

Dossiê

#64

PEQUENA
memória
PARA UM TEMPO
sem **MEMÓRIA:**

1964–2024

Q

60
anos

Golpe militar



1964 – 2024

Pequena
memória
para um tempo
sem memória:



60
anos

Golpe militar do Brasil

Autores

Wesley Sousa

Felipe Aiello

Nathalia Colli

Stefany Tagliatella

Lucas Paolillo

Caio Marques Peçanha

Cláudio R. Duarte

Anderson Piva

André Luiz B. Silva

Ana Clara Vieira

Gabriela Bruschini Grecca

Rafael B. Vieira

Edição

Dossiê #64

Publicação

Zero à Esquerda

Design Editorial

Teresa Zagalo

Assistente Editorial

Ricardo Menezes

2026



| | |
|-----|---|
| 13 | Apresentação |
| 31 | Resenhas |
| 33 | As voltas da manivela: Luiz Salinas Fortes e a universalidade do repressivo Nathalia Colli |
| 55 | O Lento, o Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha Stefany Tagliatella |
| 67 | <i>Agora estou por fora:</i> Belchior e as desventuras da Transição Lucas Paolillo |
| 95 | No retrovisor do Impala, 25 anos de <i>Os detetives selvagens</i> Caio Marques Peçanha |
| 115 | Memórias de chumbo: Sobre <i>Anos de Chumbo</i> , de Chico Buarque Cláudio R. Duarte |

| | |
|-----|---|
| 145 | Literatura |
| 149 | Meu nome é <i>Lubbert Das Anderson Piva</i> |
| 159 | Os cavalos de Figueiredo André Luiz B. Silva |
| 165 | Artigos |
| 169 | Notas sobre uma narrativa distópica: <i>Um dia vamos rir disso tudo (1976)</i> , de Maria Alice Barroso Ana Clara Vieira & Gabriela Bruschini Grecca |
| 199 | Sobre a não-dialética nos estudos sobre as universidades após o <i>golpe de 1964</i> Rafael B. Vieira |
| 219 | Bibliografia |

Apresentação

Felipe Aiello
Wesley Sousa

Dossiê #64



fig. 1

"Tanques do Exército ocupam o centro do Rio de Janeiro em 2 de abril de 1964". Arquivo Nacional, retirado de *Memória da ditadura* (à esq.).

1

AB'SÁBER, Tales. Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação). In: TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 187-202

2

ARANTES, Paulo Eduardo. "1964". IN: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2014.

Passados 60 anos do golpe militar de 1964, a questão “o que resta da ditadura?”, em vista dos acontecimentos recentes, foi solapada pela iminência das bombas-relógio desse tempo de 64, em cuja feição cadavérica tivemos o infortúnio de ver quase delinear. É como se a resposta de Tales Ab'saber¹, de que resta da ditadura “simplesmente tudo”, “tudo menos, a Ditadura, é claro”, tivesse se espreado como certeza patente de que os fantasmas e demais representantes do tempo de 1964 vivem entre nós, e pior, estão reagindo. Vemos assim, que esse tempo passou mas não passou. É o caso de passarmos diretamente às vias de acusação do golpe, isto é, do passo histórico que esse problemão chamado Brasil deu em direção às práticas de terror modernizantes que fizeram brotar uma das mais sociopatas vidas sociais insociáveis.

Para falar na língua das catástrofes ambientais, como quem perdeu o bonde: o golpe militar de 1964 constitui um ponto de não retorno. Uma vez dado o passo histórico, como diz Paulo Arantes², não há mais volta. O passo histórico foi o de conjuar na mesma sala, Estado, setores privados e públicos da indústria, que nas suas tramoias movidas a força das armas e dinheiro no chapéu, produziram o poder de

fazer morrer, enlouquecer, desaparecer³ —a emergência da sala de tortura. O solo a partir do qual se poderia cultivar um desejo de uma sociedade brasileira, não aquela da escravidão, do latifúndio, dos privilégios e favores, mas uma outra, colapsou.

O Brasil foi um dos únicos países da América Latina que não julgou os crimes cometidos pelos seus próprios militares e demais perpetradores da ditadura. Ainda que tenhamos tido uma Comissão da Verdade que investigou os meandros das torturas, campos de morte na figura das *Casas da Morte*, extermínio de povos indígenas dentre tantos outros crimes, ela chegou tarde, apesar de sua importância. Restou o esquecimento, nesse corpo social fraturado por um pacto de anistia aos seus algozes. Naturalizamos a violência derivada daquele passo histórico, ao ponto que ela se faz ver por todos os lados, como é o caso de termos uma polícia que mata e tortura mais que nos tempos tenebrosos da ditadura. A ditadura se foi para que ela pudesse ficar.

Ocorre que, esse esquecimento é unilateral, como mostrou Maria Rita Kehl. As vítimas dos torturadores quiseram elaborar publicamente o seu sofrimento e o fizeram. O problema é que do lado dos torturadores, dos médicos, militares e demais

³ Ver a esse respeito a obra de CALVEIRO, Pilar. *Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina*. Tradução de Fernando Correa Prado. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2013.

⁴ KEHL, Maria Rita. "Tortura e sintoma social". IN: O que resta da ditadura: a exceção brasileira. Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). - São Paulo: Boitempo, 2010, p.128.

⁵ SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política (1964-1969)". IN: As ideias fora do lugar e outros ensaios. Cia das Letras, 2014., p.8.

envolvidos, jornais, emissoras de televisão, mesmo empresas públicas e privadas, não se abriram para elaborar essa experiência no interior do social. O que nos faz pensar num verdadeiro trauma social. A certa altura de seu texto, Kehl coloca uma pergunta que nos é importante, já que estamos falando sobre memória, pergunta essa que tem de ser respondida novamente para os dias de hoje: “de que lado está o apagamento da memória que produz a repetição sintomática da violência institucional brasileira?”⁴.

Se lembrarmos do ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, publicado no livro “O pai de família e outros estudos” (1978), Roberto Schwarz elabora uma análise conjuntural, política e cultural do Brasil no período destacado. Segundo o autor, o “povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos”⁵, naquele fatídico ano de 1964. No âmbito das artes e da cultura, até o AI-5 em dezembro de 1968, pela qual emergia-se uma repressão cada vez mais endurecida pelos militares, mediante sicários do imperialismo e os apologistas do capitalismo, a questão era mais mediada. Nesse sentido, paradoxalmente, o autor argumenta também que “a intelectualidade de esquerda foi estudan-

do, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuíram para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista”⁶. Embora restrita a nichos específicos, a produção cultural no Brasil não cessou, a despeito das censuras impostas, haviam modos e tipos de fazer burlá-la, até 1968.

É importante ressaltar que a ditadura militar fez escancarar as fissuras do país por via da repressão, perseguição daqueles e daquelas que, de algum modo, resistiam no ambiente intelectual predominantemente de esquerda na vida cultural e civil – sejam militando diretamente ou na absorção dos vernáculos:

*Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíram para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista.*⁷

É sintomático como os argumentos de Schwarz apontem as circunstâncias objetivas do país que puseram muitas pessoas de “uma fração da intelectualidade contrária à ditadura, ao imperialismo e ao capital [...] dedicar-se a revolução, e a

⁶
Ibidem, p.9.

⁷
Ibidem, p.9.

fig.2
Berimbau, Brasil.



⁸
Ibidem, p.44.

parte restante, sem mudar de opinião, fecha a boca, trabalha, luta em esfera restrita e espera por tempos melhores”⁸.

No atual contexto que estamos inseridos, se apresentam as mais diversas apreciações imediatas e rasas apreensão dos nexos culturais e da gênese estrutural do capitalismo periférico, cujas afeições imediatas ao problema jogaram à espreita da própria conformação e a modernização conservadora/reacionária do Brasil. Com isso, a condição periférica exige um esforço

de reflexão nas instâncias da vida social no Brasil, ou seja, sua gênese e função no mosaico das ideologias e das formas econômicas vigentes; o que permitirá, por outro lado, avançar e colocar as questões de nosso tempo em seus próprios termos: a reflexão sobre os vínculos entre crítica e a realidade que reverbera no campo da arte e da cultura, como momentos de uma reprodução social (as formas ideológicas superiores)⁹.

Fazer esse giro histórico significa fazer um paralelo, no plano político e cultural, entre o ambiente da cena 2018-2022, durante o período Bolsonaro, por exemplo, em que se deram o levante de pautas do pensamento conservador/reacionário, estavam à espreita no século XX e que voltaram ao palanque da política. No caso do período mais recente, os debates acerca de pautas como o porte de armas, a criminalização do aborto, o “Escola Sem Partido”, a “ideologia de gênero”, o fantasma do “comunismo”, dentre outros “fantasmas” foram utilizados como ferramenta de compensação por uma coalização de direita (e seus diversos espectros) que enquanto proclamavam esses absurdos, forjavam a base que conferia certa estabilidade ao governo¹⁰. No entanto, as classes populares sofrendo com a incapacidade do governo de lidar com a agenda econômica – e no

9

LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social*. Vol. II. Boitempo, 2013.

10

O Brasil no barco de Caronte. Disponível no site "Acervo Crítico".

11

Atos de torcidas contra Bolsonaro: o que levou as organizadas às ruas contra o presidente durante a pandemia. Disponível no site "BBC News Brasil".

12

Ditaduras cívico-militares – o que resta delas?. Disponível no site "A Terra é Redonda".

caso sanitário/saúde pública – até organizaram mobilizações para derrubar o governo nas ruas e sem obterem sucesso¹¹, conseguiram somente ver o bolsonarismo ser “derrotado” através da via eleitoral que organizou uma coalizão que envolveu forças institucionais e atores da centro-direita.

Na visão do sociólogo Osvaldo Coggiola, em um texto¹², comenta que a pior consequência das ditaduras foi o assassinato de dezenas de milhares de militantes e lideranças populares. De fato, é difícil pensar o que seria do país sem suas penas históricas; aliás, algo que, para pensar nosso presente, é sobretudo acusar o golpe que levamos à revelia dos fatos interpretados. O apagamento da memória é também parte da morte de muitos daqueles, pois foi possível realizar parte dos objetivos das ditaduras e de seus sustentadores externos. A estrutura econômico-financeira de nossos países (latino-americanos), herdada do período ditatorial, não foi alterada nas suas linhas essenciais – aliás se aprofundaram na exploração de grande parte da população; mesmo com a “redemocratização”, num contexto em que algumas das novas políticas sociais e a retirada de milhões de patamares de vida inferiores à pobreza absoluta, legou-nos aqui somente um resultado provisório. Provisório por-

que o perigo está sempre ao nosso redor. Está aí a atualidade do golpe e todas suas implicações.

Deste modo, é válido pensar também se não seria mais conveniente efetuar a potência crítica à práxis ao invés de insistir na ação de nossa falência “modernizante”? Doravante a má fé na burocracia, no Estado, nos partidos de “esquerda”, etc. seriam o meio de sobrevivência nos conflitos sociais postos e mediados, mas que hoje a sobrevivência se tornou o entrave da mediação postulada. As fraseologias sem conteúdo apresentam cada vez mais um horizonte inalcançável. Em resumo, se a crítica perdeu seu real espaço, porque foi substituída pelo engajamento profundo das análises políticas pautadas pela reabsorção do que há de mais podre na República: suas instituições (exatamente aquelas que “restaram”). É preciso compreender que a crítica e a memória não serão ressuscitadas, a menos que ela aguente a nova derrota.

Para a nossa geração, sem dúvidas, não basta a “ditadura nunca mais”. Ela está presente aguardando seu momento de entrar em cena quando lhe aprover, porque seus fundamentos ainda se mantêm intactos e atuam na vida comum. A intensificação da exploração do trabalho

provocou resultados opostos entre os trabalhadores e a classe dirigente do país; e, assim, muito bem ajustou diversos padrões de vida, aclimatados às novas demandas do capitalismo hiper-tardiano. Ao mesmo tempo, as ideologias que gravitam – deslocadas, mas aplainadas em nosso solo tropical – repõe maneiras de solapar a quaisquer rupturas sociais de modo não reacionário, isto é, de pequenas tentativas de reformas de base (a exemplo da caduca reforma agrária) que possam se efetivar na periferia enquanto sonhos distantes de entrar no chamado primeiro mundo. Faz-se notório, por outro lado, que a reprodução das ideias “importadas” constitui parte fundamental da reprodução de capital, cuja subsunção formal e direta na divisão internacional do trabalho interfere no nosso modo de pensar e experienciar a vida social em nossa terra, em nosso subdesenvolvimento perene.

Os textos do dossiê, em seu conjunto, podem ser lidos nesta chave: antes de uma investigação com um engajamento abstrato da ação, é o próprio diagnóstico que se faz ação engajada na assimilação crítica entre a política e a cultura sob o jugo mercantil. A produção cultural sob a ditadura, nela e para além dela, revela cada qual em seu modo, a busca de uma compreensão

ativa no período. O dossiê é uma tentativa dos mais jovens que, sem termos passado por uma ditadura tout court fazer desta acusação do golpe um modo de agir no presente, ressignificando nosso futuro, sem obliterar o passado.

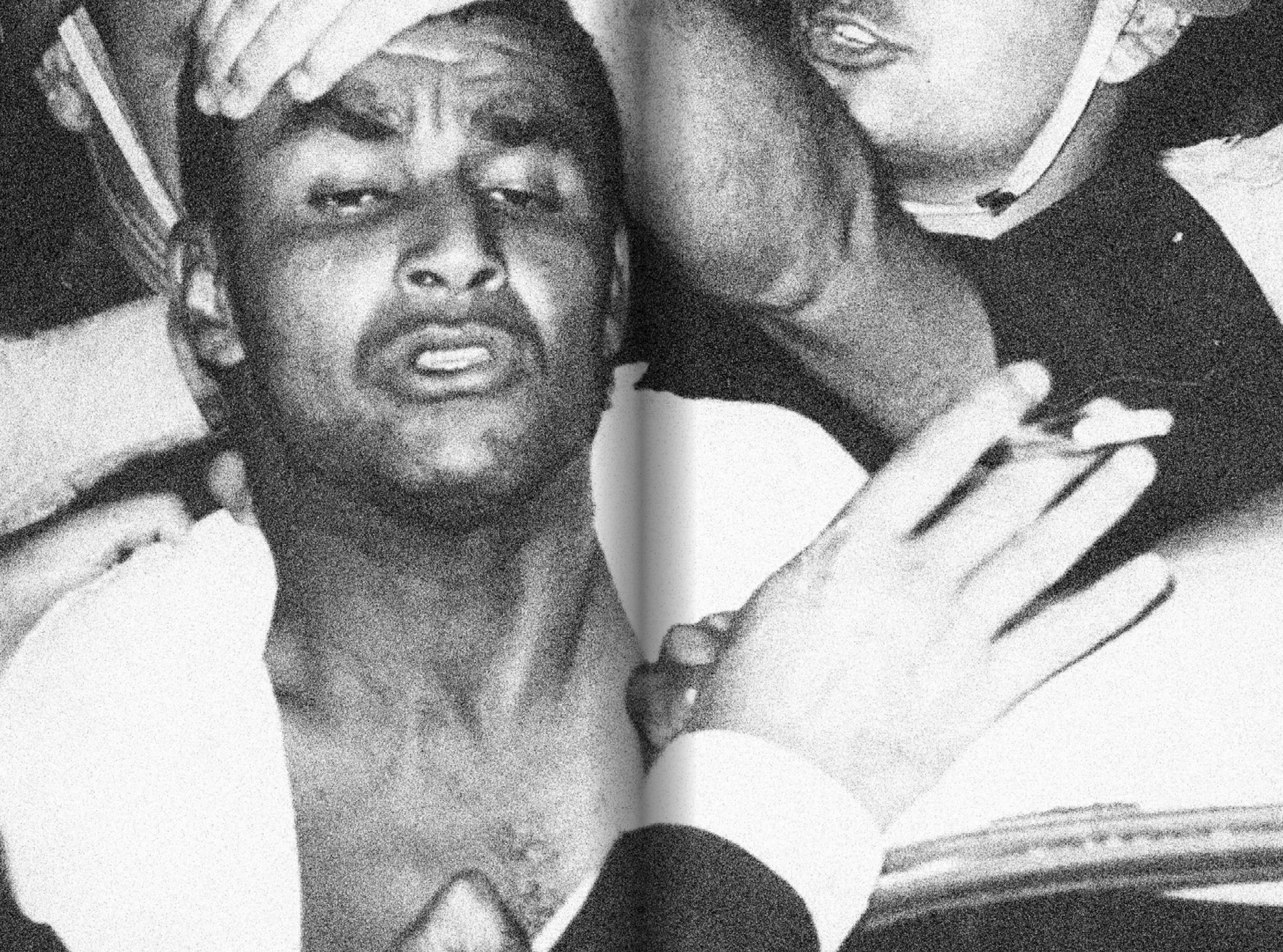
Este dossiê é composto por trabalhos que, se existe umnexo entre eles, é a capacidade de repensar o passado à luz do presente. Música, literatura, cinema, filosofia e cultura, todos elementos que tomam como norteadoras as perspectivas de jovens pesquisadores(as) e pensadores(as) de nossa geração. Portanto, nesse esforço coletivo de produzir um material que dialogue entre nós para além de nós mesmos nossa situação; o que nos coloca em rota de colisão com a paralisia de um reino dileitante do progressismo modernizante que não existe mais. Uma geração que cresceu sob um contexto de ilusões parciais se deparou com a desgraça reinante da miséria cultural, mas rica e viva em suas contradições. Contradições que marcam o novo e o velho num caminho direto para nossa própria subjetivação.

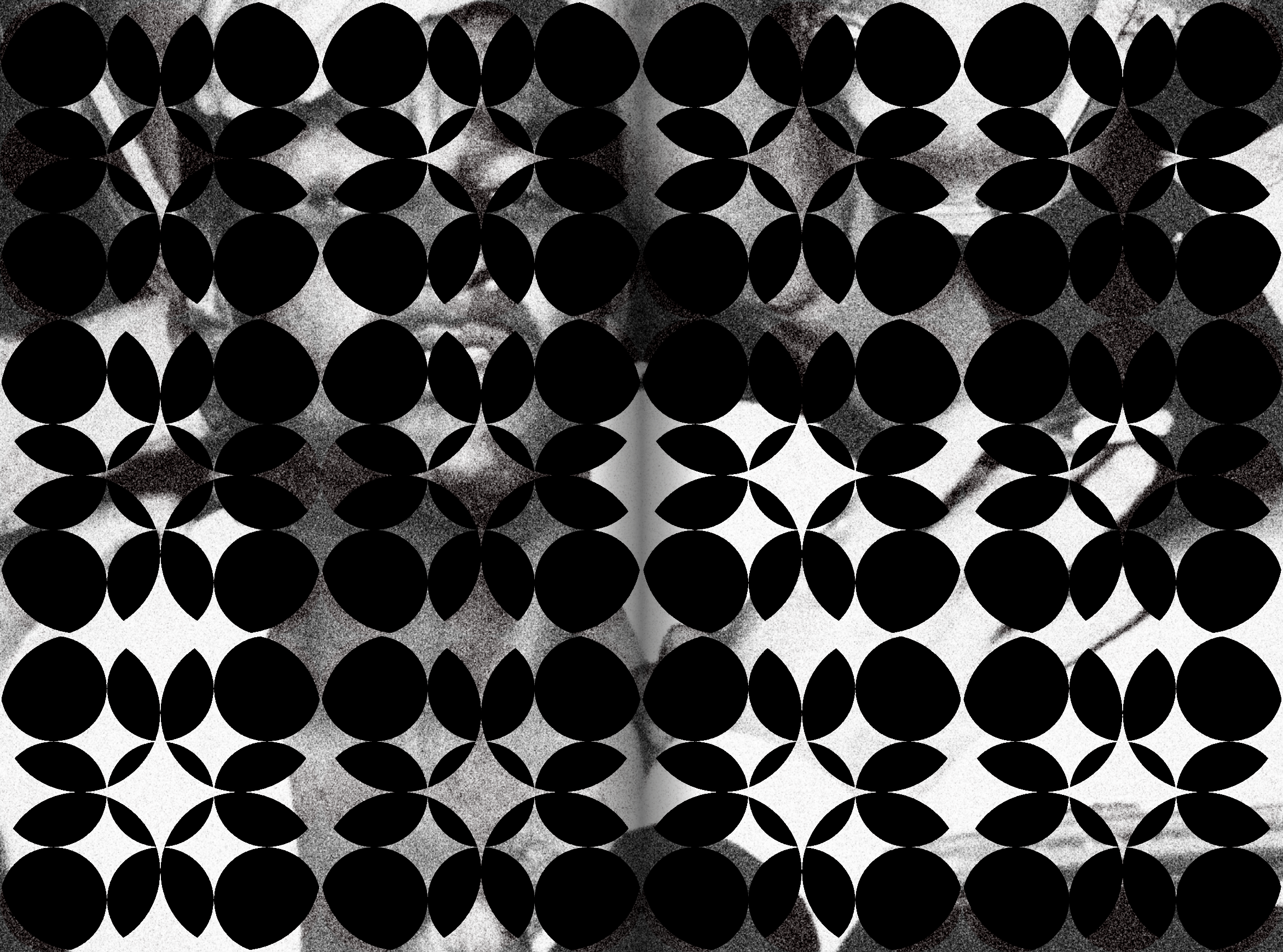
Por essas e outras, é preciso desconfiar das posições que afirmam a reconciliação com nosso passado na ditadura. Desconfiar da presença fantasmagórica. Desconfiar do falso humanismo que exi-

13

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus; [supervisão e notas de Marcelo Backers]; prefácio à terceira edição Alysson Leandro Mascaro]. - 3. ed. - São Paulo: Boitempo, 2013, p. 154.

ge anistia. Desconfiar dos que não ouvem os ecos das vozes de ontem, dos mortos que ainda clamam justiça. Desconfiança integral – convencidos de que nem mesmo os mortos estão a salvo se os inimigos vencem. Para que lembremos, enfim, Karl Marx: “A crítica que se ocupa desse conteúdo é a crítica num combate corpo a corpo, e nele não importa se o adversário é nobre, bem-nascido, se é um adversário interessante – o que importa é atingi-lo”¹³.





Resenhas

³³ Nathalia Colli

⁵⁵ Stefany Tagliatella

⁶⁷ Lucas Paolillo

⁹⁵ Caio Marques Peçanha

¹¹⁵ Cláudio R. Duarte



As voltas da manivela: **Luiz Salinas Fortes** **e a universalidade** **do imaginário repressivo**

Nathalia Colli¹⁴

¹⁴ Agradeço a leitura de Felipe Catalani e Carlos Moacir que muito contribuíram em suas ressalvas e indicações bibliográficas. Os limites e os erros, contudo, devo-os somente a mim.

Quem foi torturado nunca mais se sentirá em casa no mundo

Jean Améry

I

A matéria brasileira da qual *Retrato Calado* nos dá notícia se assemelha a um tijolo, justo pelo potencial de ferir o pensamento aquietado das escrivatinhas. Mas não só. Esse livro de corte curto sobre o inferno da ditadura, experienciado a partir do corpo de um jovem intelectual uspiiano, difere das muitas metáforas que até agora tentaram delimitar os contornos da *formação nacional*: a ação aqui transformou o algoz e a vítima em coisa bruta. A cena inicial lembra algo da prosa de Machado de Assis no conto “Pai contra mãe”, a descrição do aparelho de tortura, entre a seriedade e a ironia do absurdo repressor, tem impacto vertiginoso no leitor, e é quase impossível crer que quem narra, narra a máquina a partir do corpo. Estamos fora, portanto, de qualquer alegorização ou devaneio sobre o que há de podre nos porões do país — a tortura vem demonstrada em valor de uso e quem nos fala é o torturado.

O que está em destaque na escrita não é apenas a condição de objeto, de vítima, ao contrário, todo o engenho literário é estabelecido a partir de uma frequente oscilação entre sujeito e objeto.

Só quando chegamos percebo, de repente, o que me espera e entendo o sorriso. É que o tal do magricela nervosinho e gozador me mandara carregar, envolto em jornais, para disfarçar, nada mais, nada menos do que o aparelho de choque a cujas iluminações, dali a pouco, paudiararizado, viria eu a ser submetido graciosamente. O grupo explode em gargalhadas quando o pacote é desembulhado, deixando a descoberto aquela sorte de pequeno realejo, cubo de madeira com uma manivela pendurada em um dos lados. E eu, atônito, catatônico, arremessado de repente em meio ao inferno, transferido de súbito para esta dimensão nova onde tudo se passa velozmente, embora dure uma eternidade e embora se propague pela eternidade afora.

Cessados os efeitos da piada, o mesmo frenético funcionário ordena:

– Tira a roupa, porra!

(Salinas Fortes, p. 22. 2012).

Salinas Fortes é um preso político, mas é também um ser ocupado com o autoconhecimento e com as aplicações dos ensinamentos de filosofia diante de uma realidade duríssima. Um sujeito de classe média, pouco envolvido com a política que, em contrapartida, por desatino, é estupidamente aquele que carrega consigo

o próprio instrumento de tortura. Daqui advém o nervo da palavra, que não é testemunhal ou auto complacente. O que se vê é uma escrita que maneja certa *gratuidade cruel*¹⁵, como afirmou Antonio Candido no posfácio ao livro. O narrador é aquele que quer encontrar o nexo da integridade do sujeito diante da crise de uma sociedade inteira, por isso o relato importa, por isso deve vir à tona. Expurgo e memória compõem o ritmo da prosa.

A passagem pelos subterrâneos do regime, o contato com o avesso do milagre eram, nestas condições, a ocasião para um aprendizado tão importante quanto inútil, pelo menos durante muitos anos. Mas, de qualquer maneira, experiência decisiva no interior da selvagem fenomenologia. Guinada. Depois dela, depois de termos ingressado no espaço da ficção oficial, passávamos para outra figura do espírito, para o delírio em cujos breus parecemos comprometidas as fronteiras entre o imaginário e o real. Tudo teria sido então pura ficção? Tudo ficará por isso mesmo? A dor que continua doendo até hoje e que vai acabar por me matar se irrealiza, transmuda-se em simples “ocorrência” equívoca, suscetível a uma infinidade de interpretações, de versões das mais arbitrarias, embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória. Daí a necessidade do registro rigoroso da experiência, da sua descrição, da constituição do material fenomenológico, da sua transcrição literária. Contra a ficção do gênio maligno oficial se impõe o minucioso relato histórico e é da boa mira neste alvo que depende o rigor do discurso (pp. 41- 42, 2012).

Esse “aprendizado tão importante quanto inútil” parece fazer coro com os livros de testemunha que compuseram todo um tom para o século XX. Concorde também com o diagnóstico de Benjamin em *O narrador* ou em *Experiência e Pobreza*, que abriu de maneira sombria o debate sobre os novos tempos ditados pelos corpos diante da guerra. Tal “experiência decisiva no interior da selvagem fenomenologia” rompe a consciência amena do narrador e se transforma no imperativo

¹⁵ Se já não brotou nos leitores mais próximos da prosa de Kafka a incontornável comparação com a máquina infernal descrita em “Na colônia penal”, podemos fazer essa aproximação mais direta através da sugestão de Antonio Candido. Adorno em “Anotações sobre Kafka” identifica na prosa do escritor de Praga certa literalidade que choca justamente por ser naturalíssima. O grotesco não é narrado enquanto atrocidade, mas sim como intermezzo do corriqueiro. A prescrição de certa anormalidade só pode ser sentida pelo leitor porque a prosa tem tom banal.

oficial da busca do espírito pela verdade do mundo. O problema, contudo, não é fácil de delimitar. A dificuldade de narrar o indizível assombra o próprio sujeito da violência e a questão “como explicar?”, posta muitas vezes na prosa de maneira direta, atesta que finalmente a escrita está perturbada com a franqueza que precisa desse recurso para tentar dizer o inaudito. Então como compor a cena? Daí a importância do arranjo conseguido por Salinas. O texto dividido em três partes — *Cena primitiva*, *Suores noturnos* e *Repetição* — tem cadência própria e envolve o leitor de maneira privilegiada para dentro das memórias narradas. Primeiro fala este homem-coisificado pela máquina, entre o delírio do que era antes dos choques elétricos, a certeza daquele que foi durante a tortura... e depois? A palavra vai tentando dizer desse ser de agora, interrompido por um susto político forte, incapaz de recompor aquela antiga inteireza do professor polido de Ética e filosofia política. A descoberta atroz alcançada pelo próprio narrador é de que a história da filosofia perseguida pelo intelectual parece não ter lugar dentro da violência brutal que advém do solo brasileiro em que pisa¹⁶. Novamente, mas agora frente ao indivíduo, toda a civilização ocidental parece não nos pertencer historicamente, ao mesmo tempo que, só assim, ela nos pertence como nunca. A memória atualiza o que Benjamin chamou de história em suas célebres *Teses*: contra o peso morto burguês da factualidade e da rememoração vazia, o torturado presentifica a violência nacional de nascença que invocamos no início desse texto através de Machado de Assis. Como nos ad-

¹⁶ Marilena Chaui elabora algo semelhante no prefácio do livro de Salinas, diz que “O que me parece difícil é explicar aos mais jovens o que um filósofo tentou explicar para si e para seus contemporâneos, ao término da Segunda Guerra Mundial: que o mundo do pré-guerra (para eles) e o mundo do pós-ditadura (para nós) não é um mundo natural, existente por si mesmo, dom de Deus, da Razão ou da Natureza aos homens, um fato bruto ou uma ideia clara e distinta. E que o mundo da ditadura não foi um mundo desnaturalizado, irracional, obra perversa de um Gênio Maligno ou de uma razão astuta e mesquinha, de abstratas “forças históricas”, mas aquilo que, naquele tempo, Salinas estudava com seus alunos, analisando a figura de Trásimaco, para depois, estupefato, descobrir que a filosofia de que dispúnhamos não podia dar conta das engrenagens do poder e nem mesmo Maquiavel poderia imaginar-se em tal caricatura de *O príncipe*” (p. 11 -12, 2012)..

verte esse interlocutor inicial, a única conquista social verdadeira que conseguimos até então é a proteção dos braços¹⁷, que impede que se identifique que a vítima foi amarrada para receber os choques, assim desacreditamos qualquer sobrevivente de seu testemunho, levando-o a descrever de sua sobriedade. Afinal, será mesmo possível que aquilo tudo aconteceu? Será mesmo assim tão terrível o que se passou? Essa dúvida categorial que assombra o ser promete não uma solução, mas a aparência amalucada de um sujeito até então tímido e bem integrado ao mundo. A esse respeito, vale recuperar um texto de Jeanne Marie Gagnebin, cujo título é *Verdade e memória do passado*, no qual ela descreve o pesadelo que assombra os que sobreviveram à Shoah:

Primo Levi insiste, desde as primeiras linhas de Os afogados e os sobreviventes, sobre a vontade nazista de destruir a possibilidade mesma de uma história dos campos. Eles deveriam se tornar duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula. O pesadelo comum que assombra as noites dos prisioneiros no campo — retornar, enfim, à sua própria casa, sentar-se com os seus, começar a contar o horror já passado e ainda vivo e notar, então, com desespero, que os entes queridos se levantam e se vão porque eles não querem nem escutar e nem crer nessa narrativa —, esse pesadelo torna-se cruelmente real logo após a saída dos campos e quarenta anos mais tarde (p. 46, 2009).

Na voga desses “pesadelos”, não nos faltaria lugar onde encaixar a obra de Salinas, é terrível lembrar que os comparativos são muitos. O curioso é notar como a formalização artística ou narrativa configura para aqueles que passaram pelo indizível como a única possibilidade de se reconectar com um mundo que não suporta nem mesmo a sua presença. Christian Petzold, por exemplo, acertou em cheio no tom ao filmar o roteiro de Harun Farocki em *Phoenix* (2014). A protagonista Nelly, vivida brilhantemente pela atriz Nina Hoss, teve o rosto desfigurado nos campos de concentração nazista. Após uma “reconstrução” estética (a metáfora é exata), ela retorna à família, ávida pelo encontro com seu marido que, para sua surpresa, não a reconhece. O drama já seria su-

¹⁷ P. 23, 2012.

fig. 3

Prisioneiros encostados na cerca, comendo a sua primeira refeição após a liberação do campo de concentração de Bergen-Belson. Entre 1933 e 1945, Lohheide, Alemanha.



ficientemente bem arquitetado se parasse por aqui, mas a dupla de diretores vai além. Ainda que o marido não a reconheça, ele enxerga ali uma semelhança entre a jovem que se apresenta e sua falecida mulher. Nelly, atônita mas interessada no que se arma, finge ser outra para compor os planos do marido. Até que ele descobre, na interpretação de uma canção de exílio, que essa personalidade que ele dividiu é, na verdade, uma só. Nelly não morreu nos campos, mas o mundo externo não a aguardava, a não ser para recuperar pensões e direitos administrativos no interior da família e do Estado. Diante da constatação, sobreviver parece um castigo. Esse reaver entre o mundo absurdo da exceção com a vida “normal”, que continuou apesar da ditadura, é o que sustenta, de fundo, os trechos mais luminosos de *Retrato Calado*. Ou seja, a primeira metáfora do filme, a reconstrução possível, é o que também está sendo testada aqui.



fig. 4
Cena do filme *Phoenix*.
Dirigido por Christian
Petzold, 2014.

Aqui no meu muro-alvo, imitando o mestre, as confissões. Tramadas no inferno e recapturadas à luz das ruas ensolaradas, vestidas de cor e o corpo completo sonhado, não mutilado. Como permanecer fiel à utopia? Os inimigos nos olharão com desprezo: coitado, dirão, até hoje falando ainda de tudo isso. E os traços da aventura menor já foram talvez apagados dos arquivos, borrados dos anais e certamente suplantados por milhares de outras histórias mais excitantes que se repetem diuturnamente e eu aqui insistindo sobre tão insignificantes eventos, querendo me fazer de importante, buscando talvez a compaixão das donzelas, enfurecido por distinguir-me na exibição das minhas chagas, dedo em não riste, não riam, por favor, pois a dor é séria (p. 118, 2012).

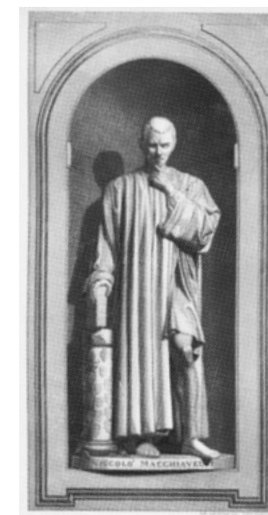
A despeito das milhares de dúvidas assolarem o narrador acerca de seu próprio ofício, reiterado de maneiras diversas que não se pode nada além de tentar escrever para buscar o nexos da ferida aberta. Não pode ser que a banalidade do evento venha a convencer até mesmo a consciência da vítima. E é assim que sua graça oscila entre a busca do ser e a descrição da violência social, fazendo de uma a pré-condição de rememoração da outra.

2

Esse movimento discursivo de aparência trivial, do qual falávamos, deve revelar ainda mais uma aproximação “absurda” proposta pelo narrador. Que em sua simplicidade de relato, complexifica-se pelo peso da matéria. Dito de outro modo, a oscilação que parte da diferença entre o ser e a violência, começa a perder o contorno e o jogo das semelhanças entre uma e outra coisa garante certo halo de devaneio traumático à voz narrativa:

Pois não é que o referido instrumento, além de sua eficácia demonstrativa, teria também algo a ver – de um ponto de vista, digamos, ontológico formal – com um instrumento musical? Pensar o pau de arara não seria, então, a mesma coisa que investigar a origem das línguas? (p. 24, 2012).

fig. 5
Gravura da estátua
de Maquiavel. Autor
e data desconhecidos.



O esquema de comparação entre objetos e situações muito díspares, como a cena em que ele está pendurado e se lembra da Copa de 70, ou ainda o cotejamento do comportamento do torturador com os ensinamentos de Maquiavel (p. 23 e 40, respectivamente), estruturam, salvo engano, uma personalidade literária do maior interesse. Convencido de sua inocência, Salinas Fortes apresenta ao leitor a incredulidade da situação aparentemente surreal que o abateu desde a interpelação dos policiais em seu apartamento até o en-

contro com a máquina de tortura. A apresentação da experiência, se é que podemos chamá-la assim, mescla cortes de consciência profunda da barbárie vista à contrapelo, como também segue certa linearidade factual no primeiro capítulo. O humor com que trata os carrascos, chamando-os sempre pelos “vulgos” (Tigrão, Carlinhos Metralha, Zildo, o bacharel bem vestido, etc), traz a oscilação moral também para o leitor, que se apegua a “galera da pesada”, chocando-se sempre consigo mesmo no próximo trecho, diante da tortura.



fig. 6
Jovem Bolsonaro com farda militar de Oficial do Exército. Anos 80, Brasil.

A moçada dos esquadrões da morte não são monstros na prosa de Salinas, ao contrário, é aquela gente normal, boa praça, que não fosse, como é que pode, o infortúnio de “barbarizar” com geral, não saberíamos porque odiá-los¹⁸. Note o efeito despropositado e incisivo da escolha discursiva: sem culpá-los, o narrador está questionando antes de tudo quem é que irá o absolver por sua dor (p. 62). Talvez venha daí a insistência em bor-

¹⁸ Dando um salto histórico e analítico, desculpando-me de saída, é quase impossível não pensar nos milicianos entrevistados por Bruno Paes Manso em *República das milícias*. Os vulgos e o trato humanizado com essa galera “barra pesada” cumpre papel importantíssimo na investigação sociológica proposta pelo autor: não são monstros, deformados, ou seja lá qual adjetivo dar àqueles que nos provocam o horror pela categoria barbarizante. São sujeitos comuns, com vidas absolutamente comuns, entregues ao processo social violento da “grana”. Ver *República das milícias: dos esquadrões da morte a Era Bolsonaro*.

rar o contorno do ser, mesclar-se ao outro do torturador, já que a ele a garantia da anistia foi entregue mais rápido. Jean Améry em *Além do Crime e Castigo* faz provocações parecidas através do ensaio sobre a tortura. O autor que fora preso nos campos de concentração nazista tenta precaver o leitor de que essas reflexões foram pensadas em tempos de paz, que o fizeram quase crer que “Hitler triunfou postumamente” (p.15), afinal, são muitos os sinais da destruição do humano que continuam a se perpetuar com o fim da guerra. A paz alcançada *post festum* parece perturbar essas vítimas do período de exceção¹⁹, mais do que a própria memória dos choques e das câmaras de gás – lembrar não eleva a percepção dos fatos, apenas piora a consciência dos sobreviventes diante dos afogados. Portanto, é necessário buscar como uma missão moral o meio pelo qual elaborar a dor passada, que promete se atualizar a cada novo absurdo observado no presente e/ou presentido para o futuro. De novo, esses testemunhos parecem querer dizer que o trabalho com a memória não é um campo menor da ação política, ao contrário, pode mesmo ser capaz de revelar aos interessados mecanismos sociais relevantes. Como é o caso de *Retrato Calado*, o narrador chega a temer, sobretudo, seu entrosamento com a máquina de tortura dos esquadrões a partir de certa fraqueza da palavra. O trecho é longo, mas vale ser reproduzido.

¹⁹ Embora o comparativo com as elaborações de Améry me pareça profícuo, é preciso ser honesta com a diferença que o próprio autor estabelece entre o nazismo e os demais horrores contemporâneos cometidos contra a humanidade “Já que, de um lado, não há nada que explique a irrupção do mal radical na Alemanha e, de outro, a lógica interna e a maldita racionalidade desse mal permanecem únicas e irreduzíveis — apesar do Chile, do Brasil, apesar da brutal evacuação forçada de Phnom-Penh, apesar do assassinato de cerca de um milhão de comunistas indonésios depois da queda de Sukarno, apesar dos crimes de Stálin e dos coronéis gregos —, seguimos diante de um obscuro enigma. Sabemos que aqueles fatos não aconteceram em um país em desenvolvimento, nem foram a consequência direta de um regime tirânico como o da União Soviética, nem ocorreram durante uma luta sangüinária para manter uma revolução ameaçada, como na França de Robespierre. Aconteceram na Alemanha. Nasceram como que por geração espontânea, fruto antinatural de um útero que os deu à luz. Todas as tentativas de explicações econômicas, todas as teses baseadas em causalidades únicas, como a de que o capital industrial alemão financiou Hitler porque temia perder privilégios, não significam nada para a testemunha ocular. O mesmo ocorre com as especulações sofisticadas sobre a Dialética do Esclarecimento”.



fig. 7

Jornalista Vladimir Herzog, preso e torturado até a morte durante a ditadura militar. Fotografia de Silvaldo Leung Vieira. São Paulo, 1975.

Chega então o momento mais difícil. Mais doloroso ainda? Como se fosse possível, pois é. Aqui chegado, senhor, empaco, difícil prosseguir, falta-me a voz. Um pouco de paciência, pois. É difícil, deitado aqui no divã, contemplando a suave galeria da parede em frente, muito difícil é trazer de volta à consciência, ir buscar lá no fundo a voz paterna do Zildo, santo Izildinho agora tão bonzinho, que me diz tudo bem, não fique nervoso, as coisas estão se esclarecendo e agora nós queremos apenas a tua colaboração. Apenas... – Olha, fica tranquilo, a gente só quer que você leve a gente até a casa dessa fulana aqui... – e me mostra a fotografia daquela outra amiga que acharam entre as minhas coisas e que, durante a sessão relâmpago dos raios doloridos, dos arrepios descarregados dos fios grudados nos dedos dos pés, durante a agonia vomitara eu seu nome e a informação. Sinistra colaboração, covardia, por que não resisti como o vietcong? E agora a consequência da fraqueza (p. 62, 2012).

Vamos saber depois que a consequência é ver sua amiga submetida aos procedimentos de tortura que ele já tão bem conhecia, sendo que seu nome e endereço fora revelado por ele, em meio à dor. Essa consciência flagelada não só pela exposição do corpo ao tratamento de choque, mas também pela colaboração com o regime em voga, indica o cerne de certo enlouquecimento do torturado. Seu sofrimento não é o fim da violência, ele é o meio para que ela escalone ainda mais e se auto-justifique até se transformar em nova lei da natureza. Afinal, um novo torturado é sempre a porta de entrada para outro em potencial e assim ao infinito. Ou seja, os algozes não são tão maus assim, bem como as vítimas de um processo horroroso nunca foram heróicas. Ele mesmo nos diz que não é exemplar como o Mário Japa que “apanhou pacas, de tudo quanto é jeito, e não abriu a boca” (p. 49). A fama do Japa só está garantida pela morte, e aí sim, o castigo de sobreviver: nem a fama você garante.

A maneira assombrada de narrar, que sustenta o estranhamento de si diante e a semelhança com o outro transfigurado em algoz soberano, salta como uma medida narrativa contra a perpetuação do espetáculo dos horrores. O testemunho que vislumbra encarar o sofrimento de maneira direta, sem dar a ele maior ou menor tamanho, manejando a memória dentro de suas contradições e lapsos de espanto, tem efeito positivo na percepção dos fenômenos: como disse Antonio Candido

no posfácio ao livro, é “como se no cotidiano mais normal emergisse a fenomenologia da bestialidade” (p. 125). Esse modo de dizer a verdade é o que interessa. Quase como se a “herança” do horror fosse apenas o saldo de tê-lo visto por dentro, coisa difícil de positivar ou então de assentar até mesmo em comissões da verdade e de reparação: não é possível reparar nada. Não há mérito algum. Ainda sobre essa mola entre a realidade e o absurdo da tortura, nos lembra Améry:

Não se deveria falar de banalidade quando um acontecimento nos desafia de forma extrema, pois aí não há abstração possível e nenhuma imaginação se aproxima da realidade. Só é “natural” que alguém seja levado algemado em um carro quando lemos isso no jornal, quando empacotamos panfletos e dizemos para nós mesmos, sensatamente: e daí? Isso pode acontecer comigo, um dia vai acontecer. Mas o carro é diferente, o aperto das algemas nos pulsos não fora previsto, as ruas são estranhas e o portão do quartel-general da Gestapo, por mais que tenhamos passado pela frente dele centenas de vezes, assume outras perspectivas, tem outros ornamentos, outras pedras, quando atravessamos o seu umbral como prisioneiros. A chamada realidade cotidiana, mesmo na vivência imediata, não passa de uma abstração codificada. Na vida, só em raros momentos nos encontramos frente a frente com o acontecimento e a realidade” (p. 59, 2013).

O empenho do espírito de encontrar a essência da coisa vista se dá, então, em momentos de crise. Fosse a crise heroica e revolucionária, é certo que a primeira pessoa do singular estaria em descrédito nesta prosa e o empenho testemunhal ou ocular poderia ser criticado a partir do coro e da voz das multidões. Mas o contrário do processo revolucionário, o horror individualizado desses gritos abafados em salas escuras (que não precisam ser ditatoriais, podem se revelar democráticas a depender de sua classe e sua cor no Brasil), busca encontrar o tom exato que não emudeça o sujeito nem ensurdeça o interlocutor ao ponto de que o horror se torne incomunicável. É preciso lembrar que esses testemunhos que parecem sempre de cunho “revelador”, historicamente verdadeiro, guardam um limite. Em si, a dor não revela nada. Beatriz Sarlo nomeou essa tendência literária de dar voz ao testemunho como “guinada subjetiva”,



fig. 8

Gueto de Varsóvia
depois do fim da
Segunda Guerra
Mundial. 1945.

²⁰ Ver Beatriz Sarlo,
Tempo passado. p. 16.

observada a partir dos anos 70. “As tretas dos fracos”²⁰ parece ganhar demasiado espaço e viés mercantil quando a história objetiva é colocada para escanteio. Salinas Fortes parece estar fora desse campo subjetivista, ainda que encare a prosa na primeira pessoa. Se para Sarlo, com razão, é necessário que se elabore a dor e que os intelectuais assegurem, sobretudo, os meios para a compreensão da memória espontânea do trauma, não deixa de ser verdade que um narrador capaz de sustentar a crise moral do sujeito para testar os limites de sua compreensão, ainda que em primeiro plano, seja do maior interesse historiográfico. O ser ou não ser da vítima turva a visão do leitor e indigna tanto quanto incomoda. O trabalho narrativo com o sofrimento humano não precisa, portanto, nem ser descartado enquanto relato menor, nem ser ovacionado como o único recurso de acesso ao passado e à verdade. Ele precisa ser analisado sobre sua singela contribuição de objeto literário, ainda que seja insuportável pensar um torturado enquanto um objeto, no livro, é mesmo só isso que ele é. Por isso a incredulidade tem efeito.



As voltas da manivela:
Luiz Salinas Fortes e a universalidade
do imaginário repressivo

A luta contra o esquecimento engendrada pela narrativa de Salinas entrega ao leitor, de fato, um dos mais densos retratos da ditadura brasileira, isso porque o problema armado não é passível de perdão; segue, ao contrário, sem solução. O corpo torturado não aceita a resposta óbvia dos caminhos econômicos tomados pela ditadura, para ceifar o comunismo, tampouco aceita a nova experiência democrática como resposta à dor. É impossível perdoar, é impossível esquecer, é impossível ver perpetuar a conta gotas o mesmo esquema de barbárie, sutil, esquemática, que sustenta em pé as vias da normalidade. Mas como resistir?

Enquanto isso, na parede, o calendário palpita sem dó. Os dias, as semanas. As horas e os trabalhos e a roda e o círculo. Labirintos. A semana girando, o eterno retorno da segunda-feira e a volta inevitável da sexta-feira, com suas noites e madrugadas fantásticas. Palingenesia. A vida se tecendo ao ritmo monótono do calendário e a cabeça de cada um de nós convertida em inofensivo computador, programando segundo o estilo e o padrão da Tv Globo. Mal infinito, labirinto. Como sair da programação? Tudo bem, no melhor dos mundos. Mas a vida, aventura abstrusa? E tudo ficará na mesma? Os mesmos senhores de sempre continuarão tranquilos, comandando como se nada tivesse acontecido? (p. 120, 2012).

O tom melancólico fecha o livro, o pessimismo é completo diante da visão infernal da continuidade do esquema visto por dentro. Será preciso estar pronto para uma nova investida do horror? Quando? Seremos avisados? O livro poderia pôr em risco todo seu engenho através de uma lamentação trivial, que já não comove ninguém e virou motivo de chacota para as massas populares imersas na lógica da violência. Justo o contrário. A capacidade de dizer o inesquecível está mesclada a toda autoironia, gracejo, crueza e honestidade de Salinas narrador, que elevou mais uma vez a literatura ao estatuto de mensagem na garrafa para as próximas gerações e fez da pobre experiência do tempo a sua busca pela verdade. Longe dos manuais de história e dos museus de memórias criados para a democracia, a narrativa complica a resposta e exige uma manifestação do passado mais contundente, que seja tão perturbadora

fig. 9
Luiz Salinas Fortes.

quanto o trauma. E para isso, descrever o sofrimento e exigir seu lugar de fala não basta. Por quê? Essa é a pergunta aberta por Retrato calado, a qual ainda temos que responder.

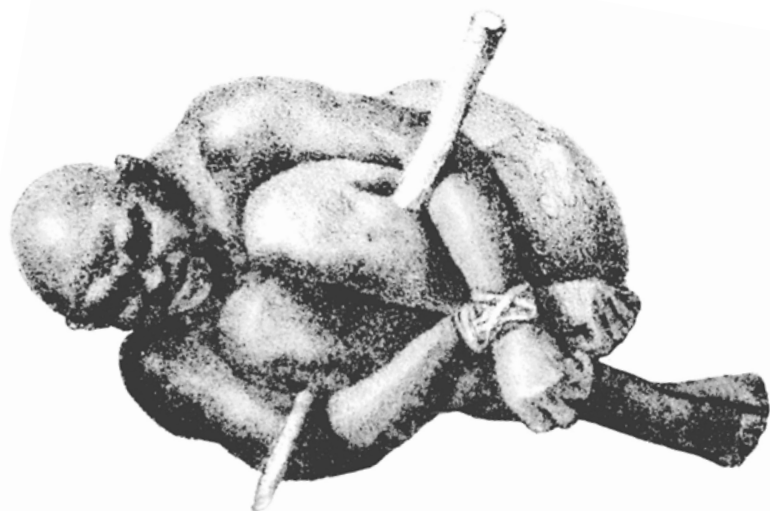


fig. 10
Pau de arara.
Escravidão no Brasil,
Jean Baptiste Debret.
Entre 1768 e 1848.







O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha

Stefany
Tagliatella



O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha é um curta-metragem brasileiro de 1978, dirigido por Amin Stepple. O filme é parte integrante do ciclo de filmes em Super-8 que marcou a cena cinematográfica pernambucana. Um curta-metragem que apresenta uma narrativa experimental a qual mistura elementos de humor e crítica social. A trama acompanha Zé Fusquinha, um personagem que representa o cidadão comum, em uma metáfora sobre a exposição e a vulnerabilidade dos indivíduos frente às estruturas de poder e às adversidades do cotidiano. A abordagem é feita de forma lúdica e irreverente, característica do estilo de Stepple, esse que foi jornalista e cineasta, um dos pioneiros do cinema Super-8 em Pernambuco. Trabalhou no Diário de Pernambuco e atuou na TV Globo de 1982 a 1996, onde foi editor-chefe de vários telejornais. Amin Stepple nasceu em Campina Grande-PB em 1950 e faleceu no Recife-PE em 2019.

Rodado em bitola de 8 milímetros, o filme se destaca pela sua estética inovadora e pela liberdade criativa proporcionada pelo formato Super-8. A produção foi marcada pelo espírito de colaboração e pela experimentação, características fundamentais do ciclo Super-8 pernambucano. Sendo um dos momentos mais significativos na história do cinema pernambucano, o ciclo de filmes em Super-8 marcou a década de 1970 e a primeira metade dos anos 1980. Durante esse período, em que cerca de 40 filmes foram rodados, esse movimento influenciou profundamente o polo cinematográfico que se estruturou no estado. A tradição de usar o cinema como ferramenta de crítica social e política permanece forte no cinema brasileiro contemporâneo, com exemplos como *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, um dos filmes que continua esta tradição de um cinema com posicionamento político claro e sem medo.

De acordo com o crítico de cinema e pesquisador Alexandre Figueirôa, os filmes daquele ciclo “[...] refletiam as inquietações dos jovens do período diante

da ditadura militar e faziam o cinema pernambucano dialogar com os movimentos culturais da época, como o Cinema Novo e o Tropicalismo”. Figueirôa destaca ainda a importância da bitola Super-8 na experimentação cinematográfica: “Por causa da liberdade oferecida pela bitola Super-8, valorizou-se a experimentação e, com certeza, isso influenciou a forte marca autoral do cinema pernambucano hoje. O Super-8 foi uma espécie de escola prática.”

Vale notar que os filmes deste ciclo não seguiam uma narrativa convencional, a partir da qual os atores encenando uma história linear com início, meio e fim. Tratava-se de um movimento verdadeiramente experimental, com estéticas, textos, movimentos e cores que diferiam do cinema comercial, algo muito evidente no nosso objeto de observação, um filme inesquecível que se utiliza de humor e linguagem cinematográfica experimental em uma crítica contundente à ditadura militar brasileira.

O *Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha* é lembrado como um exemplo emblemático do cinema experimental da época. O filme reflete as inquietações e as experiências culturais de uma geração que buscava novas formas de expressão e contestação durante o período da ditadura militar no Brasil. No ano de 1978, o ditador militar brasileiro Ernesto Geisel anunciou que o fim da ditadura seria uma *abertura lenta, gradual e segura* para o país. Para Amin Stepple, que vinha cobrindo as notícias sobre a ditadura em seu premiado trabalho como jornalista, essa declaração se colocou como um alarde cômico e triste sobre a realidade da época. Como muitos outros, Stepple percebeu e sentiu a situação perigosa da vida no Brasil sob o regime militar, seja pelas lutas dos trabalhadores na economia dominada por empresas estrangeiras (bem citada na narração presente no curta) ou pela corrupção legítima dos homens no poder (também referida no discurso que o filme carrega). Cansado, Stepple pega sua câmera e faz um filme que, em apenas 3 minutos, traz um monólo-

go irônico, satírico e radical que resume seu desprezo por Geisel e pela ditadura, acompanhado de um homem obeso, perdendo progressivamente as roupas, empurrando um fusca vermelho e quebrado em uma estrada vazia em direção ao esquecimento.

Se pensarmos friamente no que vemos, podemos admirar facilmente o ato político que aqueles três minutos representam. Mesmo sem uma exata localização de onde o filme foi rodado, podemos usar como exemplo a BR-101, estrada que começou a ser construída na década de 50, durante o governo de Juscelino Kubitschek, como parte do plano de desenvolvimento rodoviário conhecido como Plano de Metas. A construção e expansão da rodovia continuaram ao longo das décadas seguintes, inclusive durante o período da ditadura militar, quando assumiram importância estratégica tanto para o *desenvolvimento econômico* quanto para o controle e vigilância do governo sobre o território nacional. E, em Pernambuco, durante a ditadura militar no Brasil, a BR-101 assumiu um papel simbólico. Além de ser uma importante via de ligação entre estados, a rodovia foi palco de movimentos de *resistência e repressão*. Sob o regime militar, a BR-101 foi frequentemente utilizada para o transporte de tropas e como rota de controle, reforçando a presença do governo em áreas estratégicas. Além disso, a rodovia testemunhou manifestações e confrontos entre opositores do regime e as forças de segurança, refletindo as tensões políticas e sociais da época.

A Lei de Atentado ao Pudor foi uma legislação brasileira que esteve em vigor até ser revogada em 2009. Com o advento da Lei 12.015/09, o tipo penal de atentado violento ao pudor foi revogado e sua conduta foi inserida dentro do crime de ESTUPRO, previsto no artigo 213 do Código Penal. Ela criminalizava condutas consideradas obscenas ou contrárias aos padrões morais vigentes, especialmente relacionadas à exposição pública de atos libidinosos ou atentatórios à moral e aos bons costumes. Essa lei foi aplicada principalmente para punir comportamentos como atos de lascívia em locais

públicos ou ações que, segundo critérios sociais da época, desrespeitavam a moralidade pública. Sua revogação refletiu mudanças sociais e jurídicas que questionaram sua eficácia e adequação aos princípios contemporâneos de direitos individuais e liberdades pessoais. Durante a ditadura militar no Brasil, a Lei de Atentado ao Pudor foi utilizada como um instrumento de controle social e político. Sob o regime autoritário, as normas de moralidade eram rigidamente impostas pelo Estado e a lei era frequentemente invocada para reprimir qualquer forma de comportamento que desafiava os padrões conservadores e tradicionais vigentes. A aplicação da lei visava não apenas punir condutas consideradas obscenas ou moralmente desviantes, mas também reforçar uma imagem de ordem e disciplina social, alinhada aos valores defendidos pelo regime militar.

Diante a tal contexto, temos um senhor, nada discreto, que chama atenção por sua altura e estrutura corporal, no meio de uma avenida, sem escrúpulos ou vergonha de ser visto, empurrando um fusca, carro popular, e, como se não fosse o bastante, vermelho. Imagetivamente, o filme ri na cara da vigilância e da repressão, mostrando que o trecho de *avenue* que eles usam para reprimir é também deixado de lado por eles, sendo completamente ignorado e vazio, expondo que a importância que o governo dava para as coisas não passava de um discurso vazio e ridículo. A narração que acompanha a imagem serve apenas para reforçar a comicidade maldosa da ditadura militar no Brasil – cedendo uma homenagem ao “*milagre econômico brasileiro*”, uma promessa (ou lenda urbana) fornecida pelo governo ditatorial da época. Uma das formas de evidenciar essa promessa fuleira é também citar o nome da empresa responsável



fig. 11
Cena do filme *O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha*. Dirigido por Amin Stepple, 1978.

pela fabricação do carro que vem sendo lentamente empurrado pelo homem nu na avenida, a Volkswagen, uma das empresas que esteve envolvida com a ditadura militar no Brasil, especialmente no contexto de financiamento indireto e de colaboração com o regime autoritário. Durante os anos de governos militares no Brasil (1964-1985), várias empresas multinacionais, incluindo a Volkswagen, foram acusadas de cooperar com o regime, seja por apoio financeiro direto ou por se beneficiarem das políticas econômicas e sociais implementadas pelo governo autoritário. A Volkswagen do Brasil foi uma das grandes beneficiárias das políticas de incentivo à industrialização e ao desenvolvi-

mento automobilístico durante a ditadura, recebendo subsídios e favorecimentos que contribuíram para o seu crescimento e consolidação no mercado brasileiro. Além disso, há relatos de que empresas como a Volkswagen teriam colaborado indiretamente com o regime militar, fornecendo informações ou recursos que poderiam ser utilizados para fins de repressão política. Este tipo de colaboração levantou questões éticas e políticas sobre o papel das multinacionais durante regimes autoritários e tem sido objeto de investigação e debate histórico no Brasil. Nos últimos anos, empresas como a Volkswagen têm sido pressionadas a confrontar seu passado durante a ditadura militar e a adotar medidas de transparência e de responsabilidade histórica em relação a esses episódios – o que convenhamos, não acontece exatamente dessa forma. Um bom exemplo de como essa “ética e moral” cobrada é ignorada, é a propaganda feita com IA usando o rosto da cantora Elis Regina, artista com uma das vozes mais marcantes da música popular brasileira e que não apenas encantou o público com seu talento vocal incomparável, mas também se destacou por seu

posicionamento político contra a ditadura militar no Brasil. Durante os anos de regime autoritário, Elis não hesitou em usar sua influência e sua arte como formas de resistência. Ela se tornou conhecida por interpretar canções que refletiam as questões sociais e políticas de seu tempo, muitas vezes confrontando diretamente as injustiças e as restrições à liberdade sob o governo militar. Suas performances vibrantes e sua voz poderosa tornaram-se símbolos de esperança e de luta pela democracia, conquistando tanto admiradores quanto críticos entre os círculos políticos e culturais. Elis Regina não apenas expressou sua oposição por meio de suas músicas, mas também participou ativamente de movimentos artísticos e sociais que buscavam mudanças no cenário político brasileiro.

Por esse *link* com presente e passado, podemos evidenciar como filmes, como *O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha* de Amin Stepple, não apenas são partes da nossa história, mas também são um entoar ecoante no presente, algo que com poucos minutos e com uma narração excepcionalmente debochada no melhor uso, é capaz de delinear a hipocrisia de um regime que insiste em nos assombrar e reverberar sua herança na atualidade. O medo da arte é refletido de forma cristalina nas imposições econômicas; o fim do ciclo Super-8 também se deu por questões tecnológicas: Kodak parou de fabricar a bitola porque a produção já não compensava os custos. Além disso, a agência de comércio exterior do Governo Federal considerou os equipamentos supérfluos (afinal, era um expoente vínculo com a revolta), proibindo a sua importação, o que exigia um depósito de 100% do valor da mercadoria para importá-los. A carestia fez com que fosse mais barato filmar em 16mm (bitolas tradicionais).

O legado desse ciclo ecoa até hoje, não apenas nas telas, mas na mentalidade colaborativa que impulsionou iniciativas no campo da tecnologia e das artes. Essa mesma mentalidade de “*fazer muito com pouco*” ressoa em diversas iniciativas contemporâneas, como o cinema in-

dependente, demonstrando a duradoura influência do ciclo Super-8 e do trabalho de Amin Stepple e de seus contemporâneos no cinema pernambucano e brasileiro. As experimentações e inovações desse período influenciaram diretamente o desenvolvimento de um cinema autoral e independente, cujos ecos são sentidos até hoje. *O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-tease do Zé Fusquinha* é um exemplo emblemático do cinema experimental brasileiro dos anos 1970. O filme de Amin Stepple, com seu humor mordaz e sua crítica social, continua relevante como uma peça de resistência cultural contra a opressão. O legado do ciclo Super-8, marcado pela inovação e colaboração, permanece vivo no cinema autoral brasileiro, refletindo a importância do cinema como ferramenta de crítica social e política. A arte, como demonstrado por Stepple e seus contemporâneos, deve continuar a ser um espaço de expressão livre e contestação. O cinema, sendo uma arte do povo, feita pelo povo, para o povo, consumida e construída pelo povo, é deslocada para um local de privilégio, em que o valor de suas produções é altamente inflado, para distanciar a arte de seu local de pertencimento e voz. O poder das imagens nas mãos de reprimidos ecoa liberdade e poesia e não de forma lenta, segura, gradual e relativa, mas rápida, arriscada, súbita





Agora estou por fora:
**Belchior e as desventuras
da Transição**

Lucas Paolillo²¹

²¹

Lucas Paolillo é doutorando em Ciências Sociais pela UNESP/FCLAr.

E então, *my friends?*

Nestes sessenta anos de sessenta e quatro, nos deparamos com um cenário no qual os balanços sobre os seus efeitos foram todos deslocados. Não por menos, houve um *deslucamento* daqueles no que se refere aos contornos que encontramos em 2014 – época que prometeu balanços profundos, embora logo frustrados pela emergência da extrema-direita. Ao longo das últimas décadas, o trabalho de formiguinha na tematização dos efeitos que se seguiram a sessenta e quatro teve várias frentes. Uma delas, das mais espraiadas e jabuticabas, passa pela indústria da cultura. Se acompanhamos esse processo passo a passo até os nossos dias, as idas e vindas comunicam à perda de hegemonia cultural das esquerdas. Sem preci-

fig. 12

Belchior e amigos. Da esquerda para a direita: Jorge Melo, Cirino, Belchior, Fagner, Sérgio Costa, Luiz Fiúza e Fausto Lindo. Fotografia de Totonho Laprovitera.



sarmos toda a via-crúcis própria às nuances do arco da velha, podemos assumir, sem muitos grilos, que a presença incontestada da indústria da cultura no Brasil se deveu em grande parte à máquina de propaganda criada sob Vargas, no enalço de Goebbels. O famoso Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e suas empresas, dentre elas a Rádio Nacional, fizeram o feitiço que se sabe e ao qual se costuma aludir às mutações nos sambas de Wilson Batista mediante a Cidadania Regulada. Curioso recurso este, anteposto aos impasses do inorgânico na circulação cultural administrada. Diante dele, qualquer adorniano ficaria de cabelos em pé. Seja como for, após os anos trinta, coisa que até Antonio Candido relacionou às viravoltas do período²², esta máquina de produção simbólica de supostas brasilidades sonâmbulas foi posta para funcionar. Depois de 1945, as legislações abertas somadas à influência crescente (presente desde o início) dos

²² Lembro Candido em "A revolução de 1930 e a cultura" (2017 [1983], p. 239-240): "Aqui foram abordados alguns aspectos da vida cultural posterior a 1930; mas haveria muitos outros, relativos ao teatro, rádio, cinema, música, que escapam à minha competência. Lembro apenas que na música popular ocorreu um processo equivalente de 'generalização' e 'normalização', só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos de 1930 e 1940, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos de 1920 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muito outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos de 1960, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos de 1930, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário". Aliás, recordo de uma manifestação pública de apreço vinda de Belchior no programa *Vox Populi* (20.02.1983) sobre a figura de Candido quando comenta as críticas que os jornais fizeram de seus álbuns: "Eu acho que a minha atitude pública perante a crítica caracteriza uma atitude pessoal muito rara: tenho um respeito muito grande pela liberdade de expressão e creio que em determinado momento da crítica ela pode ser identificada com a liberdade de dizer, opinar, exprimir sem mais o seu pensamento. Eu tenho sido uma pessoa muito malquistada pela crítica. Isso não impede em nenhum momento de fazer o meu trabalho nem de reconhecer que esses senhores têm o direito de dizer o que eles querem. Tacitamente, acho que fizemos um pacto. Quer dizer, a crítica diz o que ela quer sobre o meu trabalho e eu continuo fazendo as músicas que acho importante fazer. Agora, eu creio, quando penso em crítica, me vem outras imagens, outras pessoas, e uma coisa muito mais profunda, muito mais séria, muito mais segura do que se está tratando do que o que vejo nos jornais. Quer dizer, quando penso na palavra crítica, lembro de Araripe Júnior, Antonio Candido, os ensaios dos poetas concretos sobre a música popular brasileira e não me restrinjo às notícias pequenas que ouço nos jornais. Acho profundamente superficial tudo ao nível da pura reportagem. Acho algumas coisas sem fundamento, sem um interesse mais aprofundado de conhecer os segredos de produção do artista. Portanto, não tenho muito interesse sequer para uma resposta mais pessoal ou mais direta de tudo que ouço escrito sobre o trabalho. Porque raramente me identifico com aquilo que se escreve sobre minha pessoa ou minha música. Não vi ainda, sinceramente, e isso é até uma pena, nenhum momento da crítica com respeito ao meu trabalho que eu pudesse ver tranquilamente uma coisa que merecesse uma resposta refletida. Quer dizer, eu não reflito sobre minha música de um jeito que essa resposta seria importante, por exemplo. Responder à altura seria responder muito baixo".

grandes trustes das editoras e gravadoras internacionais repartiram – mais cabeças, mais demandas – espaços aos participantes em tais operações, dinamizadas.

Até chegar à sofística da assimilação, será todo um longo caminho. Não vale a pena tratarmos dele agora. Contudo, vale assinalarmos de passagem o enquadramento ambíguo do processo para falarmos a respeito do nosso ponto de partida: os fonogramas vinculados, digamos, ao objeto antes chamado disco – aliás, coisa de outra era. Falar em “álbum”²³, expressão subsumida pelas plataformas de *streaming*, faz remissão ao mercado de 78 rpm, quando eram vendidas unidades de disco como quem montava, eis outro registro jurássico, álbuns de fotos reveladas. Há uma série de traduções na remissão a tais mediações. Porém, a novidade lá de trás é que, em certo momento, esse furacão se confundiu às plataformas de intervenção culturais do radicalismo de classe média no tempo brasileiro dos anos sessenta. No arco das desventuras, os herdeiros sem testamento do processo iniciado em 30 vieram a culminar, triste fim, na novíssima economia da atenção do capitalismo de performance²⁴. Caso nos permitamos, com alguma benevolência, pensar ao lado das vedetes que deixaram com intenção e feitiço seus rastros nesta indústria (quem não faz isso num mundo de vedetes? Que atire a primeira pedra o novo candidato da fila), a nova fase da floração tardia encarnada pelo cantor e compositor cearense Antônio Carlos Belchior rende assunto²⁵.

²⁴ Em entrevista à *Folha de Caxias* (26.08.1989), Belchior fala a respeito da relação da sua geração com a música popular brasileira: “A minha geração enfrentou os problemas estéticos da música popular com interesse infinitamente cultural. Não foi simplesmente um regavar de canções, não foi simplesmente encampar uma certa tropicalidade ou romantismo mórbido sobre a pauta da ironia. Foi uma retomada da evolução da música popular brasileira, foi a tentativa de mudar diversos conceitos dentro da música, desde a interpretação até a adoção de novos padrões letrísticos”. Em entrevista para *A tribuna* (04.03.1989), o cantor dá o outro lado da moeda: “Fui para a música movido pelo interesse de fazer uma coisa mais quente, de buscar uma forma mais contemporânea para divulgar o meu trabalho e chegar a outras mídias. Eu queria a televisão e o rádio”. Chegando aos nossos tempos, a letra da canção “Anjos tronchos” (2021) de Caetano Veloso faz o balanço amargo da aposta ambígua nesta indústria com, senão um testamento de uma geração, um reconhecimento da perda de perspectiva: “Uns anjos tronchos do Vale do Silício/ Desses que vivem no escuro em plena luz/ Disseram: Vai ser virtuoso no vício/ Das telas dos azuis mais do que azuis/ Agora a minha história é um denso algoritmo/ Que vende venda a vendedores reais/ Neurônios meus ganharam novo outro ritmo/ E mais, e mais, e mais, e mais”.

²³ Devo a Rafael Miranda a lembrança de que Roland Barthes articula a noção de “álbum”, muito embora em registro visual, no livro *A preparação do romance* pensando a partir de Mallarmé.

²⁵ Para quem não sabe, Belchior, dentre outras estripulias, foi dirigente estudantil quando fez seu curso de medicina. De fato, um radical de classe média. Dentre seus companheiros de militância estava José Genoino e outros futuros dirigentes partidários.

²⁶ Perdidas as esperanças, vejo essa fuga situada nalgo entre James Dean e Kafka.

Desde meados da década passada, em vista dos travamentos, Belchior foi muito lembrado: em primeiro lugar, pelos mistérios de não e pelas dívidas no seu lendário chá de sumiço²⁶; em segundo, pelo embalo que *Alucinação* (1976) rendeu aos remendos de contracultura tardia em tempos de derrota política crônica; em terceiro, pelos balanços de praxe transmitidos na ocasião da sua morte. Naquele contexto, uma série de ouvintes se encantaram, na privacidade da gestão mercadológica de seus sonhos, pelas canções do compositor cearense. No entanto, é curioso e revelador o frame congelado: a onda de ouvintes não foi muito além de *Alucinação*. O grosso do que Belchior teve a dizer depois dos anos setenta foi comodamente deixado de lado. Ilusões de época, palavras emprestadas. Bastou, pelo visto, praguejar contra o tempo ruim e vida que segue. Em seu tempo, *Alucinação* agonizou, entretanto, os efeitos contínuos da derrota em sessenta e quatro²⁷. O seu eco, presente nos nossos dias menos distantes, mostra que as imagens de porém aos vencidos reverberaram com intensidade dos anos dez à pandemia do novo coronavírus SARS-CoV-2: “ano passado eu morri/ Mas esse ano eu não morro”. Sujeitos de sorte curiosos estes, entoando os mesmos mantras ladeira abaixo.

Pior, no entanto, não foram os ais próprios às mudanças bruscas de rota, acompanhados pela cena do grito de revanche que hoje passa por sono profundo. Pior é, naturalmente, a banalidade normalizada do estrago no dia seguinte. Talvez, aos ouvintes de *Alucinação*, acompanhar a passagem do tempo nas canções de Belchior seja instrutivo. É daqui que vamos – e vamos a elas. Diante das ilusões da Abertura, o compositor cearense fez canções rentes aos acontecimentos, anun-

²⁷ Na mesma entrevista à *Folha de Caxias* (26.08.1989) anteriormente mencionada, Belchior fala a respeito do contexto de *Alucinação*: “Quase todas as canções do disco foram feitas no mesmo período. Naquela época estava em vigor a ideologia do sonho, embora fossem os restos do sonho, porque as coisas mais deflagradas de outras realidades já tinham acontecido e o Brasil consumia, tardiamente, a ideologia hippie, o ideário político mesmo misturado com o misticismo, com a contracultura”.

ciando incrédulo que a nova época caberia bem numa imagem traumática, digna de zombaria. Pelo visto, tais notações mais duras e menos repetidas, denúncias da farsa, não chegaram a contagiar a juventude derrotada porque não amaciaram o suficiente ouvidos narcisos²⁸. Cremos aqui que, à revelia do sabor, guardam ainda hoje pertinência. Se *Alucinação* conversa sobre a travessia do túnel, *Melodrama* (1987) e *Elogio da loucura* (1988) versam sobre o fim daquela linha. Vindos à luz nos anos Sarney, ambos são contemporâneos à constituinte e escancararam a decepção, o sentimento de diminuição, diante da Transição.

Nesse sentido, vale a pequena contextualização, Belchior foi simpatizante de primeira hora na agregação política dos movimentos populares dos anos oitenta e esteve presente nos atos-espetáculo pelas Diretas já (1984). Num dos encontros, cantou “Monólogo das grandezas do Brasil”, canção de 1982, cujo foco temático passa pela constatação do processo de transformações drásticas a que Florestan Fernandes chamou de revolução burguesa no Brasil. Com alusão ao livro *Diálogo das grandezas do Brasil*, escrito no século XVII e de autoria incerta, a sua letra versa sobre o processo de metropolização de São Paulo, com olhar especial para a “ralé” de migrantes nordestinos que “dorme sob as luzes da avenida” enquanto “é humilhada e ofendida pelas grandezas do Brasil”. É deste fundo que partimos. Talvez não seja descabido, a título de esclarecimento das posições, lembrarmos de uma resposta do compositor cearense concedida a Chico Pinheiro nos anos dois mil – e dada marotamente, de olho na câmera. Ao ser questionado sobre quais seriam as motivações para a realização das

²⁸ Para o *Diário de Pernambuco* (29.11.1988), Belchior, a partir de uma disjuntiva explicativa, investiu em distância das opiniões que costumam aproximá-lo do brega: “Brega é morbidez tropical. O brega é definitivamente de mau gosto, atrasado e politicamente obscurantista. Eu só tenho interesse pelo brega como material crítico. Ou seja, de utilizar o brega como a tropicália usou Vicente Celestino. Como proposta artística acho sem sentido e redundante. A verdadeira arte não está aí para adormecer ninguém, mas para causar pesadelos, sustos, insônias. A arte é para libertar os fantasmas”.

suas atividades, ele respondeu: “O que me move continua sendo a arte e o desejo de mudar o mundo, sabe? Na verdade, como tantos outros poetas e tantas outras pessoas do nordeste, eu gostaria de ser santo para fazer milagres para o povo”²⁹.

A seguir, caminharemos sob uma trilha que, via de regra, desaconselho e desgosto: o comentário faixa a faixa de canções. O risco é evidente: repetir o ramerrão das resenhas superadas pelo tempo, as nulidades em revistas comerciais. No entanto, dado que as canções são pouco conhecidas, vamos por aí como estímulo e convite para ouvir.

²⁹ Vídeo publicado sob o nome de “Belchior fala sobre sua terra Sobral no Ceará” <https://www.youtube.com/watch?v=NAX6QLTbJqk> (acesso em 2024)

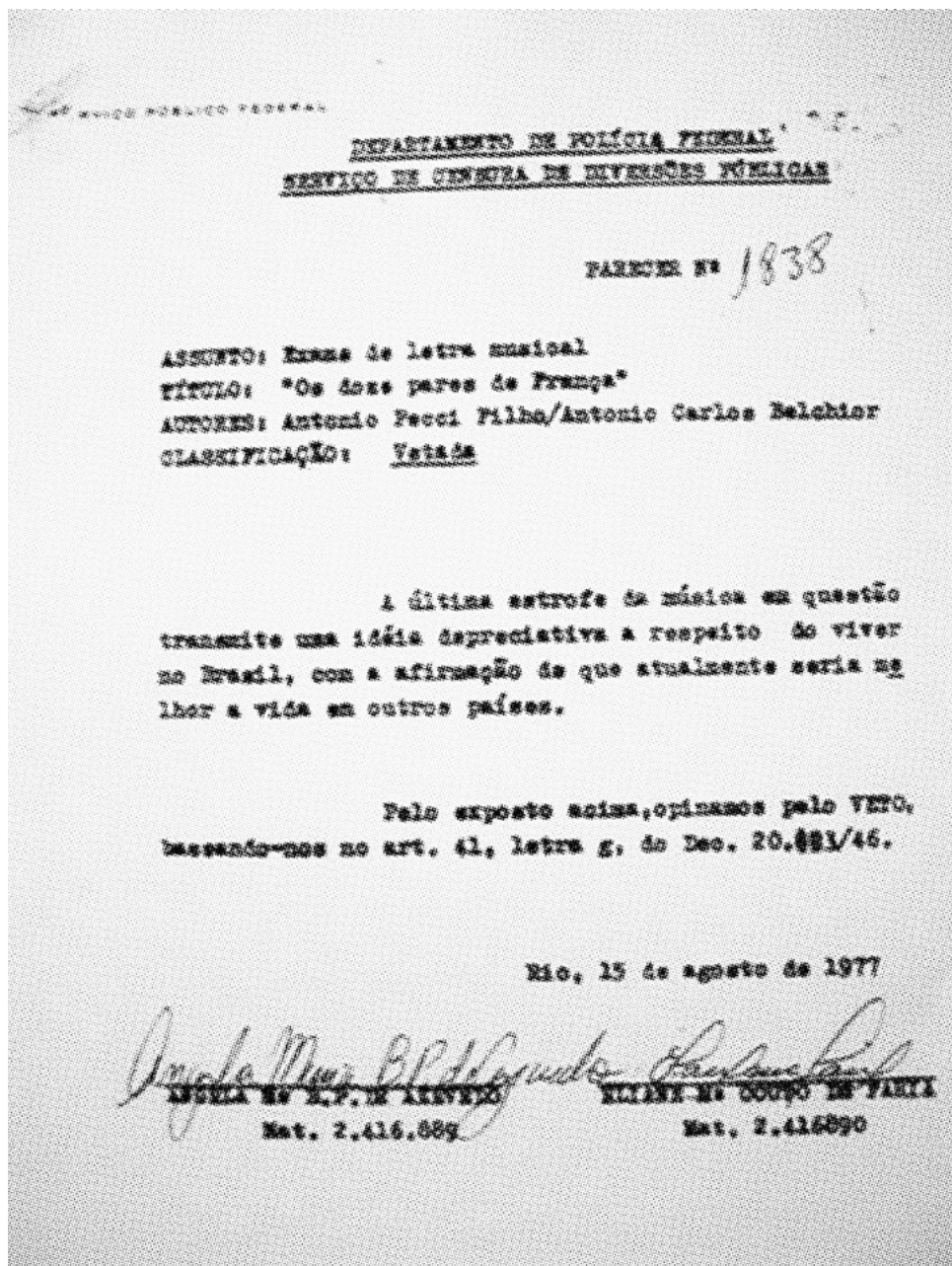


fig. 13
Carta de censura do SPF
sobre a letra da canção
"Os doze pares de França".
Rio de Janeiro, 1997.

...

Os doze pares de França,
Cavaleiro, olê-olá,
Vão levar meu coração
Pro outro lado do mar.

Pro lado de lá da noite,
Lá pras bandas da manhã.
Onde o sol bate em meu peito
Vermelho como romã.

Melodrama (1987)

Como álbum, *Melodrama* é composto por dez faixas³⁰. As composições são assinadas em parte por parceiros e em parte apenas por Belchior. Dentre os companheiros de autoria, Caio Silveiro, Gracco (Graccho Braz Peixoto), Moraes Moreira e Jorge Mello. A capa já entrega o clima de época: um retrato do compositor cearense feito em *computer graphic*. O mesmo com os arranjos: como era de se esperar, a tônica é dos sintetizadores, com suas sugestões de não-lugar e presente perpétuo. A relação entre as letras e as bases das canções é sugestiva: tudo se passa como se houvesse muito a ser dito para discernir; porém, a argamassa de sons é nivelada, comum ao rádio.

“De primeira grandeza”, faixa de abertura, é canção que pretende amor solene. No início da letra, jogos de luminosidade. “Quando estou sob as luzes/ não tenho medo de nada”. Claros e escuros abrem uma fresta *voyeur* para acessarmos uma edificação e dualista, em gênero, da mulher e do homem. Ambos são elevados com severidade sob um arranjo de saxofone e de cordas. “Musa, deusa, mulher, cantora e bailarina!/ A força masculina atrai e não é só ilusão!”. Em meio à cena de melodrama,

³⁰ Na resenha ruim “Anjo, herói, poeta. Belchior está voltando” publicada em *O Estado de S. Paulo* (02.07.1987), Alberto Villas mira numa coisa mas acerta noutra: “*Melodrama* é um disco latino-americano. Gostosamente fora de moda. Um disco bem Belchior, dos bons tempos, sem ser antigo ou saudosista. Um disco de que a música popular brasileira estava precisando”. Para o *Jornal do Brasil* (24.06.1987), o cantor disse que “O trabalho atual, *Melodrama*, tem relação estreita com *Alucinação*, meu último disco na Polygram há 10 anos. É a continuidade, a retomada de uma emoção temática. Em *Alucinação*, em plena vigência do sonho, eu fazia uma apreciação crítica disso. Era como se eu estivesse num banquete e já soubesse que a comida não era boa, nem os vinhos tão finos quanto pareciam”.

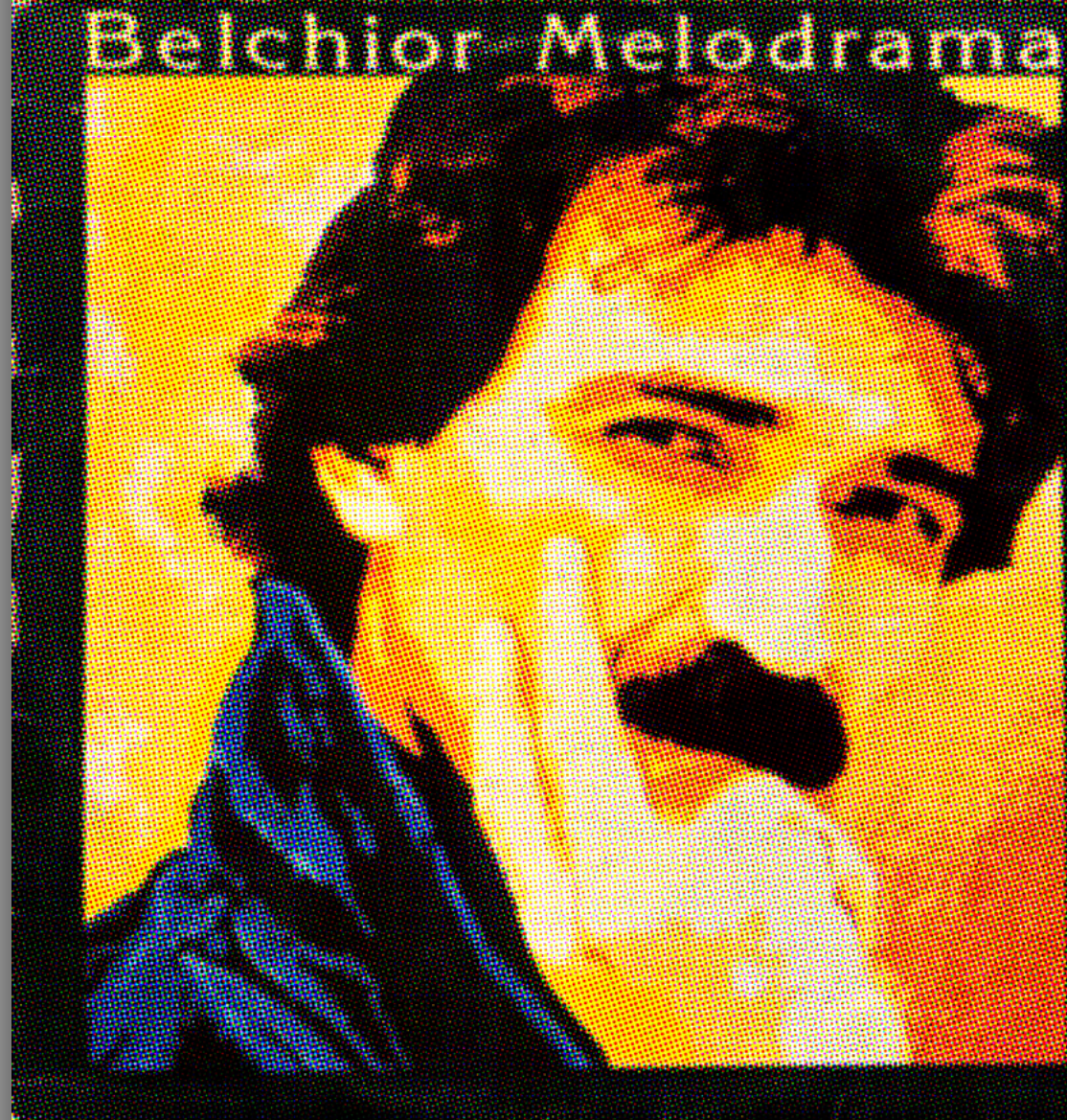


fig. 14
Capa do álbum
Melodrama. 1987.

pontua discretamente uma conversa: ali não há apenas dois, mas o mistério fosco de um terceiro: “Sou o que escondo – sendo uma mulher igual a tua namorada”.

“Bucaneira” é uma salsa que fala de folia carnalivada. O eco das antigas marchas de carnaval marca presença, filtrado pelos *bits* oitentistas. O clima sonoro serve à ambientação de uma chanchada nababesca: a *latinidad* outrora radical aparece agora em figurino festivo. Tudo narrado bilíngue, em tom cômico e desesperado. “Alô, alô *muzuelas* que *sueltam la papaya!* Caiam por cima de mim,/ caiam por cima de mim!”. Na celebração, Dorival Caymmi e José Martí aparecem lado a lado, reduzidos a arquétipos manipuláveis. O mesmo se dá com outros símbolos latinos, numa situação em que as invocações servem de lenha na fogueira da dessublimação. “*La libertad com tesón e voluntad*”³¹. Gozações em portunhol, sim, nos dois sentidos da palavra.

“Todo sujo de batom”, velha conhecida, é repaginada no álbum sob o filtro dos saxofones. Mais uma vez estamos diante do quixote que clama por recuperar os ânimos na tensão dos anos de chumbo num desaforo com a consagrada. A marmita requentada sugere que o ritual continua a fazer sentido. “Quero a sessão de cinema das cinco/ Pra beijar a menina e levar a saudade/ Na camisa toda suja de batom”.

A faixa seguinte, “Dandy”, é uma balada que ganha corpo a partir de um colchão de harpejos feitos com guitarra elétrica. A letra talvez apresente o primeiro recado escancarado da capitulação discretamente situada pelas faixas anteriores. Esta, veremos, será o alvo constante do sarcasmo que aparecerá *ad nauseam* nas canções seguintes. “Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser rebelde... se conseguir licença do meu broto e do patrão!”. Pronto. Algo da esperança encarnada pelos Centros Po-

³¹ Dá a pensar aproximação de tais versos com o lema anarcocapitalista “*Viva la libertad, carajo*” mobilizado por Javier Milei. Se o *slogan* do argentino se põe como avesso aos cacetes terciomundistas, como tomar juntos, se é que é possível, os dois lados da moeda?

pulares de Cultura, pelo movimento estudantil e pela resistência armada aparece aqui ridicularizada mediante a integração dos bacanas na suposta nova rebeldia. “Um Gandhi, *dandy*, um grande milionário socialista: de carão chego mais rápido à Revolução!”. A canção escancara o contraste entre a fisiológica realidade dos anos oitenta e as promessas, *the dream is over*, dos sessenta. Em que pese a amargura, o eu-lírico se diverte³².

“Extra cool”, *reggae* trilingue, com referências a “*Allons z’enfants*” de Marcel Mouloudji, segue com o recado: “Armada só de luz, papoula a manhã! *Desarmement! Je chant quelle etoile rouge... En passant! Desarmement!*” No interregno entre o antes e o depois, um encaminhamento às distensões e transcendências. No final das contas, o guerrilheiro de testa franzida topou o sim, mas na ciranda de um doce deboche – *por que não?* –, rendido às descobertas gostosas dos labirintos de dentro. No meio tempo, seus referenciais se esboroam, transformando-se em reduções imagéticas para contar vantagem na hora da festa. “Ai! Ai! Ai! Quanto sol!/ o mundo nu para breve!/ Tou em greve!/ Cansongs em portunhol!/ Olha a dança/ vingando nossa esperança, çá, çá, çá/ Saia da roda a baixeza/ – crime de lesa-beleza!”. Tudo da boca para fora, o resultado cômico é proveniente da autoironia involuntária, frente ao cultivo da pose revolucionária; já da boca para dentro, nada mais do que a leveza,

³² Mesmo na biografia *Apenas um rapaz latino-americano* (2018), de autoria de Jotabê Medeiros, as passagens que iluminam o período correspondente aos dois álbuns em foco são poucas e escassas. Numa delas, o biógrafo comenta que “Dandy” se refere a um momento em que Belchior “estava mais sarcástico, também um pouco atento às contradições de sua própria nova condição burguesa”. Comentário certo ao que nos interessa, embora não seja novo, pois foi assinalado por reportagens anteriores aqui mencionadas. Para além disso, aos anos oitenta, pouco acrescenta. Há, de interessante, a transcrição de alguns testemunhos dados por Gracco (Graccho): “Extra cool” teria sido a primeira parceria dele com o cantor e o título “Elogio da loucura” dado ao álbum de 1988 teria sido sua sugestão feita no ateliê do cantor em Campo Belo numa noite de yakisoba. Por fim, há um curto comentário sobre a presença de Rimbaud e de Bob Dylan nas letras e a constatação de que “Jornal blues” demarca o primeiro gesto de afastamento em canção do compositor cearense com a sua formação cristã. Fim das menções ao período. Aliás, vale a referência, fui eu quem deu ao conhecimento do biógrafo, o qual assumiu o desconhecimento e incorporou a sugestão ao livro, o caráter interdiscursivo do título “Monólogo das grandezas do Brasil” ser *Diálogo das grandezas do Brasil*, em troca de mensagens datada de 24.05.2017.

a curtição e a fumaça de um vocabulário de lembranças diante das meias vitórias. “*Extra cool,*/ a década decadência!/ *Onda blue,*/ o verde não violência!”.

Na balada “Resposta à carta de fã”, o pastiche-Beatles nos coloca defronte a um cafajuste *star* que também sustenta a pose de distinto. Só que agora a farsa alimentada pelo passado serve às suas admiradoras, as *groupies*, encantadas ao assisti-lo munido de assuntos supostamente inteligentes e críticos. “Por favor, não confunda as coisas! Toda canção é vulgar!/ Eu é que sou um cara difícil de domesticar/ Gato violento e cruel? Ora, ora!/ Você já ouviu falar em política? Oh! não!”. É desfrutável e dócil a incômoda falência da crítica: a figura do cantor contestatário fica ali, ilhada em meio aos paparicos todos – e sofre com isso, pobre coitado, na companhia de admiradores medíocres. “Poema! O que é um poema? Isto não é do meu tempo de *sex-drug and rock’n’roll*, computador!”. Mais ironia: o alvo, confissão quase brechtiana, é a vitória do *showbusiness* frente à disposição da outrora trova de amar e mudar as coisas.

“Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)” repagina o muxoxo articulado da distinção mnemônica. “Nesta terra de doutores, magníficos reitores, leva-se a sério a comédia”. Verso por verso, mais modulações da nova mediocridade. Todavia, a dor da hipocrisia dói menos na pessoa a ser dita do que em quem aponta os dedos. O eu-lírico deixa escapar um riso sacana frente ao flagra, quando diz de si rapidamente em meio ao turbilhão. “Diabo de profissão! Ganhar com o suor do meu gosto o bendito pão e o gim das crianças!”. Pior, ao redor do bacana, crítico e moderno – o escolhido, em suma – há toda a dinâmica da sociedade inglória que não acompanha o seu narcisismo. Não merece as suas novas bossas. Obriga-o a gastar o latim com a massa que jamais comerá os biscoitos finos que fabrica. “Não, não quero contar vantagem mas já passei fome com muita elegância./ E uns caras estranhos – ordens superiores! Já invadiram a minha casa... Mas com todo o respeito!”. Ao longo da canção, o eu-lírico, surpresa, atira para to-

dos os lados: moralistas caretas, hedonistas vulgares, estudantes ingênuos, políticos profissionais e *la nave va*. Ninguém basta, é tudo máscara, nada muda e o cortejo segue em frente. “Mas não faz mal. Deixo os louros ao poeta! Lauras é o que me importa! Quero o meu em dinheiro no fim do mês!”.

“Lua zen” é uma balada que convoca sentido a partir de fragmentos de localidades. Nela, os nomes próprios dos lugares fazem emanar traços pitorescos. No entanto, em comum, as localidades são reduzidas a espaços a serem desfrutados. Ao longo da canção, as promessas de gozo se misturam ao vivido com gosto de quero mais. Desejo e lembrança se confundem aos afloramentos sensuais do eu-lírico que brotam ao redor das disposições no mundo. “No mar de Malibu/ paira uma luz azul/ – a mesma praia blue/ de Honolulu!”. Ao que tudo indica, as cidades e o tal do medo, medo, medo evocado outrora por dentro das fronteiras em “Pequeno mapa do tempo” ficaram para trás. Mudaram de registro frente à realidade que, literalmente, se abre ao que se coloca no bolso – para quem conta com o velho vil metal nele. “Pra Santiago de Cuba/ se vai de lua e bongô/ Mil lantejoulas New York!/ – Lugar comum de metrô!”. Assim, Cuba e Nova Iorque são ditas lado a lado, doce convivência, no mesmo conjunto, sem conflitos.

“Os derradeiros moicanos” retoma a *latinidad* eufórica de outrora a partir de uma constatação pessimista. “Nós somos uns pobres diabos sul-americanos, ô, ô, ô, ô!/ Os derradeiros moicanos, ô, ô, ô”. Porém, a geleia geral surge trilingue, lembrando da presença decisiva da cultura francesa nas américas – algo próximo, digamos, à constatação de uma colonização francesa que poderia ter dado certo nos sonhos comuns ao primitivismo francês e ao modernismo brasileiro. Tudo se passa como se a América Latina pudesse se apreender melhor diante da alusão à relação entre os moicanos e os franceses. “Lá em São Luís, cristão infeliz, o bom selvagem aprende francês/ pra ler (e escrever!) o poema do Brasil no original, pela primeira vez!”. Por essas e outras imagens, o

lusco-fusco brasílico na imundície de contrastes é mostrado como um jorrar para além-fronteira, enquanto se recorre a um elemento histórico improvável: a colônia francesa situada no Rio de Janeiro no século XVI, a França Antártica. Tanta mistura é tomada como um alegre remédio – e, alerta de cancelamento à vista, com direito ao elogio da mestiçagem. “E nesses Brasis – um Paris tropical – Henri Salvador de Martinique!/*Dans l'esprit de la dance une chance. Vive la France Antarctique!*”.

O álbum se encerra com “Tocando por música”, um *reggae* com letra de caráter confessional. Depois da euforia, meia volta, volver ao deboche. Diante da faixa anterior, o clima desta se aquieta. Ela confessa, inclusive, uma condição de melancolia. Se é lícito assumirmos um eu-lírico contínuo ao longo da série que acompanhamos, uma ficha parece ter caído no final: o dono da voz despertou de sonhos intranquilos: “Hoje eu não toco por música./ Hoje eu toco por dinheiro/ na emoção democrática/ de quem canta no chuveiro// Os anos verdes são negros – negros!/ Como era verde o meu vale de lágrimas, de lágrimas, de lágrimas!”. Restaria ao cantor apenas ganhar os seus trocados enquanto, sussurros da voz do dono, ele euforiza a massa? À frente, uma série de compensações. No retrovisor, a constatação de que a juventude foi gasta no interior de um tempo relativo ao desenvolvimento de um monstruoso processo social. Sobrou, no sonho das grandes esperanças, uma frustração constricta junto à vida fácil. Ouro de tolo. Tudo negação da aposta feita anteriormente, no início da jornada. Como no registro anterior, *Elogio da loucura* traz um con-

Elogio da loucura (1988)

junto de dez faixas³³. Parte delas é assinada por Belchior e, dentre os parceiros, a companhia é repartida, como antes, com Gracco (Graccho) e Jorge Mello, somada agora a Francisco Casaverde. Na capa, uma fotografia em *close* do cantor, com olhar penetrante em fundo escuro. As marcas do tempo aparecem em seu rosto. Na contracapa, uma pintura expressionista de autoria do compositor. É possível ver nela um rosto, um tronco, um braço e uma mão levada à cabeça. Os contornos que emprestam fisionomia à pintura são feitos, no geral, com linhas brancas e alaranjadas, embora o azul esteja sempre presente desde o fundo. Os espaços definidos pelos contornos são preenchidos por cores em *degradê* de tons azuis, bejes e laranjas. Capa e contracapa comunicam ao título do álbum ecos de um dos livros de cabeceira do cantor, escrito por Erasmo de Roterdã³⁴.

O início de *Elogio da loucura* não destoa do álbum

³³ Há uma reportagem interessante de época que cobriu o lançamento do álbum no *Estado de S. Paulo* (01.11.1988) de autoria de César Guimarães chamada “Belchior metralha os pós-modernos”. Ela identifica alguns dos elementos que também identificamos: “Viúvas de 68: uni-vos! (em torno da vitrola). Acabou-se a ressaca, chegou a hora da vingança catártica. Belchior em *Elogio da Loucura* seu 110 LP, dirige sua metralhadora giratória contra os maiores inimigos de sua geração: pós-modernos, *new waves* de cabelo engomado, consumistas, *yuppies*, políticos e (disfarçadamente) militares; ninguém escapa à fúria ferina da poesia deste cearense com mais de dez anos de carreira fonográfica”. Em entrevista para “O fluminense” (25.07.1988) Belchior diz: “*Elogio da loucura* não traz modificações, é mais um elo em meu trabalho. Fala do amor louco, doente e desesperado e também tenta fazer uma reflexão sobre os últimos 20 anos de política brasileira”. Além disso, o depoimento traz uma definição do país: “arcaico, provinciano e confuso pela política brega ministrada nas instituições”. Em reportagem para o jornal *O liberal* (13.10.1989), Belchior conta que o disco poderia ter se chamado “Paixão e anarquia”. Dois qualificativos correspondentes respectivamente ao *lado a* e ao *lado b* do bolachão.

³⁴ Na entrevista anteriormente mencionada para a *Folha de Caxias* (26.08.89), Belchior agrega outras camadas à alusão ao livro de Roterdã: “Não. É simplesmente um *reverber* do livro. O significado de loucura para nossa geração é outro. Quando alguém diz que alguém é muito louco, não está se referindo a Erasmo, está se reportando a um conceito fundado sobre a palavra loucura. No meu tempo incluía deixar a casa, a proteção, a universidade, para mudar o mundo, a vida, a linguagem, seduzido pela utopia, pelo sonho romântico que estava sendo cantado pelo mundo”.

anterior: uma canção de amor. “Amor de perdição”, título que evoca a Camilo Castelo Branco, se diferencia da abertura anterior por se traduzir mais num apelo carnal do que em edificações. “Entrar, ficar em ti/ Tem sido o meu melhor perigo”. A chave desta passa pela entrega por inteiro. “Ama e faz o que quiseres!/ Tu me falaste e eu repeti meu sim./ E nosso amor se perdeu, entre tantos querereres,/ E hoje já era o que era para não ter fim”. No entanto, as palavras de sim nos levam lentamente e de repente ao desalinho. Sem *happy ending*. “Caso, des-caso; desastres da paixão/ Oh! Real ilusão – amor de perdição!”.

Se continuarmos a situar *Elogio da loucura* mediante *Melodrama*, o álbum da vez parece ter assentado boa parte da euforia e do sarcasmo – mas nada deles sumirem. “Elegia obscena” introduz bem o novo clima ao aproximar o ouvinte de um caso de amor fugaz, *one night only*. “Meu bem,/ Admire meu carro e goze sozinha/ Enquanto fumo um cigarro”. A situação é breve, porém não veloz. O tratamento dado ao prazer passa por certo vagar, possível de ser desfrutado. Porém, o próprio eu-lírico se antecipa contra qualquer expectativa de permanência para além daquele instante. “Podemos até nos deitar/ Mas você saberá,/ Saberá que será/ Puro flertar, paraíso perdido/ Meros toques de Eros, um sarro, um tesão”. “Sarro”, aliás, surge aqui como uma palavra-chave estratégica para substituir o escárnio e o maldizer. Uma dessas agulhadas surge numa discreta citação em contraponto à canção “Baby” de Caetano Veloso. “Oh! Oh! *Bad bed times!*/ Os teus peitos no jeito/ E eu pego e me deleito/ Na flor do meu umbigo!/ ... E ainda ponho a camisa/ Que avisa, precisa:/ *I can't get no satisfaction!*”.

“Balada de madame Frigidaire”, toada espirituosa porém espinhosa, desata a chamar a atenção. “Ando pós-modernamente apaixonado pela nova geladeira./ Primeira escrava branca que comprei, veio e fez a revolução”. Na letra, o eu-lírico comenta, com zombaria, o investimento libidinal no eletrodoméstico de linha branca – lembrando que a Ditadura Militar apostou nesse filão de



fig. 15
Escultura em ferro
“Amor e Perdição”.
Francisco Simões.
Porto, Portugal, 2012.

fig. 16
Bob Dylan bebendo
Coca-Cola. 1966.



consumo para angariar apoio entre as camadas médias. “Eu me consumo, Madame/ E a classe média que mame/ Se o céu a prazo se der!”. O arranjo traz algo de caipira por conta da *steel guitar*, o que agrega mais comicidade. “Mister Andy, o papa *pop*,/ E outro amigo meu, xarope/ Se cansaram de dizer:/ ‘Pra que Deus, Dinheiro, Sexo,/ Ideal, Pátria, Família,/ Se alguém já tem *frigidaire?*”. No liquidificador, ícones *artpop* e Dada, citações elevadas, mil e uma diatribes glorificam o utensílio. “Como Édipo-Rei Momo como e tomo tudo dela... Deleites da frigidez!”. Além disso, em que pese o sarro do eu-lírico, a aproximação entre a geladeira e a figura da mulher como objeto de desejo paga tributo ao seu tempo.

“No maior jazz” começa por lembrar da guerra e sua devastação. “Dólares, tanques e mísseis/ Meu coração tropical não aguenta./ E o Cruzeiro do Sul, que não nos orienta?”. Depois, avança rumo à simpatia pela noção unitária de mundo, na torcida de nariz para o exercício degradado do poder. Com uma mensagem misteriosa, é possível compreender o refrão entre a ecologia e as condições de convivência mediante a política rasteira: “Certo,/ Há que ter gás/ Mas no dom de viver perto/ Dos animais”.

“Recitanda”, canção de voz e violão, brinca com

versos de outras canções do próprio cantor. Através de colagens, as passagens desviadas são autorreferenciais e embaralhadas numa espécie de balanço teatral, servindo como número de encerramento às apresentações. Além disso, desde o título faz alusão às tradições nordestinas de poesia falada. “É proibida a entrada, mas eu quero falar! Viver é melhor que sonhar!”.

“Lira dos vinte anos” é um *pop rock* que evoca Álvares de Azevedo no título. A faixa conversa com os desca-minhos da juventude que após os anos cinquenta descobriu e se encantou pelas posições de oposição. A diluição da posição é constatada nas entrelinhas, na maneira como as alusões ao processo de descoberta são entremeadas a flashes de pequenos conflitos cotidianos e de subordinações familiares. “Os filhos de Bob Dylan,/ Clientes da Coca-Cola;/ Os que fugimos da escola,/ Voltamos todos para casa”.

Sufocado o lento processo de engajamento, é como se o polo anterior, referente aos conflitos comezinhos, se impusesse frente às experiências alimentadas de rebeldia e descoberta. “E andarmos apressados/ Deu em chegar atrasados/ Ao fim dos anos cinquenta!”. Diante do balanço, uma constante: a presença continuada da cultura norte-americana. Ela demarca, noventa e fora o contraponto vencido da cultura de oposição, um ar de família entre a juventude dos anos cinquenta e aquela nova, em emergência nos oitenta. Seria uma canção passível de ser chamada de “Como nossos filhos”?

“Os profissionais” costuma ser identificado como um baião de tom sertanejo. Se continuarmos de olho na crônica da capitulação daquela época, talvez seja um dos registros mais completos. Ela é puro sarro. Nela, sobra, mais uma vez, para todo e qualquer lado da constelação unidimensional. Sobra para os estudantes dos sessenta. “Onde anda o tipo afoito/ Que em 1-9-6-8/ Queria tomar o poder?/ Hoje, rei da vaselina/ Correu de carrão pra China,/ Só toma mesmo aspirina/ E já não quer nem saber”. Para os hippies. “*Flower power!* Que conquista!/ Mas eis que chegou o florista/ Cobrou a conta e sumiu”. Se não

bastasse a ironia aos tipos, o recado é mandar todos às favas. “Vamos lá, ex-sonhadores,/ À mamãe que nos pariu!”. Inclusive a si mesmo: “Perdão que perdi o pique.../ Mas se a vida é um piquenique/ Basta o herói de butique/ Dos chiques profissionais”. Toda a inversão provém de um registro vencido próprio aos vencedores. “E então? Vencemos o crime?/ Já ninguém mais nos oprime/ Pastores, pais, lei, algoz?/ Que bom voltar para a família!/ Viver a vidinha pilha!/ *Yuppies* sabor baunilha/ Era uma vez todos nós”. O siricutico de dizer sem peias não cansa de sugerir o preço do rebaixamento e do sacrifício para os melhoramentos de mesquinaria.

“Kitsch metropolitanus” vai mais fundo na temática da caracterização da nova juventude que, ao olhar agudo do eu-lírico, vinha aí. “Oh! Comedor de hambúrguer!/ Oh! Mascador de chiclete!/ Beberão de *keep-cooler*,/ Vejam só que canivete!/ – Onde era mesmo a escola?/ (Meu broto passa gilette!)/ Garotos, clones, mutantes/ Mostrem de novo o topete!”. Os filhos da revolução, topetudos, cercaram a paisagem. Em compasso *reggae*, o eu-lírico não economiza no tom de desafio. “Quem tiver cara me piche/ E eu chego feito um pivete/ À glória do sanduíche”. Os jovens-bauhaus dos oitenta, entre *yuppies* e *punks*, são retratados na canção como competitivos, consumistas, agressivos e alheios a valores que marcaram o ativismo das gerações anteriores. Frente ao desacordo, o eu-lírico observa a juventude com algum desgosto. “Que gente fina, gatinha/ Rainha em puxar tapete!/ Não posso entrar numa sala/ Que eles vêm de cassetete!/ Kitsch metropolitanus/ Essa moçada promete!”. Por fim, no encontro crispado, o conflito das poses: “Garotos, clones, mutantes/ Com que gastar meu confete?”.

“Tambor tantã” é o único registro do álbum que dá prosseguimento à safra de composições eufóricas. “Doutor em dor, bate o tambor/ Tantã de tanto dar/ Quanto prazer, luz do calor!/ Mamãe, quero mamar!”. Nela, a velha rima de amor e dor se mistura a conflitos históricos da América Latina. “Segundo o primeiro terreiro, o terceiro mundo embanana, imbalança... Oh!

Lalá!/ Mas quando eu me chamar Raimundo vou fundo e... é fumo pra lá e pra cá”. A canção “La Adelita”, cantada ao longo da Revolução Mexicana, é evocada na celebração dos sons da América Central. Contudo, rouba a atenção a presença de um verso que viria a ser moeda corrente em nossos tempos. “E quem vier a fim de mim/ Se ligue em meu canal!”. Além disso, na canção, os propósitos de outrora relacionados ao terceiro-mundismo entram em tensão com a curtição despreziosa das músicas. “Vocês, de lá da Babilônia, não sentem vergonha de sonhar um sonho tão ex?/ Oh! Tirem-me desta mentira brilhantemente sem vez!”. Os registros contrapõem a sobriedade ao seu avesso.

“Arte final” encerra o ciclo percorrido. O arranjo, com contrabaixo e flautas marcantes entre os teclados, dá espaço para a mensagem de jogar a toalha ao tempo em que mantém a teimosia. “Desculpe qualquer coisa! Passe outro dia!/ Agora estou por fora. Volto logo. Não perturbe!/ Pra vocês eu não estou! Sessão de nostalgia? Isso é lá com minha tia!/ Alô, presente! Estou chegando! Alô, futuro! Já vou!”. O cansaço pede por espaço, porém a vida segue com os seus convites. Depois de tanto rebuliço, a conjugação entre o luto da derrota e o inconformismo: envelhecer e se decepcionar com o tempo da colheita. Contudo, o eu-lírico não se exime do seu lugar na virada geral que permutou a velha roupa colorida pela nova roupa *kitsch*. “E então, my friends?/ Bastou vender minha alma ao diabo/ E lá vem vocês seguindo o mau exemplo,/ Entrando numa de vender a própria mãe!”. Depois da venda da canção, a venda da motivação política. Daí, a busca pelas figuras ausentes. “Donde están los estudiantes?/ Os rapazes latino-americanos?/ Os aventureiros, os anarquistas, os artistas,/ Os sem-destino, os rebeldes experimentadores,/ Os benditos malditos – os renegados – os sonhadores?”. A seu modo, constata o fim das tradições críticas e militantes. Os motivos os quais estava acostumado a cantar naquela altura ficaram ociosos, restando a ironia e certa solidão teimosa. Assim, o cantor se vê sem chão para os poréns antes reverberados através da sua voz. “Dancei, sei que dancei, dancei meu bem!/
"Agora Estou por fora":
Belchior e as desventuras da Transição

Mas vem que ainda tem!”. Algo como um relógio de luxo no pulso de um morto? “Esperávamos os alquimistas... E lá vem os arrivistas, consumistas, mercadores/ Minas, homens não há mais?/ Entre o céu e a terra não há mais do que *sex, drugs and rock'n'roll*?/ Por que o adeus às armas?/ Não pergunte por quem os sinos dobram... Eles dobram por ti!/ Ora senhoras, ora senhores!/ Uma boa noite ilustrada de neon pra vocês!/ O último a sair apague a luz do aeroporto/ E ainda que mal pergunte:/ A saída será mesmo o aeroporto?”.

Era uma vez todos nós

Logo no início de *A arte de viver* para as novas gerações, Raoul Vaneigem (2017 [1967], p. 29) convida o seu leitor para uma conversa sobre as mudanças nos eixos de gravitação do pensamento mediante o vivido: “aquilo que o mantinha no alto, agora o traz abaixo”. No seu esquema, a mudança de época é histórica e, com ela, há uma transformação no estatuto do próprio pensamento, o qual estava a se lançar “a toda velocidade à frente da realidade que irá destruí-lo: a realidade cotidianamente vivida”. Rescalonamento e tanto, cuja resposta à altura não suporia adesões. Para ilustrar o processo, ele recorre a uma imagem comum: os personagens de desenhos animados “que correm loucamente sobre um penhasco sem que disso se apercebam: a força de sua imaginação os faz flutuar a tal

altura, mas, assim que olham para baixo e tomam consciência de onde estão, imediatamente caem”. Antes do fosso, atitudes de não.

Em contrapartida, se não exageramos em fazer conversar as observações acima com as canções de Belchior em *Melodrama* (1987) e *Elogio da loucura* (1988), tudo parece se dar, nas experiências imediatas do prazo corrido, por meio de outra maneira. Surpreendentemente, nada mais distante da disposição desenhada antes, embora o abismo continue ali. Ao final da Ditadura Militar, as condições ao “não”, por mil e uma razões, haviam mudado por inteiro. No lugar delas, lentamente, o brotar de um “sim” unidimensional. Processo bem rastreado pelo cancionista cearense desde a primeira hora mediante o que se descortinava. Nesse cenário, o “sim” impôs ao “não” uma estranha forma de cinismo pendular: ora apegado à farsa na farsa, ora nu e cru, simplesmente, disposto frente a ela. Condição cujos entrechoques captados no interior dos ditos e desditos nas canções oferece em nitidez, porém longe de contágios empáticos.

Assim, a flutuação sobre o abismo pode ser tomada não como oportunidade de superação do que quer que seja, mas como capitulação. Condição-chave, tempo que escorre, para que os restos de cultura de oposição ativos desde a Transição fossem reduzidos paulatinamente a uma elite cultural desdentada. Eis a matéria do deboche.

Belchior, em meio à administração de suas apresentações, gravações, papeladas, pinturas, escapadas boêmias e meditações, parece ter encontrado na paleta da sua rotina de espetáculo uma maneira de retratar aquela mudança de ciclo. Seu ponto de vista, que congrega e assimila palavras e recursos como escárnio, ironia, deboche, sarro, sarcasmo e maldizer, pode ser tomado como uma perspectiva relativamente crítica. O cenário, como vimos, parte da sobreposição entre a fantasmagoria das esperanças dos anos sessenta e a constatação da nova ordem estruturada, nas condições tangíveis e posteriores à abertura política. Considerando a completude do ciclo de uma derrota histórica cantada em *Alucinação* (1976), o que teria

fig. 17 e 18
(À direita) Capa dos
álbuns *Alucinação* (1976)
e *Baihuo* (1993).

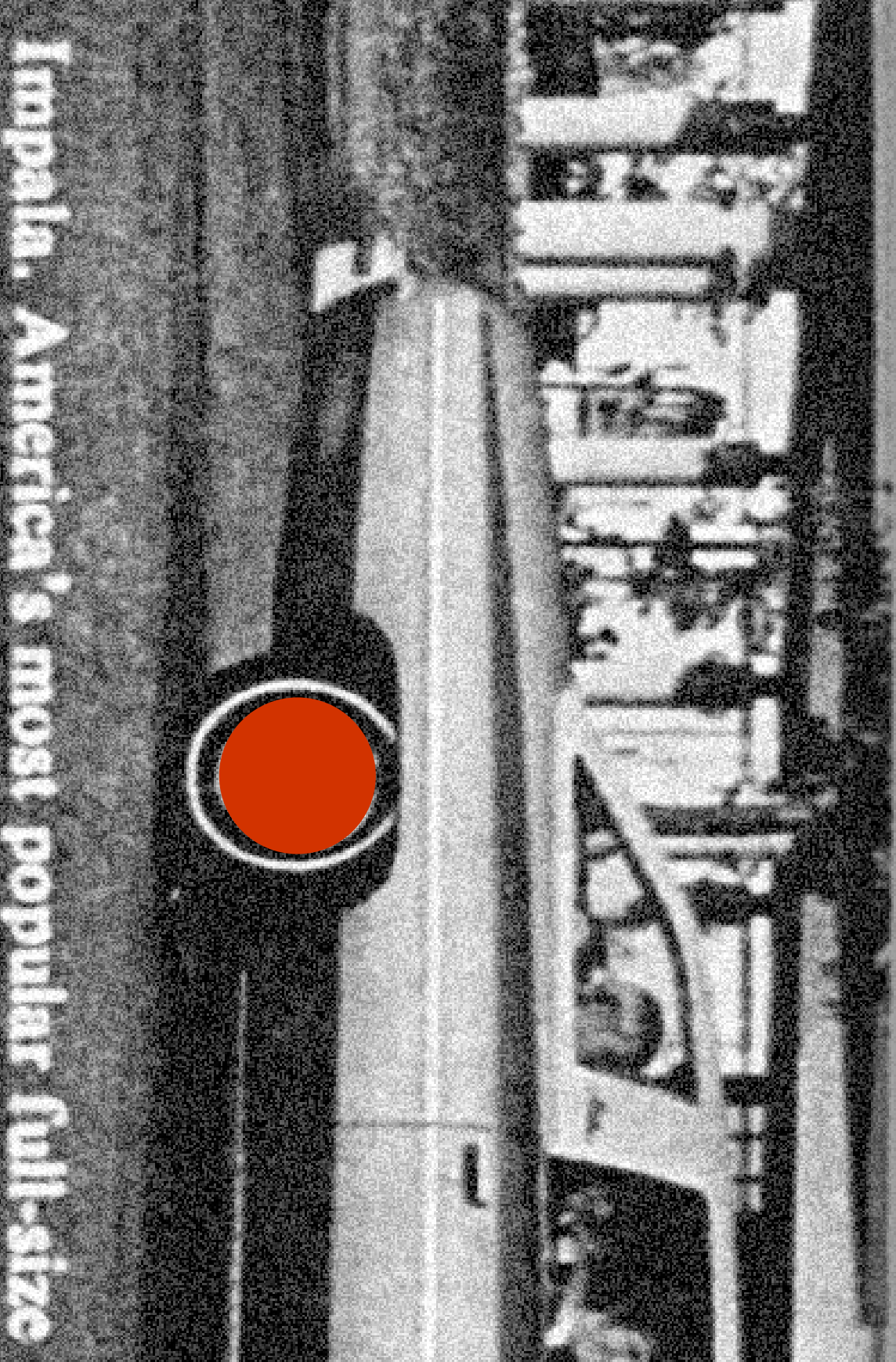
se aberto e se fechado? Meio a meio entre um peixe fora d'água e um aproveitador *finesse*, o eu-lírico talhado para zombar da farsa se debate entre o incômodo e o acômodo, perante a situação confortavelmente desconfortável. Ora otário, ora malandro. Só que o recado passou batido e a mensagem ácida, abafada.

Longe de serem lembrados como o disco da derrota recorrente supracitado, conforme aventamos anteriormente, *Melodrama* e *Elogio da loucura* continuam a tocar em pontos sensíveis. Concebidos no início do processo que ora nos toca, pedaços importantes do teto tateado já estavam ali escancarados. Daí uma chave de atualidade – só que incômoda, nada romântica. Muito pelo contrário, como vimos. Dimensão, aliás, continuada pelo próprio cantor em seu álbum seguinte, *Baihuo* (1993), no qual retoma algumas das canções aqui apresentadas, porém somadas ao retrato da continuidade do estrago. “Trogloditas, traficantes, neonazistas, farsantes: barbárie, devastação./ O rinoceronte é mais decente do que esta gente demente do Ocidente tão cristão” – no entanto, cenas para os próximos capítulos, ao tratamento conferido à barbárie pelo eu-lírico, aí são outros quinhentos que rendem assunto para outro comentário.

No mais, naquilo que acordam ou fazem dormir, as canções falam por si.







Impala. America's most popular full-size

No retrovisor do Impala 25 anos de *Os detetives selvagens*

Caio Marques
Peçanha

Caio Marques Peçanha é professor de inglês, mestre em Filosofia e bacharel em Jornalismo. Mora hoje na Austrália e trabalha como cozinheiro numa rede de *fast food*.

Há dias a casa vivia um verdadeiro cerco, do qual Lupe só escaparia com vida graças a um acordo de ocasião entre o patriarca da família Font e uma dupla de jovens poetas. Dali a poucos minutos o Impala 76 pilotado por Ulises Lima e Arturo Belano, os líderes da vanguarda real-visceralista, se perderia em direção ao deserto de Sonora, no norte do México de Os detetives selvagens. Segundo o combinado, Lima e Belano, que estavam à procura das pistas de uma poeta desaparecida, de nome Cesárea Tinajero, poderiam tomar o carro emprestado para a expedição, contanto levassem consigo uma jovem prostituta com nome de santa, a quem os Font ofereciam guarida de seu cafetão. Quando teve início a alteração em frente à garagem, já passava da meia noite do dia primeiro de janeiro de 1976. É o que diz o diário de Juan García Madero, o mais jovem dentre os integrantes do real-visceralismo, que no momento decisivo se vê tentado a juntar-se à excursão. “Vi que Lupe me olhava de dentro do carro e abria a porta para mim. Soube que sempre tivera vontade de ir embora”, revela o garoto, enquanto corre em direção ao veículo, modelo do ano, fabricado por uma montadora americana. Ao som dos fogos de artifício, celebrando a virada, afinal, ouve misturar-se o estampido de uma pistola, disparada por Alberto, o cafifa indignado, ou por algum de seus comparsas, um dentre os quais era policial. “Virei-me e pelo vidro traseiro vi uma sombra no meio da rua. Nessa sombra, emoldurada pela janela estritamente retangular do Impala, estava concentrada toda tristeza do mundo”.

*

À época do discurso proferido por ocasião do recebimento do prêmio Rómulo Gallegos de melhor romance em língua espanhola, com o qual fora laureado seu Os detetives selvagens, o chileno Roberto Bolaño Ávalos contava quarenta e seis anos. “Em grande medida tudo o que escrevi é uma carta de amor ou de despedida à minha própria geração”, ele dizia, referindo-se àqueles e

àqueles nascidos na década de 50, mais precisamente a todos e todas que haviam dedicado sua juventude à militância, a uma causa que acreditavam ser a mais generosa das causas, e de quem, em 1999, ao contrário do próprio Bolaño, que teve a sorte de deixar o cárcere com vida, já não restava vestígio. “Os que não morreram na Bolívia, morreram na Argentina ou no Peru, e os que sobreviveram foram morrer no Chile ou no México, e àqueles que não mataram ali os mataram depois na Nicarágua, na Colômbia, em El Salvador. Toda a América-latina está semeada com os ossos destes jovens esquecidos”³⁵.

Ultrapassando a nota pessoal, o texto dá notícia daquele que foi, provavelmente, o último voo da esquerda latinoamericana. É dizer, em certo sentido, da esquerda tradicional, cujas ambições, embora tivessem como alvo os territórios nacionais, franqueavam a promessa moderna de uma emancipação ilustrada, universal³⁶. Daí o porquê de a lista responder e não responder às fronteiras entre os países. Os que não morreram em um, foram assassinados em outro, e assim sucessivamente, até cruzar o continente, em uma viagem que poderia compre-

³⁵ “(...) en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada, los que no murieron en Bolivia, murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.”

³⁶ Refiro-me, neste sentido, à fração da esquerda revolucionária que no contexto da Guerra Fria, e sob influência do bloco soviético, orientava o fortalecimento de uma linha política refratária ao imperialismo estadunidense, fortemente atrelada aos temas da dependência e do subdesenvolvimento. Dito isso, a esquerda latino-americana se manteve atuante mesmo após o fim da União Soviética, porém com outras estratégias. Revolucionárias, inclusive; vide a experiência do EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional) justamente no México dos anos 90.

ender o Brasil em seu itinerário. A geração de militantes da qual fala o chileno, a sua geração, por certo não foi a última a viver por um sonho, mas terá sido, até que se prove o contrário, a última a morrer por ele. A consciência dessa ruptura alimenta a mirada retrospectiva que lança o escritor à América-Latina, que vem em socorro de duas imagens em via de esquecimento: os graves antagonismos sociais, outrora bússola da prática política, que ambicionava superá-los, e os nomes responsáveis por travar essa luta em todos os campos, cujas vidas e sonhos foram varridos do mapa pelos golpes militares. O vigor literário do livro decerto deve muito à memória de seu autor, vasta nos mais diversos aspectos e tanto mais perspicaz quanto maior o comedimento adotado na exposição, mas se surpreenderá quem percorrer suas páginas à procura da matéria acima, a qual, no plano da representação, raramente comparece.

*

Os detetives selvagens é, sob o prisma da leitura, uma obra encantadora e até mesmo divertida. Sua forma, por outro lado, se bem que opaca, é recoberta por uma espessa camada de melancolia, e em larga medida europeia. Suas idas e vindas, lineares e não-lineares a um só golpe, compreendem a transição para a maturidade adulta, de sorte que, ao nos depararmos com o entusiasmo de um futuro advogado de dezessete anos ao aceitar integrar as fileiras de uma vanguarda literária no México ficcional de Bolaño, pressentimos a instabilidade do terreno. “Não sei muito bem em que consiste o realismo visceral”, nos conta ainda na primeira página. “Tenho dezessete anos, meu nome é Juan García Madero, estou no primeiro semestre de Direito. Não queria estudar Direito, e sim Letras, mas meu tio insistiu e acabei cedendo. Sou órfão. Serei advogado. Foi o que disse ao meu tio e à minha tia, depois me tranquei no quarto e chorei a noite inteira”. Voraz, apressa-se por entregar, ainda na apresentação, o próprio destino, que misturado às informações a respeito da literatura,

³⁷ LUKÁCS, G. A teoria do romance, p. 91.

responsável pelas boas novas, serve apenas para dizer que, dali em diante, nada será como antes.

Essa, desde tempos muito distantes, é a pedra filosofal do romance, cujo conteúdo, seguindo a cartilha de um velho crítico húngaro, não é outra coisa senão “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência”³⁷. A provação que lhe bate à porta neste caso, o real-visceralismo, subsolo da vanguarda literária mexicana dos anos 70, liderado pelas protagonistas Ulises Lima e Arturo Belano, é ela mesma sem futuro, o que não confisca a inocência de imediato. Pelo contrário, a atmosfera na qual nos vemos subitamente inseridos, em harmonia com a liberdade de espírito dos círculos artísticos da época, assimila a experimentação sexual, a disputa acirrada de ideias e a quebra das barreiras de classe, sempre observadas à meia-luz pela prosa de Bolaño, tal qual não soubéssemos acaso é realmente sério o assunto tratado.

Seja como for, para a caretice do adolescente médio, condenado à sobrevida profissional modorrenta – escolhida pelos tios, ainda por cima –, é como se o terreno adentrado fosse aquele do sonho. Não em sua acepção onírica, para a qual seus elementos aparecem desconjuntados, mas no sentido do sonhar acordado, um *daydream* mais ou menos provocativo que se nutre, por contraste, da realidade de momento, a juventude incontornável. Assim, um par de semanas depois, García Madero se pega pensando em seus tios, no que até então era a sua vida e diz que a via “prazerosa e vazia” que, sabia, nunca mais voltaria a ser assim, e no entanto isso o alegrava profundamente. Expectativa ilustrada no sentimento do jovem em relação ao quadro que se lhe revela na noite de réveillon, nossa cena de abertura, na qual, salvo engano, mais do que um arroubo da vontade, está gravada a possibilidade de uma jornada capaz de alterar os rumos da vida. Oportunidade que o jovem reconhece de imediato ao asseverar que, naquele momento, “soube que sempre tivera vontade de ir embora”.

Em outras palavras, a realidade não serve. A vida é mais interessante no reino das ideias, de sorte que o rapaz embarca na viagem com a esperança de pô-las em prática. Trata-se, portanto e a todo momento, de algo decisivo. Aguçada sempre do lado da autonomia do indivíduo, a trama imprime a sensação de estarmos sempre às vésperas da grande descoberta, às portas da mina de ouro, ou então do colapso definitivo, da morte prematura, quem sabe. Forçando um pouco o alcance da personagem, o sentimento que desperta sua firmeza, ainda verde, guarda semelhanças com a tradição europeia do romance de formação, no interior da qual o brilho paradigmático da juventude resplandece à medida do desejo do herói de tornar-se alguém que ainda não é³⁸. Um tanto à moda daquilo que Bolaño enxerga como o gesto poético autêntico e que, não por acaso, atrela à imagem da adolescência: o gesto "do adolescente frágil, indefeso, que aposta o pouco que tem, e por algo que não se sabe muito bem o que é, e que geralmente perde". Tudo ou nada, simplesmente.

A começar pelo futuro de García Madero, que, pensando bem, não se desvencilha da corruptela mexicana, responsável pela partida. Não estivesse Lupe sendo perseguida por um criminoso-proxeneta, aliado às forças policiais mexicanas, o patriarca Font não teria oferecido seu Impala a dois candidatos a próceres vanguardistas do terceiro-mundo. Embora as explosões sociais passem ao largo do enredo, no íntimo profundamente pessimista, a atmosfera virginal da alma, aliada à percepção de que ao final da trajetória a aguardaria algo de efetivamente avançado – o que está desde sempre sugerido pela figura da vanguarda artística –, aspira ultrapassar o disparate de ocasião – que na verdade não tem nada de aleatório –. Assim, a esperança de deixar para trás a imagem emoldurada pela janela do Impala, na qual se manifesta toda a tristeza do mundo, é a esperança de fazer coincidir a descoberta de si com o afastamento definitivo do Camaro guiado pelo cafifa, empecilho afinado à catástrofe local.

Contudo eletrizante, o desenlace do episódio é adiado por quatrocentas páginas. Opção do escritor. Sem mais nem menos, troca o capítulo, e com ele a maior parte dos temas levantados na parte inicial. À primeira vista, a técnica parece importada das séries de televisão. Uma vez que a tensão atinge seu ápice e estamos ávidos pelo desfecho, o chileno suspende a trama como quem almeja prender a respiração da audiência. O efeito vem a contragosto do paralelo. Passados vinte anos sem que se tenha notícia de García Madero, a retomada de seu diário, no terceiro e último eixo do romance, onde constam os agora antigos desdobramentos da expedição/perseguição ao deserto, é sentida mais com pesar do que excitação. Sem repercussão para a matéria narrada no capítulo central, os destinos de Lupe e do jovem poeta, a investigação de Ulises Lima e Arturo Belano a respeito de Cesárea Tinajero e os próximos passos da vanguarda literária mexicana, sobretudo, restam esvaziados. Até segunda ordem, não passam de uma aventura.

Agridoce, seu *flashback* concretiza, desajustado, o desejo romântico do menino. No encalço do Impala 76, pilotado por Lima e Belano, Alberto e seu capanga dão o bote na garotada. Na confusão morrem os dois vilões, mas também Cesárea Tinajero – localizada pela dupla dias antes – que, com o intuito de proteger Ulises, atira seu corpo sobre o do policial corrupto e acaba recebendo, do revólver do sujeito, a bala endereçada ao líder da vanguarda mexicana. Uma tragédia, não fosse o fato de o poeta ter enfim encontrado uma situação-limite, da qual emerge com um trato razoável. À frente do Camaro, Ulises e Arturo ficam responsáveis pelos três cadáveres. “Os últimos real-visceralistas que restam no México”, Lupe e García Madero herdaram o Impala e desbravam o deserto com o vento no rosto. Uma semana após os assassinatos, o adolescente registra em seu diário: “Neste povoado fui feliz”.

Em parte, é essa promessa da vida verdadeira, contida na iluminação de García Madero, que o andamento da prosa vem desmontar, quase como se o universo boliviano se assemelhasse às *Ilusões perdidas*, de Balzac, em que o brilho do mecanismo narrativo consiste em frustrar as expectativas do herói. Escritas em tom maior, as últimas páginas não coincidem com o fim da história, e seu *happy-ending* às avessas depende dos acontecimentos narrados no segundo capítulo, que para apenas em 1996. Resolvido no diário do jovem através do recurso à fórmula perene da viagem, o conflito entre o ideal da juventude e o lastro social da aventura chega a outros termos no eixo intermediário, onde as jornadas de Ulises Lima e Arturo Belano, filtradas pela tenacidade adolescente de primeira hora, concretizam a passagem à vida adulta.

Como se pode notar, o assunto é outro. O ambiente de *tudo ou nada* se mantém, mas o envolvimento contido e despreocupado do adolescente com o mundo gradativamente cede espaço às preocupações práticas, observadas com cautela em virtude da mudança de registro. O romancista passa do diário à sequência de depoimentos, cuja disseminação caótica de vozes narrativas termina por diluir o assunto. Não obstante permaneça o tema das mazelas sociais periféricas, distribuídas na Europa de acordo com os marcadores do corpo, o dinamismo da perspectiva de conjunto, predominante no capítulo inicial, dá lugar ao enfrentamento “um contra um”. Retroativamente, o movimento nulifica a esperança de ver o real-visceralismo transformar-se em uma convulsão social, uma comuna, ou, mais modestamente, em uma residência *hippie* abarrotada de versadores proeminentes. Ao invés de forjar as condições para o surgimento de uma classe de poetas, o encontro com Ulises e Arturo, jamais encontrados para depor, é tencionado do lado da manutenção da vida.

Numa sequência intrincada, da qual participam cinco narradores, de três nacionalidades diferentes, acompanhamos as penúrias de Ulises Lima em Paris, onde desembarca em 1977. Seus primeiros passos envolvem o aluguel de uma *chambre de bonne*, com o qual havia lucrado um benevolente narrador peruano, orgulhoso de si. O sorriso se desfaz no depoimento fornecido por uma francesa, segundo a qual os mesmos aposentos, que lhe despertavam ânsias de vômito, eram na verdade um pretexto para enganar o bom Ulises, arrancar seu dinheiro. Outro peruano denuncia o compatriota; já o haviam expulsado, ele e seus camaradas, revela, da mansarda em que viviam. "Vamos botar mata-ratos no seu vinho ou fazer algo pior ainda". A francesa, por seu lugar, trata de reconhecer a existência do "grupo de poetas peruanos que de poetas certamente só tinham o nome". Tocavam, isso sim, uma cooperativa de limpeza, encerravam escritórios, lavavam janelas, “esse tipo de coisas”. Afinal, conclui, viver em Paris “desgasta, dilui todas as vocações que não sejam de ferro, acanalha, impele ao esquecimento”.

Por trás das convergências do disse-me-disse, com o qual reconstruímos a estadia do mexicano na cidade, está o fosso social que separa os latinoamericanos dos franceses. Escancarado pelo preconceito da narradora, o ângulo subalterno já figurava no país de origem, no qual Ulises residia em uma água-furtada de três metros de comprimento por dois e meio de largura, por cuja janela, “diminuta como um olho-de-boi”, se podia ver todas as águas-furtadas dos prédios vizinhos. Nivelado pela arquitetura, o ponto de observação dos mais pobres, tanto lá quanto cá, resulta claustrofóbico. O clima é familiar, de sorte que um dos efeitos da diversificação da paisagem consiste em revelar certa uniformidade nas relações de trabalho, daqui em diante responsáveis por marcar os passos das personagens. Agitado por um humor de apreciação indecível, o ponto de vista se confirma quando Lima, já em solo francês, telefona para um poeta local. “Gostaria de vê-lo”, ele diz, e o sujeito lhe pergunta sobre

sua localização, ao que Ulises responde a meio caminho entre o mal-entendido e a provocação: “Sou mexicano”.

Note-se, ao contrário do que sugerem as referências à militância política no continente latinoamericano, Bolaño pega o bonde da história mais à frente, logo após o turbulento período “pré-revolucionário” e seu naufrágio prematuro. Sem prejuízo de alguma euforia, decalcada no rescaldo vanguardista, o emprego da violência constrangia a radicalização dos conflitos, e a ameaça do extermínio, provavelmente o ponta pé inicial de uma época caracterizada pelo rebaixamento das expectativas de transformação social²⁵, recomendava seguir adiante a todos e todas para quem importasse mais a vida do que a ideia. Neste contexto, o fluxo migratório registrado pelo livro captura tanto o espectro das ditaduras e do exílio, que assombra as margens do texto, quanto a consolidação das relações de trabalho precarizadas, responsáveis por frustrar as expectativas de ascensão social dos latinoamericanos, central em diversos momentos.

Suas personagens parecem situar-se entre o êxodo forçado após a derrocada de processos revolucionários, mal ou bem afinados com o compromisso de modernização, e a frustração tendencial da modernidade adulta dos países do centro do capitalismo, outrora responsáveis pelas boas novas. A relativa homogeneidade, salvo engano, representava o marco de uma nova era, iniciada no final do século XX e em via de consolidar-se. Como aponta um observador atento, “nas economias centrais já

³⁹ Simplificando, o rebaixamento das expectativas de transformação social aponta o estágio contemporâneo do “capitalismo-sem-alternativa”, cuja datação, por sua vez, pode variar. Via de regra, o desmantelamento do bloco socialista, liderado pela União Soviética, serve de marco temporal da transição, onde o progressismo ficava sem norte. Por outro lado, se não estou enganado, há quem tenha notado a coincidência entre o cancelamento do futuro e a irrupção dos golpes militares na América Latina. Trocando em miúdos, era um indicativo de que, tão logo houvesse uma guinada à esquerda, a reação violenta se apresentaria como opção. Preservava-se, desse modo, a combinação esdrúxula entre modernização incipiente e manutenção de estruturas sociais arcaicas. A hipótese, na qual a periferia do capitalismo prefigura as novidades do centro, que de certa maneira está ilustrada também neste trabalho, consta em um texto polêmico de Roberto Schwarz sobre um livro de Caetano Veloso: “o artista havia pressentido a inversão da maré histórica no mundo, a qual até segunda ordem deixava sem chão a luta pelo socialismo, como a própria esquerda aos poucos iria notar”. Cf. Schwarz, R. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo, 2012, p.7

³⁹ Canetti, T. *A condição periférica*, p. 145.

se observa, além do crescimento do desemprego, a zona cinzenta do trabalho informal, um velho conhecido dos países retardatários da modernização”³⁹. Obedecendo a essa dinâmica, a extensa lista de ocupações, que vai do tráfico de drogas ao fotojornalismo, da figura do vigia de camping a do lavaplatos, passando pela do pescador mareado e da caixa de supermercado, sem esquecer dos pesquisadores universitários, ilustrados à maneira ácida do escritor, relativiza a tendência a agrupar os acontecimentos sob o guarda-chuva da aventura.

O foco na ação confirma a descontinuidade sugerida pela montagem. Em suma, era de se esperar que o motivo do sonho, plasmado na voz púbere do narrador dos diários, perdesse tração conforme as exigências materiais assumem a ponta do enredo. Vibrando nessa frequência, o vaticínio do garoto – “Neste povoado fui feliz” – atesta a razão do papel reduzido que ocupa na trama. Tão logo percorridas as agruras do mundo do trabalho, o quebra-cabeça romântico do sentido da vida faz fumaça e os corpos empilhados no deserto são encarados como tal; uma sequência de homicídios, nada mais. O sentimento vai ao encontro da visão de conjunto. Do alto, o romance é alinhavado pelas vidas de Ulises Lima e Arturo Belano, que descrevem um arco descendente até o desaparecimento. Visto de perto, entretanto, o curso da prosa é fixado pelas notas subjetivas de cada figura, e a fricção aguda entre as protagonistas e os depoentes eventualmente desautoriza a impressão inicial acerca do fracasso.

*

Outrora descritas à moda “Breton do terceiro mundo”, a passagem das personagens às modestas figuras de jornalista e vagabundo, como se verá a seguir, polemiza em várias frentes. O movimento se assemelha àquele feito por Cesárea Tinajero, poeta idolatrada, ao deixar a capital em direção ao deserto, e que deixa estupefato um veterano do Estridentismo mexicano. “Você

nos ajudaria a construir Estridentópolis", teria dito à amiga, lembrando-a da modernidade por alcançar, mas ela se contenta em sorrir. "E o que vai fazer lá então?", ele pergunta, e Tinajero monta seu caso sobre o "futuro de todos os mortais, procurar um lugar para viver e um lugar para trabalhar". Em uma palavra, uma vida sem ideias. A inclinação é coletiva e, se estivermos corretos, indica um horizonte social renovado, ao qual o impulso individualista do segundo capítulo dá forma.

Seja lá qual for o assunto, uma vez que a perspectiva dos depoentes não vai adiante, o palpite de momento pode não valer vinte páginas depois, e a tendência ao fragmento, ajustada à vontade pessoal, permite trocar a lente conforme a beleza da armação. A diversidade de pontos de vista, levada a cabo com engenho técnico pelo recurso à polifonia, ameniza a gravidade de todo argumento e passa a impressão, até certo ponto acertada, de que ninguém fala a mesma língua. Com alguma dose de generosidade, qualquer um pode ter razão. A depender da boa vontade, todos. No mais, nunca se sabe ao certo do que se fala. A oferta temática, que vai do amor ao totalitarismo, passando pela literatura e a matemática de supermercado, pode passar, na próxima entrevista, ao plantão de notícias de uma casa de saúde mental mexicana, e deixar sem pé nem cabeça o assunto anterior; tudo isso sem prescindir da linearidade no trato com Ulises e Arturo.

O período pós-revolucionário, que é o do livro (1976-96), e de maneira mais aguda o nosso, é percorrido ao arremeter modos de sobrevivência na contemporaneidade; predileções e vulnerabilidades, comprometidas com a passagem à vida adulta, "futuro de todos os mortais", de modo que cada entrevista conta por um. A despeito dessa tendência, o cálculo parcimonioso da rotina não serve de figurino às protagonistas, e o emaranhado de conteúdos não dispensa um sem-número de fios desencapados, sem o qual o conjunto perderia interesse. Os choques, é bem verdade, indicam o fim da linha, mas sinalizam também a presença de certa ele-

tricidade, empenhada na interrupção do presente. Daí a carga dramática elevada. A empreitada, em que o vigor está por conta do atrito entre inconciliáveis, é mesmo magnífica e as frivolidades do cotidiano não amenizam a sensação de que a vida é vivida no fio da navalha.

Na contramão das inquietudes de última hora, chama atenção o vasto repertório de passagens cujo efeito consiste em fixar cenas de juventude, um talento peculiar do romancista. Assim, há muitos anos afastada de um amigo, uma personagem pensa repetidas vezes na única vez que o vira, ainda garoto, montando a cavalo, nas terras ermas de seu pai, sob as quais jazia, o rapaz havia dito, alguma pirâmide. O quadro guarda interesse e possui uma beleza própria, a qual resplandece com mais intensidade pelo contraste com o presente, quando a pessoa amada já não figura. Em tom mais grave, o sobrevivente de um acidente de carro retém o último vislumbre do motorista, seu companheiro da época de escola: "vi em seu rosto, juro, a mesma expressão de quando ele tinha dezesseis ou quinze anos, a cara que ele tinha quando nos conhecemos na preparatória, muito mais magro, uma cara de passarinho, com os cabelos muito mais compridos, os olhos mais brilhantes e um sorriso que dizia agora estamos aqui, agora não estamos aqui".

A dicção nostálgica do trecho, adequada ao momento do luto, tem dupla natureza e não se contenta em fazer do lampejo da mocidade um refúgio. Observado com cautela, o uso deliberado das imagens do passado, nas quais está refletida a silhueta do adolescente, culmina na avaliação intrêmula de um sorriso sem imagem. O negativo da fotografia, o sorriso de um jovem morto, embora o morto não fosse jovem. "Agora estamos aqui, agora não estamos aqui", ele diz. Como se pode notar, a contrapelo do presente e sem perdê-lo de vista, a melancolia tem selo de artifício literário. Seu resultado estético mais interessante é a busca malograda pela dupla de vanguardistas, cuja proximidade excessiva não cessa de incomodar, mas jamais permite identificar o paradeiro,

pois ajustado por um relógio diferente daquele das protagonistas. Trata-se, salvo engano, de um acento épico, instigado sempre pela voz interior, a cargo da qual está o encanto do todo.

Cismado com uma partida conturbada, um narrador recorda a estadia de Ulises em Tel-Aviv, na casa que dividia com sua companheira, ex-namorada do vanguardista, por quem ele ainda era apaixonado. Dada a falta de bom-senso do hóspede, o desastre é previsível. Os dois tornam-se próximos, contudo, e quem põe fim ao martírio do poeta é a anfitriã. Irrita-se com o suspeito insucesso do visitante na tentativa de arrumar um trabalho. Passadas algumas semanas, ao pensar no mexicano, o rapaz desanda a chorar e pergunta a ela como podia ser tão insensível. Furiosa, a moça responde que não era mostra de insensibilidade não se preocupar excessivamente com as aventuras do mexicano. Afirma que “seu irmão mais velho tinha morrido na Argentina, provavelmente torturado pela polícia ou pelo exército, e que isso sim era sério. Que seu irmão mais velho tinha lutado nas fileiras do ERP e havia acreditado na Revolução Americana, e isso era muito sério”.

Arquitetada com alguma malícia, a discussão, que poderia perfeitamente passar pelos limites do amor romântico, ao qual a dor faz companhia e que calha de ser hipnotizante - para o narrador, inclusive -, termina com a menção à ditadura argentina e à atividade revolucionária, viva apenas na memória. Até lá, no entanto, dá o tom do contraste à posição discrepante dos latinoamericanos em relação ao trabalho. Água e óleo, há aqueles integrados a um novo horizonte social, como o casal de candidatos proeminentes às escassas fileiras empregatícias dos círculos intelectuais, vivendo às custas de suas bolsas de pesquisas em uma universidade israelense, e aqueles cujo desalento e infortúnio resiste a toda forma de inserção, os aventureiros. É com certo lamento que o leitor mais implicante recorda que, à certa altura do século XX, a oposição ao trabalho nas sociedades capitalistas fazia parte da ordem do dia nas agendas da esquerda.

Ainda na seara do inexplicável, um foto-jornalista argentino não se conforma com uma decisão tomada por um colega de trabalho chileno. Estão cercados em uma aldeia na Libéria, na companhia de outro profissional, espanhol por sua vez, em meio a uma guerra entre grupos étnicos locais. Na linha de tiro, o trio deve optar, ao raiar do dia, por um plano de evacuação: partir com um grupo de combatentes, que enfrentará morte certa, ou então fugir para outro distrito com os civis. À noite, insone, o narrador escuta de esguelha a conversa entre o chileno Arturo Belano e o europeu López Lobo, e percebe que o último, culpando-se pelo falecimento de seu filho mais velho, seguirá caminho com os militares. Ao primeiro sinal da luz do dia, o argentino pede uma palavra com Belano, confessa ter escutado o diálogo da noite anterior e tenta convencê-lo de que o espanhol estava louco: “Perguntei por que ele iria acompanhar López Lobo. Para que ele não fique sozinho, respondeu”.

*

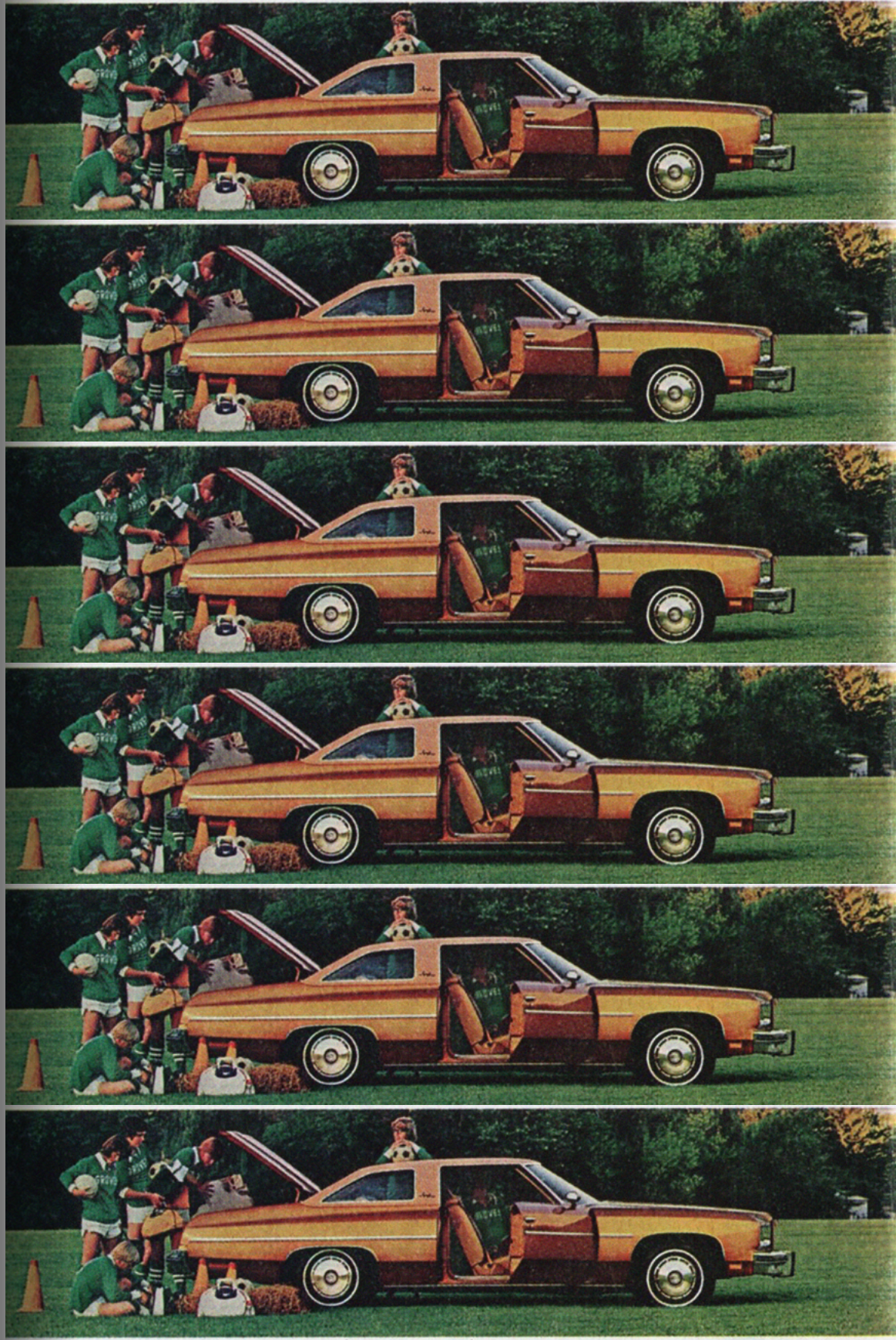
Aclimatado à hegemonia capitalista, o *thriller* sem futuro de Roberto Bolaño termina com o começo, no rito inaugural da viagem vanguardista, que não é outro senão o assassinato de sua matriarca, e não deixa precisar quem desistiu de quem, se os modernistas ou a modernidade. Os poemas real-visceralistas jamais vêm a público e o desejo revolucionário sequer na literatura dá as caras. Mudando ligeiramente o foco, a cadeia de insucessos encontra o deserto mexicano no coração da Europa, onde, atrás de sorte melhor, a horda latinoamericana de exilados e retirantes está por sua conta e risco. Passados vinte anos, a sombra emoldurada pela janela do Impala – que concentra “toda a tristeza do mundo” – se estendeu sobre o mapa, ao passo que a ambição de superá-la deu lugar a certo conformismo. Se o escritor não força a mão e resiste ao ímpeto de preservar como imagem aquilo que o tempo tratou de esquecer, o de-sassombro das protagonistas, pontuado sempre contra

o apaziguamento dos antagonismos sociais, serve de contraponto estético à superação definitiva de um horizonte mais enervado. Por isso a decisão de não deixar um amigo morrer sozinho. Seus motivos são, em certo sentido, românticos, e conservam a tenacidade com a qual García Madero dá largada à expedição, cuja aspiração coletiva já não conta.

No atrito periclitante entre a voz interior, vivenciada como um mandamento ético, e a realidade exterior, em tudo adversa, o livro encontra seu objeto. Sua engrenagem consiste em reconhecer a calamidade social à volta, sua onipresença inclusa, conforme a trama se internacionaliza, sem com isso deixar arrefecer a força do ideal. Ora extravagante ora disparatado, meio *pavões suicidas*, o gestual da dupla insiste em não ceder à passagem do tempo e, no contato com as depoentes, mais adaptadas ao caminhar das horas, termina por atravessar a prosa. Logo vê-se que a caminhada não vai dar em nada, mas o senso de propósito, que a proximidade da morte não faz vacilar, ao invés de pender para o capricho, coloca à prova o sentido da vida como quem abre novamente as portas do Impala 76. O final é duplamente catastrófico, mas vivido a plenos pulmões, e o resultado agridoce faz do conjunto um capítulo à parte na história latinoamericana da forma romance. Os atuais real-visceralistas andam para trás, se limita a dizer Ulises Lima; "olhando para um ponto mas se afastando dele, em linha reta, rumo ao desconhecido". Pode mesmo ser o último suspiro romântico, ou então excesso de realismo. Faz vinte anos da morte prematura do autor, na fila por um transplante de fígado. Por seiscentas e cinquenta páginas, tudo parece possível.

No retrovisor do Impala:
25 anos de *Os detetives selvagens*

fig. 19
Anúncio de revista
do Chevrolet Impala.
Outubro de 1976.





T O N A U S A

GOODYEAR

M P
MOOG
Autolite
UNION 76
FR
Goodyear
MADE IN U.S.A.

12

Enjoy
Coca-Cola

here's
the
real
thing

GOODYEAR

GOODYEAR



Memórias do chumbo: Sobre *Anos de Chumbo*, de Chico Buarque

Cláudio R. Duarte⁴⁰

⁴⁰ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo; professor do Ensino Médio em São Paulo; editor e ensaísta da revista *Sinal de Menos*.
Contatos: duarteclaudio@yahoo.com.br.

Não é pouca a memória do tempo aqui plasmada – poderá dizer o leitor interessado em comparações históricas e que de sobrevôo procura decifrar a lógica que reúne os contos neste último livro de Chico Buarque, no pleno vigor de sua forma. O excesso de violência e terror do conto principal, que dá título ao volume, funciona como uma espécie de luz prismática reveladora da totalidade formada pelos relatos, ligando o presente ao passado da Ditadura de 1964 e, mais além, à história mundial sangrenta do capital.

Na pista de *Estorvo* (1991) e *Essa gente* (2019), numa versão tamanho de bolso da cartografia social do Rio de Janeiro contemporâneo, o livro cria um painel de personagens alienadas tangendo a zona da perversão e do delírio, colocadas em situações problemáticas e de horizonte fechado, que escapam apenas através da viagem imaginária. À primeira vista, assim, a imagem-mestra dos anos de chumbo serve apenas ao conto principal; na verdade, ela impera na obra inteira, difundindo o aspecto geral de *mineralização e liquidação dos indivíduos*, em situações que reiteram o clima histórico de violência, opressão e destruição de toda crítica e oposição real, comum de se sentir na vida urbana brasileira nas últimas décadas.

É isso que foi condensado na forma destes contos: aqui Chico Buarque se revela um novo mestre tardio da forma breve, tirando o máximo da concentração temática exigida por tais formas, trabalhando na faixa do símbolo que ascende de cada situação particular negativa construída como *ruína exemplar*. De modo que, por seu rigor formal sintético, sem perder o registro claro, concreto e detalhista, cada texto pode prescindir de aconte-

cimentos ou datas precisas de uma caracterização histórico-realista mais estrita, pois é da *decomposição histórica do país que se trata*. Algo universal surge dessa imersão no particular em desmanche, passando da coisificação das relações e dos caracteres à morte violenta mais ou menos gratuita (ou sua sugestão) em quase todos eles (“Meu tio”, “Primos de Campos”, “Cida”, “Copacabana”, “O sítio”, “Anos de chumbo”; em “O passaporte” a vontade de morte dos dois passageiros aparece in *effigie* na destruição mútua assegurada dos passaportes; em “Para Clarice Lispector, com candura” temos um fã mesmerizado pelo culto da escritora, vivendo uma espécie de petrificação e morte em vida). Essa vida bloqueada, que não anda e nem vive, sitiada em determinados espaços territorializados, sugere um mapa legível da sociedade de nosso tempo e suas raízes históricas no país desigual e devastado que saiu da Ditadura.

Colocado estrategicamente no final do livro, o conto-título projeta a imagem des-integrante de um mar de chumbo derretido que parece tudo encobrir (sugerida aliás pela ilustração de capa de Solange Pessoa). Quem perguntar pelo que resta do tempo em tais textos fortemente territorializados e desprovidos de esperança deve refletir sobre o que *subjaz nesse mar de chumbo e sangue* que encobre a massa viva da cidade conflagrada, muito além do fogo dos porões da ditadura e do incêndio pontual da casa dos pais do narrador homicida (involuntário?) desse conto formidável, que agora pretendemos analisar de perto.

Um narrador de chumbo

O conto-título abre com o chumbo grosso de guerras históricas lembradas pela brincadeira infantil de seu narrador anônimo:

Em 9 de maio de 1971 a cavalaria do exército confederado atravessou o rio Tennessee sob o comando do general James Stuart, que ato contínuo apontou seus canhões contra o forte Anderson. Chamei o Luiz Haroldo para assistir ao ataque final, mas ele estava de castigo e não pôde vir. Quando veio, dias depois, a investida da infantaria era na Bélgica e durou menos de quinze minutos. Tive de acelerar o avanço das tropas alemãs, porque o Luiz Haroldo estava impaciente, ultimamente só queria saber de futebol. De qualquer modo, ele não me faria tanta falta, porque com o tempo aprendi a guerrear sozinho.

Aqui a técnica de disfarce desse narrador “insuspeito” de Chico Buarque, que sorri ironicamente no segundo plano: o relato parece advir de um pobre garoto paralítico a quem resta “guerrear sozinho” em casa com os soldadinhos de chumbo próprios ou os emprestados do amigo Luiz Haroldo – identificando-se em série, contudo, e logo de início, com as guerras mais sujas: com o exército dos confederados do Sul escravagista, com as forças nazistas na rápida dominação da Bélgica no início da 2ª Guerra e, subterraneamente, com a tortura nos porões da ditadura brasileira no auge dos “Anos de Chumbo” (1968-1974), indicado aqui pela data da brincadeira (maio de 1971). Na verdade, ao longo do relato emerge a suspeita que a perspectiva seria a de um narrador distanciado no tempo e no espaço, que aparenta suspender o juízo: o olhar do adulto filho de um capitão veterano do exército, o qual está envolvido direta-

fig. 20

Chico Barque exilado em Itália durante os “anos de chumbo”. Roma, 1969.



te na tortura de prisioneiros do regime, que relembra sua infância e o que veio a ser a partir de tal experiência familiar traumática – apenas neutralizada pela afetação de candura e naturalidade com que é contada. Isso muda todo o sentido do texto. Sempre fingindo o olhar inocente de uma pobre criança solitária, então, para evitar “ser chamado de manquitó”, lembra ele, “preferia ficar em casa e me distrair com palitos de fósforo que simulavam soldados de chumbo” – os mesmos fósforos que retornarão na cena atroz do final do conto, como veremos logo adiante.

Para compreender como se passa da guerra lúdica ao real subterrâneo da guerra nos porões da ditadura e finalmente à síntese de brincadeira e realidade desta cena final, precisamos acompanhar como essa lógica narrativa insidiosa e fantástica se desenvolve articulando seus elementos no campo do real, do simbólico e do imaginário.

O clima geral de estado de sítio é sugerido pelo próprio ambiente da família militar. O menino mora numa casa com porta blindada e toda cercada por um muro eletrificado (“que nem o de Berlim”), pois sua mãe tinha medo de tudo e não lhe dava autonomia. Seus melhores dias eram os fins de semana que se resumiam em brincar com os soldadinhos do amigo. Numa cena hilá-

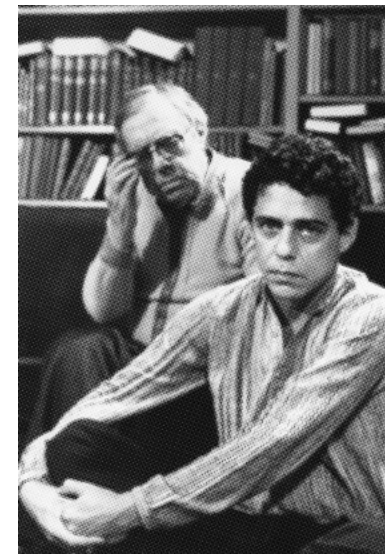
ria e ao mesmo tempo trágica, chega a desejar o amor com um coração de chumbo: “Também me enrabichei pela fisioterapeuta, que me lembrava a miniatura da enfermeira da Cruz Vermelha”. Assim também, no lance inicial de caracterização da personagem, Chico Buarque se excede em imaginação e agilidade: quando ainda não tinha os seus próprios soldados, ele confessa roubá-los do amigo sorratoriamente um a um até formar “um pelotão” em casa – mas quando é “delatado” por ele leva uma surra do pai, que então se revela um espancador violento; ou antes, mais provável, o relato irônico-satírico desse narrador suspeito exagera a surra e a transforma numa cena de espancamento “típico” das salas de tortura, o que cai diretamente no tema essencial da história, como se o filho paralítico fosse mais um prisioneiro subversivo do capitão

meu pai se gabava de, em trinta anos de carreira militar, nunca ter se locupletado, nem um cigarro de um subalterno jamais filou. Por isso ele me arrancou da cama, me xingou de escroque e ladravaz, me deu quatro tapas na cara e dois murros na boca, me passou uma rasteira na perna boa e me fez cair com o queixo na quina da mesa, fazendo jorrar sangue e me deixando uma cicatriz.



fig. 21
Maria Amélia e Sérgio Buarque, pais de Chico Buarque.

fig. 22
Chico Buarque e seu pai Sérgio Buarque. Fotografia de Madalena Shwartz, 1981.



Seja como for, note-se aqui o entrelaçamento geral entre a vida privada da família autoritária e o comportamento não-oficial dos homens do regime, ambos recobertos pela ideologia patriótica da ordem e da segurança nacional. Mais uma vez, o humor feroz e essa linguagem rebuscada do narrador-personagem (“delatou”, “locupletado”, “filou”, “subalterno”, “escroque”, “ladravaz”) confirmam que não são os de uma criança ingênua – mais adiante, aliás, ele de fato se coloca como aprendiz de espião militar ao escutar a conversa do pai: “ele [o pai] jamais suspeitaria que eu fosse dado à espionagem, nem que seus assuntos fossem interessantes ou inteligíveis para uma criança.” Portanto, estamos claramente diante de um narrador que reflete à distância dos fatos relatados, mas, qual fosse uma criança regredida e perversa, de modo inteiramente positivo e sem juízo: mais que separar reflexão e crítica, seu olhar é absolutamente frio, objetivado, conformista, sem oposição. Ele dá nítida razão ao pai autoritário, que é duro e inflexível com o filho, tal como é com os subordinados ou os “criminosos” por ele torturados. Os anos de chumbo da nação – pode-se interpretar já a partir desses elementos abstratos – foram também os anos de formação desse filho,

futuro narrador de chumbo: um sujeito que se constrói através dessa narrativa simbólica intrincada, que junta as ruínas de si e da família com as da nação, isto é, uma retrospectiva de seus anos de aprendiz de soldado e assassino potencial dos próprios pais e do próprio povo.

Nessa linha negativa que identificamos, o narrador que simula ser a criança ingênua de outrora, a vítima das boas famílias que se encontram no Clube Militar, também desintegra a aura afetada da inocência e do naturalismo. Assim, por um lado, ele se forja como vítima:

- a) *do pai capitão torturador, o espancador da esposa e do próprio filho;*
- b) *da mãe que cozinha mal, abandona-o sozinho ou dispensa poucos cuidados com saúde, educação e alimentação do filho (comportamento que ironicamente o filho repete com sua tropa de brinquedo);*
- c) *do casal negligente e provável negacionista antivax que faz seu filho contrair a poliomielite.*
- d) *da mesma mãe que trai o marido/capitão com o major, seu superior direto, o que o narrador (suposta criança) finge desconhecer;*
- e) *enfim, do major que humilha e usurpa o lugar do pai de vários modos: presenteando-o com soldados de estanho, muito mais modernos e realistas (ao voltar de uma viagem internacional), usando o subordinado para subir na carreira sem disparar sequer um tiro (um “otário” segundo a mãe), fazendo o capitão trabalhar a noite nos porões sob ordenado fixo e orçamento cortado – pois o capitão agora “deveria se ater aos interrogatórios efetivamente úteis aos serviços de inteligência”, sem “gastar tempo e recursos com prisioneiros inflexíveis, como que feitos de estanho, nem com aqueles que já tinham dado o que tinham para dar, os que enlouqueceram, os que viraram zumbis”; sendo ainda mais gozado por meio de piadas sexualmente infames misturadas à glorificação e exaltação de seu “senso do dever, a disciplina, o respeito à hierarquia, o patriotismo, a honestidade a toda prova”, bordões que a mãe repete em casa de modo escarnecedor, como corneta de propaganda do sistema.*

Daí o que indicamos como desintegração da aura inocente, ou mais propriamente dito: *a maturação do pequeno algoz-assassino* criado em família. (E que parece “sintetizar” os pais e o major nesse triângulo amoroso). Se de início o narrador parece não entender verdadeiramente o que se passava em casa (a, b, c, d) e nos porões segundo os relatos do pai/capitão (e), como se comprasse a ideologia patriótica do major e da mãe que o descreviam

como o herói a serviço da justiça de guerra do regime – “Era uma tarefa dura e perigosa (...) e aqui não estávamos falando de soldados de chumbo. Pelo que pude depreender, meu pai lidava com prisioneiros de guerra, criminosos que tinham sangue de verdade nas mãos” – algumas linhas adiante ele abre o jogo do modo mais cínico.

Assim se constitui essa figura de narrador de duas faces, o patriota ingênuo capaz de contar as coisas mais vis, muito bem informado sobre as histórias do submundo militar brasileiro – a vítima que se faz carrasco. Precisamente assim quando, numa espécie de lapso ou ingenuidade simulada, deixa escapar que sabe perfeitamente que o pai está metido até o pescoço no “serviço sujo nos porões”, passando ainda a descrever com placidez as formas de tortura utilizadas por ele e que, como vai sugerido, são replicadas simbolicamente na cama pelo major e a mãe, numa exposição irônica soturna e autodestrutiva, o que por fim desperta-lhe a pulsão exterminista através de sua válvula de escape lúdica – sobretudo nesta passagem extraordinária, que vale citar por extenso:

O major explicava à mãe que esses delinquentes, tanto homens quanto mulheres, ficavam horas pendurados numa barra de ferro, mais ou menos como frangos no espeto. Daí meu pai ensinava à sua equipe como introduzir adequadamente objetos naquelas criaturas. Ele enfiava objetos no ânus e na vagina dos prisioneiros, e aquelas palavras eu não conhecia, mas adivinhava, se não pelo sentido, pela sonoridade: não podia ser mais feminina a palavra vagina enquanto ânus soava a algo mais soturno. Em seguida o major e minha mãe foram se aquietando, e eu escutava apenas o arfar dos dois, depois a voz gemente da minha mãe a falar ânus, vagina, ânus, vagina. Voltei ao meu quarto, porque já estava bom das câimbras, mas senti que naquela noite não ia mais dormir: em 5 de agosto de 1972, na Namíbia, o general alemão Lothar von Trotha dizimou os negros hererós na Batalha de Waterberg.

Ao longo do relato, outras tropas e batalhas históricas são mencionadas e/ou fantasiadas por esse narrador sempre identificado a forças imperialistas (a Legião Estrangeira, um centurião romano, a invasão dos aliados na Normandia, as tropas napoleônicas na campanha do Egito, encenada em 1970 e a batalha final, o general Custer contra a aldeia dos Sioux, encenada em 1973).

Mas como isso se articula na história? qual é o mecanismo lógico da narração? Aqui alcançamos a estrutura rítmica do conto: o texto forma-se a partir da acumulação de eventos cotidianos no seio da família militar no auge da repressão no país, eventos que se fazem conflituosos também em casa e se tornam gradualmente mais intensos (principalmente expressos pelo nervosismo do pai e as brigas conjugais) até alcançarem um pico de tensão que explode e libera a violência guerreira lúdico-imaginária do menino/narrador de chumbo. Com

fig. 23
General Cluster. Autor desconhecido, 1865.



que pertinência então se dá a ligação alusivo-alegórica entre os eventos de casa em pleno auge da Ditadura e os terríveis massacres bélicos da história, salvo engano um achado do conto. Analisemos essa articulação.

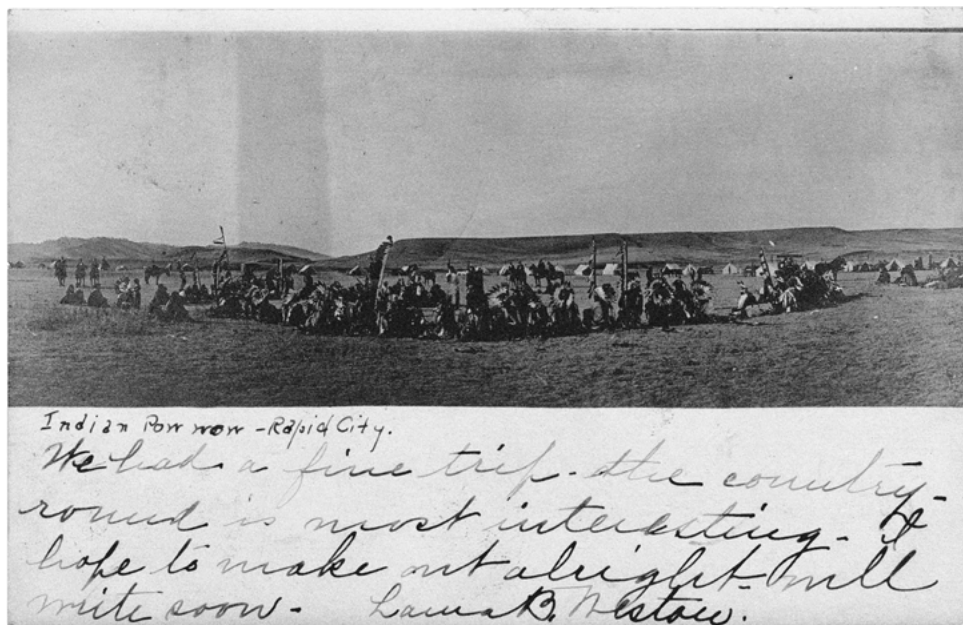
Cronologicamente falando, na primeira dramatização lúdica (1970), o narrador comemora com Napoleão o presente recebido do major; em seguida, na abertura do conto (1971), é o conflito dos dois amigos (e que se distanciam dali em diante) que é representada através das guerras sujas já analisadas (escravismo e nazismo).

fig. 24
Chefe Lakota Gall, líder militar do Hunkpapa Lakota, uma tribo indígena da América do Norte. É também conhecido como Chefe Phizí. 1881-1885.



Na dramatização do genocídio dos hererós na Namíbia (agosto de 1972), a cadeia metonímica é feita ligando os corpos torturados nos porões e destes com os atos sexuais da mãe na cama com o major. No parágrafo final (abril de 1973), a correspondência parte do conflito agravado entre o major e o capitão, “inconformado” com as novas medidas do Alto-Comando: a drástica redução de gastos com o serviço sujo já citada, a provável acusação de ineficiência no serviço ou compaixão pelos torturados (“Eram todos velhos conhecidos do meu pai, que tinha como que se afeiçoado ao sofrimento deles”), além do plano para uma possível eliminação de prisioneiros através de vôos da morte em alto-mar (“caso a Aeronáutica fechasse o acordo”). Algo que significaria uma grande redução “do número de prisioneiros sob a guarda do meu pai” – o que desata na imaginação de chumbo do garoto a guerra de extermínio das tropas do general Custer contra os Sioux, que tinha o hábito de matar mulheres e crianças na ausência de guerreiros da tribo.

fig. 25
Encontro do
Hunkpapa Lakota
em Dakota do Sul.
Ca. 1905.



Mas aqui, o imaginário irônico feroz passa ao ato alucinado, a guerra imaginária torna-se guerra real. Pois ele de fato, “ato contínuo”, aprendera a “guerrear sozinho”. O impostor converte-se então num parricida (supostamente um mero acidente doméstico), o que não deixa de ser qualificado friamente por ele como “efeito” colateral de um fogo “formidável”, e celebrado com um “ainda bem”, porque escapou de mais uma surra:

Em 30 de abril de 1973 a expedição do general Custer tomou de assalto a aldeia dos Sioux, e a fim de imitar as cabanas dos índios montei vários cones com guardanapos de papel. Risquei uns fósforos, e o fogo nas cabanas cresceu mais do que eu previa, criando um efeito formidável. Só que as chamas pegaram numa franja da colcha e começaram a se alastrar, me obrigando a buscar um cobertor no armário para abafar o fogaréu. O cobertor também se inflamou, meu quarto se encheu de fumaça e ainda bem que meus pais tinham adormecido, senão eu ia apanhar na certa. Passei correndo pela sala, abri a porta blindada da rua e não sei o que tinha na cabeça quando a tranquei por fora. (...) Fui à sorveteria, e chupando um picolé de limão virei à esquerda, e de novo à esquerda, de novo e de novo, e quando completei a volta do quarteirão, minha casa inteira pegava fogo.

A engenhosidade e comicidade dessa narração não tem tido muitos pares na Literatura brasileira contemporânea. O moço atíça o fogo e incendeia a própria casa, sai correndo de fininho, tranca os pais dormindo e vai chupar um picolé na esquina! A subversão da subversão da subversão é sugerida pelas sucessivas viradas à esquerda no quarteirão, o girar em círculo no feitiço da violência mítica, fundadora da casa militar-patriarcal moderna.

Relata assim a morte/assassinato dos pais da maneira mais impassível (uma superidentificação com as figuras poderosas e abomináveis do capitão e do major? uma vingança da humilhação familiar?), como fossem iguais a seus velhos soldadinhos de chumbo “mequetrefes” do Exército brasileiro: “As labaredas lambiam as cortinas, e contra o fundo flamejante da sala de visitas julgo ter visto a silhueta dos meus pais agarrados nas grades das janelas”. Neste “julgo ter visto a silhueta dos meus pais” surge a imagem do fogo que tudo derrete na casa blindada, enquanto ele foca mais nas cortinas e nas grades das janelas do que na agonia dos pais.

De quebra, ele parece dar as costas ao crime perfeito que pratica, comentando de maneira displicente o final hediondo, como que se identificando ao ritmo manco e vagaroso de quem chega para apagar o incêndio: “Ainda ouvi a sirene dos bombeiros, que ficaram presos no trânsito e chegaram tarde demais”. E é só, nenhuma palavra a mais. – Apenas ressoa na memória do leitor atento que na verdade o general Custer foi morto e suas tropas derrotadas pelos Sioux na batalha de Little Bighorn, em 1876.

Uma cidade de chumbo

Este o conteúdo mais geral e difuso do livro, que ganha significados variados dependendo da forma e do contexto específico de cada conto, que buscaremos distinguir em seus traços essenciais logo abaixo. Essa variação formal, então, desdobra-se em função da estrutura do livro acima identificada. A reflexão dessa estrutura sobre as formas, em especial a modulação dos *narradores específicos* de cada conto, faz pensar na extrema habilidade do Autor em criar situações cotidianas abertas, porosas às regras da moral e do convívio social, mas mergulhadas na contingência de processos conflituosos do mundo abstrato contemporâneo, que, em sua inflexão e desvio de rota, tendem ao fechamento e à obliteração do sentido, sendo levadas ao extremo do estranhamento e da arbitrariedade das condutas, sem qualquer solução à vista – quando deixam então entrever o entrelaçamento de ordem e desordem, norma e exceção, história e natureza – ou naturalização forçada, fetichista e arbitrária a um só tempo. Em termos artísticos, o estilo irônico-satírico do conjunto entrelaça-se a um fundo de tragicidade laica e rebaixada, típica das atuais formas de dominação e subserviência ao poder neoliberal vigente, em sua guerra civil difusa por todo o espectro político. É isso que eleva a obra de Chico Buarque a um patamar a nosso ver superior na Literatura brasileira atual, incluindo os próprios últimos trabalhos do autor, muito além do traço realista tradicional ou de experimentalismos insensatos, que há muito parecem impedir a tradução formal exata da completa desinte-

gração e da normalização do regime de exceção velado em que mergulhamos. Este ainda o tom pessimista ostensivo dessa “camada de chumbo” que encobre o todo, mas que também é ambíguo, senão negativo e dialético, apostando na *lógica da decomposição* que escorre pela forte veia irônico-corrosiva do autor em suas obras: se esta proíbe o consolo, também desilude e põe a negatividade em movimento.

Antes de passar à breve análise do restante de *Anos de Chumbo*, note-se como este parecia ser o diagnóstico avançado feito pelo crítico desde a reabertura democrática. A imagem de um país em decomposição saltava das linhas de *Estorvo* (1991), no início da Nova República, através da análise da queda de um moço família da classe média carioca no submundo do tráfico e do crime organizado, equilibrando-se entre atonia e desatino, sobrevivência e morte. À sua volta, as “faunas do luxo e do submundo”, na boa expressão de Roberto Schwarz, “não menos anômala e acomodada no intolerável”. A indistinção entre as categorias sociais, replicada na subjetividade pela confusão de realidade e fantasia, sem ser absoluta, permitia que o andarilho em fuga excursionasse pelo espaço dividido e revelasse em parte a verdade negativa de um país que diluía as claras posições de classe e de luta social produzidas no período populista, no radicalismo estudantil e na resistência à Ditadura, seus resíduos sobrando apenas na memória e no tecido de pensamentos fragmentários deste “sujeito estilhaçado”. Mas é ele quem quebra as convenções naturalizadas e permite ao leitor analisar em segundo grau essa verdade histórica negativa, que guardadas as proporções e a diferença de contextos deve em força ao acumulado pelo modernismo de Kafka e Beckett, enquanto o tom muito brasileiro de naturalização cômica, desejo destravado e fantasia sem horizonte normativo dos eventos, tal qual vimos em “Anos de chumbo”, remete à Literatura urbana nacional, de Machado a Lima Barreto, de João Antonio, Dalton Trevisan a Sérgio Sant’Anna (e menos, a meu ver, ao brutalismo de Rubem Fonseca ou à superficialidade

fig. 26

Estorvo (à direita), primeira publicação de Chico Buarque. Editado pela Companhia das Letras, 1991.



pós-moderna de Noll). Esse misto de influências críticas e inteligentes dá o colorido da prosa buarquiana, que então pode deslizar pelo chão do ser efêmero, da existência desencontrada de si – para encontrar o que deve ser *criticado sem resto*.

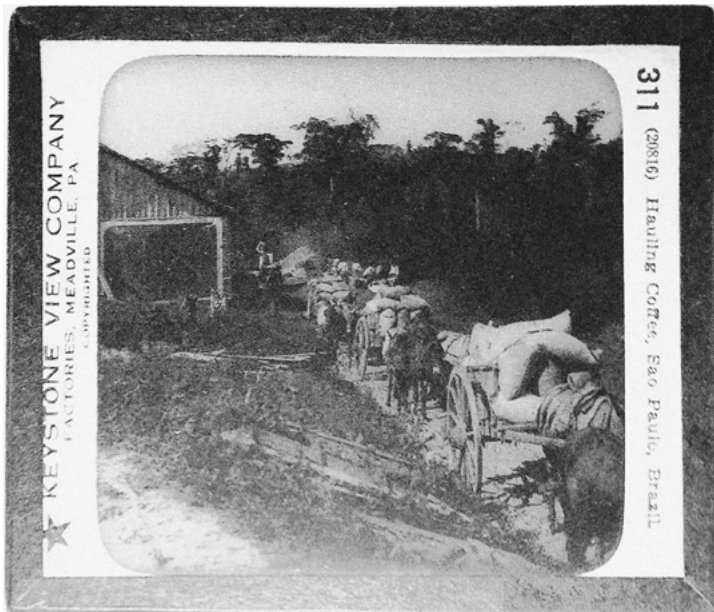


fig. 27

Transporte de café em uma fazenda. Autor desconhecido. Interior paulista, entre 1900 e 1920.

Em *Estorvo*, o narrador “estrovenga” exerce a função de bloqueio, “torvação”, mas também de “distúrbio” e “perturbação” da funcionalidade do mundo, abrindo o “torvelinho” e o “tropol” de significantes negativos, dentre outros estampados em sua epígrafe de palavras supostamente aleatórias. No sítio da família tomado pelo crime organizado (tráfico de drogas e desmanche de carros), o trabalho agrícola é “organizado e escravizado para a contravenção”, por desclassificados miseráveis que aparentemente estão com os de cima, dando o sinal de que “chegamos agora a um atoleiro de que ninguém quer sair e em que todos se dão mal”. Numa de suas memórias falidas, é o amigo universitário quem dá sinal do *mundo de ideias* que ia pelo ralo da piscina no sítio, antes de este ser tomado pelo crime:

Não sei o que essas pessoas pensavam de mim, do meu amigo, da nossa amizade. Mas quando ele estava lúcido, e falava coisas que para mim eram revelações, os outros mal o ouviam, olhavam-no com a fisionomia embaçada. Era como se estivessem separados dele, não por uma mesa, mas por camadas de tempo. Às vezes eu achava que ele preferia mesmo dizer coisas que os outros só pudessem compreender anos depois. As palavras que buscava, as pausas, e sobretudo o seu tom de voz, tão grave, faziam-me crer que ele era dessas poucas pessoas que sabem pensar e falar com o tempo dentro. Hoje, porém, quando procuro me lembrar do que ele falava, ouço puramente a sua voz, lisa de palavras.

Adiante, emerge a reflexão irônica (do autor implícito) sobre a “subversão” de estudantes que leem Tolstói:

O álcool que levava o meu amigo para o lado da poesia também podia atacar seus nervos, deixá-lo agressivo. Era noite, e já estávamos jantando na varanda quando ele decidiu que eu era um bosta, sem mais nem menos. Disse assim mesmo: ‘você é um bosta’. E disse que eu devia fazer igual ao escritor russo que renunciou a tudo, que andava vestido como um camponês, que cozinhava seu arroz, que abandonou suas terras e morreu numa estação de trem. Disse que eu também devia renunciar às terras, mesmo que para isso tivesse de enfrentar minha família, que era outra bosta. Também eram bosta toda lei vigente e todos os governos; e o meu amigo começou a se inflamar na varanda, gritando frases, atirando pratos e cadeiras no pátio, num escarcéu que acabou juntando o povo do sítio para ver. Ele gritava “venham os camponeses”, e os camponeses que vinham eram o jardineiro, o homem dos cavalos, o caseiro velho e sua mulher cozinheira, mais os filhos e filhas e genros e noras dessa gente, com as crianças de colo. Várias vezes o meu amigo gritou “a terra é dos camponeses!”, e aquele pessoal achou diferente. Mais tarde ele sossegou. Jogamos nossas coisas no porta-malas do carro dele, um rabo-de-peixe caindo aos pedaços, e fomos embora do sítio deixando a cancela aberta.

Invoca-se a questão agrária nacional não resolvida, a subversão anárquica de outrora, a palavra de ordem abstrata, mas correta. É claro que o problema não é ler Tolstói, esbravejar, ter desejos e ilusões etc., mas a ausência da vida justa e da práxis correta – ou antes, a sua fagocitação pela mercantilização neoliberal que ao final da Ditadura terminou de se impor totalitariamente. O elogio simpático da disfunção ou da anomia social inevitável frente a uma ordem social irracional é contrapesada pela crítica da pseudoatividade e da subversão ingênua e autodestrutiva. A questão fundamental aqui, bem colocada por Adorno noutro contexto, é “como evitar a glorificação

desses magníficos *underdogs*”, que pode acabar “na glorificação do magnífico sistema que os torna assim”.

É a mesma dissolução de posições que acontece no universo ficcional dobrado de *Essa gente* (2019): apesar da consciência progressista e da condição social falida, o escritor calhorda e decadente Manuel Duarte não consegue formalizar num novo romance a atualidade sombria do país bolsionarizado de modo crítico e objetivo, embora os fragmentos organizados no livro em forma de diário a respeito de sua vida (*a la Memorial de Aires?*) – cujo ponto alto é quando a personagem assume a visão de um “general janeleiro”, isto é, da estátua dourada do presidente de turno que observa o Rio do alto de seu apartamento de luxo, aliás, um roubo na praia seguido pelo espancamento dum rapaz negro “dimenor”, limitando-se então a repetir “É isso o Brasil” –, tais fragmentos de diário, dizíamos, dão sinal do país sinistrado, saqueado e sequestrado pelo “bando soberano” militar-miliciano dito “conservador” em aliança com as forças reacionárias da burguesia rentista e do agronegócio, através da autoexposição narrativa da própria vida atolada e suicida dela resultante.

Uma perspectiva *dupla* sempre mantida, portanto, que parece num primeiro momento zerar tudo, toldar a vista e fechar qualquer janela de memória, reflexão e perspectiva, tal como a animalização e a liquidação final do “gado” já eram irremediáveis na fábula alegórica de cinquenta anos atrás, *Fazenda-Modelo* (1974), hoje quase ilegível, pois a armação didática maniqueísta repele a verossimilhança e a real complexidade do mundo. A contradição foi posta principalmente depois que as ilusões populistas de reforma da velha Casa Verde nacional foram destruídas pelo golpe de 64, seguido pela nova fogueira das ilusões de crescimento e distribuição de renda após o “milagre brasileiro” e a submissão integral do país à mundialização do capital em fim de feira. A nosso ver, seguindo a leitura seminal de Schwarz, a resposta formal da maturidade literária do Autor foi investir numa certa *lógica da desintegração implícita na decomposição social em curso*.

Lógica da decomposição

Isso posto, voltando à leitura agora mais livre do volume formado em *Anos de Chumbo*, pensando sua variedade e coesão fundamental fornecida pelo prisma do conto-título, comecemos por “Meu tio” e “O sítio”, que abrem e quase fecham o livro, e por “Cida” e “Copacabana”, colocados estrategicamente no meio dele. As comparações que se seguem visam mostrar que alguns pontos de vista convergem, mas também divergem drasticamente, minimamente esboçando os problemas da dominação e alienação contemporâneas, refratadas pelas questões de classe, gênero e raça.

A sobrinha suburbana do tio miliciano, que vem sendo forçada a servi-lo sexualmente com consentimento dos próprios pais, é deslumbrada pela força do poder excepcional, do dinheiro e o acesso ao consumo, mesmo que irrisório (pelo jeito um picolé de uva, uma visita ao motel e a exposição ao lado desse poder faz a diferença na mente da garotada). A naturalidade e a suspensão do juízo com que relata o sadismo e os negócios ilícitos do tio não são “ingênuos”, mas a pura acomodação aos ganhos imaginários que a violência patriarcal e certa fascinação pelo terror exercem em certas camadas oprimidas, ainda que tenham de “dar o rabinho” para se manterem na horda de eleitos (aliás, uma garota consciente de assim não engravidar do próprio tio). Nesse sentido, o conto faz par com o enredo de “O sítio”, cujo subtexto sinistro remete à relação volátil e abstrata de uma famosa atriz de novela e um escritor inerme e fascinado pelo gozo sexual e... pelo horror do desaparecimento de corpos provavel-

mente fabricados pela atriz no ribeirão do “Sítio Madri-gal” em plena pandemia (o “crime perfeito” sugerido e premeditado pela atriz?).

Vale notar como a menina de “Meu tio” que narra seu percurso de carro SUV pela cidade é capaz de descrever nitidamente o caos urbano e os descabros do poder miliciano no Rio (em especial a corrupção com a construção de imóveis na periferia), do qual é vítima e parcialmente locatária... enquanto o escritor classe média de “O sítio”, que foge da pandemia alugando luxuosamente um “recanto ermo e bucólico” na serra, está na verdade apenas buscando montar um conto “verossímil” sobre seu encontro supostamente amoroso com a atriz para assim justificar racionalmente seu comportamento passivo e irracional diante do horror e do absurdo da situação. Ela parece ser o sumo de independência, beleza e sedução: “Lembro dela a dizer no nosso primeiro encontro que era desapegada de bens materiais, que não queria saber das empresas do pai nem do seu nome de família tradicional”. Elaborado em primeira pessoa, a história opaca parece lhe cegar a visão crítica, ficando sem poder atinar com quem está lidando na realidade (daí a dúvida sobre se não seria melhor reescrevê-lo “na terceira pessoa”, o que lhe daria uma perspectiva a cavaleiro dos eventos, possivelmente mais reflexiva), ao mesmo tempo em que parece exibir descaradamente assim, exatamente dessa forma ambivalente, o modo como participa voluntariamente dessa história macabra de poder, luxúria e gozo ao deixar duas mortes passarem sem alarde pelo ribeirão no sítio, que é também o rio de sua memória volúvel e indiferente à autonomia moral. A menina deslumbrada mas desanuviada de literatices, ao final, parece até mais lúcida que o campeão da escrita policial imbecilizada.

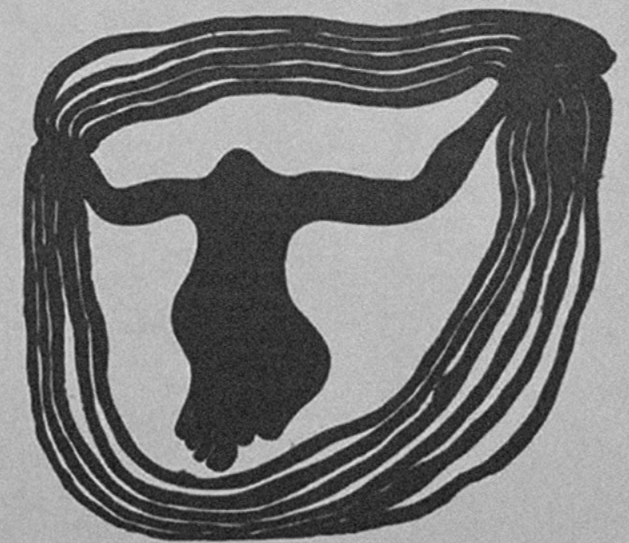
O rapaz lesado das ruas do conto “Copacabana”, vivendo entre fato e ficção alucinatória a vida turística luxuosa dos hotéis da orla, ciceroneando figuras como Neruda, Borges e Ava Gardner, seria uma de suas continuações, que se somariam à moradora de rua também alucinada do conto “Cida”, grávida de um migrante fa-

fig. 28

(À direita). *Anos de Chumbo e Outros Contos*, de Chico Buarque. Editado pela Companhia das Letras, 2021.

CHICO BUARQUE

ANOS DE CHUMBO E OUTROS CONTOS



COMPANHIA DAS LETRAS



velado que faz bicos de servente de obra na construção civil, que em sua cabeça é um imperador alienígena do “planeta Labosta”; também ela está vidrada pelo consumo imaginário de roupas de luxo que recebe como sarcástica esmola dos moradores do Leblon. Só que os narradores mudam bastante e fazem o leitor ajustar o foco. Dentre esses, então, o narrador narcísico que explora a história de Cida com a compaixão sempre suspeita de proprietários vencedores na concorrência de mônadas sociais, que finge o consolo da “gente de bem”, mas os espreita de longe, mantendo a indiferença por seu drama real; um daqueles que morreria “com vergonha” caso fosse confundido como seu esposo, ou parte do povo e virtual parceiro de classe. E que por isso mesmo abandona essa mulher albina pelas ruas e os coletivos “à sua própria sorte” (repetindo aqui o abandono dos ex-escravos no mundo pós-abolição). Anos mais tarde ele vem a conhecer o fim de Cida, tal qual ajudou a produzir, fato que *denega* ou apenas o faz explicitando a *repressão social*, contando de modo cruel e insolente: um montículo de

fig. 29
Cenas de preconceito explícito.
 Reportagem na TV com Angela Moss. Copacabana, 1988.

cinzas que habita a caixa de sapatos que a filha Sacha, nova mendiga no pedaço, herda da mãe, esperando sua ressurreição em Labosta.

De um modo paralelo e contrastante, muito mais complexo no uso da alegoria histórico-política, o narrador-personagem de “Copacabana” é uma espécie de *despertador de memórias do submundo das ditaduras latino-americanas*, a começar pela presença imaginária de Pablo Neruda no início do conto, seguido rapidamente por seu desmentido e a lembrança precisa de sua morte, “doze dias depois do seu amigo Salvador Allende, que se matou para não dar esse gosto a Pinochet”. O contexto histórico das ditaduras aqui toca o alarme. Em suas andanças pelo Rio, das favelas nos morros ao Copacabana Palace, conduzindo o fantasma de Ava Gardner, o narrador-personagem (que diz ter 16 anos) é finalmente expulso da Golden Room do hotel, caindo pelo elevador num subsolo tenebroso:

Quando a porta se abriu me vi cara a cara com um general de nome basco, Etchegoyen ou Etcheverría, cuja cara não me era estranha. Perguntei-lhe se não nos havíamos deparado quarenta anos antes num quartel, mas ele me informou que tal entrevista se dera com seu tio, que já na época me repreendeu por andar com comunistas.

Não seria ele então um jovem ex-prisioneiro do DOPS, um “zumbi” enlouquecido pelas torturas mencionadas no conto “Anos de Chumbo”? A descrição alucinatória mordaz da mágica visita ao parque de diversões de Walt Disney (um célebre anticomunista que tinha o “bigodinho” parecido com o de seu “ajudante de ordens”, aliás, com o atual general Sérgio Etchegoyen), não deixa muitas dúvidas que essa conexão alegórica é possível, ainda mais se lembrarmos que os torturadores não pouparam crianças, estudantes e nem mesmo gestantes, ou que o conto de fadas da “autoanistia” promulgada em 1979 como que desfez em fumaça qualquer Justiça de Transição, cujo passe de mágica foi reduzir a menos de 20 o número de agentes condenados (até 2005) pela prática de tortura. Ainda hoje o carrasco Brilhante Ustra

vive nas bocas, mentes e camisetas de certa massa bolsopolarizada radicalizada.

O contexto ficcional lúdico-alucinatório de “Copacabana” torna-se assim semelhante às metáforas bélicas imaginárias do narrador de “Anos de Chumbo”:

Este [Walt Disney] me levou para um mafuá recém-instalado na praça do Lido, onde eu deveria liberar a criança que, nas palavras dele, ainda pulsava dentro de mim. Fui instado a andar no trem-fantasma, na montanha-russa, no carro de dar trombada, dei voltas na roda-gigante e tive náuseas. Pedi licença para ir embora, mais Walt Disney me apontou um rinko de patinação no gelo, a maior atração do parque. Com efeito, o rinko estava tão lotado que ninguém podia se locomover. As pessoas se acotovelavam olhando para o chão, e havia um corpo no fundo do gelo. Não deu para ver direito, mas acho que era o Pablo Neruda.

Forçando a mão, o que evidentemente não foi o caso, só faltou incluir neste “mafuá” brinquedos como a cadeira do dragão, o pau de arara, a pimentinha, a palmatória, a geladeira, a máquina de choques (ou “pianola de Boilesen”), ou ainda, a Casa da Morte em Petrópolis, para termos um conto alegórico-fantástico que entregaria abertamente a sua chave histórica. Se esse modo de ler for válido, a perfeição formal desse conto torna-se quase inacreditável.

Aqui, então, a perspectiva desses contos radicalmente se modifica, seja através dos materiais ou do arduo trabalho da forma: é a memória que vem de baixo, rente às cinzas tiradas do inferno da repressão e da exclusão, simpática a esses “zumbis” e estropiados em geral. Alimentado pelo tempo longo da exceção brasileira, é o campo de “imagens dialéticas” capazes de expressar com potência máxima as sequelas históricas da indiferença, da tortura e do sofrimento social.

Tirando a nota meio cômica e meio amarga, além da pontinha nostálgica e biográfica, de “Para Clarice Lispector, com candura”, muito do universo de crueldade, agressão gratuita e cheiro de chumbo fundido dos anos 70 distribui-se pelos dois contos restantes: “O passaporte” e “Os primos de Campos”. Do primeiro, bastaria aqui pinçar a frase final, que revela o canalha destruidor do

passaporte do “grande artista”, outro “autêntico canalha” narcisista e destruidor-vingativo do suposto passaporte do canalha-mor, o qual responde “com o isqueiro na mão: da próxima vez eu tacho fogo” – o que nos faz imediatamente perguntar se este canalha não seria o narrador incendiário do conto “Anos de Chumbo”.

Em “Os primos de Campos” (= a cidade petrolífera fluminense, os campos de futebol), vale observar o retorno da temática da formação prejudicada e enfim completamente distópica para a faixa suburbana deste país feito de subcidadãos de chumbo: os filhos pardos que crescem em tempos de chumbo nas praias e ruas da cidade, sob a ideologia nacionalista e frequentando uma escola ruim, sem perspectiva de emprego ou renda estável; os pais que abandonam filhos por outras(os) parceiras(os) ou por exigências de trabalho e tudo em meio à troca generalizada envolvendo grana, fama e a carreira futebolística internacional de um desses garotos talentosos; a repressão policial violenta contra meninos pretos e pardos com cara de pobre; o primo que é assassinado pela guerra de milícias; o segundo primo grandão que tem de visitar a família ou antes fugir para a Colômbia levando consigo o primo-narrador pardo, confuso e fora de si em meio a tanto trauma social, haja vista que sua mãe evangélica tem um caso com o delegado machão, “xerife” brutal, racista e fora da lei, ou que seu irmão futebolista tido por branco tira o véu para se mostrar à luz como um racista drogado e delinquente, pertencendo a uma “espécie de clã que sai por aí para caçar pretos”. É só com a ajuda de sua namorada universitária e do professor de história militante de movimentos sociais, com quem ela também tem um caso, que o garoto parece entender algo das origens, da questão negra no país, “integrando” estilhaços desse mundo desintegrado, hostil, pérfido, fora do eixo... talvez menos fora do eixo do que encantado pelo poder e o gozo da exceção, desmemoriado de seus pecados de origem: “Não tenho boa memória remota, pouco me lembro da minha primeira infância”, diz o narrador-personagem na abertura de sua história.

Percebe-se a partir dessa leitura, enfim, que de *Estorvo* (1991) a *Anos de Chumbo* (2021) Chico Buarque na verdade tratou, através de sua matéria particular, do derretimento geral das ilusões de mudança democrática da Nova República, sobretudo depois do declínio global das bases de valorização do valor e da crise estrutural da sociedade do trabalho. E no entanto essas memórias do chumbo e suas consequências refletidas no comportamento arbitrário e autodestrutivo dessas personagens aparecem já na superfície do relato como puro e simples *encanto* – a reiteração da dominação capitalista na subjetividade autoconservadora, que, por trás da tênue fachada ideológica da nação e do progresso tende também a se revelar absurda, anacrônica, em demolição. É por isso que nenhuma personagem desses contos se enquadra em padrões de normalidade e expectativa (as demandas da perspectiva dita “realista”); todas se excedem nesse mundo disparatado a fim de desvelarem a loucura social objetiva, enquanto não enfrentamos o fim de linha em que afundamos. Nada menos se poderia exigir dos intelectuais e artistas de nosso tempo do que a crítica da absoluta falta de razão da racionalidade dominante.

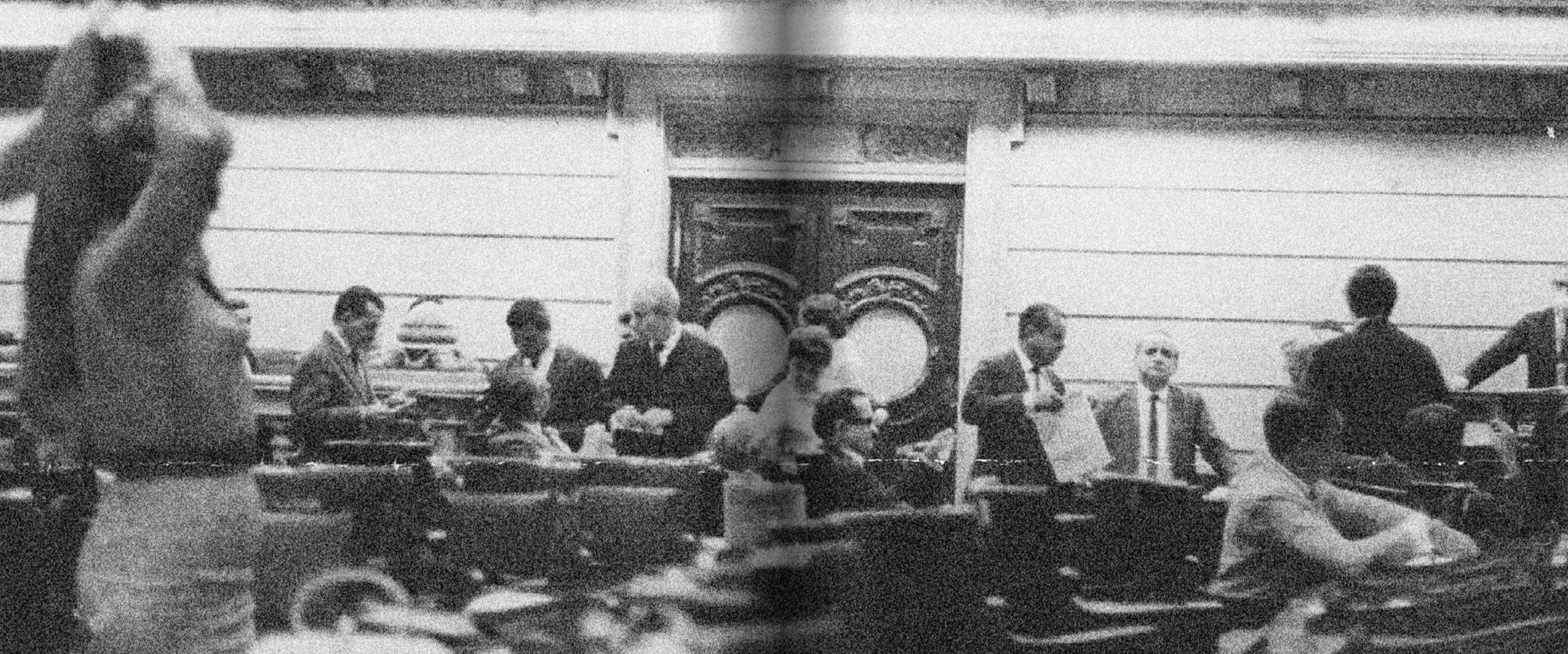
Julho 2024



Literatura

¹⁴⁹ Anderson Piva

¹⁵⁹ André Luiz B. Silva



Meu nome é *Lubbert Das*

Anderson Piva⁴¹

⁴¹ O conto que se segue foi premiado em segundo lugar pelo XIII Concurso Nacional de Contos – Prêmio “Ignácio de Loyola Brandão” (2018) e avaliado sob o pseudônimo de “Enrico B”. Anderson Vinicius Dell Piagge Piva é doutor em Ciências Sociais pela UNESP/FCLAr em cotutela com a Università degli Studi di Firenze e a Università degli Studi di Torino, onde obteve o doutorado em Mutamento Sociale e Politico (Scienze Politiche). Foi professor de Filosofia, Sociologia, Economia, Geopolítica e Introdução à Metodologia Científica na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. É bacharel e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), tendo ainda inconclusos os cursos de Letras (Francês/Grego Clássico) pela UNESP e História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). É mestre em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/FCLAr. Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET) e da FAPESP durante a graduação em Ciências Sociais. Durante o mestrado foi bolsista do CNPq. É especialista no pensamento de Karl Marx. Tem experiência no estudo da moderna classe operária e do pensamento socialista. É ainda poeta, contista e autor teatral. O seu texto “Deus e o Diabo” foi encenado pelos alunos de Artes Cênicas do SESI/Araraquara sob a direção de Álvaro Filho. Como poeta recebeu o Prêmio “Paulo A. C. Silva” do Jornal “O Imparcial”, o Prêmio “Maria José Maldonado de Literatura” da Academia Volta-redondense de Letras e o Prêmio de Literatura Unifor, da Universidade de Fortaleza. Como contista recebeu o Prêmio “Ignácio de Loyola Brandão”. É autor dos livros “Linguamundo” (Editora Partesã, 2019) e “Beberei a vida às borras” (Patuá, 2022)

Quando eu abrir a porta, vou encontrá-lo morto. Nas lentas revoluções do ventilador, gira o corpo abandonado. A cabeça rija e inerte. Nenhum suspiro. Nenhum sorriso. Nenhuma piscadela de cumplicidade. Os braços pendidos junto aos flancos não vão defendê-lo. Eis um anjo suspenso no espaço: os pés divorciados do chão. A vida suspensa. Quando eu apertar o interruptor, a penumbra ainda persistirá. Não haverá luz. Não. Essa luz mundana, forjada na realidade impalpável dos fótons e *quanta*. Ou. Haverá luz. Mas uma luz real de homens. A sua luz. Aquela que lhe escapava pelos olhos e, como um pássaro rebelde e sem pousada, voltava quando quisesse. Se quisesse. A luz do seu estômago, coração e cérebro. Luz feita carne, sangue e paixão. Stella. A foto da sua luz no escuro o sorriso da minha luz o escuro da sua foto os dentes luz escuro paixão corpo penumbra indistinta soluço abandono e morte. Tudo é confuso no passado agora, quando eu abrir a porta e encontrá-lo morto. Recuo um passo ou dois, mas não fecho os olhos. Eu deveria me lançar sobre ele. Retirá-lo dali. Não da corda. Não das hélices. Não das infinitas revoluções do aparelho preso ao teto. Mas subtraí-lo à corrente das horas, fender o tempo em dois e fazer tornar atrás o gesto. Entretanto, a hélice faz fugir em fluxo contínuo os segundos adiante; ventila a notícia fria das tragédias irremediáveis. Mas e se eu prendesse aquelas pás com as mãos e comandasse o tempo de volta? E se eu fizesse voltar o vento das notícias frias para a fonte primitiva de onde foram assopradas? E se a sua alma fosse capturada pela força centrípeta de um redemoinho desesperado, um pequeno furacão fabricado por obra e engenho das minhas mãos. Desolação. Eu vou me ajoelhar. O seu tronco cristo sem cruz, crescido largo defronte a um incréu prostrado. Um tronco que cresce ante meus olhos, rosto desfigurado pelo remorso. Eu me torno um fiel. O fiel inútil. O devoto *post mortem*. A sua morte. Minha. Testemunha de todos os atos milagrosos, oh meu senhor. Evangelista de última hora: hei de contá-lo. Terei sido o seu Judas. Serei os seus mateus marcos lucas João. Pedro. Pedra. Coloco as mãos

na cabeça, para não deixá-la perder-se no abismo que se avizinha. Também no meu crânio a pedra? A minha Pedra? Devo oferecê-la a um charlatão qualquer coroado com um funil? *Meester snyt die keye ras*. Eu que o abandonei no espaço, sabendo o espaço sem fronteiras. A razão é um rio disciplinado; é uma árvore de raízes enormes que avançam terra abaixo e crescem lentas, seguras, forjando caminhos ordenados. Mas ele não é rio ou árvore. E a raiz que o prende à morte é firme como a corda presa à hélice do ventilador. Entra no quarto o rádio, o real, o ruído, a raiva, os rumores, o ranço, a reação, Auro de Moura ruge Ranieri, *Atenção*, a tensão, o sr. *presidente da República deixou a sede do governo*, atenção, meu irmão deixou o chão, *deixou a nação acéfala*, deixou a noção acéfala, *numa hora gravíssima da vida brasileira*, namora gravídissima linda brasileira, *em que é mister de um chefe de Estado*, por que a garota o deixou nesse estado, *permanença à frente do seu governo*, permaneça ausente do seu governo, abandonou o governo, abandonou o governo, e *esta comunicação faço ao congresso nacional*, já sem comunicação suspenso no espaço, *esta acefalia*, *esta acefalia configura*, acefalia assegura segura, *a necessidade do congresso nacional como poder civil*, a obscuridade do seu quarto pessoal como jamais se viu, imediatamente tomar a atitude que lhe cabe nos termos da constituição brasileira, um passo verso ao abismo, um passo, um passo atrás, recuar o tempo, girar a maçaneta atrás o tempo atrás voltar atrás girar a roda a hélice a morte, voltar a vida atrás, atraso, um passo, e o chumbo e o aço e o fosso e a foice e foi-se o ato em falso. Cansaço. Passo. Paro. *Para um fim de restaurar nesta pátria*, parto átrio, arbítrio, *conturbada*, turbada turbado turbados turba, *a autoridade do governo*, desgoverno, e *a existência de governo*, desistência de governo, *não podemos permitir*, não podemos permitir, *que o Brasil fique sem governo*, abandonado, governo abandonado, *há sob a nossa responsabilidade*, três, *a população do Brasil*, o povo, a ordem, dois, assim sendo, *declaro vaga a presidência da república*, um. A vida suspensa. Um, dois, três. Volver. Quando eu entrar no quarto ele vai estar

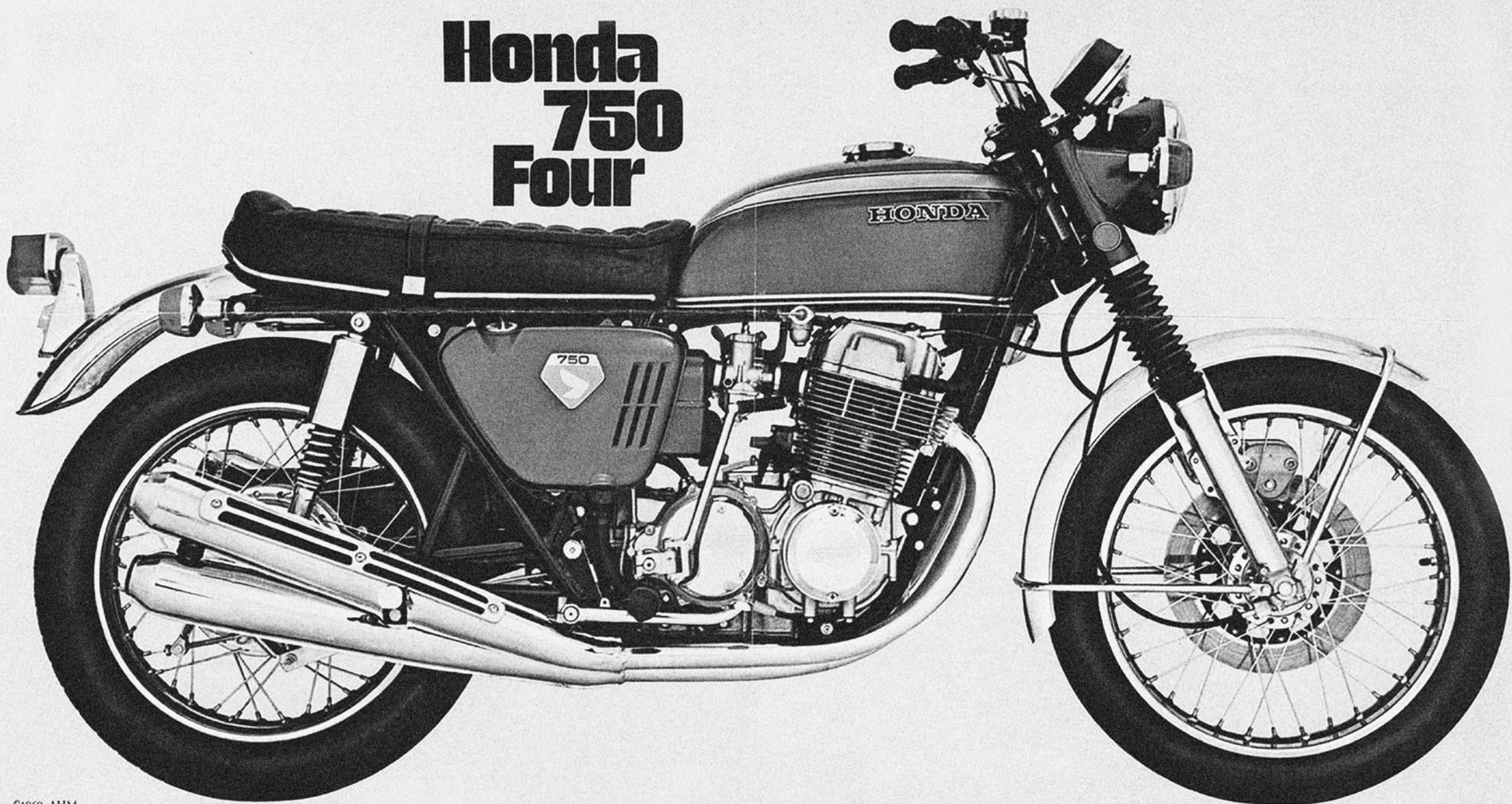
vivo. Vou ver: o quadro bolchevique na parede. Vladimir Ilyich, ele dirá. *Zdravstvuyte!* Здравствуйте! Ele vai esbanjar aquele sorriso vasto. Sente aí. Coma chocolate. Sinto. Como. Como? Coma chocolate, pequeno irmão, olhe que não há mais metafísica no mundo senão chocolates, ele diz. Disse. Dirá. Ele se esparrama sobre a cama, a foto de Stella no peito, Stella, quest'è ella: stella, Stamattina mi sono alzato, o bella, ciao, bella, ciao, bella, ciao, ciao, ciao, stamattina, mi sono alzato, ho trovato mio fratello, stello, quest'è egli. Petrus. Pietro. Piotr. A igreja era na rua, Pedro. O Brasil verde-amarelo, Pedro. Verde, amarelo, com foice e com martelo, verde-amarelo, com foice e com martelo. Ele canta. Você viu a Maria Thereza no Comício da Central? Um presidente que tem uma mulher como aquela ao seu lado é invencível. E a Stella? Você é invencível? Diga, irmão, quem será a primeira-dama mais bonita da história? Eu abaixo a cabeça. A Stella tem um pouco da Thereza. É mais bonita, eu diria. Mas não digo. Não direi. Não disse. A Stella tem um jeito de passar as mãos no meu cabelo. A Stella tem um cheiro de Desdêmona culpada. Mas calo. Claro. Sim, Pedro, eu já sei da tailandesa, a rainha do Brasil, Sabe nada, deixa eu te contar, Mas você já me contou mil vezes, Quando o Jango recebeu a notícia era tarde da noite, Eu sei, Bateram à porta dele, Sim, E disseram que o Jânio tinha renunciado, Exato, E sabe que ele dormia com uma tailandesa, Eu sei, sim, você já me contou, O que está acontecendo, perguntou a tailandesa, Senhora, este homem é o presidente do Brasil agora, O que é um presidente, perguntou a tailandesa, É como um rei, respondeu alguém, Então eu sou a rainha do Brasil, ela quis saber. Imagina só a confusão para explicar à tailandesa que ela não poderia vir reinar aqui no Brasil. E a Maria Thereza merecia isso, você acha, eu vou perguntar, Mas ela sabe, irmão, que o Jango não é mole não. Você aguentaria uma traição da Stella? Eu perguntei? Eu posso perguntar. Eu avanço e abro a porta. Eu abro a camisa. Abro o peito. Escuta, aqui irmão. Você aguentaria uma traição da Stella, eu juro que depois eu vou. Perguntar. Olha,

ele diz, estão dizendo por aí que o general Kruel é homem fiel. Pedro, cale essa boca e não diz bobagens, Cala-boca já morreu, Cala-boca nasceu agora, Pedro. Pedro, você ouviu a notícia antes de se pendurar nessa porcária de ventilador, eu pergunto. O general Kruel se vendeu por uns tostões, Pedro. Agora ele está do lado dos golpistas. O Lacerda é um traidor. O Kruel, não. O Ademar é um traidor. O Kruel, não. O Magalhães Pinto é um traidor. O Kruel, não. O Kruel vai se vender por uns tostões, Pedro; há duas semanas era um desfile tremendo ali embaixo da sua janela. As velhas carolas de São Paulo, irmãozinho. Não era só elas, Pedro: a Stella estava lá. Ele ri – é claro que estava! A Stella é a melhor espiã do Partido. Eu digo: acho que a família a obrigou, você sabe como são os pais. Ele diz: conheço meu sogro. Eu digo: ele acha que a Stella é virgem. Ele diz: mas ela é virgem. Eu não digo nada. Os olhos dele eram um pouco estranhos agora. Quem foi que lhe disse que a Stella. Ele não continua. Eu imaginei, Pedro. Você não tem que imaginar nada, nunca lhe dei esse tipo de liberdade, a Stella é. Não é, Pedro. Eu sei que a Stella já não é, eu disse? Alguma coisa se apagou nos olhos dele. Era um buraco negro. A Stella? A luz escapou dali. A luz escapa dos buracos negros? Eu também, devo dizer. Você, meu irmão? O buraco comeu a luz. Você vai me matar, devo perguntar. Ele não sabe se vai me matar. O que você faria, Pedro, se soubesse que a Stella e eu. Não termino. Porque isso eu não pergunto. Nem perguntarei. Quando eu abrir a porta e encontrá-lo vivo, vou dizer apenas, Pedro, a Stella não é uma espiã do Partido, e o pai dela está enganado se pensa que ela ainda. Mas ela é, você vai dizer. Não somos, eu vou responder. Eu vou apagar a luz. Dos teus olhos, Pedro? Eu vou fechar a porta. Sabe, a porta deste quarto é branca. São brancas as paredes. Os lençóis. É estranho tudo muito branco. Tudo muito imundo. Todo mundo branco. Do outro lado do pátio vem um homem gritando: “Putaquepariu! Salvamos o Brasil! Passa para a História o 17 de Abril!” Cinquenta e dois anos depois eu recuo um passo, Pedro. E já não abro a porta.

Estanco. O que eu vou encontrar quando eu abrir a porta. Hoje é 31 de março, Pedro. “Hoje é primeiro de abril?”, eu grito. O homem corre na minha direção: “O senhor está mais de duas semanas atrasado, querido”. Nós estamos atrasados cinquenta e dois anos e duas semanas. “O senhor poderia arrancar essa pedra da minha cabeça?” O Pedro da minha cabeça. “O senhor vive com a cabeça nas estrelas.” Stella? O Pedro e o perdão e as estrelas e a Stella. Quando eu abrir a porta do meu quarto, vou encontrar tudo branco. O passado em branco. O futuro ali atrás. Pedro, este quarto em nada se parece com o seu. Aqui tem muita luz. Não é possível suportar. Eu preciso abrir a porta e mergulhar na escuridão. O conforto do breu e da ignorância. Eu fecho os olhos. Eu dou um passo adiante e caio no precipício do passado. Sinto um golpe. Onde? Sabe quando a ponta do passado se prende à ponta do presente e já não há tempo? O tempo se desfaz. Agora que o tempo acabou eu posso voltar atrás, Pedro? Ela tinha um jeito de passar as mãos nos meus cabelos. Mas o Krueel era um filho da puta de um traidor. E só você não sabia, Pedro. Quando ela chegou da passeata, eu perguntei, Stella, o que diabos você estava fazendo lá embaixo? Ela respondeu assim, Pedro: Eu atravessei o inferno para vir te ver. Mas eu pensei que era uma procissão de beatas e anticomunistas, respondi. Eu atravessei o inferno para vir te ver. Stella, você acha que o Jango pode confiar no tal do dispositivo militar. Vamos fugir. Stella, eu tenho certeza que tem uma traição em curso. Nós precisamos sumir, ela dizia. Stella, se houver uma traição, nós teremos que desaparecer do mapa. Chorava: vamos embora daqui, já! Nós não sabemos o que está por vir. Eu estou grávida. Stella, o Krueel vai se vender por uns tostões. Judas. O seu irmão vai nos matar. O meu irmão vai se matar. Quando eu fecho os olhos, Stella toma as minhas mãos. E me conduz para longe das portas. Até que. Foi preciso voltar. Stella, a gente precisa ir atrás do Pedro. Ela: esquece o Pedro! É meu irmão. Quando eu abrir a porta do seu quarto, vou encontrá-lo morto. Eu vou me jogar diante do seu corpo. Eu vou per-

guntar: Pedro, foi o Krueel? Quem foi que lhe fez isso, Pedro? Você soube de tudo antes de se pendurar aí? Você viu os tanques na rua? Você soube da traição? Olha, eu só queria lhe dizer que eu me arrependo muito disso tudo. Mas você não ouve, Pedro. Você nunca me ouviu. Você realmente acredita que existe um dispositivo militar do nosso lado? Ah, santo Deus! Lá-no-Rio-Grande-o-Brizola-vai- resistir já virou uma prece na sua boca, Pedro. Então ficamos assim. Estou indo para o Rio Grande do Sul mesmo. Para o Uruguai, talvez. Você vem, Pedro? É claro que não: você está morto. Nós vamos nos ver no passado, Pedro? Não, nós vamos nos ver no futuro. Em algum lugar dessa via de linhas tortas que nos conduz sempre em direção à mesma porta fechada.

Honda 750 Four



Os cavalos de Figueiredo

André Luiz B. Silva



fig. 14 *Death on a Pale Horse*, William Blake, Reino Unido, ca. 1800.

Doutorando em Filosofia na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
É integrante e um dos fundadores da Revista Zero à Esquerda.

De galope a galope
Trupica o Cavalo estropiado
Este Cavalo manso
Este Cavalo calmo.

De galope a galope
Marcha o cavalo bravo
Este cavalo forte
Este cavalo bem alimentado.

De galope a galope
A história se faz
Generais, soldados e cabos
Relincha.

De galope a galope
Um país no fim de linha
Moderno,
porém arcaico.

De galope a galope
Um povo surrado
Então,
Continuam a preferir o cheiro dos cavalos.



Artigos

¹⁶⁹ Gabriela Bruschini Grecca

& Ana Clara Vieira

¹⁹⁹ Rafael B. Vieira

**MARIA ALICE
BARROSO**



**Notas sobre uma
narrativa distópica:
*Um dia vamos
rir disso tudo* (1976)
de **Maria Alice Barroso****

Gabriela Bruschini Grecca
& Ana Clara Vieira

Do tropeço ao esbarro

Durante o período de escrita de minha tese de Doutorado, realizado na UNESP de Araraquara entre 2017 e 2021, cujos resultados constam no livro *Gestos utópicos em labirintos distópicos* (Editora Letraria, 2023), aventei, por alguns meses, trazer minhas considerações sobre as narrativas distópicas anglófonas do século XX às (até o meu início do doutorado, poucas!) obras brasileiras escritas em diálogo com a forma literária das distopias. Por distopia, sigo, para abreviar a conversa, o caminho proposto em meu próprio livro: uma mutação oriunda da literatura de utopia, que a refuncionaliza em uma relação de complementaridade (e não de negação às utopias, como no caso da anti-utopia). Corroboro também o crítico americano Tom Moylan, que, em *Scraps of the Untainted Sky* (2000), coloca a distopia e a utopia como métodos hermenêuticos de leitura criativa de mundo, nos quais, por diferentes vias, existe um desejo manifesto de confronto daquilo que se encontra em crise em uma sociedade com aquilo que, em outra realidade, estaria totalmente transformado – para o alento ou para o assombro.

A pretensão de dar conta do debate acadêmico internacional das literaturas distópicas de países de língua inglesa e pensar na posição da literatura brasileira foi um projeto que vislumbrei antes, claro, de assumir um concurso público e da pandemia – condição dentro das quais finalizei meu doutorado em 2021. A megalomania jamais resistiria ao ensino remoto.

No entanto, nos breves meses de 2018/2019 em que passei em Gainesville, na University of Florida, com bolsa

financiada pelo então programa PDSE, dividi esse desejo com uma professora do Departamento de Estudos Espanhóis e Portugueses da mesma universidade que também é entusiasta da temática – Mary Elizabeth Ginway. Recebi de suas mãos, com dedicatória em língua portuguesa, sua grande obra teórica *Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*, publicada pela Bucknell University Press em 2004. Antes de abandonar completamente a ideia, o capítulo dedicado à ficção distópica no Brasil escrita durante a ditadura civil-militar de 1964 a 1985 havia me chamado a atenção.

Dentre alguns dos livros mencionados por Ginway, dois foram parar na minha estante, esperando a inclusão na Tese - que nunca aconteceu. Um deles se chamava *Um dia vamos rir disso tudo*, da autora fluminense Maria Alice Barroso (1926-2012), publicado em 1976. O livro saiu da estante e somou-se a outra pilha de interesse dois anos depois, quando minha orientanda Ana Clara Vieira – por quase três anos de iniciação científica, e um de trabalho de conclusão de curso – precisava de uma ideia para trabalhar neste último estudo. Na segunda reunião de orientação, o romance de Barroso havia sido escolhido. Facilmente encontrado aos montes em sebos (por cerca de cinco a dez reais), mas não na Biblioteca Municipal da cidade natal da autora, Miracema⁴², sem uma pesquisa completa realizada a seu respeito (até agora).

⁴² Agradecemos imensamente as trocas e contribuições da professora Ana Lúcia Lima da Costa Schmidt, da UNIFSJ/Rio de Janeiro, travadas durante a defesa de Trabalho de Conclusão de Curso da Ana Clara, cuja redação final do artigo resultante do TCC está em processo de publicação neste presente momento de 2024, sob o título de “Um dia vamos rir disso tudo”, hoje, só a literatura nos salva: expressão artística enquanto resistência na obra de Maria Alice Barroso (1976). A profa. Ana Lúcia é também coordenadora do Projeto de Pesquisa “Maria Alice Barroso: memória e identidade cultural numa escrita politizada a partir do interior fluminense”, e dedica sua vida acadêmica à divulgação do trabalho da autora.

Breves considerações sobre a obra escolhida

Voltar ao passado, todos voltamos, seja desta ou daquela maneira: escolher a exata fase que se quer recordar, com minúcias de médium vidente, é que me parece coisa mais complicada [...]. Sem querer, escolhi uma época, para relembrar: uma década, a de '60, a de 1960. Sem querer? (Barroso, 1976, p. 5).

Dado o desconhecimento da obra, a partir de razões sobre as quais especularemos no item III, é importante contextualizá-la. Um dia vamos rir disso tudo é narrada em primeira pessoa pela personagem que é também protagonista, Maria. A citação acima corresponde aos momentos iniciais do livro, em que Maria, identificando-se apenas como “uma velha que fuma”, reside em Valença/RJ com sua prima, Lazineira. Nesse momento de velhice, Maria está em 1990 – isto é, no futuro, uma vez que a obra de Barroso foi publicada em 1976. Nesse futuro, Maria vive um cenário de ascensão do controle tecnológico da vida social – “somos uma aldeia global, como profetizou, há muitos anos, McLuhan” (p. 13) - possível uma vez que aliado aos desígnios do Governo (trazido assim pela narrativa, em abstrato), violento e autoritário, e das instituições criadas para servi-lo, tais como a SPECIT (Secretaria do Pensamento Científico e Tecnológico), a FUCRIUM (Fundação de Utilização da Criatividade Humana) e dos MADE (Meios Atuantes em

Defesa do Estado), estes últimos os responsáveis por suspender fichas dos questionadores de seus mandos e desmandos, fichas estas que, no “Grande Computador”, desautorizam pessoas a receberem pensão do Estado, sem nenhum direito de defesa. A vida é padronizada, a literatura é feita a partir de escritores que se adequaram ao “realismo técnico”, isto é, que obedecem à lei de romancear somente informações tecnológicas e não as relações humanas - único modo de poderem ter suas obras aprovadas e passarem pela censura (p. 167), e, claro, não desaparecerem no meio do caminho.

Nesse futuro, cujas informações vamos pinçando de forma bem espaçada e sutil no desdobramento do livro, Maria resolve, conforme a citação inaugural desta seção, lembrar-se. A protagonista engana-se e busca nos enganar dizendo que pensou “sem querer” na década de 1960 - a qual ela já enxerga como a “pré-história do mundo” (p. 14). Logo em seguida, ela nos diz que talvez isso tenha ocorrido por ter resgatado, em um depósito na casa em que mora com a prima, as luvas de seu antigo amante - o boxeador Kid Monte. Assim, a narrativa nos confronta de início: voltar à década de 1960 para falar de amor? Somente com o passar do livro entendemos que não é bem assim.

No retorno à década de 1960, Maria nos conta sobre seu cotidiano de completa adequação social e aderência ao tempo vivido pela personagem: ela é uma jornalista relativamente bem-sucedida, reside na capital do Rio de Janeiro e possui uma vida agitada, cujo compromisso recorrente era encontrar os amigos intelectuais (aspirantes a escritores, professores universitários, artistas, músicos) no bar e restaurante Grego. A vida consistia na conformação às modas e aos figurinos dos jovens do tempo, às discussões exaltadas sobre James Joyce e Virginia Woolf, a recitação de poesia de Paul Verlaine. Apenas uma pessoa entra para este grupo e destoa de todo o resto - nas palavras de Maria, a única pessoa que ela deixava entrar em sua vida sem grandes aspirações literárias: o boxeador Kid Monte,

casado e pai de dois filhos que residiam com a mãe em Minas Gerais. Quando Maria o avista em uma mesa ao lado à sua no Grego, chama-lhe atenção “a liberdade que seu corpo pedia [...] era um homem para ser visto nu” (p. 18).

De fato, a travessia do corpo, representada por Monte, provoca a reacomodação das supostas “mentes sem corpos” de Maria e de seus amigos. Todos, até então, comportavam-se seguindo uma demanda quase automática por quem ganha na competição da hipertrofia cerebral ao contabilizar os livros lidos, as músicas ouvidas e as apropriações de objetos de cultura selecionados. Monte, ao contrário, “possuía de fato [...] a ciência do corpo (aliás, a diferença entre corpo e carne foi ele quem me ensinou), sabia como dominá-lo ou deixá-lo seguir livre, em busca do prazer” (p. 31, grifos próprios). Não à toa, os amigos de Maria posicionam-se contra a vinda do boxeador para o grupo e chegam a propor-lhe modos de sabotar ou dar um fim no próprio relacionamento.

No entanto, Maria apaixona-se e se torna amante do boxeador. Simultaneamente, sua carreira de jornalista começa a presenciar alguns ocorridos estranhos, como a morte de um repórter, Jairo Bezerra, que a protagonista julgava ser um dos melhores que já havia conhecido, após uma discussão entre o repórter e o secretário do jornal, Costa – discussão esta “por causa de uma entrevista feita com o Ministro da Fazenda, [...] Jairo ameaçara largar o jornal se Costa modificasse uma vírgula na matéria que ele tinha entregue” (p. 36). No entanto, a personagem relata esses acontecimentos e imediatamente os abandona, como se fosse de interesse para a narrativa mais os dramas vividos por ela e pelos amigos (que envolvem o lançamento de discos de um, a premiação literária de outra etc.). Isso não é fortuito: a construção de uma narrativa em que Maria se dissolve tanto na presença do grupo revela a nós, leitores, o tamanho da influência que eles exerciam sobre sua vida – a ponto de o cansaço de Maria com relação a Monte soma-se aos

planos dos colegas em afastá-lo da personagem e, assim, ambos realmente virem a se separar quase ao final da narrativa sobre a década de 1960.

A influência, por outro lado, vai para além do relacionamento: revela, também, como Maria aceitará passivamente a sugestão de Amada Herrera, a amiga literária, para começar a escrever um romance também. A própria protagonista nos diz: “quando Amada estabeleceu (e Artuzito sacramentou) que eu deveria escrever um romance nos cinco meses seguintes, obedeci com a insensibilidade de um autômato” (p. 90). A personagem nos afasta, a cada página, da expectativa de que iremos encontrar uma trama que pretensamente a levaria a uma formação de si: todas as decisões de Maria (relacionamento, escrita) não vêm por desígnios fortes ou por tomadas complexas de decisão, mas sim por uma personalidade “esponja” de Maria. Tanto é que o plano de separação na verdade dá errado, e Monte acaba sendo atingido mais pelo reconhecimento da farsa montada contra ele do que pela articulação bem-feita das partes envolvidas. E Maria não termina seu livro. Ela não nos dá detalhes sobre seu conteúdo, somente sobre a sua experiência da falha – “[m]eu grande drama era que todas as minhas histórias começavam e terminavam antes de cinco páginas escritas” (p. 90). O livro nunca é sequer escrito.

Ora, o leitor pode se perguntar: que espécie de recado a obra barrosiana pode nos dar? Teria sido seu esquecimento algo coerente com uma obra tão fugidia e aparentemente descomprometida, para o tempo em que foi escrita? Propomos ver a questão de uma outra forma, antes de darmos mais alguns detalhes sobre o desfecho de *Um dia vamos rir disso tudo*.

fig. 30
Cartaz do governo
Médici. 1969-1974.

Distopia à brasileira

Nesta breve interrupção, alguns dados relevantes sobre a relação entre distopias do século XX e contexto brasileiro precisam ser considerados.

O cenário dentro do qual as relações entre Brasil e distopias operaram durante o século passado se concretizou como uma espécie de metonímia plasmada pelo histórico ambivalente da América Latina com relação às obras (muitas aspas!) “não-realistas”, no seguinte sentido: produção e recepção não poderiam ter caminhado em caminhos mais opostos. Para Elizabeth Ginway e Andrew Brown (2012), trata-se de um quadro formado por uma contradição estrutural: o entusiasmo autoral conviveu, desde sempre, com o desprezo crítico.

Por um lado, os autores latino-americanos se colocam abertos à escrita de ficção científica (e, com ela, das distopias) desde o século XIX e possuem uma aceitação positiva ao gênero literário; Ginway e Brown citam Machado de Assis (“O imortal”), Lima Barreto (“A Nova Califórnia”), Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges. Por outro lado, a crítica literária tende a ir na direção oposta a este movimento, uma vez que costumeiramente trata o gênero com certa resistência e como formas não “sérias” de literatura (algo que podemos investigar se continua sendo verdade, após os últimos cinco ou seis anos em que as distopias à brasileira começaram a pipocar). Dentre tantas consequências desse descompasso entre produção e crítica, Ginway e Brown destacam que a escassez de aporte teórico mais aprofundado nos coloca, até hoje, na fase de “arqueolo-

gia” da ficção científica, isto é, no movimento de documentar mais do que analisar.

Não à toa, escrevemos aqui sobre Maria Alice Barroso quase como uma “descoberta” em pleno 2024. Afinal, o trabalho mais expressivo continua sendo o de (re)descoberta de obras representativas e de construção da história literária da ficção científica (e, portanto, das distopias) nos países latino-americanos e, agravando o quadro, levantado majoritariamente por pesquisadores de universidades estadunidenses (e somente a partir de 1990), e não dentro dos próprios países de origem das obras em questão. De acordo com o levantamento bibliográfico sistemático feito por Rachel Haywood Ferreira (2008), a primeira inscrição latino-americana de destaque que trata da recuperação da ficção científica data de 1993, encontrada na Encyclopedia of Science Fiction, escrita pelo mexicano Maurício-José Schwarz e pelo brasileiro Bráulio Tavares.

A respeito da periodização da produção literária e acadêmica na América Latina, Haywood a sintetiza da seguinte maneira:

O primeiro dos períodos, os anos tardios do século XIX, é caracterizado pelas obras fulcrais que estabelecem o gênero por toda a América Latina. A segunda fase, os anos de 1950 e 1960, é um tipo de Idade de Ouro para editores e fãs, enquanto a terceira, centralizada nos anos 2000, testemunha o reconhecimento e o crescimento da FC como uma área legítima dos estudos acadêmicos (tradução própria).⁴³

Se não é um dissenso que as narrativas literárias escritas durante o período ditatorial brasileiro interessam a tantos críticos e pesquisadores, por que *Um dia va-*

⁴³ Agradecemos imensamente as trocas e contribuições da professora Ana Lúcia Lima da Costa Schmidt, da UNIFSJ/Rio de Janeiro, travadas durante a defesa de Trabalho de Conclusão de Curso da Ana Clara, cuja redação final do artigo resultante do TCC está em processo de publicação neste presente momento de 2024, sob o título de “*Um dia vamos rir disso tudo*”, hoje, só a literatura nos salva: expressão artística enquanto resistência na obra de Maria Alice Barroso (1976). A profa. Ana Lúcia é também coordenadora do Projeto de Pesquisa “Maria Alice Barroso: memória e identidade cultural numa escrita politizada a partir do interior fluminense”, e dedica sua vida acadêmica à divulgação do trabalho da autora.

mos rir disso tudo não entrou para o rol de obras conhecidas sobre as quais tanto falamos a respeito? Mais do que partir para critérios subjetivos de gosto e/ou análise dos méritos e deméritos da escrita de Maria Alice Barroso, há, no viés proposto por pesquisadores como os supracitados, um modo de nos relacionarmos com a literatura que já opera como um crivo implícito dessa seleção: a ausência de obviedade do referente político ao qual se dirige, assim como fazem narrativas de testemunho escritas durante o período da ditadura civil-militar, como no caso de *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira.

Isso porque, referindo-se ao estudo de Flora Süssekind, Ginway defende que há nos leitores brasileiros uma

preferência canônica por textos que retratem um senso de identidade literária e nacionalismo (...) mesmo aqueles autores que tentaram resistir ao autoritarismo usaram formas literárias alegóricas ou realistas, todas repetindo inadvertidamente o paradigma da identidade nacional (...) a literatura brasileira com frequência tende a ser altamente alegórica (Ginway, 2005, p. 29).

Conforme nossa exposição inicial sobre *Um dia vamos rir disso tudo*, não há referências (nem sequer sátiras e caricaturas) a figuras políticas conhecidas. Não há cenas que irão se desdobrar em torno de acontecimentos críticos que marcam o golpe de 1964, nem o Ato Institucional nº 5 de 1968. Datas, marcos, acontecimentos e eventos do momento histórico passarão ao largo. Se essas são as expectativas – isto é, a presença do referente externo como um validador de uma boa obra sobre a ditadura – o leitor ficará frustrado. Além disso, como mostramos, a protagonista não é engajada, não se destaca em termos de formação, nega-nos informações políticas em detrimento de pequenos dramas cotidianos.

Ou não?

Ao nosso ver, para além das reflexões que partem dos gêneros literários, consideramos que julgar *Um dia vamos rir disso tudo* como ingênua é também desconhecer a trajetória literária da autora, admirada por autores



fig. 31
Leunião das Ligas
Camponesas, umas
das primeiras
organizações do
Brasil a adotar
uma politização da
reforma agrária.
1955-1964.

como Jorge Amado e Nélide Piñon. Em “Maria Alice Barroso: uma militante da pena e do talento”, texto escrito para *A nova democracia*, Frank Calafate (2023) destaca aspectos fundamentais que revelam a profunda preocupação de Barroso com as questões sociais e a luta pela justiça no Brasil. A carreira literária de Maria Alice Barroso é marcada por prêmios importantes, como o Walmap e o Jabuti, e pela criação do fascinante povoado fictício de *Parada de Deus*, comparado por Piñon à Macondo de Gabriel Garcia Márquez. A história desse povoado é trabalhada ao longo de uma pentalogia, conhecida, por esta razão, como “Ciclo Parada de Deus”, cuja primeira obra foi escrita em 1967 e a última em 1994.

Esse compromisso com a representação de problemas sociais caros ao período em que iniciou a escrever literatura vem, para Calafate, desde a primeira obra – *Os posseiros*, que, já em 1955, irá abordar justamente uma das maiores pautas que colocou o governo Jango na mira dos grandes empresários e da direita política (e permanece, ainda, para ambos, um grande excesso obscuro): a necessidade da Reforma Agrária. Nesta obra, o enredo dessa narrativa segue Zé Severino, um migrante baiano

que, em busca de melhores condições de vida, chega ao Vale da Serra Alta. Lá, ele e outros camponeses transformam a terra árida em produtiva. No entanto, enfrentam a ameaça de um estrangeiro rico e seus aliados locais (o prefeito, o delegado e o padre) que planejam expulsá-los; os camponeses, assim, começam a se organizar contra essas investidas. Por outro lado, há a presença de um personagem, Antonio dos Santos, introduzido no romance, que personifica a solidariedade e o apoio aos oprimidos. Diz-se sobre ele que “é apresentado em reunião aos outros camponeses como membro de um Partido que luta contra os coronéis, a polícia e o governo” (Calafate, 2023, s. p.). Para Calafate, “há quase 70 anos a obra ainda é atual, constituindo-se em retrato da situação do campo brasileiro marcada pela violência dos latifundiários e Estado contra os camponeses pobres sem terra ou com pouca terra” (2023, s. p.).

Para além da preocupação expressa com o coronelismo do noroeste fluminense, Barroso também foi uma das primeiras autoras a trazer personagens femininas no embate direto ao autoritarismo ruralista praticado com o figurino até hoje tão típico aos interiores dos estados de todo o Brasil. Isso está presente em toda a pentalogia do Ciclo Parada de Deus. Nas palavras de Schmidt,

Todos esses livros [da pentalogia], publicados pela Record num período político turbulento, marcam uma retração da ficção masculina e aumento de participação feminina. Essa oferta editorial vinha atender às aspirações de um público de mulheres satisfeitas por se verem reproduzidas e analisadas até o esgotamento em personagens construídas por representantes de seu próprio gênero [...] O universo trazido por Maria Alice Barroso em seu ciclo regionalista é povoado por mulheres de diferentes comportamentos e visões da vida e vão desde donas de casa recatadas a mulheres à frente do seu tempo passando pela vida das prostitutas e esposas de coronéis. A própria autora, por entrar nesse universo regionalista, inspirada pelas histórias de sua cidade natal, sofreu perseguições pelas coincidências de alguns fatos narrados com as histórias de coronéis e capitães de Parada de Deus (Schmidt, 2021, p. 1596).

Conhecendo a trajetória de Barroso, para muito além do que as passagens acima podem dar conta de ilustrar isoladamente, podemos perceber que a autora

parecia, em seu tempo, querer tocar em assuntos comuns ao tempo, porém, com hiperfocos distintos. Os posseiros, não os grileiros, que já protagonizavam outras narrativas; as mulheres estranhas à sociedade patriarcal, não as senhoras adaptadas ao modo de vida urbano das capitais.

Logo, por que numa distopia – a tal hermenêutica da leitura criativa de mundo, movida pelo desejo latente de confronto, como busquei indicar no início deste texto – isso também não estaria colocado em jogo? Não seria simples demais ler o enredo de *Um dia vamos rir disso tudo* de forma superficial e menosprezar o que a obra teria a dizer para o presente, em que pesem prejuízos estéticos e/ou terminologias que caíram de moda⁴⁴? Em plena ditadura, dizer já tanto sobre a alienação da classe média pseudo-intelectual e sua cooptação dócil e passiva pelo capitalismo nos parece ser, ao contrário, um mérito e tanto.

⁴⁴ Não deixamos de reconhecer que algumas passagens pontuais da obra envelheceram mal, valendo-se de estereótipos e categorias simplistas. Com certeza, chamam a atenção do leitor do tempo presente, não por contrastam com o momento atual (pois não deve ser este o ponto), mas com outras formas literárias do mesmo momento histórico que já estavam explorando processos de significação diferentes.

Da alienação ao realismo técnico: como foi possível não enxergar?

À luz do exposto, nossa defesa da obra prioriza justamente aquilo que Maria Alice Barroso apresenta de inédito: nas narrativas escritas no período da ditadura, quantas delas entraram de forma tão minuciosa, descompromissada somente na aparência, no estatuto da cultura brasileira e de sua crescente massificação? Por que a personagem Maria não consegue escrever em tempos de relativa liberdade, mas o faz na década de 1990, justamente na década em que impera a censura e o gosto pelo “realismo técnico”? Se o direcionamento aos cercamentos políticos da época não são o forte da obra – e a forma distópica também permite que diferentes compromissos possam ser estabelecidos nos pactos entre literatura e sociedade – *Um dia vamos rir disso tudo* tem o mérito de ter se detido, como poucas obras, a retratar criticamente a alienação escorada na relação massificada com a cultura. Alienação que justamente sustentou a permissividade dos indivíduos da década de 1960 com relação à chegada do “realismo técnico” de 1990 – instaurado sem resistência no enredo (porém, no enredo?).

O restaurante e bar do Grego é um microcosmo de relações que muito tem a dizer a 2024 – pois, já dizia Antonio Candido em “De cortiço a cortiço” ([1976], 1991, p. 111), “embora filha do mundo, a obra é um mundo”. Os exemplos possíveis de serem extraídos da obra que sus-

tentam nossa afirmação não são poucos. É interessante a presença do personagem apelidado de Macunaíma, ou simplesmente Macú, por seus colegas. A primeira descrição que temos sobre ele é a de que foi inventor de um novo estilo – o “choro-rock-soul-baião, que foi célebre e hoje está esquecido” (Barroso, 1976, p. 15). A habilidade de Macú em suas canções destacava-se por “dizer amorosamente os palavrões”, de uma maneira tão leve que evitavam a associação com o cunho pornográfico. O personagem chega a receber uma boa quantia de dinheiro pelo sucesso com seu último disco, passando a chamar a atenção de outras pessoas no Grego ao ser reconhecido com um rosto que aparecia na televisão. Seus colegas, no entanto, reconhecem seus limites. A própria Maria chega a comentar, em certa altura: – “Veja, Amada [...], você escreve seus romances, recebe prêmios nacionais e no fim as pessoas querem conhecer mesmo é o Macú. Você não acha que é melhor parar de escrever num país subdesenvolvido como o nosso?” (1976, p. 41).

Há, assim, uma divisão implícita no grupo de Maria: os que tentam produzir novas composições artísticas e os que, mantendo gestos solidários na direção dos amigos, resguardam-se por meio do contato com a cultura erudita – como no caso do professor de literatura Gustavo Menescal, que passava horas no Grego falando sobre El Greco, Proust, Gide, Camus, dentre outros. Este “setor” do grupo (que também incluía a escritora Amada e um diplomata apelidado de Simplíssimo) via em sujeitos como Macú e Monte a distração para suas elevadas conversas sobre arte, bem como atribuíam qualquer constrangimento por parte dos dois um modo de demonstrar um complexo de inferioridade ao não entenderem do que se tratavam as conversas pautadas em manifestações literárias e/ou artísticas – por “conversas”, leia-se orgia egóica intelectual.

Entre discos de vinis de Vivaldi a Orlando Silva, a narrativa de Maria nos mostra como ambos os grupos foram incapazes de resistir ao tempo. Nenhum ofereceu contrarresposta ao que viria e, no final das contas, esta-

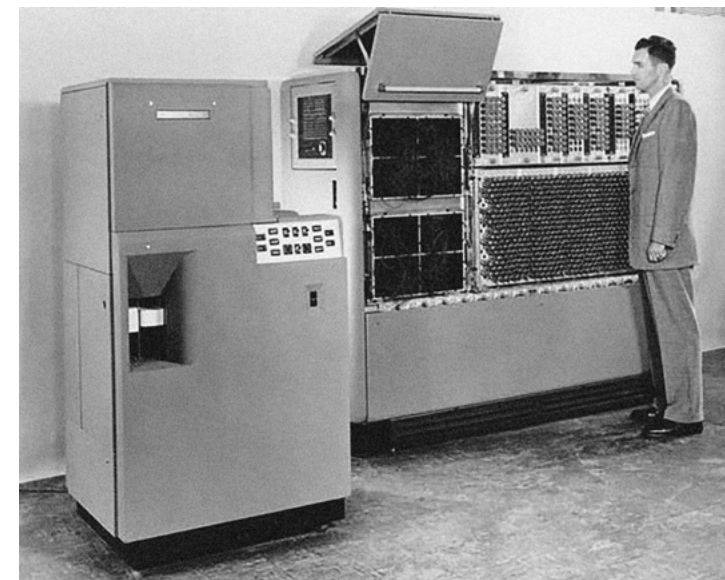
vam reféns das mesmas tendências culturais de classe média da época. Sequer deixaram as marcas que cada um gostaria de ter deixado – a História os varreu como pó. No lugar disso, em 1990, uma entrevista com o aclamado autor João T. T. Barnes, autor de best-sellers lidos e vendidos aos milhões, é assistida por Maria em sua “TV multissensorial”. Na declaração sobre o segredo de seu sucesso, T. T. Barnes não esconde sua fórmula de sucesso: “Eu romantizo as informações técnicas” (1976, p. 91).

– Associar a necessidade que cada um tem de viver o melhor componente romântico da vida a uma dose de informações tecnológicas é o melhor processo para fazer a literatura ser lida aos milhões. ‘A noiva da fábrica de automóveis a jato’, por exemplo, meu último livro publicado, já vendeu cerca de 600 mil exemplares. Uma equipe de dez professores do ensino profissionalizante ajudou-me a escrever essa obra, que além de ter uma bela história de amor, que lembra os remotos anos da década de ‘60, contém as mais modernas informações sobre dez diferentes habilitações profissionais, todas mão-de-obra obrigatória de uma fábrica de automóveis a jato (Barroso, 1976, p. 91).

A que lugar o treinamento de hipertrofia cerebral levou os intelectuais autocentrados do bar do Grego na década de 1990? E os sucessos psicodélicos de persona-

fig. 32

Univac-120, primeiro computador instalado no Brasil, 1957. Sua função era calcular o gasto de água dos moradores no Departamento de Águas e Esgotos (DAE). 1955-1964.



gens como Macú? A falta de engajamento político de ambos os grupos varre-os do tempo e do espaço, enquanto as orientações “do computador, Nosso Grande Pai” (p. 92) cresciam na surdina de tal forma que Maria, perdida em meio às neuroses do grupo todo, e às suas próprias, também não as prevê. No futuro, ela percebe que a tentativa de escrever um romance àquela época fora nada mais, nada menos do que um misto de indução coletiva e “delírio de grandeza”: “me via empunhando as rédeas de dois cavalos fogosos, disparados, em pé numa biga, como nos tempos da Antiga Roma, conquistando a admiração do mundo devido à minha genialidade como escritora” (1976, p. 72).

Maria e seus amigos não puderam prever o quanto o “misterioso Governo Intercontinental” iria aprender a desenvolver as melhores técnicas para afagar toda a inquietação e dar-lhes um direcionamento de vida que jamais poderiam esquecer, sob penas e sanções reais:

Enquanto isso, aqui num subúrbio de Valença, nesta chácara que consegui defender da destruição ecológica [...] estamos acovardados (e acomodados). Apesar de vivermos com a cara voltada para o paredão, esse misterioso Governo Intercontinental cuida que nossa poltrona seja bem fofa, a razão de vitaminas obrigatoriamente ingerida e o ar refrigerado mantido na melhor temperatura [...] O que nos divide (moços & velhos, executivos & contemplativos, úteis & inúteis) está dentro da cabeça de cada um. E eu os lamento (aos novos mais do que a nós, velhos, que estamos por pouco para aturar esta chatice de mundo) porque para eles não existe opção: ou se submetem ao mitificado ritual da tecnologia e sucedem na via ou vão para um Centro de Recuperação e terminam por se submeter, mais docilmente ainda, a esse mesmo ritual. O Homem Rebelde que nos falava Camus desapareceu sob a aplicação de produtos químicos destinados a amaciar o ser humano, tornando ociosas as prisões tal como existiam antigamente: com celas, barras de ferro e etc. (1976, p. 99, grifo da autora).

O problema é que, nos atentando para as passagens anteriores, vemos que o erro de cálculo nessas afirmativas de Maria é que os vínculos sociais aos quais se agarrava na década de 60 só se aproximariam minimamente do Homem Rebelde de Camus apenas em mais um delírio. O comodismo já vinha vindo, as discussões de mesa de bar já eram um amortecimento invisível. A personagem

criada por Maria Alice Barroso é exemplar para respondermos àquela velha pergunta: “como foi possível não enxergar?”. Daí a obra ser extremamente bem-sucedida em termos talvez jamais imaginados pela própria autora: à revelia ou não de seu projeto autoral (questão que jamais se leva a sério em abordagens historicistas dos estudos literários, mas temos visto a crescente necessidade de recordar isso), o fato é que *Um dia vamos rir disso tudo* é exemplar ao captar a ordinariedade do cotidiano da classe média culturalista, que gira em torno dos próprios referenciais e – de repente! – é pega de surpresa pelo colapso do mercado formal de trabalho⁴⁵, pela suspensão da legalidade das instituições e dos direitos civis, dentre outros. Para nós, é claro como a luz do dia: entre os frequentadores do Grego de 1960 e os romancistas técnicos de 1990, não houve crise cultural no meio do caminho.

E quanto a essa Maria do futuro, de 1990 – a que resta? Nenhuma forma de contravenção restou, diante de um passado vivenciado no alheamento proporcionado pela reprodução material das circunstâncias?

⁴⁵ Sobre este aspecto, eu, Gabriela, gostaria de agradecer ao Rafael Lucas Santos da Silva, Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá, pela participação na banca de sua defesa de Tese de Doutorado, a respeito do trabalho como elemento que é majoritariamente retirado da diegese de tantas obras literárias brasileiras. De fato, sobre as relações de trabalho do cotidiano que esse grupo intelectual desempenha, mal se tem notícia. Mesmo Maria, a jornalista, tem praticamente todos os eventos de sua vida contados das portas para fora do Jornal em que trabalha, raramente para dentro. Os olhos do personagem veem a “ciência do corpo” de Kid Monte como obsceno, quando o verdadeiro excesso obsceno da narrativa é, como sempre, o trabalho – que precisa estar excluído do campo de visão dos leitores e da construção das ações o tempo todo.

A arma da fabulação

Após trinta anos de peregrinação nas ruas cariocas que levam à direção do Grego, essa ausência de crise começa a fazer parte das reflexões de Maria, que começa a ver a si mesma como “comandada”: “se aceitei os comandos é porque alguma coisa neles me agradava ou me intimidava a ponto de aceitá-los” (1976, p. 91). Aqui, antecipamos um dos resultados encontrados em nosso artigo “*Um dia vamos rir disso tudo*”, hoje, só a literatura nos salva: expressão artística enquanto resistência na obra de Maria Alice Barroso (1976) – o que atrapalhou a carreira de escritora de Maria não foi Kid Monte, mas, sim, sua aderência excessiva e acrítica ao tempo histórico em que vivia. Somente na década de 1990, sozinha, isolada geograficamente, no meio dos entulhos da chácara, é que, mesmo com a censura vigente, Maria pode pensar em voltar a escrever. É em uma das páginas do romance que ela conta à prima que seu futuro livro se chamará *Um dia vamos rir disso tudo*, fundindo as instâncias autorais e fictícias – debate hoje tão contemporâneo que Barroso foi, mais uma vez, pioneira em 1976.

Assim, fica claro que o tempo todo líamos uma última tentativa de registro por parte de Maria, desta vez sem as vaidades do tempo e sem os vícios da indústria do entretenimento ao seu redor e, finalmente, sem abster-se de uma certa dose de engajamento. Ela sabe que este livro, para ser publicado, somente “vencendo as artimanhas do MADE”, dedicando a obra aos “(im)possíveis leitores” (1976, p. 172). A protagonista não criara a distopia brasileira na qual de repente se vira forçada a habitar, mas decide,

em sua história, deixar registrada a única forma de memória que não poderia ser dissipada quando todos os modismos se esgotam. Se alguém tinha conhecimento de causa sobre isso, era Maria.

Durante aquele período de forte repressão de corpos e mentes em que a protagonista se encontra, ela se dedica a recordar fatos e pessoas que marcaram sua vida na saudosa década de 1960. E, se Maria inicia a narrativa questionando-se por que teria escolhido aquela década para narrar, levantamos aqui outras questões: por que ela teria, em meio àquele cenário tão desfavorável, decidido produzir justamente aquela narrativa – reflexiva, intrigante e que desobedecia tanto a rigorosa “receita de sucesso” preconizada pelo “Clube do Livro Técnico” (Barroso, 1976, p. 91)? E quais seriam os propósitos e significados para aquela escrita tão improvável de circulação, que seria lida, no máximo, por sua prima Lázinha?

Nas linhas e entrelinhas de sua narrativa, é a própria Maria quem nos responde: “compreendo que o fato de estar escrevendo este livro é a minha maneira mais veemente de protestar” (Barroso, 1976, p. 128). Se a extrema aderência ao tempo que Maria experienciava na década de 1960 a teria impedido de vencer a folha em branco, é exatamente a não conformação àquela realidade de 1990 que a impele ao “correr da pena” (Barroso, 1976, p. 158).

Ela então lembra e descreve a convivência no Grego, durante seus “anos dourados”, e, através da sua narrativa, atestamos sem omissões que todo aquele vigor “revolucionário” do grupo de intelectuais talvez não fosse tão engajado assim. A própria Maria percebe o quanto a postura daquelas pessoas, que se afirmavam tão críticas quanto a arte, a sociedade, a cultura, o tempo enfim, na verdade não passava de superficialidade – prova disso seria a incorporação fácil pelo capital de todos esses ideais do grupo, que resultaria no domínio do Estado tecnológico e controlador de 1990.

No emblemático episódio da festa à fantasia ocor-

rida no Grego, em homenagem à Amada Herrera pela conquista de um prêmio literário internacional, Maria afirma que

as pessoas pareciam se sentir responsáveis pela animação da festa e, por isso, certamente, davam ao próprio entusiasmo um tom acima do que ele normalmente teria. Assim, era tudo um pouco frenético, a maneira pela qual dançávamos, comíamos, bebíamos, enfim o modo pelo qual nos divertíamos podia ser comparado a um sanatório de nervosos [...], os doentes estavam tão preocupados em parecer normais que tinham acabado por perder a medida exata e natural de cada gesto – e isso terminara por lhes roubar inteiramente a naturalidade. Assim procedíamos nós (Barroso, 1976, p. 146).

Consciência crítica ou completo frenesi de pedantismo cultural e literário? O grupo do Grego afirmava a fruição da arte, em seus discursos e produções, ou se guiava por valores que acreditavam ser de defesa da arte sem se apropriarem de fato dos mesmos, como autômatos que não percebiam nem mesmo quem os guiava? A conclusão da narradora não nos deixa margem para outra interpretação: “vivíamos atentos, como cachorros de raça, a fim de saber o que é que a vanguarda queria de nós” (Barroso, 1976, p. 110, grifo da autora).

Este breve retorno à década rememorada por Maria nos guia na busca de respostas para nossa questão; alguns contrastes quanto ao grupo do Grego nos ajudam a entender a escolha perigosa de Maria da escrita na década de 1990.

Ao contrário de especialmente alguns de seus amigos, mais intelectualizados, como Gustavo Menescal e Amada Herrera, a Maria de 1990 deixa de tentar sintonizar sua escrita com complexas teorizações, nem com intrincadas relações de causa e influência em relação ao cânone literário. Naquela fase da sua vida, bastava-lhe escrever, deixar a arte fruir, bastava-lhe a satisfação pessoal: “Acabo de descobrir que o fundamental, para mim, não é publicar o livro e sim escrevê-lo: só assim pude avaliar melhor as pessoas com quem convivi” (Barroso, 1976, p. 168). Existiria defesa mais sincera da arte, da literatura?

Maria escreve porque escrever lhe fazia bem, es-

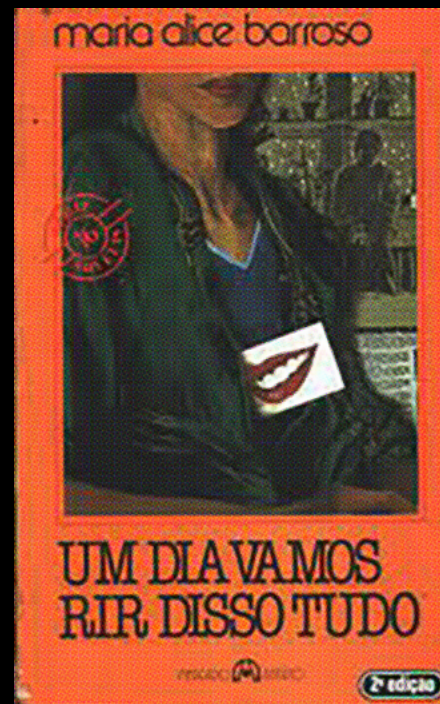


fig. 33 e 34
"Um Dia Vamos Rir
Disso Tudo", duas
edições do livro de
Maria Alice Barroso.

crever ampliava seus horizontes, permitia-lhe enxergar para além do aqui e agora que lhe sufocava. Porque lhe humanizava. Ao se questionar sobre vários aspectos – por que narrar sobre aquela década e o que a teria levado a tomar cada atitude em sua vida, sobretudo a respeito de Kid Monte, por exemplo – ela realiza uma escrita significativa para si mesma, integrada aos seus anseios e às suas concepções no que ambos possuem de mais visceral, independentemente do que qualquer crítica ou vanguarda esperava dela. Sem pensar em nenhum tipo de sucesso proveniente de sua obra (objetivo tão visado nos tempos pretéritos), Maria simplesmente sentia o quanto ela era capaz de alimentar sua subjetividade, aguçar a sua humanidade e afastá-la do tecnicismo e automatismo impostos:

Somente agora, aos 63 anos, é que me permito pensar que talvez eu pudesse ter sido uma escritora: nada de extraordinário, nenhum gênio capaz de mudar o rumo da literatura brasileira, mas uma escritora razoável, capaz de conferir uma dose de verdade, de vida, àquilo que está descrevendo. (Barroso, 1976, p. 109).

Uma passagem significativa para nós, extraída da obra nietzscheana *O nascimento da tragédia* sintetiza a ideia: “Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida” (1992, p. 55). Percebemos na narrativa de Maria essa dupla relação de salvamento: sua escrita salva uma arte há muito tempo negligenciada e agora repelida, da mesma forma que salva a si mesma daquele cotidiano insólito, sufocante. Eis um dos significados que tal narrativa adquiriria: a salvação – da arte, de indivíduos, da vida.

Essa reciprocidade é observada à medida que a narradora elucida a concepção da arte literária na Sociedade Tecnológica de Alto Nível, em que os livros são produzidos seguindo fórmulas padronizadas e dedicados unicamente à venda em massa, e ainda contribuindo para a adequação dos indivíduos à lógica do trabalho, do capital.

Quando, na década de 1960, Maria almejou produzir uma obra “revolucionária”, que mudasse os rumos da literatura, seu desejo não se concretizou. Entretanto, agora, abandonando as pretensões visadas no passado quanto aos rumos de sua produção, é possível perceber o quanto ela resgata uma arte alheia ao tempo distópico – e, por isso mesmo, gigante para além do tempo. A escrita de suas memórias resulta em uma narrativa livre das exigências do mercado, evocando a crucialidade da arte para o indivíduo. A produção de Maria demonstra que, para muito além de qualquer exigência do sistema opressor que vigorava, a arte é imprescindível à vida humana.

Para auxiliar a responder uma das questões aqui propostas, sobre os significados adquiridos pela escrita do romance de Maria, que no desfecho recebe título homônimo ao de Barroso, trazemos novamente Antonio Candido, resgatando sua alegação de que a literatura é um bem incompressível. Em seu ensaio “O direito à li-

teratura” (2004), Candido explica que a literatura não pode ser reprimida nas sociedades, visto que constitui um “fator indispensável de humanização” (2004, p. 243). Ela alimenta a necessidade vital da fabulação, ninguém consegue viver sem mergulhar no universo da ficção, da poesia, nas suas mais diversas formas (histórias em quadrinhos, novelas, canções populares ou mesmo um caso contado no cotidiano) (Candido, 2004, p. 242). Foi, portanto, essa necessidade vital de fabulação que gritou em Maria para que ela escrevesse, fabulando aquela década rememorada.

Cabe explicar por que usamos o termo fabulação, se Maria estava lembrando de fatos que ela própria viveu – aparentemente nenhuma ficção, apenas realidade. Porém, à luz das abordagens de crítica literária das quais demonstramos partir, entendemos que, a partir do momento que ela se dispõe a escrever um romance, ainda que seja baseado em suas próprias experiências, este desprende-se do real e ganha nova vida no campo do estético. A personagem ficcionalizada pela narradora, portanto, não é a Maria que viveu tudo aquilo; o contexto no qual ela vive não é a década de 1960 vivida por Maria – mas, sim, estetizações desses elementos.

Esta ficcionalização de suas memórias, de suas saudades, de suas experiências, pode-se afirmar que foi o que salvou a protagonista daquela realidade insólita e controladora em que vivia. Ao resgatar a arte, libertando-a da lógica do capital, Maria teria resgatado sua própria capacidade de sobrevivência, teria resgatado sua humanidade em meio a todo automatismo tecnológico que imperava. A literatura, enfim, assegurou-lhe a sua humanização, que os sistemas opressores tanto se esforçam para despojar os indivíduos a fim de controlá-los.

Quem dera a falta desse bem incompressível que é a arte, especificamente a literatura, pudesse contar com mais recursos que evidenciassem a sua necessidade. Quem dera o ferrenho combate à literatura, bem como sua incessante massificação e suas confusões por parte da extrema-direita que tivemos (tal como o suposto elitis-

mo inerente ao objeto “livro”), acelerasse o nosso “abrir os olhos” para o quanto precisamos, enquanto indivíduos e sociedade, da arte, de fato. Quem dera pudéssemos produzir novas narrativas, ressignificando nossas próprias experiências, ao exemplo da corajosa protagonista de Barroso. Mas, mais ainda, quem dera – da parte de alguns por aí – perceberem que querer ser frequentador do bar e restaurante Grego em pleno 2024 envelheceu muito, muito mal, e cada vez mais, como dizem, arremessam a esquerda à vala.





Pelo amor de Deus, ensine alguém a ler.

Se você é prefeito, empresário, estudante, você pode ajudar.

Se você dirige um sindicato, uma organização religiosa, uma associação, você pode ajudar.

Então ajude.

O Mobral vai alfabetizar 7 milhões de brasileiros até 1973.

E deixará este país sem um analfabeto, em dez anos. Isso tudo já começou. O Movimento Brasileiro



de Alfabetização já está funcionando em 457 cidades.

E está precisando de sua ajuda.

Vá procurar o Mobral de sua cidade e veja o que você pode fazer.

Ou então escreva ao Mobral, no Rio.

Rua da Imprensa, 15. Edifício do Ministério da Educação.

Mas, pelo amor de Deus, dê uma chance a quem nunca teve nenhuma.

MOBRAL

MOVIMENTO BRASILEIRO DE ALFABETIZAÇÃO



Iniciativa das revistas Abril de apoio ao Mobral.

Sobre a não-dialética nos estudos sobre as universidades após o golpe de 1964

Rafael B. Vieira⁴⁶

⁴⁶ Professor da Escola de Serviço Social e do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da UFRJ. Integrou o Grupo de Pesquisa em História do Movimento Docente e o Projeto "Memórias da Ditadura na UFF", ambos da Associação dos Docentes da UFF. Realiza atualmente estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da UFF.

No bojo do debate sobre os impactos da ditadura sobre a realidade brasileira nos 60 anos do golpe, têm-se ampliado a discussão sobre qual o impacto específico desta sobre as universidades. Essa discussão é particularmente complexa nesse âmbito, pois além das controvérsias interpretativas existentes, boa parte dos arquivos dos órgãos de repressão universitários encontram-se inacessíveis ou foram destruídos, dificultando tanto o conhecimento sobre o período como a análise dos impactos específicos das políticas educacionais da ditadura em cada universidade. Apesar da ampliação das pesquisas nos últimos anos e do acesso a novas fontes recentemente disponíveis ao público, ainda há muito a ser discutido, do ponto de vista empírico e teórico.

Em uma pesquisa de fôlego em arquivos e interpretações do período, que resultou na publicação da obra “As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária” de 2014, o historiador Rodrigo Motta propõe como hipótese de leitura a existência de um “paradoxo” entre uma ditadura que simultaneamente reprime e expande o ensino superior. Neste texto, tenho como objetivo propor uma crítica a essa hipótese de leitura de Motta sobre as políticas educacionais do período, recorrendo não somente a essa obra principal, mas a outros artigos e entrevistas em que o historiador trata do tema.

O livro anteriormente mencionado é resultado dos trabalhos realizados por Motta a partir de 2005 e do contato com o acervo da Assessoria de Segurança e Informações da Universidade Federal de Minas Gerais (Motta, 2016) e depois em outros acervos, e contém des-

cobertas arquivísticas importantes, além de um esforço de sistematização desse conjunto de materiais a nível nacional. Pereira (2016) e Carvalho (2024), referindo-se especificamente ao autor, levantaram anteriormente a questão sobre até que ponto alguns resultados empíricos reunidos por Motta não contrastam com seu próprio argumento teórico, questionando o uso do conceito de cultura política que informa sua amarração teórica da análise empírica. Já a ênfase deste texto será a leitura feita por Motta do processo de modernização posto em curso pela ditadura e de seu impacto sobre as universidades e as políticas educacionais para o ensino superior em particular. Em um texto anterior (Vieira, 2017), procurei problematizar a interpretação do autor tendo como foco a Reforma Universitária de 1968. O foco na Reforma naquele texto se deu por ser um momento importante na definição das políticas educacionais para o ensino superior durante a ditadura. Neste texto, embora retome elementos e trechos do anterior, minha ênfase recairá sobretudo no aprofundamento do argumento teórico, questionando a hipótese de leitura de Motta sobre modernização e repressão durante a ditadura.

II

Em um escrito posterior, procurando sintetizar seu livro de 2014, Motta afirma que “a proposta analítica do livro foi estruturada em torno do argumento de que as ações da ditadura no campo do ensino superior podem ser resumidas em dois eixos, repressão e modernização” (Motta, 2018b, p. 92). Segundo o autor, a marca mais própria da ditadura seria a convivência desses impulsos repressivos e modernizantes, que, segundo ele, produziriam uma situação paradoxal. Em suas próprias palavras: “o grande paradoxo do regime militar brasileiro – e essa afirmação não vale apenas para o sistema universitário – residiu no fato de expressar, a um só tempo, impulsos conservadores e modernizantes que por vezes geraram ações contraditórias” (2014, p. 288-289). O impulso modernizador estaria vinculado à “perspectiva econômica e administrativa, com vistas ao crescimento, à aceleração da industrialização e à melhoria da máquina estatal” (2014, p.15). Estariam ligados a esse impulso a formação de um sistema de pós-graduação, a criação de departamentos, a construção de novos laboratórios, o aumento de vagas na graduação e sua expansão, a organização da carreira docente, o reforço da iniciativa privada, o discurso da racionalização de recursos, a ênfase na adoção de modelos universitários oriundos dos países centrais como os Estados Unidos, etc.

Já o impulso conservador estaria ligado à repressão e ao recurso regular à violência estatal, sendo a marca própria do caráter autoritário do regime. Além disso, articula-se à vontade de preservar a ordem social e os valores tradicionais, eliminar qualquer questionamen-

to à moral e comportamentos convencionais e estaria voltado à disseminação de valores conservadores e patrióticos (2014, p.289). Esse impulso seria o responsável por mecanismos como o decreto 477, a implementação da Educação Moral e Cívica nos currículos, o projeto Rondon, a criação das Assessoria de Segurança e Informações, a perseguição de estudantes, professores e servidores contrários ao regime e a criação ou aprofundamento de mecanismos de caráter vigilante-repressivo da máquina estatal.

Ao procurar explicar o que tem em mente quando menciona esses dois eixos, Motta refere-se a estes da seguinte maneira:

A ditadura implantou um novo modelo universitário, que resultou de uma mistura entre impulsos repressivo-autoritários e modernizadores. Este é o eixo que explica as políticas universitárias da ditadura, e foi a base de minha análise no livro que estou lançando (As universidades e o regime militar [...]). O primeiro aspecto tem relação com o caráter autoritário do novo Estado, que tinha entre seus fundamentos proteger a ordem tradicional e combater o comunismo (e as esquerdas em geral). Por isso foram feitos expurgos de estudantes e professores, principalmente, por meio de vários mecanismos (as aposentadorias compulsórias e o decreto 477, por exemplo). A comunidade universitária foi constantemente vigiada, inclusive com agências de informação específicas (Assessorias de Segurança e Informações – ASI), e nos momentos agudos houve invasões policiais e prisões nos campi. Estudantes e professores foram torturados, e alguns deles, mortos, sendo que a violência maior foi destinada aos envolvidos com as organizações de esquerda revolucionária. Paralelamente à violência, o Estado lançou um programa de modernização que tornou as universidades mais modernas e aparelhadas, atendendo a algumas reivindicações antigas dos próprios acadêmicos: criação de um sistema de pós-graduação, reestruturação da carreira docente (o tempo integral), aumento de verbas para pesquisas, entre outras medidas. Algumas mudanças administrativas também foram importantes para a constituição desse novo modelo universitário, como a criação dos Departamentos como células básicas e a concentração do poder nas reitorias (aí incluído seus órgãos auxiliares). Portanto, o sistema superior tornou-se, simultaneamente, mais autoritário e mais moderno, um paradoxo (Motta, 2014c, p.31).

O autor utiliza termos em um campo semântico próximo para explicar esses “eixos”, como “mistura” (2014c, p.31), “mescla” (2014, p.11), “dimensões” (2014, p.18), “par” (2014, p.18). O uso de tais expressões

tem como objetivo tentar explicar o que ele vê como a convivência simultânea de tendências que avalia como contrapostas. Para explicar essa associação, o autor recorre ao conceito de “modernização conservadora”, do sociólogo estadunidense Barrington Moore Jr, – de maneira bastante problemática – ou uma variação próxima, como sendo uma “modernização autoritária”. Esta se daria pela “mescla” entre esses “eixos”. Para ele, isso geraria um “paradoxo”⁴⁷ caracterizado pela convivência simultânea entre um impulso modernizador e outro repressivo na conformação das políticas educacionais para o ensino superior durante a ditadura. A ditadura seria caracterizada pela conciliação – segundo o autor, uma característica da cultura política brasileira – desses impulsos. Em suas próprias palavras: “o grande paradoxo do regime militar brasileiro – e essa afirmação não vale apenas para o sistema universitário – residiu no fato de expressar, a um só tempo, impulsos conservadores e modernizantes que por vezes geraram ações contraditórias” (Motta, 2014, p. 288-289).

Os fenômenos da modernização e da repressão são tratados cada um como um “eixo” (Motta, 2008, p. 31; 2014, p.15) específico, sendo estes para ele um processo de mudança contraditório marcado pela articulação de tais eixos (Motta, 2014, p.12). A modernização conservadora seria a marca própria dessa conciliação de ideais: um que aponta para a modernização e outro para a repressão e a conservação da ordem. A ênfase de Motta o leva, em determinados momentos, a separar a expressão “modernização conservadora”, no qual a “modernização” aparece associada ao liberalismo político e “conservadora” associada ao conservadorismo político. “Para simplificar, pode-se dizer que os liberais sustentavam os projetos modernizadores, e os conservadores,

⁴⁷ Para Motta, o paradoxo é definido “no sentido de situação que contradiz as expectativas e de contradição aparente”, já a contradição “ocorre quando se observa incoerência entre palavras e ações do mesmo ator, ou quando se afirma e nega simultaneamente algo ou alguma coisa, adotando-se ao mesmo tempo rumos que se opõem ou se anulam” (Motta, 2014, p. 288).

as políticas conservantistas” (Motta, 2014, p.290), no qual nacionalistas apoiadores da ditadura penderiam supostamente para cada um dos lados, que são vistos como os “eixos” fundamentais. Ou seja, a modernização aparece associada a um princípio liberal, a repressão/conservação a um princípio conservador e a “modernização conservadora” seria, a seu ver, a conciliação – para utilizar aqui uma palavra cara ao autor - desses dois princípios.

Pretendo questionar a chave de leitura lógico-formal proposta por Motta, centrada na comparação em abstrato do que seria um polo positivo (ligado à mudança) e um polo negativo (ligado à conservação) de relações sociais e históricas específicas. Motta secundariza, nesse processo, a maneira como tais relações se materializam historicamente, priorizando uma comparação lógico-formal entre tais princípios. Seu formato de argumentação enxerga a “modernização” e a “repressão” como princípios contrapostos que porventura se tocam (originando o “paradoxo”, do ponto de vista do autor). Entretanto, a coerção, a repressão e a violência estatal e para-estatal não são acidentes de percurso no processo de modernização capitalista (mesmo em sua faceta liberal, que parece incidir na definição da modernização em sua forma “pura” feita por Motta), mas estão contidas na própria objetivação dessas relações, aspecto que será ressaltado no próximo tópico deste texto.

III

Embora Motta reconheça em certos momentos que a modernização ocorrida durante a ditadura tenha se dado por meios repressivos (Motta, 2014b, p. 21), há em seu argumento uma abordagem acrítica sobre a própria modernização enquanto fenômeno histórico. A repressão, em sua ótica, não parece estar contida nos processos de modernização capitalista, sendo um fenômeno paralelo que porventura a atravessa. Se a metáfora do paralelismo (Motta, 2014c, p. 31) é inadequada, uma vez que paralelas não se tocam, ela é, ao mesmo tempo, reveladora, já que expressa a maneira pela qual o autor enxerga a distinção entre “modernização” e “repressão”. Parece sobressair na leitura de Motta uma análise dos processos de modernização em seu sentido puro, capaz de realizar-se indefinidamente, dissociando-os dos projetos que a dão substancialidade e da violência constitutiva da modernização capitalista existente historicamente – reconhecida por autores de distintas tradições teóricas (Marx, 2013, cap. 24; Tilly, 1992; Foucault, 2005, p. 27-48). Em textos voltados a discutir a emergência das ditaduras fascistas na Europa entre as guerras, a primeira geração frankfurtiana⁴⁸ já havia chamado a atenção para a dialética entre a modernização capitalista e a barbárie condensada naqueles regimes. Embora haja distinções em relação às ditaduras latino-americanas (Konder, 2009),

⁴⁸ Walter Benjamin, em diálogo com algumas passagens sobre as crises no “Manifesto Comunista”, trabalhou o problema em seu hoje conhecido ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Em suas teses “Sobre o Conceito de História”, o problema também estará presente na dialética entre cultura e barbárie. Posteriormente, Adorno e Horkheimer desenvolveriam o problema mais amplamente na “Dialética do Esclarecimento”.

o problema teórico-histórico mais amplo pode trazer pistas importantes para investigar os processos de modernização.

O próprio Barrington Moore Jr, com quem Motta dialoga para formular o conceito de “modernização conservadora” ou autoritária, reconhece esse aspecto. O sociólogo estadunidense realça a violência e as dinâmicas repressivas presentes nos processos de modernização não apenas nos casos alemão e japonês, para os quais cunha a expressão “modernização conservadora”, mas também na modernização via revoluções liberais, ao tratar dos fenômenos ocorridos contra camponeses ao longo do processo de cercamento dos campos (Moore Jr, 1983, p. 28-36).

Esse quadro se intensifica na periferia do capitalismo, e na América Latina em particular, onde, em termos de crítica da economia política, a acumulação primitiva marca tanto a formação quanto a própria expansão do sistema (Oliveira, 2003, p.33). As transições pelo alto e a imposição, por parte das classes dominantes, dos regimes e medidas mais brutais como forma de conter as lutas sociais também são traços recorrentes na conformação do capitalismo nesses espaços, embora seu grau de intensidade varie a partir de determinadas conjunturas. Não é que Motta desconsidere que a violência repressiva tenha existido em muitos momentos de nossa história, mas isso não parece ter sido suficiente para inscrevê-la no próprio processo de modernização capitalista durante uma ditadura.

É isso que o leva a analisar muitos dos processos envolvidos na conformação das políticas educacionais para as universidades durante a ditadura em chaves pouco críticas, chegando a falar em determinados momentos de um “sucesso das políticas modernizadoras” ou de um “sucesso econômico” da ditadura (Motta, 2014, p.289). Os elogios abstratos aos “reitores empreendedores” (em si uma categoria anacrônica para analisar o período) (p.267), aos novos *campi* em obras, aos acordos MEC-USAID (p.120 e p.146), à ampliação da pós-graduação e às mudanças na carreira de professor universitário (p.247) não podem ser-

vir como parâmetro explicativo para afirmar a existência de pretensos “paradoxos” ou “contradições”. Ao deixar de articular a análise de tais elementos ao projeto hegemônico ao qual se vinculam, o texto de Motta secundariza problemas fundamentais na análise das políticas educacionais para o ensino superior do período.

Suas investigações muitas vezes incorrem em uma descrição acrítica⁴⁹ de determinadas transformações ocorridas no ensino superior durante a ditadura, sem indagar com profundidade sobre seu conteúdo e sua forma: *qual* o seu sentido e a *quem* estavam direcionadas. As universidades conviveram, é verdade, com uma expansão (limitada, que esteve longe da universalização e da efetiva democratização do ensino superior), com a criação de laboratórios, o crescimento da pós-graduação, dentre outros, não porque isso era um princípio ligado à modernização que convivia paradoxalmente com a repressão. Essa expansão (precarizada e limitada) não pode ser tomada como uma grandeza estética de última ordem, já que não se dissocia do projeto social e econômico posto em curso pela ditadura e das mudanças ocorridas no plano produtivo no capitalismo pós-segunda guerra, que se agudizaram nos anos 1960, e se manifestaram no Brasil de forma particular em vista de sua condição dependente.

Como lembra o historiador Renato Lemos, é fundamental, ao tratarmos da ditadura empresarial-militar, não lidar com a violência repressiva em termos isolados (Lemos, 2014). Ela não surge “do nada”, e nem pode ser explicada pura e simplesmente por comportamentos individuais de membros das forças armadas. É preciso ler os episódios de terror de Estado associados a uma

⁴⁹ É isso que leva um historiador não-marxista, como Carlos Fico, a direcionar contra essa obra alguns comentários ácidos: “O caráter crítico daquele processo estaria na alegada contradição entre repressão e modernização, pois o regime teria sido ‘ao mesmo tempo destrutivo e construtivo’, haveria ‘um outro lado’, como afirma cautelosamente Rodrigo, ou seja, um lado bom – digo eu – como se pudesse haver algo bom em um regime de supressão de liberdades” (Fico, 2017, p.25). O comentário gera uma resposta por parte de Motta (2018, p. 127-131) focando em seu uso do conceito de cultura política. Embora Fico procure elevar o tom polêmico do comentário acrescentando a expressão “lado bom”, que inexistente em Motta, a base material que o motiva é a percepção pouco crítica do processo de modernização feita pelo autor de “As universidades e o regime militar”.

economia política da violência que incidia no período, capaz de realizar-se em situações específicas a partir de gradações que a particularizam. Relatos contemporâneos tornam conhecidos casos de torturas contra crianças e casos que expressavam os graus mais extremos e absurdos de violência sexual, racial e de fetiche pelo mando e pelo poder sobre o corpo do outro em episódios que precisam ser integrados a um quadro de institucionalização da violência capaz de torná-los possíveis historicamente.

O golpe é um recurso que mobiliza a violência repressiva no quadro geral do que Florestan Fernandes chamou certa vez de “contrarrevolução preventiva e prolongada” (Fernandes, 2006, cap. 7), marcada pela tentativa do bloco alçado ao poder em 1964 de conjuntamente conter o ascenso do que era visto como o risco (real ou imaginário) de uma revolução no Brasil e imprimir certas transformações na modernização capitalista no país. Embora não houvesse um projeto plenamente definido pré-1964 ou no momento em que o golpe foi dado, ele se expressa processualmente no tempo e no espaço, superando conflitos internos e externos ao bloco no poder. A violência e o terror repressivo se afirmam nesse processo não de forma autônoma, mas vinculada, como recurso efetivo e potencial, à materialização da modernização capitalista.

A violência de Estado e a repressão não são acidentais, embora sua incidência possa variar a partir de graus, conjunturas específicas e sujeitos contra quem é direcionada. Ela se manifesta não somente em direção a indivíduos e coletivos contra os quais é direcionada. Ela está presente também de maneira indireta, permeando o corpo social, procurando produzir escalas variadas de medo, silenciamento, auto-censura, receios e temores variados, auto-disciplinamento e etc. Diante de um formato próprio, ela é capaz de produzir também formas variadas de comportamentos por adesão ideológica, cooptação ou estratégia individual de sobrevivência. Ao mesmo tempo, essa dinâmica não apaga as lutas sociais

existentes dentro da universidade, mas faz com que elas sofram transformações profundas diante de um quadro hostil a reivindicações coletivas que pudessem ser identificadas real ou potencialmente com a esquerda, a subversão e o comunismo.

A repressão não tem um aspecto meramente negativo, no sentido de procurar conter ou destruir determinadas práticas e comportamentos, mas procura produzir uma condição nova. No que se refere às universidades, o quadro repressivo estabelecido contém em si próprio a expectativa por uma perspectiva de educação que tendente a produzir uma universidade tecnocrática e disciplinada. Isso faz com que essa pretensão de que a universidade esteja inserida em planos do governo e do empresariado vinculado a ele⁵⁰, fazendo com que a própria instituição seja objeto de diversas transformações legislativas e administrativas.

Esse projeto de universidade procura conferir a esta um ajuste mais fino às transformações do período pelo projeto de poder posto em curso com o golpe: é por meio dessa universidade tecnocrática e amordaçada que seria ampliada a formação de uma mão-de-obra voltada a operar tecnologia avançada de maneira dependente a partir das transformações que faziam com que o conhecimento técnico-científico intensificasse sua importância no processo de acumulação no período que antecedia historicamente a terceira revolução industrial. A universidade passaria nesse sentido a formar técnicos aptos tanto a operar essa ordem, como a produzir conhecimento destinado à sua reprodução, de maneira subalterna e dependente (Aduff, 2018, p. 38). Isso promove a transição entre uma universidade tradicional voltada à formação de elites para uma “universidade tecnocráti-

⁵⁰ Ver, por exemplo, o Fórum “A educação que nos convém”, organizado pelo IPES, Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, entidade empresarial que tem estreita participação no governo nos anos definidores da Reforma Universitária e da qual participaram, em maior ou menor medida, a maioria dos Ministros do Planejamento da Ditadura, ministério central na projeção da modernização capitalista daqueles anos. (Cf. Ipes, 1969; Souza, 1982).

ca” (Mandel, 1979, p.42), procurando estabelecer ajustes específicos às necessidades do mercado e do aparelho estatal em crescimento (Aduff, 2018, p. 104).

A percepção acrítica do processo de modernização feita por Motta leva-o a uma leitura equivocada da conformação histórica das políticas educacionais para o ensino superior do Brasil durante a ditadura, conduzindo-o a uma análise que considera modernização capitalista e repressão princípios formais contrapostos que porventura se tocam, desconsiderando a articulação estrutural entre o processo de modernização e a repressão. Ao fazer um balanço do período numa percepção distinta do processo de modernização, Cunha indica que:

Com a modernização do ensino superior pretendia-se colocar a universidade a serviço da produção prioritária de uma nova força de trabalho requisitada pelo capital monopolista organizado nas formas estatal e privada 'multinacional'. [...] Essa modernização visava, ademais, criar condições racionais (melhor diria tayloristas) para o atendimento da crescente demanda de ensino superior pelos jovens das camadas médias, a qual se expandia acionada pelo processo de monopolização, induzido por sua vez, pela política econômica (Cunha, 1988, p.317).

Nesse sentido, não é “paralelamente” (Motta, 2014c, p.31; 2018b, p. 92) à violência que se dão as políticas universitárias para o ensino superior do período. A violência é um componente presente no cálculo político da ditadura para a implementação de uma concepção de país e de universidade – que, por mais que tenha convivido com conflitos internos e externos ao bloco no poder, afirmou-se historicamente. Um dos elementos desse projeto foi a remodelação do ensino superior de forma a adequá-lo a determinadas tendências que se hegemonizavam, e que faziam das universidades uma instituição atrelada às novas transformações no plano da acumulação. Dentre essas tendências, estão a conversão da educação em formadora de capital humano (para utilizar aqui a expressão discutida entre os teóricos da economia da educação e mobilizada por membros do Estado e por empresários em planos governamentais⁵¹)

voltado ao mercado de trabalho, a submissão da universidade aos paradigmas da racionalidade empresarial e a implementação de políticas de caráter privatista para a educação superior (a cobrança de taxas e anuidades, a transferência de verbas públicas para a educação privada, a ampliação do ensino superior privado incentivado pelo Estado em determinadas regiões⁵²). A repressão (aberta e velada) está contida nesse modelo e nos cálculos de sua implementação⁵³.

Para inverter os termos utilizados por Motta (2014, p.16), para a ditadura, modernizar era reprimir, reformar era censurar. Não se trata de forma alguma de um paralelismo ou meramente de uma simultaneidade, mas de uma relação de complementaridade. No projeto de poder posto em curso pela ditadura, a repressão e a censura estavam vinculadas ao processo de remodelamento do ensino superior e eram mobilizadas a partir de uma economia política do poder e da violência que lhe é própria.

fig. 35
Ataque e incêndio da UNE (União Nacional de Estudantes) por fascistas. Rio de Janeiro, 1964.

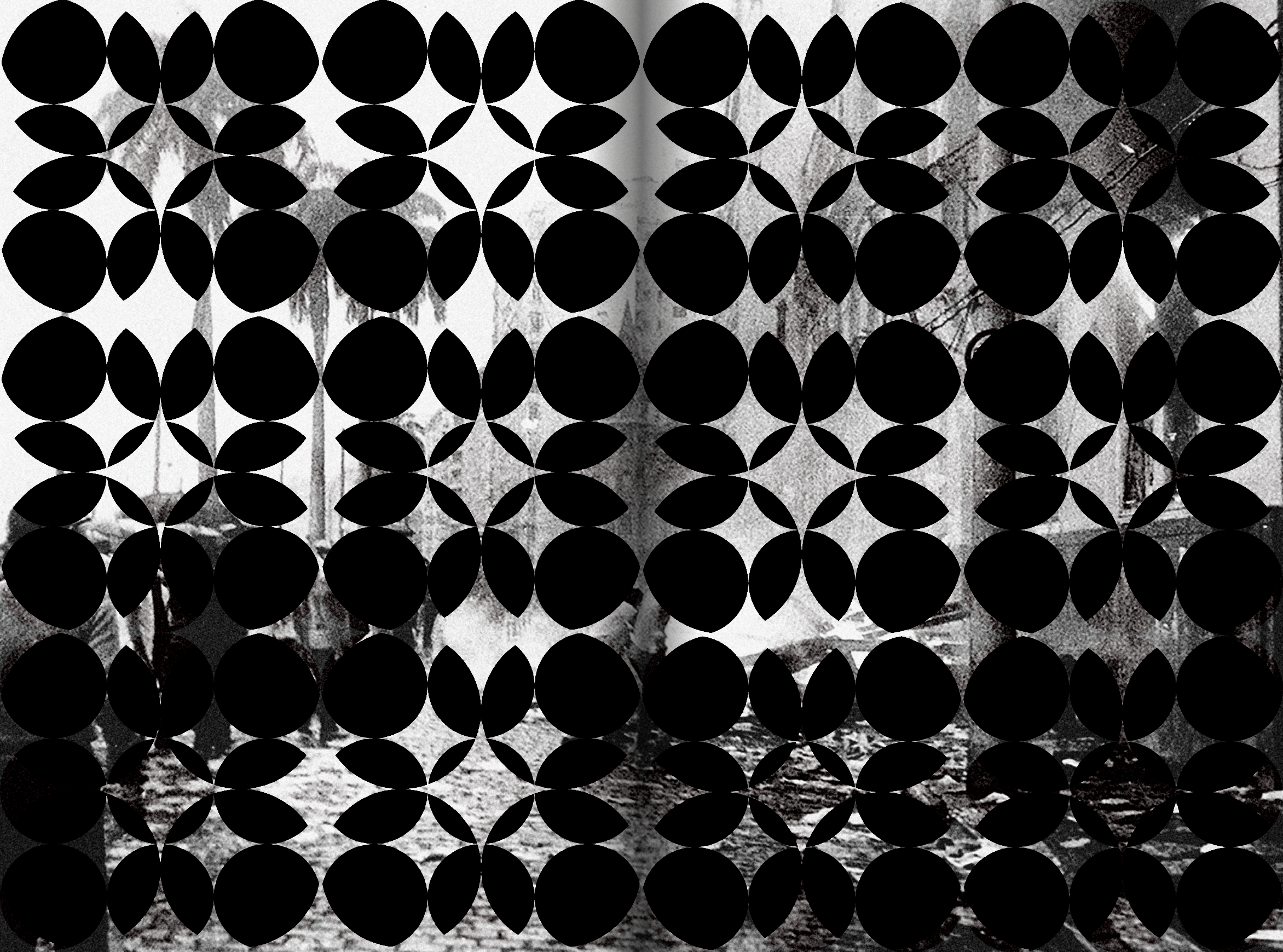
⁵¹ Ver o Plano Decenal de 1966 e 1967 do Ministério do Planejamento, ou os documentos produzidos pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais, associação empresarial que teve intensa participação na definição da agenda educacional da ditadura, sobretudo nos seus primeiros anos. Segundo Cunha (2014), vem do IPES o principal projeto para a educação superior no período.

⁵² Houve variação regional na implementação destas taxas e cobranças, assim como do valor cobrado, a partir das conjunturas internas de cada universidade. Jarbas Passarinho, em entrevista à *Veja* de 30 de junho de 1971, menciona que este ponto era uma questão de princípio para o governo. Já em relação à transferência de verbas públicas para a educação superior privada, tratou-se de um fenômeno mais amplo, presente inclusive na Constituição de 1967 no seu artigo 168, parágrafo 2º. Em relação ao último fenômeno, a tendência geral foi permitir o ensino privado onde houvesse condições e mercado para tal, impulsionando-o. Onde não houvesse, ou em cursos com baixo interesse econômico pelo empresariado educacional, o ensino superior público poderia ser a alternativa.

⁵³ Embora Carlos Fico questione o argumento de Motta ao afirmar a inexistência de uma contradição entre modernizar e reprimir (Fico, 2017, p.22), ele acaba dando ênfase apenas na forma pela qual Motta secundariza a dimensão da supressão das liberdades. Só que a supressão de liberdades promovida pela ditadura não é um fenômeno que possa ser investigado apenas sob este aspecto. Ela está atrelada não somente à contrarrevolução preventiva como ferramenta de preservação da ordem burguesa no Brasil, mas à impressão de transformações substanciais no capitalismo brasileiro de forma a ampliar seu ajustamento dinâmico e estrutural às injunções monopolistas dominantes no plano da acumulação (Fernandes, 2006, cap.7). É justamente por isso que os historiadores marxistas, criticados (Fico, 2017, p.31-36) no longo balanço historiográfico proposto por Fico, procuram realçar a dimensão de classe da ditadura.







Bibliografia

As voltas da manivela: Luiz Salinas Fortes e a universalidade do repressivo Nathalia Colli

- AMÉRY, Jean. *Além do Crime e Castigo. Tentativas de superação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ASSIS, Machado. "Pai contra mãe", em *50 contos de Machado de Assis*. Org. John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Posfácio ao livro *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CANDIDO, Antonio. "A verdade da repressão", em *Teresina etc.* São Paulo: Ouro sob Azul, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. "Apresentação", *Retrato Calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Retrato calado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

No retrovisor do Impala: *Os detetives selvagens* Caio Marques Pessanha

- BOLAÑO R. Discurso de Caracas (Venezuela). In: MANZONI, Celina (org.) Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- BOLAÑO, R. *Os detetives selvagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANETTIERI, T. Posfácio ao livro *Retrato Calado*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2020.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MORETTI, F. *O romance de formação*. São Paulo: Todavia, 2020.
- SCHWARZ, R. "Verdade tropical: um percurso de nosso tempo" In:... *Martinha versus Lucrecia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.

Notas sobre uma
narrativa distópica:
"Um dia vamos rir disso tudo"
(1976) de Maria Alice Barroso
Gabriela Bruschini Grecca
& Ana Clara Vieira

BARROSO, Maria Alice. *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

CALAFATE, Frank. Maria Alice Barroso: uma militante da pena e do talento. In: *A Nova Democracia*. Disponível em: <https://anovademocracia.com.br/maria-alice-barroso-uma-militante-da-pena-e-do-talento>. Acesso em 14 jul. 2024.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *Novos Estados – CEBRAP*. v. 2, n. 30, jul/1991. Disponível em: <https://novos-estudos.com.br/produto/edicao-30/#58dbd825dc463>. Acesso em 14 jul. 2024.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: *Vários escritos*. 4ª. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

GINWAY, Mary Elizabeth. *Brazilian Science Fiction: cultural myths and nationhood in the land of the future*. Lewisburg Pa.: Bucknell University Press, 2004.

GINWAY, Mary Elizabeth. BROWN, Andrew. *Latin American Science Fiction*. [s.l.] Springer, 2012.

FERREIRA, Rachel Haywood. Back to the Future: The Expanding Field of Latin-American Science Fiction. *World Languages and Cultures Publications*. v. 91, n. 2, 2008. Disponível em: https://lib.dr.iastate.edu/language_pubs/135. Acesso em 14 jul. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helesmo e pessimismo*. Tradução de Jaime Guinsbutg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHMIDT, Ana Lúcia Lima da Costa et al. Maria Alice Barroso: uma autora fluminense e o destaque para personagens femininas em três romances do "Ciclo Parada de Deus". *Revista Philologus* [s.l.] v. 27, n. 81, 2021. Disponível em: <https://revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/987>. Acesso em 14 jul. 2024.

Sobre a não-dialética
nos estudos sobre as universidades
após o golpe de 1964
Rafael B. Vieira

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADUFF (ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA UFF). *Ditadura e Resistências – As formas da universidade tecnocrática, o aparato vigilante/repressivo e as resistências dos professores da UFF*. São Paulo: Usina, 2018. • *Ditadura e Resistências: A rebeldia dos professores da UFF. Do golpe de Estado à formação da ADUFF-SSind*. Niterói: EDG, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o Conceito de História*. In: *Obras Escolhidas Vol. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. • "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In: *Benjamin e a obra de arte: Técnica, Imagem e Percepção*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

BENZAQUEN ARAÚJO, Ricardo. *Guerra e Paz: Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

BRASIL. *Plano Decenal de desenvolvimento Econômico e Social. Educação (II). Diagnóstico preliminar*. Brasília: Ministério do Planejamento-EPEA, 1966.

CARVALHO, Wesley. "Produção Científica, Ditadura e Universidade: Crítica ao conceito de cultura política". *Revista Germina*, v. 16, n. 3, p. 442-453, abr. 2014.

CUNHA, Luiz Antonio. *A universidade reformanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. • *O legado da ditadura para a Educação Brasileira*. *Revista Educação e Sociedade*, v. 35, n.127, abr-jun 2014. • & GÓES, Moacyr de. *O golpe na Educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A conquista do Estado. Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. São Paulo: Globo, 2006. • *Universidade Brasileira: Reforma ou Revolução?* São Paulo: Alfa e Ômega, 1979. • *A questão da USP*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FICO, Carlos. *Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas*. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.9, n.20, p.05-74, jan./abr. 2017.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003. • "Ordem e Progresso". In: *Intérpretes do Brasil – Volume 3*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

IPES (INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS SOCIAIS). *A educação que nos convém*. Rio de Janeiro: APEC Editora, 1969.

KONDER, Leandro. *Introdução ao fascismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LEMOS, Renato. “Entrevista com Renato Lemos”. *Comunicações do ISER*, n. 68, ano 33, 2014, p. 40-44.

MANDEL, Ernst. *Os estudantes, os intelectuais e a luta de classes*. Lisboa: Antídoto, 1979.

MARX, Karl. *O capital – Crítica da Economia Política – Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MOORE JR, Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia: Senhores e camponeses na construção do mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014. • “A ditadura nas universidades: Repressão, modernização e acomodação”. *Revista Ciência e Cultura*. Vol. 66, n. 4. São Paulo, out-dez 2014, p 21-26. • “Repressão e Modernização: Impactos do regime militar nas universidades – Entrevista com Rodrigo Patto Sá Motta”. *Revista do Instituto Humanitas da Unisinos*. Edição 437, São Leopoldo, 17 de março de 2014, p. 30-32. • “A universidade no tempo da ditadura – Entrevista com Rodrigo Patto Sá Motta”. *Jornal Beira do Rio – Jornal da Universidade Federal do Pará*. Ano XXX, nº130, abril e maio de 2016. • “A estratégia de acomodação na ditadura brasileira e a influência da cultura política”. *Revista Páginas*, ano 8, n. 17, 2016, pp. 9-25, mayo-agosto. • “Os olhos do regime militar brasileiro nos campi. As assessorias de segurança e informações das universidades”. *Revista Topoi*, v.9, n.16, jan-jun 2008, p.30-67. • “Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico”. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109-137, jan/mar 2018. • “Universidades e cultura na ditadura militar brasileira”. *Revista Estudios del ISHiR (Investigaciones Socio Históricas Regionales)*, Argentina, año 8, Número 20, 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista – O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PEREIRA, Ludmila Gama. *Nenhuma ilha de liberdade: Vigilância, Controle e Repressão na Universidade Federal Fluminense*. Tese de doutorado em História. Niterói, UFF, 2016, mimeo.

SOUZA, Maria Inêz Salgado de. *Os empresários e a educação: O IPES e a política educacional após 1964*. Petrópolis: Vozes, 1982.

TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus*. São Paulo: EdUSP, 1996.

VIEIRA, Rafael. “Monumento de cultura - monumento de barbárie: Uma crítica da leitura de Rodrigo Motta sobre as políticas para a universidade no Brasil durante a ditadura empresarial-militar (1964-1985)”. In: *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2017. De “O Capital” à Revolução de Outubro (1867-1917)*. Disponível em: <https://www.niepmarx.blog.br/MM/MM2017/AnaisMM2017/MC86/mc862.pdf>. Acesso em 21 out. 2024.

Revist Veja, n. 147, de 30 de junho de 1971.

ZERO À ESQUERDA

