstruiu-lisboa-apos-terremoto-no-seculo-18.shtml. Acesso em 04 fev. 2024.

que as deixe no passado. Isto é, enquanto elas não cessem de se repetir (Benjamin, 1994), e elas nunca cessaram de se repetir sob o domínio do imperialismo estrangeiro – da alçada à deposição de sistemas de governo e Chefes de Estado. Como observou Adorno (2010, p. 53), “[o] passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas”.

Danielle Magalhaes (2021, p. 168-170) aponta perspectivas interessantes para algumas dessas questões no poema que temos em vista:

aqui duvidamos
se o memorial da resistência
é um lugar de cultura
ou de barbárie
em cada parede pintada
com tinta fresca que apaga
todos os vestígios
a cultura salta
em cada linha
do texto explicativo
que pacifica o horror
no tom que diz apesar de
todo o horror
que teve aqui
da ditadura vargas e depois
na ditadura militar
apesar de
centenas de pessoas
terem sido mortas e torturadas
todos os dias
como são os presidiários
de bangu e outros presídios
como são os pobres pretos favelados
em Paraisópolis ou em qualquer outro
paraíso perdido

ainda hoje
milhares de pessoas
são torturadas
e mortas
apesar de
tudo isso
ainda insistem em dizer
o lado bom
do que jamais terá
lado bom
do que jamais será
um lugar de encontro
em que se jogava
xadrez
a cada vez
que se jogam palavras
como baralho
no texto
o irreconciliável é conciliado
nos olhos que jamais lerão
o sangue nos sulcos
das paredes
há de ter
outras formas
de contar
a história
da resistência

Os primeiros versos do poema, “aqui duvidamos/ se o memorial da resistência/ é um lugar de cultura/ ou de barbárie”, fazem referência ao Memorial da Resistência de São Paulo, que preserva memórias da resistência e da repressão políticas no Estado. O edifício data da década de 1910, possui mais de 1.500 metros quadrados e foi tombado como bem cultural de interesse para a memória social paulista, por ter sediado, entre 1940 e 1983, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (DEOPS-SP), onde foram encarcerados e torturados presos políticos durante a ditadura militar.

A instituição museológica aponta para o contraste vívido entre memória e apagamento, à medida que, para tornar-se espaço de memória é necessário modificar nele os próprios resquícios materiais que se acumularam com o passar do tempo: “em cada parede pintada/ com tinta fresca que apaga/ todos os vestígios/ a cultura salta/ em cada linha/ do texto explicativo/que pacífica o horror”.

Numa perspectiva ampla, toda memória de resistência – o museu, a obra de arte, o texto jornalístico, teórico ou crítico – lida com a contraface do apagamento, não é possível lembrar-se de tudo todo o tempo. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (Benjamin, 1994, p. 224).

Postados no presente, olhando para trás, quais imagens do passado lampejam para nós? Em que dimensão conhecemos o impacto da violência das elites e do Estado na contenção das muitas rebeliões populares que moveram a história brasileira (Moura, 2020), e de que maneira essa intensidade violenta se repete, não simbolizada, na construção de nossa subjetividade subjugada pela dominação (Fanon, 2022)?

Em suas “Teses sobre o Conceito da História”, com as quais o poema dialoga abertamente, Walter Benjamin (1994, p. 226) sugere a desconfiança contra os bens culturais, porque também eles são selecionados e transmitidos pelos dominadores a partir daquilo que saqueiam dos dominados, incluindo sua própria história:

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à

corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

O apagamento do horror se realiza na própria produção da memória que lhe diz respeito, seja nas paredes do museu, que evidenciam e apagam a materialidade histórica da realidade, seja nos discursos da transmissão da cultura que inevitavelmente fazem escolhas do que dar a ver. O distanciamento sugerido por Benjamin é necessário aqui para reconhecer quando essas escolhas servem à construção da memória em prol da boa consciência, a memória que se contenta em conhecer o passado como fato dado, emoldurado numa sala de exposições, enquanto, pacificada, permite que o que se passou no passado se passe também agora, “no tom que diz apesar de/ todo o horror/ que teve aqui”.

Diferentemente de mirar o passado como recorte isolado dum tempo, a poeta dá a ver a imagem da intrínseca relação entre aquilo que se estabeleceu como terror e que persiste, “da ditadura vargas e depois/ na ditadura militar/ apesar de/ centenas de pessoas/ terem sido mortas e torturadas/ todos os dias/ como são os presidiários/ de bangu e outros presídios/ como são os pobres pretos favelados/ em Paraisópolis ou em qualquer outro/ paraíso perdido”.

A violência militar perpetrada pelo Estado contra a sociedade civil não surgiu com a ditadura de 1964, progrediu, como aspecto bárbaro-civilizatório, a partir do momento em que este território foi compreendido como fonte de recursos exploráveis, e nunca cessou com a formalização política do fim da ditadura militar. Do genocídio no paraíso perdido ao Massacre de Paraisópolis há uma complexa rede de elementos interligados, cujo ocultamento faz com que cada um desses eventos traumáticos permaneça não simbolizado em nossa memória coletiva, e se repita: “ainda hoje/ milhares de pessoas/ são torturadas/ e mortas/ apesar de/ tudo isso/ ainda insistem em dizer/ o lado bom/ do que jamais terá/ lado bom”.

Não é possível dizer que há lado bom, que a história absolverá os mártires, que o proletariado inevitavelmente vencerá, como recusa Benjamin ironizando o marxismo vulgar em suas “Teses”. A luta estabelecida entre oprimidos e opressores não pode ser encarada como um jogo de xadrez cujo resultado é previamente conhecido, nessa luta está em jogo a possibilidade de sobrevivência da humanidade ou sua autodestruição, e, até aqui, a violência produzida historicamente pela luta de classes tem deixado “o sangue nos sulcos/ das paredes”. Como aponta Benjamin (19994, p. 226),

[a] tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. [...] O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

O “estado de exceção” em que vivemos, a catástrofe de nossa realidade cotidiana é, como afirma Benjamin, regra geral. Para nós isso vale desde muito tempo, e tratá-lo como fato isoladamente novo é efetivamente apagar o passado. Por isso, a poeta recusa a utilização leviana da fragmentariedade como recurso na produção discursiva contemporânea: “a cada vez/ que se jogam palavras/ como baralho/ no texto/ o irreconciliável é conciliado”.

Nas primeiras décadas desse século no Brasil, cresceu o número de militares ocupando cargos do Governo Federal, foram liquidadas fontes de riqueza nacional e retirados direitos trabalhistas em favor de conglomerados estrangeiros, prosseguiram o genocídio das populações negras, indígenas e encarceradas. O que fez de nós essa ferida aberta vertendo ouro e sangue prossegue há séculos e não é mais do que o agora, por isso, não interessa, para quem testemunha pelos “olhos que

jamais lerão”, produzir uma memória exclusivamente destinada a pacificar a consciência subjetiva e desarticulá-la da compreensão das contradições históricas que constituem nossa realidade atual, dando trânsito livre para a existência permanente do horror; Mas, constituir uma memória que colabore no processo de interrupção da atualização das formas de exploração e de dominação que produzem a violência constante a que estamos até então submetidos: “há de ter/ outras formas/ de contar/ a história/ da resistência”.

Referências

ADORNO, Theodor. **Educação e Emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ADORNO, Theodor. **Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad**. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

AMIN, Samir. **O eurocentrismo: crítica de uma ideologia**. Tradução de Ana Barradas, Gabriel Landi Fazzio. São Paulo: Lavra Palavra. 2021.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232. (Obras escolhidas; v. 1)

BOTELHO, Tarcísio R. Estimativas de população para o Brasil: séculos XVIII e XIX. In: **Quintas Jornadas de Investigación**. 22-Magnitudes micro y macro-econômicas em períodos pre-estadísticos: el Rio de la Plata en los siglos XVIII y XIX. Montevideo: Asociación Uruguaya de História Económica, 2011. Disponível em: https://www.audhe.org.uy/images/stories/upload/sexo_22_paper_botelho.pdf. Acesso em 04 fev 2024.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FIORIN, José Luiz. A crise da Representação e o Contrato de Veridicção do Romance. **Revista do Gel**. São José do Rio Preto, v. 5, n. 1, p. 197-218, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Esquecer o passado? In: _____. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 251-263.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012, p. 51-59. Disponível em: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras

e outras violências. Vitória: Edufes, 2011, p. 19-29. Disponível em: <https://edufes.ufes.br/items/show/592>.

LUKÁCS, György. O delírio racial como inimigo do progresso humano. Tradução de André Brandão. **Germinal: marxismo e educação em debate**. Salvador, v.14, n.2, p.692-705, ago. 2022.

MAGALHÃES, Danielle. **Vingar**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2021.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

MARCUSE, Herbert. **Poesia lírica após Auschwitz**. Tradução de Luís Gustavo Guadalupe Silveira. Revista.doc. n.7, p. 149-159, jan-jun. 2009.

MARTINELLI FILHO, Nelson. Sintoma, trauma, irrepresentabilidade. In:_____. **Formas de esquecer**: o estatuto da memória em contos de Bernardo Kucinski. São Carlos: Pedro & João, 2021, p. 39-50.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**: quilombos, insurreições, guerrilhas. 6 ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

Eu direi as palavras mais terríveis esta noite

Sinval Soares Paulino¹

Resumo

Embora seja (auto) classificado como politicamente conservador, Roberto Piva (1937- 2010) foi uma das vozes contra a ditadura brasileira dos anos 60 aos 80. Autor associado à transgressão, ao desbunde, ao homoerotismo, aos excessos e aos arroubos constantemente vigiados e punidos pelas forças do conservadorismo na política e na sociedade brasileiras daqueles anos, Piva é um exemplo da força da palavra poética como ato de resistência. Este trabalho, baseado em entrevistas e análises de manifestos e de poemas, principalmente do livro “Paranoia”, lançado um ano antes da deflagração do Golpe Militar que jogou o País numa noite de 30 anos, tem o objetivo de apontar historicamente a produção de Roberto Piva, estabelecer o contexto em que esta poesia foi recebida, os grupos aos quais está associada, e apontar as estratégias articuladas em sua obra para enfrentar a ditadura e se opor à ordem estabelecida (“à alma imortal dos gabinetes”) com uma poética agressiva e transgressora, considerando, com Georges Bataille e Octavio Paz, o papel transgressor do erotismo e da literatura. Por fim, o trabalho

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo e doutorando em Literatura pela UFSC.

tem o objetivo de avaliar que, se Piva não é o exemplo da poesia politicamente engajada, sua obra é o elogio de uma arte violenta e defensora da desordem, da destruição e, a partir desta desconstrução, propor um novo olhar.

Palavras-chave: Roberto Piva. Ditadura.
Poesia. Resistência. Paranoia.

A produção poética de Roberto Piva (1937-2010) atravessa o período que vai de 1961, ano de publicação da plaquete *Ode a Fernando Pessoa*, seguida pelo livro *Paranoia* (1963), a 1997, quando saiu o livro *Ciclonas*. São obras que atravessam quatro décadas e que coincidem com as várias fases da ditadura brasileira, desde a implantação do regime militar, em 1964, até os anos da abertura democrática. Difícil imaginar que esta poesia, conhecida por seu caráter verborrágico, revoltado, panfletário não esteja contaminada pelo espírito de sua época, de maneira que possa refletir o pensamento do poeta diante do quadro instalado nos anos de chumbo, marcado pelo autoritarismo, pelo moralismo e, no caso de Roberto Piva, principalmente pelo conservadorismo retratado na tríade tradição, família e propriedade. Pelo contrário: pode-se ver em toda a produção poética de Roberto Piva se não uma posição deliberadamente política, engajada, no sentido partidário, uma postura permanente de guerra contra o *establishment*.

Aqui é preciso fazer parênteses para detalhar a função da poesia, considerando o contexto, ou, ainda, retomar o questionamento de Heidegger a respeito da poesia após a Segunda Guerra: “Para que poetas em tempos de penúria?”. Leyla Perrone-Moysés dá uma pista no texto “A inútil poesia de Mallarmé” (Perrone-Moysés, 2000, pp 29-34): fora do mundo produtivo, a palavra poética é vista sem utilidade, mas é o recurso possível para trazer à luz o que está sendo escondido, para nos proteger “contra a ferrugem que ameaça nossa formulação do amor e do ódio, da revolta e da conciliação, da fé e da

negação” (aqui a pesquisadora cita Roman Jakobson). A poesia é este local entre a linguagem utilitária e a linguagem desprovida de função, é uma trincheira de guerra.

Embora tenha sido gestada e publicada às vésperas do golpe de 64, a poesia de Piva se direciona ao (ou se revolta contra o) conservadorismo que sustentou a investida dos militares. Hoje, que vivemos a iminência de um novo golpe na política brasileira, sabemos, na prática, que as condições que sustentam essas ações das elites financeira, política e midiática já estão presentes na sociedade.

É o ovo da serpente, uma metáfora que se tornou famosa para expressar o mal em gestação em determinado momento. Falo do filme de Ingmar Bergman, de 1977, que denunciou que muito antes dos fatos já era possível observar na sociedade o nascimento do nazismo, como diz o doutor Vergerus, personagem da trama: “É como o ovo da serpente. Através das finas membranas, você pode claramente discernir o réptil já perfeito”.

Piva, com certeza, viu e apontou a serpente em formação desde *Paranoia*, onde encontramos os versos que denunciam a pobreza diante da volúpia do capitalismo (do poema “Visão 1961”); o moralismo compartilhado pela política, pela religião e pelo capital (“A Piedade”); a sensação de apagamento da história (“Poema de ninar para mim e Bruegel”) e a revolta permanente contra o conservadorismo e o conformismo (“Poema Porrada”):

e lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas
tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os
ovários
dos manequins
(Visão 1961)

as senhoras católicas são piedosas
os comunistas são piedosos
os comerciantes são piedosos

só eu não sou piedoso
se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite
(A Piedade)

rangem os dentes da memória
(Poema de ninar para mim e Bruegel)
Eu estou farto de muita coisa
não me transformarei em subúrbio
não serei uma válvula sonora
não serei paz
eu quero a destruição de tudo que é frágil:
 cristãos fábricas palácios
 juízes patrões e operários
(Poema Porrada)

Se já nos poemas iniciais havia esta marca de poesia de revolta, ao longo de toda a sua carreira Piva publicou manifestos esparsos em que propõe esta poética da transgressão, uma resistência à vida “normativa” e institucionalizada. Manifestos são a marca dos poetas de vanguarda literárias, como cita Gilberto Mendonça Teles no texto “As vanguardas no Brasil e na hispano-américa”:

As formas de expressão de todos esses movimentos de vanguarda (...), o tom de proclamação e o sentido revolucionário acabaram por reativar um tipo de texto até então de uso mais político e filosófico: o manifesto, que, com as vanguardas adquire estatuto de gênero, valendo-se como documento para a história literária e valendo por si mesmo como texto literário, quando não provinha do próprio poema. (Teles, 2022, p 15)

Marjorie Perloff ensina que o manifesto tem origem nas declarações públicas de guerra dos príncipes, ou seja, trata-se de uma declaração pública de intenções, com o propósito de divulgar ações já realizadas ou por realizar. A tradição dos manifestos ganhou as páginas de publicações dos artistas de vanguarda do início do século XX, tomando a forma de documento que pode ser tanto uma declaração de princípios quanto

um gênero literário em si (Perloff, 1993, pp 254-155). No Brasil, alguns poetas usaram, ao longo dos anos, a estratégia de textos com formato de manifestos. Roberto Piva (1973-2010) é um deles. Estes textos-manifestos refletem exatamente esta postura de Piva, de permanente estado de guerra “contra tudo que está aí”, “nós contra eles”, como se vê em *O Minotauro dos Minutos* e *O Século XXI me dará razão*, publicados, respectivamente, em 1962 e em 1984 na hora cósmica do búfalo:

O Minotauro dos minutos

Os pontos cardeais dos nossos elementos são: a traição, a não compreensão da utilidade das vidraças, a violência montanha-russa do Totem, o rompimento com os labirintos e nervuras do penico estreito da Lógica, contra o vosso êxtase açucarado, vós como os cães sentis necessidade do infinito, nós o curto-circuito, a escuridão e o choque somos contra a mensagem lírica do Mimo, contra as lantejoulas pelos caracóis, contra a vagina pelo ânus, contra os espectros pelos fantasmas, contra as escadas pelas ferrovias, contra Eliot pelo Marquês de Sade, contra a polenta pelo ragu, nós estamos perfeitamente esquizofrênicos, paranoicamente cientes de que devemos nos afastar da Bandeira das Treze Listas cujos representantes são as bordadeiras de poesia que estão espalhadas por toda a cidade.

(Piva, 2005, p. 135)

O Século XXI me dará razão (se tudo não explodir antes)

O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos, seu câncer que-ninguém-descobre-a-causa, seus foguetes nucleares caralhudos, sua explosão demográfica, seus legumes envenenados, seu sindicato policial do crime, seus ministros gangsters, seus gangsters ministros, seus partidos de esquerda-fascistas, suas mulheres navi-escola, suas fardas vitoriosas, seus cassetes eletrônicos, sua gripe espanhola, sua ordem unida, sua epidemia suicida, seus literatos sedentários, seus leões-de-chácara da cultura, seus pró-Cuba, seus anti-

-Cuba, seus capachos do PC, seus bidês da direita, seus cérebros de água-choca, suas mumunhas sempiternas, suas xícaras de chá, seus manuais de estéticas, sua aldeia global, seu rebanho-que-saca, suas gaiolas, seu jardimzinhos com vidro fumê, seus sonhos paralíticos de televisão, suas cocotas, seus rios cheio de sardinha, suas preces, suas panquecas recheadas com desgosto, suas últimas esperanças, suas tripas, seu luar de agosto, seus chatos, suas cidades embalsamadas, sua tristeza, seus cretinos sorridentes, sua lepra, sua jaula, sua estrictina, seus mares de lama, seus mananciais de desespero.

(Piva, 2006, p. 147)

A ditadura, como as guerras e os tempos de penúria ou de indignação, produz, em extremos, os defensores ferrenhos do poder de um lado e os baluartes da resistência de outro, mas estes são os que aparecem, os que são registrados na História. Há, ainda, as vozes não ouvidas, as pessoas que saem para pegar ônibus de madrugada e voltam para casa à noite, os inocentes, os marginais – e aqui me refiro tanto ao grupo de poetas que foram classificados neste conceito quanto os cidadãos que ficaram ou foram colocados à margem do processo – os esquecidos e os criminosos, aqueles que a sociedade prefere não ver.

É o próprio Piva que se coloca neste lugar, ao afirmar que “todo poeta é marginal desde que foi expulso da república de Platão”, embora deixe claro, também, que não se classifica como “poeta marginal” – “não sou poeta marginal, mas marginalizado. E isso significa que a minha poesia tem uma dinamite própria e alcança gerações que eu nunca esperava que fosse alcançar”, disse em entrevista a Ricardo Lima, quando questionado sobre sua ausência de quase 20 anos no mercado editorial (Lima, 2022).

Não há relatos importantes da relação de Piva com a ditadura, no sentido de engajamento político, se é que houve alguma mais direta. O professor Alcir Pécora, organizador da obra completa de Piva pela editora Globo, explica que já o conheceu nos anos 70, num período mais distendido politicamente e não sabe de algum tipo de ligação

direta com a ditadura². Para quem o conheceu, Piva parecia mais empenhado numa luta contra a classe média e os costumes convencionais do que numa luta política, num sentido mais específico. Depois dos anos 2000, ele se declarou monarquista e tinha posições conservadoras em termos políticos.

O número 35 da Revista da Semana registrou em uma de suas seções:

“Nesta época de juventudes transviadas, lambretas, quebra-quebra e imberbes consumidores de maconha apareceu em São Paulo uma ‘Juventude Monárquica’, chefiada pelo estudante Roberto Piva.” (Revista da Semana, 1958, p 51).

É ainda Pécora quem reproduz uma declaração do cineasta Ugo Giorgetti, autor do filme “Uma outra cidade”, ao falar sobre o grupo de artistas e intelectuais que, junto com Piva, circulava pela noite de São Paulo nos anos 60:

a única coisa a unir todos verdadeiramente era uma profunda aversão, e não diria ódio, mas negação ao que se convencionava chamar naquele tempo de “burguesia”. “Burguesia” era uma palavra usada a todo instante para definir falta de preparo, de gosto, ignorância, mesquinharia, estreiteza mental, família em geral, crença no progresso, na técnica moderna, no mundo empresarial, na religião, etc. etc. Para muita gente, como Piva, essa aversão incluía também os operários, portanto, não havia nada, ou quase nada, de política nesta atitude em relação à burguesia. Os operários eram considerados como aspirantes à burguesia, no fundo eram também burgueses, antes de o ser verdadeiramente. (...) Na verdade, foi a ditadura que atirou todos muito mais à esquerda do que éramos antes do golpe, eu inclusive.” (Pécora, 2023, p 18).

Claudio Willer explica que Piva se declarava marxista e se apresentava em público como “comunista” na década de 60 e monarquista ou anarco-monarquista a partir dos anos 80. “De modo consistente, o mesmo rebelde, situando-se à margem, afrontando a ordem estabelecida: as

2 Trata-se, aqui, de uma troca de e-mails com o professor.

circunstâncias é que mudaram”, explica Willer, para quem Piva “sempre se situava do outro lado, à margem”. Segundo o poeta e amigo de Piva:

Vale para ele algo que Breton afirmou no terceiro de seus manifestos surrealistas, de 1942: “É preciso, a todo transe, convencer as pessoas de que, uma vez adquirido o consenso geral sobre determinado assunto, a resistência individual passa a ser a única chave da prisão. [...] Por isso, contrariarei o voto unânime de qualquer assembléia que não se propuser, de moto próprio, a contrariar o voto de uma assembléia mais numerosa [...]”. (Willer, 2013)

Heloísa Buarque de Hollanda explicou no livro *Impressões de Viagem* que do ponto de vista do Centro Popular de Cultura (CPC), apresentado em um manifesto, os artistas e intelectuais brasileiros estavam distribuídos em três alternativas: o conformismo ou inconformismo ou a atitude revolucionária consequente. Na primeira alternativa, alienada, estaria o artista “perdido em seu transviamento ideológico”; na segunda foram listados os artistas marcados por uma “insatisfação inconsequente” que não estariam propriamente ao lado do povo por não se engajarem e na terceira atitude seria esperado um engajamento revolucionário (Hollanda, 2004, p 142). Fora de qualquer das correntes políticas da época ou mesmo nos anos seguintes, Piva se colocou na posição voluntária de “marginalizado”.

Apesar deste cenário histórico, a poesia de Piva se coloca claramente como uma poesia de resistência ou de revolta ou, ainda, de trincheira, como quer Diego Moraes (UFSC) (Moreira, 2017, 209).

O que nos permite, contudo, agrupar poemas e poetas separados cronológica e estilisticamente é justamente a ideia, presente em seus textos, de que a poesia surge como esse “meio de caminho”, encruzilhada de linguagem, como a ponte que configura-se como um ponto de ligação entre dois locais distintos mas que, por si só, não pode ser vista como uma finalidade ou o objetivo último de uma trajetória. Para além da ideia de ponto de ligação, há igualmente a ideia de algo colocado no meio, colocado entre, espécie de obstáculo entre aquilo que se quer defender e o que não se quer deixar passar. Na guerra, isso se chama trincheira.

Piva está entre os poetas no livro *50 poemas de revolta* (Andrade, 2017, p 41) com o seu Poema Porrada e é um dos poetas apontados no livro de Eliane Robert Moraes, que coloca o poeta na parte maldita da poesia brasileira – “Tudo é sexo na poesia de Piva” (Moraes, 2023, 356). Com base no conceito de falta e excesso nas paixões humanas em Georges Bataille (a base é o estudo denominado *A parte maldita*), Moraes propõe uma revisita à literatura brasileira valorizando o lugar do erotismo no cânone literário. Para Bataille, festas, ritos, sacrifícios e a transgressão inerente ao erotismo são exemplos da dilapidação (dos excessos) que existe em toda sociedade e a literatura, segundo a autora, é um destes casos. “A ela (literatura) destina-se, portanto, a tarefa de guardar os restos, as sobras, os estilhaços, os entulhos, compondo um inesgotável abrigo simbólico onde cabe tudo que se perde na vida humana”, escreve (Moraes, 2023, p 34).

Octavio Paz, no Livro *A dupla chama: amor e erotismo*, explica que a poesia é uma subversão da linguagem da mesma maneira que o erotismo é uma subversão do ato sexual por não se prestarem, a poesia e o erotismo, ao fim utilitário da comunicação e da reprodução, respectivamente. São, portanto, transgressões sem fim utilitário e sem outro propósito que não voltar-se para si mesmo. Para ele, o erotismo é uma poética corporal e a poesia é uma erótica verbal (Paz, 1994, pp 12-13).

Para Bataille, o homem se diferencia do animal no momento em que começa a praticar o trabalho e, junto com esta humanização, surgem regras e leis, os interditos, que passam a gerir a vida do homem (Bataille, 2021, p 54). Apesar disso, persiste a necessidade de voltar ao estado anterior ao trabalho e, para isso, é preciso quebrar os interditos. É a transgressão. Se a linguagem é uma ferramenta para estabilização da ordem, a poesia (a linguagem violentada pelo poeta) é a desordem. Fora do mundo utilitário, a poesia é a transgressão.

Leitor voraz, Piva coloca em epígrafe as palavras de Bataille (“A verdadeira poesia se encontra fora das leis”) para o poema “Na parte de sombra de sua alma em vermelho”:

seja devasso
seja vulcão
seja andrógino
cavalo de Dionysos
no diamante mais precioso
(Ciclones, pag 31)

A valorização de uma vida devassa, a chamada para o interdito para fora do curso normal da vida, a explosão da força libidinal como uma alternativa à acumulação de riqueza própria do capitalismo e o excesso e a dilapidação como forma de celebrar a vida invocados por Bataille são levadas ao extremo por Piva ao convocar para si as putas, os loucos, os macumbeiros, os garotos da periferia, as sobras da sociedade e as forças pulsantes, desagregadoras e destrutivas, exigindo o fim de tudo que é frágil e exibindo o “conteúdo cintilante das latrinas”:

A máquina de matar o tempo

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura de lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas

(Um estrangeiro na legião)

Roberto Piva usa o poder transgressor da palavra poética como uma estratégia para levantar as camadas que a sociedade quer esquecer, expor o lado sujo e oferecer resistência. Na noite que se anunciava naqueles anos, Piva avisava que diria “as palavras mais terríveis”. E tomo aqui a palavra “terrível” no sentido de “poderosa, invencível”:

Meteoro

- 1 - Eu direi as palavras mais terríveis esta noite
enquanto os ponteiros se dissolvem
contra o meu poder
contra o meu amor
- 5 - no sobressalto da minha mente
meus olhos dançam
no alto da Lapa os mosquitos me sufocam
que me importa saber se as mulheres são
férteis se Deus caiu no mar se
- 10 - Kierkegaard pede socorro numa montanha
da Dinamarca?
- os telefones gritam
isoladas criaturas caem no nada
os órgãos de carne falam morte
- 15 - morte doce carnaval de rua do
fim do mundo
eu não quero elegias mas sim os lírios
de ferro dos recintos
há uma epopeia nas roupas penduradas contra
- 20 - o céu cinza
e os luminosos me fitam do espaço alucinado
quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz?
- eu urrava meio louco meio estarrado meio fendido
narcóticos santos ó gato azul da minha mente!
- 25 - eu não posso deter nunca mais meus Delírios
Oh Antonin Artaud
Oh García Lorca
com seus olhos de aborto reduzidos
a retratos
- 30 - almas
almas
como icebergs
como velas
como manequins mecânicos

- 35 - e o clímax fraudulento dos sanduíches almoços
sorvetes controles ansiedades
eu preciso cortar os cabelos da minha alma
eu preciso tomar colheradas de
Morte Absoluta
- 40 - eu não enxergo mais nada
meu crânio diz que estou embriagado
suplícios genuflexões neuroses
psicanalistas espetando meu pobre
esqueleto em férias
- 45 - eu apertava uma árvore contra meu peito
como se fosse um anjo
meus amores começam a crescer
passam cadillacs sem sangue os helicópteros
mugem
- 50 - minha alma minha canção bolsos abertos
da minha mente
eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos
(Paranoia, 1963)

O poema tem dois versos fortes e muito citados: “Eu direi as palavras mais terríveis esta noite” e “eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos”. Na edição original, “Meteoro”, último poema do livro *Paranoia*, ocupa cinco páginas distintas, sugerindo cinco estrofes ou cinco poemas, que ocupam espaços diferentes mas regulares nas páginas, como se os versos iniciais constituíssem unidade de sentido com o verso seguinte, avançado: (“Eu direi as palavras mais terríveis esta noite enquanto os ponteiros se dissolvem contra meu poder contra meu amor”, “no sobressalto da minha mente meus olhos dançam”, “que me importa saber ser as mulheres são férteis se Deus caiu no mar se Kierkegaard...”).

O meteoro fascina, mas também é motivo de medo, de destruição. Que meteoro é este? Trata-se de um corpo celeste que vaga sem rumo ou uma ameaça. É, ainda, a própria poesia de Piva que fecha o livro e sugere

uma poética, a ameaça de destruição de “tudo que é frágil”. Do verso 1 ao 11, o poeta parece falar para si mesmo, mas se dirige a um público: “eu direi...”, como nos manifestos. Piva anuncia que dirá as palavras mais terríveis enquanto o tempo passa (os ponteiros se dissolvem). O poema fala de um niilismo (o que importa a fertilidade das mulheres se Deus caiu no mar?), uma descrença no futuro e na evolução da humanidade.

Na segunda página/estrofe (versos 12 a 22), Roberto Piva descreve a morte lenta do corpo (os órgãos da carne falam morte) e usa duas expressões ligadas à poesia: elegia (poemas de caráter fúnebre) e epopeia (narrativas). Nas edições de *Paranoia* de 1963 e de 2000, este trecho de “Meteoro” é acompanhado de uma fotografia, feita por Wesley Duke Lee, de uma mulher ao lado de um varal com roupas penduradas (há uma epopeia nas roupas penduradas). A História está nas coisas simples, na vida que segue. O poeta não quer elegias, mas sim lírios (que ecoa em “Delírios” no verso 25), ou a flor-de-lis, símbolos de glória.

O poeta urra, animalizado, e convoca seus mestres: Artaud/Lorca, dois poetas malditos que estiveram presentes em *Paranoia*, evocados por Piva. “Estarrado” tem o significado de enfraquecido e nesta condição, o poeta fendido anuncia que não poderá abrir mão de seus delírios. Piva declarou, em entrevistas, que para escrever os poemas de *Paranoia* recorreu ao método crítico-paranoico, de Salvador Dalí. Trata-se de emular o estado de paranoia para descrever as paisagens de forma alucinatória, mas controlada, pelo poeta: “O Dalí criou esse método a partir do delírio do paranoico. Você, que é psicólogo, sabe que o paranoico se fixa num detalhe e constrói um mundo alucinatório, imaginário, a partir daquele detalhe”, disse o paulistano em entrevista a Fábio Weintraub reproduzida num livro com entrevistas e depoimentos de Piva (Cohn, 2009, p 126).

É dessa filiação ao surrealismo que surgem as imagens do delírio: almas pairando como iceberg, como velas de navio, como manequins. Piva descreve, nos versos da quarta página (versos 30 a 44), como situações cotidianas refletem o mundo real e mesquinho que tanto o atormenta,

misturando a banalidade do dia a dia (almoço, sorvete, cortar cabelo), com o desamparo de sua alma. A vida é um transtorno para o poeta, que se perde dentro do sofrimento. Morte Absoluta (assim em maiúsculas), de que o poeta necessita tomar colheradas, seria uma referência ao poema de Manuel Bandeira, que descreve o desaparecimento completo: “Morrer/Morrer de corpo e de alma./Completamente.” (Bandeira, 1993, pp 173-174). O verso “eu não quero elegias mas sim os lírios” também evoca o “Poética”, de Bandeira.

Na parte final do poema, o poeta parece desistir desta morte absoluta. No desespero, se agarra a uma árvore como se fosse um anjo enquanto a vida cotidiana prossegue e encerra o poema quebrado, ferido, fendido, mas deixando sua marca na literatura. No último verso do último poema de *Paranoia*, Piva mostra que viu a serpente sendo gestada, mas não ficará calado, pois dirá as palavras mais terríveis nesta noite que se avizinha. E encerra sugerindo que ficará para sempre diante do leitor: “Eu sou uma alucinação na ponta dos teus olhos”.

Não à toa, Ricardo Mattos, em conhecido ensaio sobre a obra de Piva, cinquenta anos após a publicação de *Ode a Fernando Pessoa*, descreve: “Sua poética, qual meteoro incandescente desgovernado, ganha virilidade a cada ano, explode em gerações de novos poetas e transgressores nele inspirados, abre crateras no bom mocismo ainda predominante na poesia” (Mendes, 2015, p 13).

Esse meteoro é Piva e sua poesia, que estão de volta para incomodar.

Referências

ANDRADE, Mário de et al. **50 poemas de revolta**, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ASSOMBRAÇÃO urbana com Roberto Piva. Direção de Valesca Canabarra Dios. Vídeo (55 min). Biografia documental. 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chBVvDjvbK0&t=353s>. Acesso em 4 jul. 2022.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BATAILLE, Georges. O erotismo na experiência interior. In: **O Erotismo**. Tradução e organização de Fernando Scheibe, 2ª ed. 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 17. ed. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault; coordenação Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COHN, Sérgio (org.). 2009. **Roberto Piva**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

COHN, Sérgio (org.). **Encontros: Roberto Piva**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70**. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LIMA, Ricardo. **Entrevista: Roberto Piva**. Germina: revista de literatura & arte. v. 18, nº 4, 2022. Disponível em <https://www.germinaliteratura.com.br/literatura_out05_robertopiva1.htm/>. Acesso em 02/12/2023.

MENDES, Ricardo Mendes. **Roberto Piva: Vida Poética**. Flagrante Delito: São Paulo, 2015.

MORAES, Eliane Roberto. **A parte maldita brasileira: Literatura, excesso, erotismo**. Coleção Ensaios Abertos. SP: Tinta da China, 2023.

MOREIRA, Diego. A poesia é uma trincheira de guerra. In: **Políticas das artes, artes das políticas**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, n 23. SC: 2017.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**, tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Alcir. A epopeia bélico-amorosa de Roberto Piva. In: **Morda meu coração na esquina: poesia reunida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

PERLOFF, Marjorie. Violência e Precisão: O manifesto como obra de arte. In: **O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre e a Linguagem da Ruptura**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIVA, Roberto. **Ciclones**. Coleção Janela do Caos: Poesia brasileira. São Paulo: Nakin Editorial, 1997.

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno: obras reunidas**. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. v. 3.

PIVA, Roberto. **Mala na mão & asas pretas**: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006. v. 2.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. Fotografias de Wesley Duke Lee. 3 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. v. 1.

Revista da Semana, Rio de Janeiro, nº 35.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

WILLER, Cláudio. **Inéditos de Piva** – o último da série. Disponível em <https://claudiowiller.wordpress.com/2013/09/29/ineditos-de-piva-o-ultimo-da-serie/>, 2013. Acesso em 9/12/2023.

