

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

***TROPICAL SOL DA LIBERDADE:*
ENTRE O MAR E AS AMENDOEIRAS, RESGATES E
RUPTURAS ATRAVÉS DA NARRATIVA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Andrea Quilian de Vargas

Santa Maria, RS, Brasil.

2013

**TROPICAL SOL DA LIBERDADE: ENTRE O MAR E AS
AMENDEIRAS, RESGATES E RUPTURAS ATRAVÉS DA
NARRATIVA**

Andrea Quilian de Vargas

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras.**

Orientadora: Prof. Dr. Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil.

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Vargas, Andrea Quilian de
Tropical sol da liberdade: entre o mar e as
amendoeiras, resgates e rupturas através da narrativa. /
Andrea Quilian de Vargas.-2013.
142 p.; 30cm

Orientadora: Rosani Úrsula Ketzner Umbach
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2013

1. Ana Maria Machado 2. Ditadura militar 3. Romance
I. Umbach, Rosani Úrsula Ketzner II. Título.

Ficha catalográfica elaborada por

© 2010

Todos os direitos autorais reservados a Andrea Quilian de Vargas. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Rua Benjamin Constant, n. 1000, apto 14, Bairro Centro, Santa Maria, RS, CEP: 97050022

Fone (0xx) 55 30253136. E-mail: andrea.quilian@hotmail.com

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

***TROPICAL SOL DA LIBERDADE: ENTRE O MAR E AS
AMENDOEIRAS, RESGATES E RUPTURAS ATRAVÉS DA
NARRATIVA***

elaborada por
Andrea Quilian de Vargas

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Fabício Flores Fernandes, Dr. (UESPI)

Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 04 de março de 2013.

Para Cesar, meu maior amigo, meu mais bondoso colaborador, meu sempre amoroso companheiro.

AGRADECIMENTO

Uma obra acabada é sempre uma ilusão, dizia Raduan Nassar. Mas, mesmo ciente de tal incompletude, aventurei-me. E eis aqui o primeiro passo dessa jornada que, longe de ser solitária, contou com a colaboração de muitos, aos quais ofereço, neste momento que ficará eternizado neste documento, meus sinceros agradecimentos.

Para Vitor Hugo, que mesmo estando no auge de sua juventude, jamais me tirou uma noite de sono durante a execução deste trabalho.

Ao colega e amigo Franciano Camelo, pessoa de caráter irrepreensível e de uma bondade ímpar, com quem dividi as inquietações, as incertezas, as revoltas, mas também os bons e “literalmente doces” momentos.

À querida amiga Anelise da Silva, que carinhosamente auxiliou-me quando da minha ausência.

À professora Rosani Umbach, por sua sempre gentil atitude de confiança e respeito às minhas ideias e propostas.

À professora Vera Lúcia Lens pela afetuosa acolhida quando solicitada a auxiliar-me na concretização desta pesquisa.

Aos professores Fabrício Flores Fernandes e Pedro Brum Santos que, cordialmente, dispuseram-se a ler-me.

A cada cidadão brasileiro que possibilitou, através do recolhimento de seus impostos, que meu período de estudos fosse custeado pela CAPES, mesmo que isso tenha ocorrido de maneira compulsória.

À minha mãe, que sempre foi sinônimo de força.

E, de forma especial, ao meu companheiro Cesar, homem de extrema sabedoria e amor atento que, “antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto”, esteve comigo desde o princípio.

A todos, o meu mais verdadeiro muito obrigada!

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!

Todo o sentido da vida
principia à vossa porta;
o mel do amor cristaliza
seu perfume em vossa rosa;
sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas,
ai! com letras se elabora...
E dos venenos humanos
sois a mais fina retorta:
frágil, frágil como o vidro
e mais que o aço poderosa!

[...]

Romance LIII ou das palavras aéreas, Cecília Meireles

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

TROPICAL SOL DA LIBERDADE: ENTRE O MAR E AS AMENDOEIRAS, RESGATES E RUPTURAS ATRAVÉS DA NARRATIVA

AUTORA: ANDREA QUILIAN DE VARGAS

ORIENTADOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 04 de março de 2013.

Como espaço privilegiado que acompanha o homem em sua trajetória existencial, a literatura incorporou, especialmente a partir da década de 60, as tentativas de reconhecimento de segmentos da sociedade até então negligenciados. Composta pela periferia étnica, geográfica e social (negros, homossexuais, mulheres...), essa grande massa fez da literatura palco para contar suas histórias. Reiterada a constatação de que os mais inspiradores sonhos sociais e políticos não passavam de sonhos, foram os romances que, inseridos num contexto de rupturas, revelaram a conturbada realidade do século XX. *Tropical sol da liberdade*, narrativa ficcional de Ana Maria Machado que se alinha a essa prática de desnudamento e questionamentos sobre as “verdades históricas”, nos revela visões diferenciadas dos fatos da ditadura militar de 64: das mulheres, dos exilados, dos “ex-cêntricos”. Com base nos estudos da pesquisadora canadense Linda Hutcheon, intentamos compreender o lugar e a força dessas personagens periféricas na narrativa elaborada por Machado. Cientes de que o real é algo que desafia a representação, investigamos, dentro de um vasto universo que opera entre deslocamentos voluntários e involuntários, a representação literária do exílio, com ênfase nas questões de alteridade daí advindas. Por sua complexidade, tal empreendimento exigiu que levássemos em conta conceitos provenientes de áreas como a psicologia, a sociologia, os estudos culturais, com o intuito de compreendermos como Ana Maria Machado, enquanto latino-americana degredada, fez de sua experiência uma prática discursiva. Refletindo as particularidades de um contexto caótico, o romance que nos propusemos estudar não obedece à ordem do relógio, mas à consciência da protagonista, uma mulher atormentada que se encontra numa encruzilhada: a necessidade de narrar o que viu e viveu, atrelada à impossibilidade de fazê-lo. Escrito de maneira delicada e emocionante, *Tropical sol da liberdade* não fala das torturas, das prisões, mas narra a vida miúda das pessoas simples, suas angústias, seus traumas. Desestabiliza a distância mantida, durante séculos, entre escritor e leitor. Através de uma narrativa metaficcional que desvenda o processo da criação literária, somos gentilmente convidados a participar do ato criativo, ratificando a ideia defendida por Eco de que a obra só se completa com a interferência do leitor. Da mesma forma, os relatos das vítimas dos regimes opressores só têm valor terapêutico, como afirma Freud, se houver um receptor interessado. Partimos dessa concepção para investigarmos a importância das testemunhas, diretas ou indiretas, na reconstrução das vidas interrompidas pelas ditaduras. O que fizemos neste trabalho foi uma breve incursão pelos bosques da ficção e das teorias literárias, lugares onde a pluralidade inesgotável habita. Tentamos, arbitrariamente, ordenar, optar, mas jamais com a ilusória intenção de esgotar os porquês que nos motivarão, sempre, a continuar investigando.

Palavras-chave: Ana Maria Machado. Ditadura militar. Romance.

ABSTRACT

Master's Thesis
Post-Graduation Program in Languages and Literature
Federal University of Santa Maria

TROPICAL SOL DA LIBERDADE: BETWEEN THE SEA AND ALMOND TREES, RESCUES AND RUPTURES THROUGH NARRATIVE

AUTHOR: ANDREA QUILIAN DE VARGAS

SUPERVISOR: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Place and Date of Presentation: Santa Maria, March 04, 2013.

As a living manifestation following the stream of history, literature has included, mainly after the sixties, attempts of recognition of social groups neglected so far. Constituted by the geographic, ethnic, and social (negroes, homosexuals, women...) periphery, this large human mass used literature as a stage for narrating their histories. In that disruptive context, novels were used to disclose the dissonant and disturbed reality of the XX century. *Tropical sol da liberdade* is the novel by Ana Maria Machado that aligns itself to that praxis of inquiring and unveiling "historical truths". It shows us, from the female, deportee, and ex-centric point of view, facts from the 1964 Brazilian military dictatorship. Based on studies by the Canadian researcher Linda Hutcheon we intend to figure the place and the strength of those peripheral characters in the narrative developed by Machado. Aware that reality is continuously defying its representation, we have investigated into the vast universe embracing voluntary and involuntary departures, in the search for a literary representation of exile with emphasis on otherness issues. Given the theme's complexity, some background from psychology, sociology, cultural studies, was used for helping us to understand how Ana Maria Machado, as an excluded Latin American woman, has turned her experience into a discursive practice. While encompassing elements of a chaotic context, the analyzed novel does not evolve as a linear timeline following protagonist's consciousness time. It evolves otherwise, as time perception from a woman, tormented at same time, by the need to narrate things she saw and lived, and being bounded by the impossibility of doing that. Written in a delicate and exciting way, *Tropical sol da liberdade* doesn't speak about prison or torture. The novel narrates simple people's everyday life with their anguish and traumas. Through a metafictional narrative the traditional distance writer- reader is dissolved while we are kindly invited to participate in the creative act. That corroborates Umberto Eco's concept that a literary piece only completes with the participation of readers, in the same sense that victims of oppressive regimes reporting facts would only have therapeutic effect, as stated by Freud, when there is a concerned listener. From that starting point, we also investigate the importance of direct or indirect witnesses in reconstructing lives interrupted by dictatorships. What we've done through this study, can be considered a short walk through fictional woods, literary theories and spaces where the inexhaustible plurality resides. We have tried randomly to set an order by choosing thoughts, but never sticking on the illusory intention of exhausting reasons that incite us to keep investigating.

Key-words: Ana Maria Machado. Dictatorship. Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 TROPICAL SOL DA LIBERDADE: NARRATIVA E RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE BARBÁRIE	25
1.1 Tristes terras, tristes tempos: memórias de um espírito libertário	38
1.2 A forma e o contexto	48
2 POR QUE LEMBRAR?	61
2.1 Quem são as testemunhas?	66
2.2 O corpo machucado, a alma esfacelada	69
3 ESTRANGEIRO: UM ESTADO DE INADEQUAÇÃO PERMANENTE	79
3.1 Alteridade em tempos de barbárie: uma questão sensível	79
4 O “EX-CÊNTRICO” SUBVERTENDO A HISTÓRIA NO ROMANCE PÓS-DITATORIAL BRASILEIRO	105
4.1 Ficção e história, fronteiras instáveis	105
4.2 Centro X ex-cêntrico	113
4-3. Romance pós-ditatorial, um olhar feminino	122
5 CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	135

INTRODUÇÃO

O primeiro passo, antes de adentrarmos no denso “bosque da ficção”¹, é termos em mente a singularidade da arte de contar histórias, arte essa que acompanha o homem desde os primórdios da humanidade. Sobre o tema, assim discorre Roland Barthes:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas histórias: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias: está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história [...] Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa, [...] a narrativa está aí, como a vida².

Sendo inerente ao ser humano, a narrativa não é objeto exclusivo da literatura. O discurso sempre se prestou para absorver a energia do pensamento e transformá-lo em algo palpável. Escrever ou contar, desde o início dos tempos, configura uma tentativa de organizar o caos interior, compreender a essência humana, construir referências e buscar sentidos através daquilo que se narra. Aquele que lê, amplia seu universo de experiências, entende melhor a natureza do ser humano, abre-se para um território maior do que os limites de sua vida, penetra outro universo, incorpora à sua consciência níveis diferentes de realidade. Ao mesmo tempo em que se depara com um mundo alheio ao seu, o mundo ficcional, o leitor empírico também busca em suas memórias particulares modos de ver e interpretar o texto. “Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, [...] porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular”³. Nas bordas dessa inferência, encontra-se a constatação de que os textos se apresentam sempre como já lidos. Os apreendemos de acordo com nossas prévias interpretações e expectativas, o que resulta no fato de que o que menos vale é o texto, mas as múltiplas nuances

¹ Metáfora de Jorge Luis Borges para o texto narrativo, também empregada por Umberto Eco.

² BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 19-20.

³ ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1944. p.16.

interpretativas que o “eu” intérprete dele retira. Não há, pois, como refratar sujeito/discurso/memória (ou história), tendo em mente que as representações simbólicas se inscrevem no mundo social de quem as produz e de quem as lê. Nessa linha, tais representações são o lugar apropriado e privilegiado para as manifestações ideológicas. Os leitores empíricos, “em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto” ⁴. Tal interpretação, sempre particular, é, segundo Eco, necessária para que o leitor “preencha as lacunas desse texto.” Partindo de tal entendimento, depreende-se que o leitor é convidado a optar o tempo todo durante o processo de leitura e que essa possibilidade é inserida, muitas vezes conscientemente, pelo próprio autor.

O ato de narrar, nessa linha, só se completa mediante a intervenção do leitor, configurando um pacto entre ele e o sujeito que narra. Ana Maria Machado, escritora e atual presidente da Academia Brasileira de Letras, numa palestra intitulada *Em louvor da narrativa*, apresentada em 2005 no encontro da Unesco, em Santiago do Chile, declarou ser o relato, para ela, uma busca de sentidos que ocorre de maneira organizada, pois, para compor uma narrativa, incidentes irrelevantes são excluídos, fatos são organizados e hierarquizados, arrumados numa forma coerente, com o intuito de ordenar infinitos fragmentos e possibilidades. A escritora ainda declara que “uma boa narrativa, bem preparada, bem formulada, bem escrita, dessas que a literatura guarda, muitas vezes se constitui numa iluminação súbita, numa revelação” ⁵, visto que no fantástico momento da criação, o autor reflete o tempo todo sobre o que é importante registrar, num mergulho interno revelador.

Levando em conta as palavras de Machado, depreende-se que a partir do momento em que um episódio é transformado em relato, ele se torna claro nas consciências tanto de quem escreve, quanto na de quem lê. Isso significa que damos forma e sentido à vida através dos esquemas narrativos. Sobre ler ficção, assim define Umberto Eco:

⁴ ECO, 1944. p. 14.

⁵ MACHADO, A. M. **Balaio**: livros e leituras. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 51-52.

[...] significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana⁶.

A colocação de Eco evidencia, com efeito, o caráter revelador e consolador da narrativa. Por essa razão, acreditamos que tenha sido inevitável ler e escrever ficção em momentos desoladores da história da civilização, como o imediato pós-guerra e as ditaduras da América Latina. Naquele período, tornou-se imperativo relatar, mesclando verdade e invenção, a violência que massacrou milhares de pessoas, quando, paradoxalmente, parecia que a linguagem tornara-se insuficiente para dar conta de narrar tão assombrosa experiência.

No período posterior ao golpe que deu início à ditadura militar de 64, tornou-se recorrente na cena literária brasileira, em especial, a narrativa voltada para a reconstrução das vidas interrompidas. Ocuparam os palcos literários as figuras dos exilados, dos deslocados, dos torturados, dos fugitivos que, de uma situação periférica, passaram a ocupar o centro das narrativas com o intuito de contar suas histórias. As narrativas feitas a partir desse contexto foram construídas justamente para combater as tentativas de emudecimento e para buscar a verdade. Ou, melhor dizendo, representaram as cicatrizes indesejáveis dessa história, mesmo que, para Walter Benjamin, a modernidade e o pós-guerra tenham abalado consideravelmente a capacidade humana de narrar. A arte de contar, para o pesquisador alemão, tornou-se obsoleta, pois parte “da transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna”.⁷ Advém daí, segundo Benjamin, “uma desilusão radical com esse século”⁸. Diante de um mundo arruinado e dominado pelas máquinas, o contador de histórias não encontraria mais seu lugar. Entretanto, percebemos em romances como *Tropical soldado da liberdade* um resgate desse narrador benjaminiano, visto que as recordações ali relatadas são indissociáveis da experiência daquele que narra. O narrador do romance organiza resquícios de uma história, de uma vivência, de uma experiência

⁶ ECO, 1944, p.93.

⁷ BENJAMIN, W. Prefácio. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 10.

⁸ Ibid., p. 117.

que precisa ser passada adiante, mesmo que isso ocorra de maneira fragmentada, já que, em tempos modernos e pós-modernos, já não se pode mais pensar em totalidade.

Atentos à necessidade da busca pelas verdades escondidas nos porões da ditadura, nossa contribuição com este trabalho consistirá em levar a público reflexões sobre a ditadura militar brasileira de 64 e seus reflexos na vida miúda das pessoas comuns, as protagonistas de *Tropical sol da liberdade*, romance de Ana Maria Machado que analisamos aqui. Tais reflexos não se restringiram, sobretudo, ao fazer literário, à representação artística acerca do evento histórico e social delimitado, mas passaram a acompanhar, de maneira dolorosa, as vítimas da repressão. De que forma estão representadas, na ficção elaborada por Ana Maria Machado, as marcas deixadas pela ditadura em quem viveu aqueles tempos? Também trataremos da questão do exilado político, aquele que fora obrigado a deixar o país e inserir-se, devido às circunstâncias, numa cultura diferente. Como se passou, na tessitura narrativa, essa relação com o Outro? Investigamos, também, o lugar do “ex-cêntrico”⁹, o indivíduo que viveu na periferia histórica da ditadura, e que dela não saiu incólume. De acordo com a representação simbólica elaborada por Machado, que olhar esse sujeito lança sobre o decurso da história? Os reflexos do regime militar na produção literária brasileira e na cultura, de maneira geral, também são pontos que abordaremos, porém de forma sucinta, visto que já foram realizados diversos trabalhos minuciosos sobre esse tema.

Como interessados que somos na obra de Ana Maria Machado, é de nosso conhecimento que não são poucas as pesquisas sobre sua trajetória literária. Podemos citar as contribuições de Mirele Carolina Jacomel: “Na contramão da ordem vigente: a mulher no contexto da ditadura militar em *Tropical sol da liberdade*”; Claudiomiro Vieira da Silva: “A reinvenção do passado em *Tropical sol da liberdade*”; Silvia Maria Rodrigues Nunes: “E as meninas cresceram: a construção da personagem feminina nas obras de Ana Maria Machado”; Luciete de Cássia Souza Lima Bastos: “Os fios da memória nos teares da imaginação de Ana Maria Machado: o narrador em *Do outro mundo*”; Simone Michelle Silvestre: “Sobre o que é ser escritor em Ana Maria Machado”; Maria Cristina Canduru Villaça: “Novos finais felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia

⁹ Termo usado pela pesquisadora canadense Linda Hutcheon ao se referir ao sujeito fora do centro, o marginal, o periférico.

Orthof”; Cristiane Toni: “ O rompimento em Isabel Allende e Ana Maria Machado: as mulheres tecem seus próprios discursos”. Cientes do número generoso de trabalhos sobre Ana Maria Machado e sua obra, especialmente a destinada “mais” para o público infantil (a autora evita os rótulos), procuramos centralizar nossa atenção em questões ainda pouco trabalhadas. Isso não significa, sobretudo, que desconhecamos o mérito das pesquisas que nos precederam.

Abrimos esta pesquisa com o capítulo *Tropical sol da liberdade: narrativa e resistência em tempos de barbárie*, no qual destacamos o distanciamento entre o romance de Machado e algumas das demais narrativas produzidas no e sobre o período da ditadura militar de 64 no Brasil, quando o forte teor dramático, a ênfase na brutalidade e nos relatos dos cárceres foram uma constante. Mais adiante, abordamos o interesse das ciências sociais e da literatura pelos relatos das vítimas das experiências catastróficas vivenciadas no século XX. A seguir, em *Tristes terras, tristes tempos: memórias de um espírito libertário*, traçamos um breve apanhado do que representou, na cultura brasileira dos anos 60 e 70, a censura deflagrada pelo regime militar instaurado em 1964. Os reflexos nas artes, em especial, ocupam lugar central nas considerações feitas nesse momento da pesquisa. Em seguida, conduzimos as reflexões no sentido de esclarecer que *Tropical sol da liberdade* configura-se num diálogo entre o contexto em que foi construído e o presente, sendo possível, através dele, perpetuar a memória da coletividade por meio da reconstrução da memória dos sujeitos periféricos. Encerrando a primeira parte desta pesquisa, no sub-capítulo *A forma e o contexto*, exploramos a forma como o romance foi articulado, levando em conta o contexto de sua produção: fragmentado, caótico, desarticulado. Com base nos estudos de Anatol Rosenfeld, consideramos a possibilidade de o romance de Machado trazer, em sua articulação narrativa e sua forma, os reflexos da sociedade dentro da qual fora produzido. O discurso fragmentado, nesse sentido, materializa na narrativa o contexto no qual a personagem está inserida.

A segunda parte de nossa pesquisa, intitulada *Por que lembrar?*, está voltada para a necessidade de verdade que motivou as ciências sociais e a literatura, em especial, a investigarem as narrativas dos eventos traumáticos, questionando as verdades historicamente reconhecidas durante décadas. Interrogamo-nos, nesse capítulo, sobre os porquês de remexer esse passado e sobre o poder libertador da narrativa em momentos indelévels da história, como a ditadura militar de 64.

Mais adiante, no subcapítulo *Quem são as testemunhas?*, amparados nos estudos de Jeanne Marie Gagnebin, Griselda Kaufmann e Márcio Seligmann-Silva, discutimos brevemente o termo “testemunha” como algo que foge às unanimidades. Traçamos algumas breves considerações sobre literatura com teor testemunhal, entendida não somente como uma forma de exortação dos fantasmas dos presos, torturados ou perseguidos, mas no sentido social do termo: perpetuar a memória dos opositores ao poder.

Em *O corpo machucado, a alma esfacelada*, capítulo que dá continuidade a esta investigação, focamos a análise na personagem Lena, marcada no corpo e na alma pela ditadura, impossibilitada de construir um testemunho lúcido e coerente. Com base nos estudos realizados por especialistas em áreas da psiquiatria e da psicanálise, lançamos nosso olhar sobre a protagonista do romance com vistas aos sintomas das vítimas de catástrofes, como a incapacidade de narrar, os lapsos de memória, os comportamentos infantis, a sensação de solidão e abandono, a crise de identidade, o medo recorrente. A noção de trauma, superficialmente abordada nesse capítulo, descreve uma ferida, uma ruptura que desconstrói e desestrutura o sujeito, tornando-o, em muitos casos, incapaz de falar sobre o evento traumático.

A terceira seção desta dissertação, *Estrangeiro, um estado de inadequação permanente*, inicia com o subcapítulo *Alteridade em tempos de barbárie*. Nesse ponto da pesquisa, investigamos na construção fictícia de Machado o estado de inadequação permanente em que viveram os exilados políticos no período da ditadura militar no Brasil e na América Latina, momento em que muitos brasileiros, intimidados ou perseguidos pelo regime, obrigaram-se a deixar o país, iniciando, dessa forma, um processo de desenraizamento e uma forçada tentativa de inserção numa cultura estranha. Nesse momento, conflitos relacionados à própria identidade aparecem, acirrados pela necessidade de conviver com o Outro. É nesse contexto que surgem práticas de enfrentamentos socioculturais às vezes dramáticas, levando indivíduos a experimentarem sentimentos destrutivos. O ressentimento é um deles, tema abordado na sequência, quando analisamos alguns personagens citados em *Tropical sol da liberdade*, todos vivendo em situação de exílio. Para concretizarmos a análise proposta nessa unidade, buscamos suporte teórico nos estudos de Eric Landowski, Antonio Sidekun, Nadja Hermann, David Konstan e, em especial, da psicanalista e pesquisadora Maria Rita Kehl.

Mais adiante, no capítulo *O excêntrico subvertendo a história no romance pós-ditatorial brasileiro*, baseamos nossa investigação nos estudos da pesquisadora canadense Linda Hutcheon, segundo a qual, aproximadamente a partir dos anos 60, as noções de totalidade, centro e verdade histórica foram transgredidas. A partir daí, os romances passariam a questionar: “Que parte da história foi esquecida ou negligenciada nos relatos que conhecemos e aceitamos?” Nessa unidade, na seção *Ficção e história, fronteiras instáveis*, questionamos as fronteiras que separavam a história da literatura, fronteiras estas consideradas instáveis na contemporaneidade, visto que tanto uma quanto a outra opera valendo-se dos recursos disponibilizados pela linguagem. Nesse sentido, verdade e invenção andariam juntas, complementando-se. A esse veio, que imbrica história e ficção na tessitura do texto literário, aliadas ao desvendamento do processo criativo, Hutcheon denomina metaficção historiográfica. Para a professora canadense, essa nova forma de romance contesta a separação entre o histórico e o literário e traduz o caráter fragmentado do movimento pós-moderno. No subcapítulo seguinte, *Centro X excêntrico*, destacamos no romance de Machado o papel do sujeito inserido nesse contexto de dúvidas e fragmentações, que sai do anonimato quando a sociedade se desestabiliza e passa a tomar o centro das narrativas. Instituições consolidadas passaram a ser questionadas, a arte atinge as ruas, transformando a cultura em culturas, com ênfase no múltiplo. A metaficção historiográfica representa, nos romances, novas possibilidades de leitura da história que podem ter sido negligenciadas pelos discursos oficiais, questionadas em *Tropical sol da liberdade*.

Tais questionamentos acerca dos relatos históricos norteiam o último capítulo desta pesquisa, intitulado *Romance pós-ditatorial, um olhar feminino*. Nesta unidade, levantamos questões relacionadas ao conteúdo social da obra literária e à subjetividade daquele que escreve. Em *Tropical sol da liberdade*, romance em que as memórias da protagonista compõem a narrativa, o olhar que prevalece é o da periferia do gênero. Como a ditadura militar no Brasil de 64 foi vista, então, por uma mulher inserida num contexto predominantemente masculino?

1 TROPICAL SOL DA LIBERDADE: NARRATIVA E RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE BARBÁRIE

Dentre tantas obras produzidas durante e sobre a ditadura militar no Brasil, escolhemos como objeto de análise o romance *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, pelo fato de estarem nele alinhados, de um lado, fatos da história do Brasil; de outro, um sensível trabalho com a linguagem. Através do romance, que une memória individual e coletiva, história e ficção, nos emocionamos, nos rebelamos, maldizemos e bendizemos nosso país, imersos num texto que revela verdades, significações, identidades e (des) continuidades históricas como partes inseridas num todo maior de práticas sociais, limitadas dentro de um tempo e um espaço específicos: da infância da protagonista ao período posterior à ditadura de 64. Sua força textual está na estratégia de mesclar a linguagem às práticas dessa vida social, de resumir a movimentação humana e política naquele tempo. No texto, encontra-se em destaque a subjetividade da autora, presente em cada página, mas também reconhecemos fragmentos da história de muitos jovens, estudantes, mães, estilhaços da vida da parcela de brasileiros que lutou contra o regime repressivo, direta ou indiretamente. Essas duas vias, a subjetividade permeada pela ideologia de quem escreve, e o apelo histórico, comprometido com a sociedade, dão forma à criação literária de Ana Maria Machado. Publicado em 1988, o romance reverencia aqueles cujas vozes foram esquecidas no período da ditadura militar no Brasil, mas também revela o outro lado, o daqueles que acreditavam na eficácia da repressão para proteger a vida dos brasileiros, constituindo-se num diálogo aberto e múltiplo em instâncias interpretativas. Rosani Úrsula Ketzer Umbach e Vera Lucia Lenz Vianna, num artigo intitulado *Memória, escrita e assimetria do poder em Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado*, afirmam: “Conduzida com habilidade e emoção, a escritura na narrativa [...] mostra o olhar atento da autora em relação ao peso de um passado histórico que, continuamente, retorna à memória individual e social da nação brasileira – o período de repressão militar”¹⁰. Por intermédio das lembranças individuais de Lena, a protagonista, vai-se delineando um panorama da

¹⁰ UMBACH, R.U.K.; VIANNA, V.L.L. Memória, escrita e assimetria do poder em *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 69-83, jul./dez. 2010.

sociedade brasileira da época. As memórias individuais, nesse sentido, se expandem e atingem uma esfera maior, a da coletividade.

Tendo em vista que foram realizadas muitas leituras sobre obras que têm o período da repressão como contexto e como temática, observamos que *Tropical sol da liberdade* é romance pouco lembrado. Talvez porque alguns leitores desinformados ainda pensem que Ana Maria Machado dedica-se exclusivamente ao público infantil. Ou talvez isso se deva ao fato de que, especialmente com o retorno dos exilados ao país, o público curioso tenha dado preferência aos relatos detalhados da tortura, das prisões, das perseguições policiais, como assegura a pesquisadora Flora Sússekind:

Esta ávida leitura da experiência carcerária ou da narrativa dos sofrimentos alheios parece apontar no sentido de um grande mea culpa da classe média que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira e, desencantada, começa a se penitenciar ficcionalmente pela repetida leitura de suas consequências¹¹.

Havemos de concordar que a sociedade brasileira, pelo menos aquela fração de indivíduos que se manteve alheia aos fatos, deva padecer sob um sentimento de incômodo constrangimento, pois foi somente através dos livros que, para muitos, a verdade foi revelada, com anos de atraso.

Mesmo que tenha sido publicado em 1988, após o relato de Sússekind, podemos depreender que o romance de Machado, por abster-se de cenas chocantes de violência e degradação, as preferidas dos leitores-vampiros, e por ser construído basicamente sobre as introspecções de uma protagonista mulher, periférica, não seja consideravelmente comentado quando o assunto é literatura pós-64.

Tropical sol da liberdade faz parte daquele grupo de obras que destoam da estética da brutalidade, tão desenvolvida na ficção dos anos 60 aos 80 no Brasil. A título de exemplo, citamos o romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago, onde também há uma recusa a narrar cenas de tortura detalhadas e de violência física, para surpresa e até decepção dos leitores ávidos pelo horror difundido nos porões dos quartéis. Publicado em 1981, *Em liberdade* é um diário ficcional de Graciliano Ramos, transformado em personagem, que dialoga e reflete sobre a realidade. Os

¹¹ SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. p. 44.

detalhes do livro dizem respeito ao dia-a-dia de um intelectual quando em liberdade, após a prisão no governo Vargas. Há, de maneira explícita no discurso da personagem, um ataque ao aparente interesse mais pela história de homens presos, do que pela vida de homens livres:

Todos exigem – e nisso há unanimidade – que eu escreva as minhas memórias do cárcere. Ninguém me pede as anotações que estou fazendo dos meus tateios em liberdade. Será que todo leitor é intrinsecamente mau? Será que só se interessa pelo lado sombrio de uma vida? Vejo-me na escuridão, procuro desesperadamente o comutador, quero enxergar o que me rodeia, ser dono dos meus atos e não uma força cega que se desloca ou é deslocada, encontro o botão, consigo empurrá-lo para baixo. Glória: a luz! Chega o leitor por detrás de mim e desliga o comutador. “Continue nas trevas, é aí o seu lugar.” [...] Não cairei na sua armadilha. Não vou dar-lhe o livro que exige de mim. Dou-lhe em troca o que você não quer. Estou trabalhando com a sua decepção. É ela a preciosa matéria-prima deste diário¹².

Destacando a perversidade do homem que se deleita com as cenas de horror relatadas em muitas obras publicadas após o regime militar, Silviano Santiago afronta esse leitor ávido pela dor e, assim como Ana Maria Machado, se situa numa posição singular em meio ao cenário literário brasileiro dos anos 70 e 80. A premissa de falar antes sobre a liberdade, depois sobre os cárceres, é o que caracteriza os dois romances.

Durante o regime militar brasileiro, o aparato repressivo do Estado autoritário fez surgir uma gama de opções literárias como resposta à censura. Conforme Sussekind (1985), algumas dessas opções foram indiretas, como as parábolas, as alegorias, as viagens interiores; outras com caráter mais incisivo, como os romances-reportagem, os depoimentos de ex-presos políticos, exilados. Estas, se comparadas àquelas, eram consideradas os filões de maior sucesso da literatura do período, pois traziam a censura não como explicação para os rumos tomados por algumas obras literárias, mas como personagem forte e atuante. Sobre isso, assim discorre Sússekind:

Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística. Respostas diretas (naturalismo) ou indiretas (parábolas), trata-se a produção literária como se seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo mantém com a tradição e com o seu público¹³.

¹² SANTIAGO, S. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 128.

¹³ SÜSSEKIND, 1985. p. 10.

Podemos excluir o romance de Machado dessa linha de obras que, na época, mantinha um pacto muito maior com a censura do que com a literatura, visto que tinham como principal objetivo relatar o proibido, despojando-se, em alguns casos, dos recursos ficcionais. O interesse nos relatos documentais ou autobiográficos aproximou essa literatura do texto jornalístico, direto, objetivo. Esse era o panorama predominante da literatura brasileira nos anos 70 e 80.

No romance de Ana Maria Machado, os diferentes contextos da vida de Lena, a protagonista, permeiam a narrativa, sem ênfase na ditadura militar ou no exílio, mas tendo “também” esse período como referência para suas recorrentes reflexões. Diferente de obras como “*O que é isso companheiro?*”, de Gabeira, não havia uma proposta ideológica ou política explícita por parte de Ana Maria Machado, mas havia uma premência em se falar de liberdade, através de uma narrativa que não pode ser considerada uma simples exortação dos fantasmas de quem a escreveu. Ao contrário, o romance (iniciado em 1982) foi concluído 24 anos depois do início do período ditatorial brasileiro, num momento de lucidez da autora.

Ratificando esse posicionamento, segundo a própria Ana Maria Machado (1999), o verdadeiro artista deve se preocupar, inicialmente, com sua própria obra, sem colocá-la a serviço de nada. A obra de arte deve seguir seus caminhos, sem a obrigação de transmitir mensagens. Entretanto, há uma outra via nessa empreitada que não pode ser negada: nenhum ser humano consegue, de maneira plena, se omitir, não participar do fluxo dos tempos, não tentar um mundo melhor, especialmente quando isso é possível através dos mecanismos disponibilizados pela linguagem. Sendo assim, torna-se quase impossível que um artista não revele um tanto de si em sua obra. “Mas, se a obra em questão fosse uma verdadeira obra de arte, a ideologia estaria nela *apesar* do artista”¹⁴. Nas bordas dessa inferência, escrever configura uma tentativa, pelo autor, de ser uma pessoa melhor e transmitir, mesmo que inconscientemente, seus valores. Sobre o termo ideologia, assim discorre o crítico inglês Terry Eagleton:

Não entendo por “ideologia” apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes: considero-a mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social¹⁵.

¹⁴ MACHADO, A. M. **Contracorrente**: conversas sobre leitura e política. São Paulo: Ática, 1999. p. 31.

¹⁵ EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 16.

Nessa linha, depreende-se que há sempre várias maneiras de ler ou escrever, em acordo com os modos de ver o mundo do “eu intérprete” ou do “eu escritor”. Não há leitura de uma obra que não represente uma releitura, pois se faz dentro de uma rede de valores instituídos, uma ideologia já consolidada.

Outro grande grupo de leitores interessados nas obras mais chocantes sobre a ditadura, conforme Flora Süssekind (1985), seria o dos membros de uma geração ainda muito jovem nos anos 60 e que busca, através da literatura, a verdade sobre os fatos. Seria uma tentativa de suprir as lacunas do conhecimento histórico que se manteve, durante muito tempo, atrelado às vontades do governo. Sob essa perspectiva, a literatura funcionaria como uma instância capaz de articular imaginário e real, cujo diálogo estabelecido com o momento específico do processo social narrado testemunharia o pensar de uma época, remetendo-nos às possibilidades ofuscadas pela história oficial.

O século XX, dentro de um panorama mais abrangente, foi marcado por uma série de eventos catastróficos para a humanidade. Entre guerras, conflitos, disputas pelo poder e a perda da liberdade, o ser humano, abismado, presenciou o triunfo à barbárie. Nenhum outro intelectual denominou de maneira tão apropriada o século passado quanto Eric Hobsbawm: “Era dos extremos”¹⁶. O Holocausto, na Alemanha, e as ditaduras na América Latina, por seu alto teor traumático, despertaram dúvidas sobre os limites do ser humano, dividido entre lembrar e esquecer os momentos em que quaisquer noções de humanidade foram abandonadas. Em meio a esse terrível contexto, tornou-se quase impossível encontrar sentidos ou explicações para tanto horror. E foi justamente essa ausência de sentidos que motivou as ciências sociais, a medicina e a psiquiatria a dedicarem-se ao estudo da narração dos fatos traumáticos, investigando as sequelas psíquicas e sociais dessas experiências para as vítimas. O já citado estudioso Walter Benjamin, em seus fragmentados ensaios, escreveu sobre a crise de comunicabilidade que acometeu os indivíduos que retornaram da guerra: “Os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”¹⁷.

Benjamin frisa que tal crise adquirira proporções muito maiores, sendo a pobreza da experiência não mais privada, mas um legado de toda a humanidade.

¹⁶ HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos** – o breve século XX. Trad. De Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁷ BENJAMIN, 1987. p. 115.

Para ele, naqueles tempos (o ensaio é de 1933), as formas tradicionais de narração e transmissão da sabedoria perderam o sentido. Provérbios, conselhos, histórias dos mais antigos, perderam o efeito num mundo movido por técnicas a serviço da guerra e da morte. A percepção da fragilidade do homem, a proximidade com a morte e a ausência de empatia perante o sofrimento alheio geraram, para Benjamin, a descrença na capacidade de transmitir saberes e experiências, assim como também se fragilizou a capacidade de ouvir. Em sua tese de doutorado, intitulada *Escritas da dor: testemunhos da ditadura militar*, o professor Fabrício Flores Fernandes cita um trecho de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, que resume a inutilidade das palavras diante de seres humanos com “sentimentos a menos”¹⁸:

Como foi que viveram desde que principiou a epidemia, Saímos do internamento há três dias, Ah, são dos que foram postos de quarentena, Sim, Foi duro, Seria dizer pouco, Horrível, O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjectivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos (SARAMAGO, 1999).

Para Fernandes, “as cétricas palavras da ‘mulher do médico’, personagem do romance citado, apontam para uma situação recorrente: a anestesia perante a dor dos outros” (Fernandes, 2008). Fernandes ainda assinala, em seu texto, que tal ausência de empatia está atrelada ao desinteresse pelas histórias dos sofrimentos alheios, mesmo que estas façam parte das lembranças de tantos.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, talvez José Saramago tenha traduzido com outras palavras aquilo que, para Benjamin, foi uma crise na capacidade de narrar. Segundo o escritor português, a questão atingia outra esfera, situada além da questão “o que narrar?”, mas, “para quem narrar?” Frente a essa problemática, se estabelece um gigantesco obstáculo para aquele que pretende transmitir seu infortúnio: quem estará interessado em ouvi-lo?

Refletindo esses contextos nos quais se encontravam inseridas, as artes e a literatura, processos vivos que acompanham o decurso da história, abriram espaço para a reflexão artística acerca dos eventos traumáticos que, supostamente,

¹⁸ FERNANDES, F. F. **A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar**. 2008. 391ef. Tese (Doutorado em teoria e história literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

abalaram a capacidade de narrar. Márcio Seligmann-Silva¹⁹, com a propriedade de quem introduziu, no Brasil, a teoria sobre o testemunho ou o teor testemunhal da obra literária, alerta para o fato de que há, por parte daquele que sobreviveu, a necessidade de narrar o evento violento, mesmo que os fatos já estejam embaçados pela memória ou que se mesquem a eles algo inventado, assim como há um dever moral da sociedade em ouvir. Dessa forma, a narrativa dos guardados da memória funciona como um mecanismo capaz de resgatar e, ao mesmo tempo, libertar a vítima das impossibilidades impostas pelo momento traumático vivido.

Através dos relatos das vítimas dos regimes totalitários, nos foi revelada uma realidade antes inimaginável, levando a humanidade a duvidar do fato de que o ser humano seguiria em marcha contínua rumo ao aperfeiçoamento. Luiz Costa Lima, em *Mimeses: desafio ao pensamento*, afirma:

Assim como há amores inesquecíveis, há pesadelos irremediáveis. O holocausto é o pesadelo do nosso fim de século. Depois de saber-se que ele foi possível, como, mesmo de um ponto de vista estritamente profano, ainda seria possível levar a sério uma história evolucionista da espécie humana?²⁰

Nos idos de 1900, regimes como o fascismo, o nazismo, o salazarismo, o franquismo, cada um a seu modo, colocaram em cheque a condição verdadeiramente humana do homem. Nesse contexto, foi possível observar uma mudança na natureza do fazer literário, no sentido de que a escrita ficcional passaria a ser uma representação ou transcrição mesmo da realidade política, um ato de resistência contra o quadro social instaurado. De acordo com Alfredo Bosi, o termo “resistência” e suas aproximações com a arte teria sido formulado no período entre 1930 e 1950, quando um grande número de intelectuais engajou-se no combate ao fascismo, ao nazismo e a seus similares. “Foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de resistência”²¹. Nesse contexto, a literatura, entre outras artes, representou uma nova tendência de esperança no poder transformador

¹⁹ SELIGMANN-SILVA, M. A literatura do trauma. In: ____ **Revista Cult**, São Paulo, n. 23, p. 40, jun. 1999.

²⁰ COSTA LIMA, L. **Mimeses**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 247.

²¹ BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 125.

da narrativa. O tema da resistência se instaurou, fundou-se uma palavra antiburguesa, revolucionária, voltada para a reconstrução do homem, fundamentada numa perspectiva ética. Colocando-se contra a ideia de romance como imitação da vida simplesmente como ela se apresenta (o realismo), Bosi declara que “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida”²².

A partir daí, a literatura estaria a serviço da luta contra os regimes totalitários e contra o aprisionamento do homem, tornando-se o lugar das verdades mais doloridas e traumáticas. Contrariando a ideia de ser um mundo de fantasias, a literatura tornou-se o canal para a revelação da mais dura realidade. O escritor, nessa esteira, passou a ser visto como o agente transformador, como o defensor do progresso, da justiça e da liberdade. Foi a pena, e não a arma, seu instrumento de luta contra as ditaduras. Através dos romances, transformados em espaços de enunciação alternativos ao relato oficial, as verdades escondidas ou esquecidas vieram à tona.

No Brasil, muito se escreveu, entre as décadas de 70 e 80, sobre a ditadura militar de 64, sendo frequente, em algumas obras, o uso de uma linguagem quase jornalística. Sobre a produção literária brasileira nesse período, Tânia Pellegrini entende que a linguagem fora reflexo do contexto histórico que, naquele momento, priorizava o conteúdo do que estava sendo narrado, em detrimento da preocupação com o estético:

[...] não é de se surpreender que se detectem, nos anos 70, as amarras da situação política estendendo-se até a literatura, tolhendo, impedindo, cerceando, ou melhor, não incentivando à inovação e à experimentação linguística, porque a premência era outra: resistir, documentando²³.

Para Pellegrini, a repressão fez surgir um novo tipo de narrativa, voltada para questões políticas, relacionada a um momento histórico específico, em que a ênfase encontrava-se no caráter documental. Essa realidade gerou sua própria linguagem. Para a pesquisadora, essa tendência ao documento em detrimento do estético

²² Ibid., p. 130.

²³ PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos, SP: EDUFSCar-Mercado das Letras, 1996. p. 21.

surgiu, de forma lógica, como reflexo do momento social e político do país. Para a pesquisadora, parecia lícito pensar aquilo que antes era considerado não-literário (o relato testemunhal ou o texto jornalístico, por exemplo) como uma reelaboração dos meios expressivos, ligada à necessidade da vida social²⁴.

Todavia, o fato de o escritor desse período resistir através da narrativa e buscar uma catarse individual através dela, não deveria invalidar o cuidado estético na elaboração desse texto. Como afirma Shoshana Felman (1992), “a verdade não mata a possibilidade de existência da arte” (FELMAN, 1992, p. 206, tradução nossa). Ao contrário. Para Márcio Seligmann-Silva, a estética foi e continua sendo o caminho para que o passado histórico seja mantido vivo no presente. O pesquisador exemplifica afirmando que os relatos muito realistas, no imediato pós-guerra, provocavam um sentimento de descrédito e incredulidade nos espectadores.²⁵ A incorporação, nesses relatos, de elementos antes reservados somente às obras de ficção, desconstruiu a historiografia tradicional e aproximou história e público.

Em *Tropical sol da liberdade*, Ana Maria Machado aborda a questão da inverossimilhança que os fatos da ditadura, tal como aconteceram, teriam. Por essa razão, a alternativa da protagonista do romance seria escrever uma peça de teatro para contar a sua história. Para ela, somente através da ficção alcançaria a veracidade almejada: “Ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem”²⁶. Ratificando tal assertiva, citamos Antônio Cândido²⁷, para quem a limitação da obra ficcional representa sua maior conquista. Explicando melhor, o crítico vê na necessária limitação de orações uma possibilidade, para o autor, de realçar os aspectos essenciais das personagens, dando-lhes um caráter mais nítido do que a realidade poderia oferecer. Além disso, segundo Cândido, constatamos uma maior riqueza na representação devido ao fato de que nela estão concentrados e selecionados os fragmentos que, na vida real, seriam impossíveis de agrupar num curto espaço de tempo.

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais [...]; maior exemplaridade [...]; maior significação e, paradoxalmente, também maior riqueza. Não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção,

²⁴ Ibid., p. 26.

²⁵ SELIGMAN-SILVA, A. A história como trauma. In:____ NESTROVSKY, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

²⁶ MACHADO, A. M. **Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 49.

²⁷ CÂNDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 34-35.

densidade do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente²⁸.

O crítico conclui afirmando que “a ficção é o único lugar em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações”²⁹. Nas bordas dessa inferência, depreendemos que a nitidez almejada pelo escritor que intenta uma nova mirada sobre a história esteja na ficção e suas aproximações com os fatos.

Analisando a literatura dos anos 60 e 70, Machado afirma que foi um período bastante rico em termos de produção literária. Em *Contracorrente*, uma coletânea de ensaios publicada em 1999, a ex-professora de crítica literária relata que a década de 70 foi um momento de profusão de contistas nunca antes vista em nossa literatura. Cita nomes como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, Ignácio de Loyola Brandão e Antônio Torres, de Ivan Ângelo e Márcio Souza, de Nélida Piñon e Darcy Ribeiro, de Raduan Nassar e Moacyr Scliar, entre outros, para dar uma ideia do vigor literário desse momento. “Impossível ignorar a força da prosa dessa década” [...] ³⁰.

Mesmo assim, Machado reconhece que esses escritores se depararam com uma encruzilhada: havia, de um lado, a premissa de resistir, denunciar, expressar o inconformismo através de um discurso claro e acessível a todos; de outro lado, questões formais, cuidados com a linguagem, elaborações romanescas sofisticadas, introspecções..., eram “um luxo que nem sempre podiam merecer atenção no calor dos acontecimentos que exigiam uma tomada de posição firme e definida”³¹. Além disso, houve outro aspecto importante, pouco percebido, e que merece ser destacado: a autocensura do lirismo e da busca formal ou experimental dos anos 70, acompanhada da supervalorização do texto jornalístico, épico e trágico.

Como se, durante a ditadura, os autores sentissem uma dupla vergonha. De um lado, vergonha de se preocupar com a valorização estética ou a qualidade artística do texto [...] Por outro lado, parece ter havido também em certas áreas nesse momento uma outra vergonha: o constrangimento de sentir, de se emocionar, de ter uma vida afetiva, com desejos individuais e sonhos e pesadelos íntimos, não políticos nem sociais, numa espécie de

²⁸ Ibid., p. 35.

²⁹ Ibid., p. 35.

³⁰ MACHADO, 1999. p. 19.

³¹ Ibid., p. 20.

“pornografia do sentimento” – para usar a expressão que Rubem Fonseca empregou numa entrevista ao *Pasquim*³².

O problema da arte literária, nessa linha, foi além da mão castradora dos generais, mas intensificado pela postura dos próprios escritores que viam o mergulho na subjetividade como fuga, covardia, ou quase cumplicidade com a repressão.

Tânia Pellegrini, em *Gavetas vazias*, problematiza essa questão apontando dois caminhos, duas posições discordantes pairando sobre o meio intelectual brasileiro na época. Assim discorre Pellegrini: “[...] de um lado, há os que afirmam que a censura teve um absoluto efeito castrador sobre a criação e a expressão artística; de outro, os que acreditavam que o efeito sensório foi relativo, tendo sido inclusive muitas vezes usado como ‘desculpa’ para a falta de criação, devido mais a fatores subjetivos que objetivos”³³. Pellegrini cita os questionamentos proferidos por Franklin de Oliveira num artigo intitulado *Onde estão os romancistas?*, publicado no jornal *Opinião*, em 31/01/1975, sobre a primeira posição: “[...] por que só escassamente surgem autores dando desempenho à tarefa fundamental do escritor, que é denunciar seu tempo?”³⁴ Ele mesmo responde:

Não se responderá corretamente à pergunta dizendo que a época, ou mais claramente, que a nossa atual circunstância histórica é adversa à genuína criação literária. Aceitar essa explicação importa em admitir que só se pode escrever à sombra íntima do poder [...]. Ora, a verdadeira literatura é uma forma de poder, não no sentido do poder coercitivo, mas do poder literário, da força que plasma, configura, inspira e ilumina a vida e a conduta humanas. O seu poder é o de promover o encontro do homem com as mais legítimas e profundas potencialidades do seu ser, enquanto ente de razão e de beleza.³⁵

Oliveira ainda acrescenta que o argumento de ser o período o responsável pelo apagão artístico no Brasil da década de 70 é equivocado e capcioso. O problema, segundo Pellegrini, reside no fato de que nomear a censura como a única culpada recoloca a questão da criação literária como reflexo linear e mecânico da estrutura econômica. Em outras palavras, o texto literário seria exclusivamente um reflexo do momento histórico. Cabe lembrarmos, aqui, o poder da autocensura

³² Ibid., p. 22.

³³ PELLEGRINI, 1996, p. 10-11.

³⁴ OLIVEIRA, 1975 apud PELLEGRINI, 1986. p. 12.

³⁵ Ibid., p. 12.

citado por Ana Maria Machado. Segundo a escritora, o efeito paralisante da autocensura se cristalizou ainda mais com o retorno dos exilados, quando fazer ficção ficou “fora de moda”. Quando, finalmente, a democracia foi instaurada e a lucidez advinda do distanciamento fez amadurecerem as ideias, alguns escritores manifestaram publicamente seu posicionamento e suas dúvidas sobre a literatura produzida no calor dos anos 70. Machado cita, em *Contra corrente*, alguns desses depoimentos, dos quais destacamos o de Ignácio de Loyola Brandão, de março de 1988:

O que me intoxicou foi fazer durante tantos anos um tipo de literatura de resistência. [...] A gente fica nessa de “contra a ditadura, contra a censura, contra o autoritarismo”. Fiquei intoxicado. É preciso agora pôr isso para fora, mas já não através do livro. Eu pus em livro o que tinha que pôr. Quero dizer agora que não estou contente com o que fiz. E não sei ainda o que vou fazer. [...] Antes, eu achava que tinha que liderar uma revolução, acabar com a miséria do mundo. Vivia angustiado, porque esse era o papel da minha geração.[...] De repente, visualizei que eu não tinha que fazer nada daquilo.[...] Fiquei pensando, para ver se tinha atrelado a minha literatura a uma ideologia, o que seria triste. Não se pode atrelar. [...] O que move a literatura para a frente é a indignação, a negação, o delírio e o amor pela própria literatura.[...] É a atitude crítica do autor³⁶.

Machado também bebeu na mesma fonte de Loyola, a do desapontamento. Em *Contra corrente*³⁷, a escritora declara que *Tropical sol da liberdade* é um romance sobre os anos da repressão, com todo esse desalento e a indignação de uma geração que sente que deu a metade mais importante de sua vida para combater a ditadura, pagando um preço em vidas, sangue, dor, liberdade, sonhos, “para dar nisso que está aí”³⁸. Essa mágoa perpétua com o país da década de 70 dificultou a elaboração do citado romance, pois fora necessário remexer em lembranças ainda muito penosas.

O texto de Loyola é de 1988, mesmo ano da publicação de *Tropical sol da liberdade*, período em que o país passava pela transição ditadura/democracia. Para os intelectuais da época, entretanto, o sonho do Brasil livre e democrático não se concretizara. Aqueles que foram para as ruas, presos, torturados, ameaçados, também foram esquecidos.

³⁶ MACHADO, 1999. p. 24-25.

³⁷ Ibid., p. 28.

³⁸ Ibid., p. 28.

Em *Tropical sol da liberdade*, obra em que a resistência se dá como tema da narrativa, as personagens resistem de todas as formas às circunstâncias impostas pelo regime repressivo instaurado, como podemos constatar no seguinte fragmento:

– Entro em fila de tudo, de banco, de carne, de ônibus. Quando chega minha vez, dou uma desculpa e vou embora. Mas enquanto estou na fila, falo mal do governo, reclamo da polícia, faço um comício minha filha... É a única coisa que eu posso fazer. O pessoal me acha meio maluca, mas com esses cabelos brancos eu me faço de boba. E acaba sempre começando uma discussão, uns mandam eu calar a boca, outros me dão razão, e quando eu vou embora fica todo mundo discutindo. Acho que amanhã eu vou até o convento de santo Antônio, aproveitar a novena, que tem muita gente, e fazer uma agitaçãozinha por lá³⁹.

Nos tempos da ditadura militar, o termo “resistência” não se limitava aos grandes feitos, às ações heróicas, mas era entendido como um sentimento inerente ao ser humano, alinhado ao anseio pela verdade que manteve vivo o interesse em penetrar os porões da ditadura militar brasileira.

Prova disso foi a instalação, no ano de 2012, da **Comissão da Verdade**, iniciativa da presidente do Brasil, Dilma Rousseff, que investigará as violações dos direitos humanos durante o período de 1946 a 1988, o que inclui a ditadura militar (1964 - 1985). Para a presidente, a importância de se remexer esse passado reside no fato de que

A desinformação não ajuda a apaziguar a sombra e a mentira. Não são capazes de promover a concórdia. O Brasil merece a verdade, as novas gerações merecem a verdade, sobretudo os que perderam parentes e amigos e que continuam sofrendo, como se eles morressem de novo, sempre, a cada dia.[...] Se existem filhos sem pais, se existem pais sem túmulo, se existem túmulos sem corpos, nunca pode existir uma história sem voz⁴⁰.

Nas palavras de Dilma Rousseff, encontra-se a ratificação de que remexer o passado representa, nesses termos, esperança de alento àqueles que padeceram por terem testemunhado, direta ou indiretamente, o golpe militar de 64.

³⁹ MACHADO, 2005. p. 85.

⁴⁰ HOUSSEF, D. Emocionada, Dilma diz que “nunca pode existir história sem voz”. **Último segundo**, São Paulo, 16 mai. 2012. Caderno Política. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2012-05-16/emocionada-dilma-diz-que-nunca-pode-existir-historia-sem-voz.html>. Acesso em 20/05/2012.

1.1 Tristes terras, tristes tempos: memórias de um espírito libertário

“A vida é amiga da arte
É a parte que o sol me ensinou”
Caetano Veloso

Vozes silenciadas! Liberdade cassada! Foi assim que, de 1964 a 1985, aqueles que se rebelaram contra a autoridade constituída foram tratados no Brasil. Foram duas décadas de repressão, entre 1964 a 1985. Muitos foram mortos, torturados, subjugados, outros sequer imaginavam o que acontecia nos porões das delegacias e nos quartéis. A memória individual não seria suficiente para abrigar tanta dor. Foi pela arte, pois, que os oprimidos sentiram-se acolhidos. Foi através dos romances que a verdadeira história foi desvelada, numa tentativa de exploração de áreas do passado que tinham, até então, sido negligenciadas. Foi doloroso descobrir, através dos livros, o que tinha acontecido com nossos irmãos, vizinhos, amigos, compatriotas. O livro tornou-se o espaço da dor. Nessa linha, segundo a pesquisadora Regina Dalcastagnè, *Tropical sol da liberdade* “é o (romance) que mais se preocupa em contar detalhes do período, fornecendo informações (...) sobre o comportamento da classe média, sobre a atuação das entidades estudantis, do clero, dos jornalistas”⁴¹.

Todavia, em entrevista à apresentadora Paula Picarelli, no programa *Entrelinhas*, da TV Cultura, quando questionada sobre a possibilidade de *Tropical sol da liberdade* enquadrar-se no grupo das narrativas pós-traumáticas que objetivavam, inicialmente, uma crítica à política dos anos 60 e 70, Ana Maria Machado esclarece:

Não era uma decisão prévia, não era uma história política, não havia um projeto ideológico. Quis falar da amendoeira, das formigas, do mar, da onda batendo. Aí começam as lembranças da casa e aí entra tudo. Acho que o ser humano, vivendo na sociedade, é político. Como eu vivi um momento de ditadura, havia uma preeminência de se falar em liberdade⁴².

⁴¹ DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 130.

⁴² MACHADO, A. M. [Entrevista disponibilizada em 18 de outubro de 2010, no Programa *Entrelinhas*-TV Cultura]. 2010. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=eznQPGnMxTI&feature=fvwrel>.> Acesso em 14 de abril de 2011.

Nesse sentido, não foi a intenção de Machado que definiu o aspecto *engajado* de sua obra, mas o público leitor o fez. Antonio Candido, a esse respeito, assinala a importância do leitor como mediador entre autor e obra:

[...] a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não corresponde necessariamente ao seu próprio.[...] se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação⁴³.

Para a escritora Ana Maria Machado, as intenções, no processo da escrita, são irrelevantes. O que vale é o resultado, é o efeito produzido pela obra, é o sentimento que se instaura no momento da leitura e aquilo que permanece após essa leitura. Machado exemplifica:

[...] o processo todo faz pensar no que acontece quando se faz café: o pó de café fica no filtro, fora do bule, da mesma forma que a ideologia consciente da sociedade em que vive o autor. Mas a água que passou por ele deixa de ser água e passa a ter o gosto, o cheiro e a cor do que não está ali e aparentemente ficou de fora. Da mesma forma, o significado latente da obra não é aquilo que é dito abertamente, mas aquilo que previamente informou todo o processo da escrita⁴⁴.

Em outras palavras, podemos dizer que o que motiva a elaboração da obra não permanece, se transfigura, vira outra coisa, adquire novos sentidos, e isso é o que garante sua permanência ou seu esquecimento. Um livro, portanto, é também a leitura que se faz dele. Um leitor generoso conseguirá fazê-lo dialogar com outras obras, outros mundos, outros contextos, enriquecidos pela pluralidade de sentidos que a narrativa pressupõe. Com efeito, podemos supor que os leitores, em sua maioria, revelaram à autora do romance seu apelo *engajado*, mesmo que isso não tenha ocorrido de maneira consciente ou intencional. Estava instituído, então, um pacto entre aquela que escreveu e aqueles que a leram. O romance, por ser um gênero universal que absorveu técnicas da poesia, do jornalismo, do teatro, mesclando linguagem culta e informal, tornou possível esse vínculo.

⁴³ CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1986. p.75-76.

⁴⁴ MACHADO, 1999, p. 40.

Tais considerações estão apoiadas nos estudos de Bakhtin, segundo o qual o romance é “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”⁴⁵. Podemos entendê-lo, assim, como um diálogo constante com o seu próprio tempo, com o futuro e com o passado. Em *Tropical sol da liberdade* há o diálogo da filha, da mãe, da esposa, da irmã. É através desse diálogo “que essas vozes se expandem, atravessam as fronteiras do universo ficcional e vão questionar o tempo em que se inscrevem, a sociedade a qual pertencem, o homem que representam em seu drama coletivo”⁴⁶. É nesse contexto que se faz urgente a voz do artista, sempre permeada por responsabilidades sociais. Para o escritor, filósofo e crítico literário francês Jean Paul Sartre, a tarefa do escritor é fazer com que “ninguém possa ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele”. Isso porque

falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se ao espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado⁴⁷.

Adorno, por seu turno, visualiza a arte engajada sob dois aspectos: como sendo um dos poucos lugares “em que o sofrimento pode ainda encontrar sua própria voz e consolo, sem ver-se imediatamente traído”, mas também como a possibilidade de exaltação do horror, por meio da estilização estética. A representação da dor acabaria atribuindo “algum sentido a um destino imponderável que jamais o teve; transfigurando-o e retirando um pouco de sua monstruosidade”⁴⁸. Nesse sentido, tornar-se-ia fácil compactuarmos com a ideia de matança ou de tortura, pois, através da estética literária, ela sugeriria que, mesmo em situações de caos, o humano prevaleceria.

Walter Benjamin ainda assinala outro ponto importante. Para ele,

[...] a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária.[...]

⁴⁵ BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec Editora, 2012. p. 73.

⁴⁶ DALCASTAGNÉ, 1996, p. 18.

⁴⁷ SARTRE, **Que é a literatura?** Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Ática, 1989. p. 21.

⁴⁸ ADORNO, Theodor W. **Sartre e Brecht: engajamento na literatura**. Cadernos de Opinião, n 2, Rio de Janeiro, 1975. p.34

Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária⁴⁹.

Tal assertiva nos resguarda do perigo de jogarmos *Tropical sol da liberdade* na “vala comum, ao lado de obras panfletárias, destituídas de sentido artístico”⁵⁰, pois o romance se configura numa poética representação simbólica de um período ímpar da história, alicerçado na violência e no desrespeito. O teor engajado da obra está em seu caráter acolhedor às vítimas da dor, por ser contestação e denúncia, por guardar a memória dos vencidos, por emocionar, mas privilegiando, antes de qualquer outra coisa, a arte literária, o jogo entre a prosa e a poesia, a beleza da linguagem.

Tropical sol da liberdade tem como pano de fundo, em alguns capítulos, o contexto da ditadura militar no Brasil, período indelével da história brasileira iniciado com o golpe militar de 64, que resultou no afastamento do Presidente da República, João Goulart, e nas posteriores emissões dos atos institucionais, mecanismos jurídicos criados para legitimar ações contrárias à Constituição Brasileira. Os militares, influenciados pelo governo norte americano, justificaram o golpe sob alegação de que havia uma ameaça de alinhamento de Jango com os países socialistas/comunistas. O golpe marcou a determinação do Exército Brasileiro em tomar o poder do país ao abrigo de uma Doutrina de Segurança Nacional, tática utilizada pelos Estados Unidos para conter o avanço comunista, através da atuação de seu exército. Contudo, ao contrário do que se pensa, os governos militares não adotaram exclusivamente a censura como estratégia de controlar os rompantes culturais no pós-64, assim como as estratégias políticas também não foram idênticas durante todo o governo militar.

Os quatro primeiros anos, de 64 a 68, foram de consolidação do regime, sem enfrentamentos diretos, ainda que partidários de Jango tivessem sido exonerados de seus cargos. Entretanto, o segundo período, compreendido entre 1968 e 1974, em que governava Costa e Silva, seguido de Emílio Médici, foi determinante para a nomenclatura histórica de “anos de chumbo”. Os Atos Institucionais, especialmente o de número 5 (AI5), em dezembro de 68, restringiram os direitos dos brasileiros de

⁴⁹ BENJAMIN, 1994, p.121.

⁵⁰ DALCASTAGNÉ, 1996, p. 24.

forma contundente, invalidando alguns pontos da Constituição, dando poderes extraordinários ao Presidente da República.

Durante os 21 anos de duração do ciclo militar, sucederam-se períodos de maior ou menor racionalidade no trato das questões políticas. Foram duas décadas de avanços e recuos, ou, como se dizia na época, “aberturas” e “endurecimentos”. De 1964 a 1967 o presidente Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária. De 1967 a 1968 o marechal Costa e Silva tentou governar dentro de um sistema constitucional, e de 1968 a 1974 o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial. De 1974 a 1979, debaixo da mesma ditadura, dela começou-se a sair. Em todas essas fases o melhor termômetro da situação do país foi a medida da prática da tortura pelo Estado. Como no primeiro dia da Criação, quando se tratava de separar a luz das trevas, podia-se aferir a profundidade da ditadura pela sistemática com que se torturavam seus dissidentes⁵¹.

Com a criação da OBAN – Operação Bandeirantes, em 1969, e, mais tarde, dos Departamentos de Operações e Informações – Centros de Operações de Defesa Interna, os DOI-CODI, em 1970, as ações de censura se intensificaram:

As emissoras de televisão, as rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais [...]. Avançou-se também sobre as novas dissidências. A atriz Marília Pêra, da peça *Roda Viva*, foi trancada num mictório de quartel. Caetano Veloso e Gilberto Gil, capturados por uma patrulha do Exército em São Paulo, vagaram por unidades militares do Rio [...], foram confinados em Salvador e exilados para Londres⁵².

Instaurou-se, então, um violento controle, manifestado de forma contundente no âmbito da cultura.

Em julho e agosto [de 1968], no Rio, puseram-se bombas em dois teatros. Depois varejou-se em São Paulo o teatro Ruth Escobar. Encenava *Roda-Viva*, espetáculo de Chico Buarque de Hollanda, dirigido por José Celso Martinez Corrêa [...]. Na noite de 17 de julho, quando o espetáculo acabou, os camarins foram invadidos. Dezenas de galaláus entraram batendo, com pedaços de pau e socos-ingleses. Organizaram um corredor polonês e obrigaram os atores a ir para a rua como estivessem. Marília Pêra e seu colega Rodrigo Santiago foram nus⁵³.

Segundo Dalcastagnè, “depois de dismantelar as organizações sindicais e os partidos de esquerda, o regime militar passa a fechar o cerco em torno dos jornalistas, dos artistas e dos intelectuais em geral”⁵⁴. Nesse contexto, surgem

⁵¹ GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 129.

⁵² GASPARI, 2002, p. 341-342.

⁵³ *Ibid.*, p. 299.

⁵⁴ DALCASTAGNÈ, 1996, p. 46.

jornais alternativos, como o *Opinião*, o *Movimento*, o *Pasquim*, o *Bondinho*. Bernardo Kucinski (1991) mostra que esses jornais criaram um espaço alternativo. Era uma tribuna de debates, onde as minorias tinham voz, as feministas, os negros, os homossexuais, quando as universidades e a grande imprensa já não eram mais espaço para a atividade crítica. Entretanto, ainda eram reflexo de uma realidade sombria, como se vê no primeiro editorial do jornal *Repórter*:

Nós somos uma geração de jornalistas formados no AI5, na paranóia. Nós somos o medo. Ele escorre por cada linha que escrevemos. E mancha o papel de vergonha. Nosso jeito de escrever foi moldado pela grande imprensa – pela autocensura.[...] Esse número zero do Repórter poderia ter sido muito melhor, muito mais verdadeiro. Mas não foi possível: tivemos medo⁵⁵.

No campo da música, as tentativas de coerção não foram diferentes. Chico Buarque de Holanda era um dos artistas mais vigiados pela censura e pela “comunidade de informações”⁵⁶ e qualquer evento que contasse com a sua presença era digno de atenção. Se Chico já aparecia como um agente do “mal visto” grupo da MPB desde os anos 60, o episódio envolvendo a música *Apesar de você*, em 1970, quando a crítica ao ditador disfarçada em uma querela amorosa acabou sendo liberada pela censura e vendendo cem mil compactos, até ser cassada, piorou o grau de suspeita que recaía sobre suas costas⁵⁷.

Qualquer artista que fosse vinculado ao galã de olhos azuis, então, tornava-se alvo de suspeitas. Alguns de seus contemporâneos, como Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Nara Leão, Milton Nascimento, Ivan Lins, entre outros, passaram a ser vistos como aglutinadores da oposição musical de esquerda. Contudo, através do uso de metáforas, a ditadura continuou sendo contestada, mostrando que os agentes da repressão não eram dotados de tanta perspicácia e inteligência quanto gostariam. A canção “*Cálice*”, de autoria de Chico Buarque, ratificava o clima de protesto, pois o verdadeiro sentido era “cale-se”. Geraldo Vandré, de forma explícita, atacava o governo. Citava a luta armada e a imobilidade das pessoas que defendiam a diplomacia. Sua canção era um protesto escancarado nos versos de “*Pra não dizer que não falei das flores*”, de 1968.

⁵⁵ KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários**. São Paulo: Scritta, 1991. p. 224.

⁵⁶ Composta por informantes que alertavam o governo sobre possíveis atos de contestação ao regime.

⁵⁷ NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância. **Revista Brasileira de História**, vol. 24, n 47, p. 113.

Interessante salientar que, paradoxalmente, durante a vigência do governo militar foram criadas instituições cujo propósito era o fomento artístico, como se deu com a Embrafilme, da mesma forma que se instituíram formas de coerção da atividade de expressão cultural, como a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Ao mesmo tempo em que uma instituição recebia incentivos do Estado voltados para a produção cinematográfica, outra instância foi responsável pela censura dessas mesmas produções.

Na prática, a ação da DCDP inviabilizou muitos filmes, uma vez que os cortes eram tantos, que a narrativa cinematográfica perdia o seu sentido ou, por outro lado, a regravação incessante de cenas encarecia demasiadamente a produção, de modo que era preferível abandonar a película a investir em novas filmagens, correndo-se o risco de, novamente, ver o filme dilapidado pela mão dos censores. Assim, segundo Martins,

O produtor cinematográfico tinha que percorrer um caminho mais árduo do que outras obras artísticas para ter a liberação total de sua obra, pois além da classificação etária, havia a liberação tanto interna quanto externa dos filmes. Assim, os diretores e produtores cinematográficos sofriam múltiplas formas de censura. Ao analisar um filme, o técnico de censura avaliava tanto o que era bom para que a população brasileira assistisse, como opinava sobre o que o público internacional deveria ver sobre o Brasil nas telas cinematográficas⁵⁸.

Diferente estratégia utilizada pelo governo, de 64 a 68, foi a manipulação exercida através da televisão, meio de comunicação de massa em franca expansão no momento. De acordo com Sussekind⁵⁹, houve, naquele período, certa liberdade para a produção cultural engajada, desde que não houvesse laços com as camadas populares. O governo Castelo Branco foi até liberal com a intelectualidade de esquerda, desde que fosse respeitada uma área restrita de ação. Ou seja, os intelectuais andavam em círculos, mantendo “diálogos de comadres” (SUSSEKIND, 1985) em que falavam com os que já conheciam e comungavam de suas ideias. Aquele que ultrapassasse as barreiras instituídas pelo governo e tentasse contato com os operários, os camponeses, a grande massa, estes sim eram perseguidos, presos e torturados.

⁵⁸ MARTINS, W. de S. N. **As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro – 1970-1980**. Iberoamericanaglobal. Jerusalém, vol. 1, n° 1, p. 40, 2008.

⁵⁹ SÜSSEKIND, 1985.

Enquanto isso, contra-ataque extremamente eficiente do expansionismo cultural do governo. Para as “massas”, um outro interlocutor: a televisão. E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor⁶⁰.

Dessa maneira, enquanto os intelectuais bradavam denúncias e protestavam nas ruas, seus possíveis espectadores tinham sido absorvidos pela televisão, embriagados pelo ideário do “Brasil grande”, difundido pela poderosa máquina da comunicação massiva. Embalados por hinos ufanistas, como “*Este é um país que vai pra frente*”⁶¹, do grupo Os Incríveis, o povão fingia não ver a repressão que assolava o país.

Esse é um país que vai pra frente
 Rô Rô Rô Rô Rô
 De uma gente amiga e tão contente
 Rô Rô Rô Rô Rô
 Este é um país que vai pra frente
 De um povo unido, de grande valor
 É um país que canta, trabalha e se agiganta
 É o Brasil de nosso amor!

A partir de 1968, foram os estudantes, o público dos melhores filmes, das melhores músicas, das melhores peças de teatro, aquelas que incitavam ao protesto, que começaram a transformar o cenário brasileiro, tornando-se uma massa politicamente perigosa, fato que levou o governo a tomar medidas mais repressivas. Então, AI5 em diante, foram censurados professores, atores, músicos, escritores, enfim, todo agente de cultura ativo do momento. Esse foi um período no qual se podia sentir a presença constante de um censor ao lado da máquina de escrever, um Fleury⁶² das letras acompanhando a produção literária nos anos 70.

Foi, sobretudo, a partir de 1975 que as restrições aos livros tornaram-se mais rigorosas. Isso se explica pelo fato de que, neste ano, houve um *boom* editorial, conquistado com o aumento do mercado, lançamento de novos autores, interesse

⁶⁰ Ibid., p. 13.

⁶¹ Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Publicidade_do_regime_militar_de_1964. Acesso em 15/05/2012.

⁶² Sérgio Fleury foi um policial que atuou como delegado no DOPS de São Paulo durante a ditadura militar, tendo ficado famoso por sua violência e obstinação ao perseguir e interrogar os supostos subversivos.

pela produção nacional e maiores lucros editoriais. Antes disso, o livro, de produção quase artesanal, regido por outra lógica de produção, não despertava tanto a atenção dos censores, pois seu público era mais restrito e havia, entre obra e leitor, um distanciamento maior, o que não acontecia com as peças de teatro e com a música, em que o contato com o público, a massa, era direto. Foi possível, em função disso, uma maior liberdade para a literatura. Mas, ampliado o interesse pela leitura, ampliou-se também a censura. Outro ponto importante que levou os censores a preocuparem-se mais com os livros foi o fato de que, como o custo da importação de filmes e suas legendas era infinitamente mais caro do que a produção de um livro, as próprias companhias cinematográficas já pré-selecionavam os filmes que seriam importados e submetidos à censura. No ano de 1975, segundo Flora Sussekind (1985), dos mil trezentos e treze filmes submetidos à censura, apenas dez foram vetados, enquanto quarenta e nove livros foram proibidos, um número proporcionalmente muito maior.

No ano de 1972, numa conferência nos Estados Unidos, publicada somente em 1979, Antônio Cândido refletiu sobre as possíveis sequelas da censura na produção cultural brasileira:

O atual regime militar no Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isso não aparecesse nas obras criativas (...). Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda (...). Além disso, existe em escala nunca vista antes a repressão sobre os indivíduos (...) É claro que isso afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão. Mas é difícil dizer se influi na natureza e sobretudo na qualidade das obras criativas⁶³.

A dúvida de Cândido era pertinente, pois, naquele momento, o futuro da arte literária brasileira era incerto. Mas, após o fim do regime militar e a tranquilidade que o distanciamento proporcionou, foi possível concluir que, mesmo diante de tamanha barbárie, os artistas, escritores, músicos, buscaram, através da linguagem, manifestar a sua inconformidade. Dalcastagnè, refletindo sobre o medo que não silenciou a toda classe artística, concluiu:

⁶³ CÂNDIDO, A. A literatura brasileira em 1972. In: _____. **Arte em revista**, nº 1, 1979. p. 25.

O medo silenciou muitos, tornou inaudível a voz de outros tantos, destruiu argumentos, desordenou idéias, maculou de vergonha o pensamento. Foi o medo que criou códigos, que transformou a escrita, estabeleceu novas regras sobre o que devia ser dito e como devia ser dito. Mas o medo não foi o único legado às novas gerações; como herança àqueles que ainda não estavam lá restou uma incrível, uma inestimável capacidade de resistência diante dos que apostavam no acovardamento das idéias, na mediocrização da arte. (...) Estão aí, também, os romances, íntegros e firmes, a repetir incessantemente a história de um tempo em que o homem teve medo⁶⁴.

Mesmo que tenha representado um dos piores momentos da sociedade brasileira, o que conhecíamos da ditadura militar do nosso país era o que estava nos livros oficiais, aqueles que contavam com o aval do governo, onde não se questionavam os fatos. A história que lemos, embasada nesses fatos, não é exatamente factual, mas uma série de opiniões ocultas e aceitas. São relatos que obedecem, em sua produção, às mesmas regras de qualquer discurso narrativo, verdadeiro ou não. Daí a desconfiança, de décadas para cá, sobre a veracidade da narrativa da história.

A visão de Ana Maria Machado sobre a repressão no Brasil, documentada em *Tropical sol da liberdade*, é a de quem esteve no cerne do conflito. No romance, um “ego-narrador” de Ana Maria Machado relata, através das memórias de Lena, como foi viver entre o medo, a revolta e a convicção de, jamais, optar pela neutralidade. No prefácio do livro *Contracorrente*, Machado ratifica essa ideia, ao declarar:

Sou mesmo contra a corrente. Contra toda e qualquer corrente, aliás. Contra os elos de ferro que formam cadeias e servem para impedir o movimento livre. E contra a correnteza que na água tenta nos levar para onde não queremos ir. No fundo, tenho lutado contra correntes a vida toda. E remado contra a corrente, na maioria das vezes. Quando as maiorias começam a virar uma avassaladora uniformidade de pensamento, tenho um especial prazer em imaginar como aquilo poderia ser diferente⁶⁵.

Assim como tantos outros romances que se constituem a partir das memórias da repressão, *Tropical sol da liberdade* é documento importante de um tempo que não nos foi revelado inteiramente. Representa um diálogo ininterrupto com o nosso próprio tempo, no sentido de que questiona os fatos da ditadura ali representados, a postura da classe média, dos jornalistas, das mães, do sistema educacional brasileiro, das mulheres. Se retrocedermos os ponteiros do relógio cronológico da literatura brasileira, constataremos que essa postura, que mescla retratos pessoais e

⁶⁴ DALCASTAGNÈ, 1996, p. 43-44.

⁶⁵ MACHADO, 1999, p. 7.

nacionais, é um caminho já trilhado pela geração modernista de 30, por Jorge Amado, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Graciliano Ramos. Ou seja, novamente a literatura pintou o retrato da sociedade brasileira.

1.2 A forma e o contexto

Não sei quantas almas tenho.
Cada momento mudei.
Continuamente me estranho.
Nunca me vi nem achei.
De tanto ser, só tenho alma.
Quem tem alma não tem calma.
Quem vê é só o que vê.
Quem sente não é quem é.
Atento ao que sou e vejo.
Torno-me eles e não eu.
[...]
Por isso, alheio, vou lendo,
Como páginas, meu ser.
O que segue não provendo.
O que passou a esquecer.
Noto à margem do que li.
Releio e digo: "Fui eu?"
Deus sabe, porque o escreveu.

(Fernando Pessoa)

A história narrada, excetuando-se o ponto de vista feminino, não representou grande novidade, visto que muito se escreveu sobre a ditadura. Todavia, o enredo diferenciou o romance de Ana Maria Machado. De acordo com Umberto Eco (1994), numa narrativa, a história seria o curso dos eventos organizados cronologicamente, a lógica das ações; o enredo, em contrapartida, seria a maneira como a história foi contada, com deslocamentos temporais, descrições, digressões. Ou seja, a mesma história poderia ter sido contada de maneira diferente, com recursos estilísticos diferentes.

O que nos comove no romance de Machado não é a história em si, mas o discurso. Desde a primeira leitura, somos absorvidos pela empatia com a personagem Lena, mergulhada na tentativa amargurada de compreender a existência humana em meio ao conturbado período da ditadura militar. As qualidades fragmentadas dramatizam essa personagem, sendo que são as tensões individuais e sociais enraizadas que a atingem e atuam na formação do que ela é.

A trajetória de Lena está sintonizada com as paisagens, os espaços móveis e o tempo, que se cruzam na tessitura da narrativa, assim como acompanha, sendo ela um agente individualizado, a totalidade do contexto no qual se insere. Tendo como fio condutor uma personagem fraturada, efeito do processo histórico, *Tropical sol da liberdade* lança uma perspectiva sobre a relação sujeito, história e sociedade, num discurso direto e preciso, que busca cumplicidade com o leitor no que se refere à avaliação da complexidade do país naquele momento e também sobre os meandros do processo criativo. A personagem Lena é o elo que nos conecta diretamente a essas reflexões. De acordo com o crítico literário Antônio Cândido (1976), ao lermos um romance, geralmente guardamos os fatos, organizados no enredo, e as personagens que vivenciaram esses fatos, seus problemas e o destino a elas dado pelo autor. É através delas, as personagens, que o enredo se faz vivo, fazendo de ambos (enredo e personagens) peças de uma mesma engrenagem que nos revelam os intuitos da obra, seus significados. É por meio das personagens, essas máquinas vivas, que o leitor adere ao romance, identificando-se e projetando-se nelas, ou não. Vem daí a assertiva de Cândido de “que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor”⁶⁶.

A paradoxal importância da personagem repousa no fato de que, sendo um ser fictício, comunica a impressão da mais pura verdade, como afirma Cândido: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre um ser vivo fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização dele”⁶⁷. O crítico ainda assinala que as diferenças entre o ser real e o fictício são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, a verossimilhança. O ser real, diferentemente do inventado, é contraditório, pois apresenta variedades de modos-de-ser, o que torna difícil abranger a totalidade

⁶⁶ CÂNDIDO, 1976, p. 54.

⁶⁷ Ibid., p.55.

da personalidade desse sujeito. Assim Cândido conclui: “[...] a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário”⁶⁸. Em outras palavras, os seres são misteriosos e inesperados. Tal constatação levou, há décadas, a psicologia e a psicanálise, em especial, a investigarem os obscuros labirintos da mente humana. A literatura, processo vivo que acompanha o homem e suas transformações, ao abordar personagens fragmentadas, retoma “no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes” (CÂNDIDO, 1976, p. 58). Entretanto, conforme Cândido, na vida a visão fragmentada é imanente à nossa existência, à qual nos submetemos compulsoriamente. No romance, ela é criada e definida pelo autor, que condensa o processo de conhecimento do outro, mas sem diminuir a impressão de complexidade e riqueza. A construção da personagem, nesse sentido, obedece a uma linha de coerência fixada para sempre pelo escritor. Se a personagem é complexa, é porque o autor quis que ela fosse assim, utilizando criteriosamente elementos de caracterização que a aproximam do real.

Em *Tropical sol da liberdade*, por intermédio de um relato límpido e ao mesmo tempo poético, Ana Maria Machado nos convida a um passeio no qual o espaço e o tempo são revelados pela memória de Lena. É ela, a memória, quem nos conduz. A história começa com um retorno da mulher à casa da mãe, aquele templo que abrigava suas memórias de infância, onde era mais quente “o sol na pele, eterno remédio para todos os males”⁶⁹. Foi justamente a esperança da cura que a levou de volta:

Como se precisasse se reabastecer no passado para olhar o futuro. Uma espécie de tentativa de redescobrir segurança inconsciente da infância vivida entre aquelas paredes e aquelas árvores, arejada por aquela mesma brisa [...]. No fundo, talvez tivesse a esperança de que o vento do mar levasse para bem longe aquela teia de realidade [...]⁷⁰.

A protagonista do romance era “uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizarem”⁷¹. Com a tranquilidade que o distanciamento agora lhe conferia (a ditadura havia acabado), a

⁶⁸ Ibid., p. 56.

⁶⁹ MACHADO, 2005. p. 19.

⁷⁰ Ibid., p. 50.

⁷¹ Ibid. p. 18.

protagonista inicia seu intenso e obscuro mergulho interior. “Quem sabe, um dia, a mulher conseguiria aprender com a árvore a se livrar das folhas caducas de quando em quando e ir buscar lá dentro do peito a gana de nascer de novo para começar outro ciclo”⁷². Com frequência, especialmente no primeiro capítulo, há uma mescla da Lena mulher e a Lena menina, que representam a Lena do passado e a Lena do presente. Aliás, não há somente um passado, mas vários. Há o pretérito da infância (feliz), o da adolescência (conturbado, mas também feliz) e o da ditadura (obscuro, dolorido). A protagonista passeia por todos eles, levando-nos a crer que essas viagens temporais, bem como o retorno à casa da mãe, representem, inconscientemente, o recomeço, como na metáfora das folhas caducas, citada anteriormente. O leito da Lena menina era aquela casa, onde, agora, Lena mulher buscava sua identidade perdida nos meandros de uma trajetória imposta pela conjuntura. A casa, como metáfora, representava o renascimento, uma espécie de borracha que apagaria de suas memórias as dores que ela lutava para esquecer. Do fim para o começo - ou recomeço -, é desse modo que *Tropical sol da liberdade* se configura.

Após os tantos traslados espaço/temporais, a Lena do começo da narrativa, aquela que precisava ficar olhando para dentro de si mesma, não existe mais no final do romance. É outra, diferente, que talvez tenha nascido de suas próprias memórias, talvez tenha sido redescoberta por ela mesma nessas memórias. Nas últimas linhas do romance, um diálogo entre mãe e filha comprova que o mergulho no passado doloroso retirou a protagonista da cápsula em que se via aprisionada: ela mesma, suas recordações, seus dramas interiores, sua história. Era chegada a hora de reagir. Decidida a iniciar o processo de retomada de sua vida, Lena resolve deixar a casa/abrigo de sua infância: “Deu as costas pra a casa, sólida e ensolarada. Pendurou a sacola no ombro e, mancando ligeiramente, caminhou em direção ao automóvel que a levaria para o aeroporto. Tão simples, tão fácil, o coração continua, cutum-cutum-cutum-cutum, é só a gente ver onde pisa,[...] e saber onde quer chegar”⁷³.

Atravessando os anos cobertos pela memória de Lena, o narrador em terceira pessoa nos transporta de um lado a outro, no tempo e no espaço, aqui, acolá, ontem, agora, onde passado próximo e longínquo se entrecruzam, formando um fio

⁷² Ibid. p. 24.

⁷³ MACHADO, 2005. p. 364.

ininterrupto. Esse recurso narrativo nos dá a sensação de penetrarmos na mente da personagem, que não determina o que vai lembrar nem quando. As reminiscências simplesmente vêm. Nesse sentido, há uma imensa distância entre o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da leitura. Segundo Umberto Eco (1994), o primeiro faz parte do conteúdo da história, ou seja, *Tropical sol da liberdade* conta a história de uma mulher que volta à casa da mãe por estar doente e permanece lá por algumas semanas. O tempo da história, dessa forma, é curto. Entretanto, como são as lembranças de Lena que recheiam a narrativa, pode-se dizer que o tempo do discurso é mais longo, extrapola as poucas semanas em que Lena esteve com a mãe, pois, com o auxílio do narrador, viajamos com a personagem até sua infância, voltamos ao presente da narrativa, retornamos ao Brasil dos anos 60 e assim nos deslocamos, ininterruptamente. Podemos dizer que a riqueza de detalhes dos fatos apresentados, as introspecções minuciosas e profundas da protagonista e as descrições dos lugares diminuíram a velocidade da leitura, permitindo que nós, leitores, pudéssemos entrar no ritmo do texto e usufruir dele de maneira mais rica. Em outras palavras, aumentando o tempo da leitura, se intensificam os vínculos com o que está sendo narrado. O tempo da leitura, portanto, é imposto pelo tempo do discurso e constituiu uma estratégia textual.

No romance, os capítulos podem ser lidos isoladamente como fragmentos desarticulados, sem qualquer prejuízo ao entendimento, mas, ao mesmo tempo, mantêm uma rede de significação amarrada para a compreensão do conjunto da obra. Cada um deles traz uma história à parte, sem haver interdependência com os demais, configurando, dessa forma, uma estratégia narrativa que rompe com os padrões tradicionais romanescos, centrados em uma trama contínua. A elaboração fragmentária do texto, uma constante na literatura dos anos 70, expressa esteticamente o dilacerado contexto de sua produção.

Em *Tropical sol da liberdade*, os capítulos são histórias dentro da grande história, sendo que, ao iniciarmos uma nova parte do texto, não sabemos ainda se estamos no presente ou em algum momento do passado de Lena. Da infância, saltamos para o exílio. De lá, para a redação do jornal onde a protagonista trabalhava. Novamente, para a casa da mãe, no presente. Após, não é mais a visão de Lena sobre os fatos, mas de Amália, sua mãe, que relembra os tempos em que tinha os filhos pequenos. No capítulo IV, para exemplificar, por um momento pensamos que teremos uma narrativa em primeira pessoa: “Quando a gente mora

num lugar, na roça e na beira da praia, aprende a viver diferente de acordo com o tempo que faz lá fora”⁷⁴. Contudo, a suspeita não se confirma (o texto segue sendo narrado em terceira pessoa), mas comprova a onisciência do narrador que tudo sabe sobre Lena e Amália: “Amália já estava acostumada, depois de alguns anos, mas imaginava que, para Lena, devia ser um pouco difícil um dia desses, sem poder sair, ir lá fora [...]”⁷⁵.

O romance está dividido em quinze capítulos, sendo que o primeiro trata das lembranças da construção da casa onde Lena passou sua infância e para onde retornava, agora, para refugiar-se, curar-se de uma quebra-dura no dedão do pé. Desde o início já percebemos que, na verdade, o “machucado” de Lena é outro, bem mais profundo e dolorido.

O segundo capítulo leva-nos para a Itália, quando Lena, meses antes, visitava um casal de amigos, antes exilados, agora vivendo por vontade própria naquele país. Imersos, então, nesse passado, somos transportados, pelas memórias de Lena, a outro momento, quando esta lembrou de outro amigo da época da ditadura, companheiro de manifestações e protestos. Como já dissemos anteriormente, somos levados de um lado a outro no tempo, numa narrativa que não obedece a uma ordem cronológica, por basear-se nas lembranças da protagonista.

O próximo capítulo inicia com as lembranças de Lena do jornal onde trabalhava antes do exílio. Nessas páginas, são feitas inúmeras reflexões sobre a montagem de uma peça para contar a sua trajetória e sobre a doença (talvez neurológica, não sabia ao certo) que agora a impedia de escrever. O regresso à casa da mãe, nesse capítulo, é entendido como um reabastecimento no passado, a procura de um ponto de apoio.

O capítulo quatro não traz o ponto de vista de Lena, mas de Amália, sua mãe, o que ratifica a ideia de fragmentação que percorre toda a narrativa. Ora num tempo presente, ora num tempo passado, ora a perspectiva da protagonista, ora a de sua mãe, hora no Brasil, ora no exílio. Esse parece ser um dos capítulos mais emocionantes da obra, pois apresenta uma crítica sensível ao Brasil dos anos 60 e o repúdio declarado à ação arbitrária do governo autoritário. Nele, vemos narrados, sob a ótica feminina, fatos que macularam a história brasileira, como a morte do

⁷⁴ MACHADO, 2005. p. 69.

⁷⁵ Ibid. p. 69.

estudante Edson Luis, o episódio do campo do Botafogo, a invasão da reitoria da UFRJ.

No capítulo seguinte, em casa de Amália, Lena separa fotos e reportagens guardadas pela mãe durante anos. Esse material auxiliaria na montagem da peça, adiada pela suposta disritmia cerebral da personagem. Depois, o narrador nos conduz a um passado mais próximo, quando Lena relembra com tristeza o início da doença, as tonturas, desmaios, lapsos, brancos, a impossibilidade de ordenar as palavras e escrever fazendo sentido.

Esse breve esboço da estrutura da obra mostra que a cronologia foi totalmente transgredida no romance, que fundiu presente e passado. Segundo Anatol Rosenfeld (1973), essa foi uma das características do romance moderno (também do pós-moderno): o movimento de negação do compromisso da arte com o mundo empírico, em que espaço e tempo são postos como reais e absolutos. Para o autor,

espaço e tempo, formas relativas de nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência, como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira⁷⁶.

Na própria estrutura de *Tropical sol da liberdade* percebemos que a experiência com o tempo nada tem a ver com o relógio, mas com a consciência das personagens. Consciência esta que “não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores”⁷⁷. Por tratar-se de uma narrativa de memórias, passado e presente se inserem nas introspecções de Lena, mulher marcada e atormentada por seu passado. Os níveis temporais se confundem, sem uma demarcação nítida do hoje e do ontem. Somente um leitor atento consegue acompanhar os fluxos de consciência da protagonista. As lembranças misturadas, os tempos imprecisos, os capítulos que não obedecem a uma ordem cronológica reproduzem, nesse sentido, a experiência psíquica da personagem “insegura, à procura de si mesma, com umas vontades súbitas de não reagir mais e se deixar levar pela correnteza”⁷⁸. Diferente dos filmes, a vida não permite que se façam cortes em determinados momentos, não

⁷⁶ ROSENFELD, A. **Texto/contexto: ensaios**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 81.

⁷⁷ Ibid., p. 82.

⁷⁸ MACHADO, 2005. p. 125.

há suspensão possível, não há como desligar o aparelho e retornar muito tempo depois. Para tormento de Lena, empenhada em esquecer fatos e sentimentos, as lembranças não obedecem a regras, insistem em vir ao seu bel prazer, ou se escondem, por mais que se puxe por elas. Tantos anos depois, tantas mortes depois, a memória da protagonista insistia em trazer-lhe de volta, com riquezas de detalhes, episódios que ela preferia não tivessem acontecido.

Em *Tropical sol da liberdade*, ficção e história se entrelaçam o tempo todo. Mesmo que não se trate de um relato jornalístico ou histórico, reconhecemos, na obra, o período ditatorial que (pouco) conhecemos. Importantes fatos que marcaram o pós-64 no Brasil são contados sob a ótica feminina, mas também pequenos incidentes de um cotidiano comum se fazem presentes. É a mãe que se lembra das falas e dos sonhos dos filhos pequenos. É a mulher que conta sobre longos passeios de verão ao lado do companheiro. É a filha que se sente incomodada com a presença insistente da mãe. É a senhora que entra em todas as filas para falar mal do governo. São relatos de uma vida comum, de mulheres comuns. Mas também estão documentados, como já citamos, acontecimentos nada triviais, como o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, a já referida morte do estudante Edson Luis no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, a passeata dos Cem Mil, o episódio do campo do Botafogo, quando a polícia humilhou centenas de jovens, a invasão da reitoria da UFRJ, entre outros fatos vergonhosos que compõem a história brasileira..

Ao relatar fatos como a morte do estudante Edson Luis, no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, em março de 1968, o léxico empregado pela autora demonstra que, além de denunciar um fato histórico sobre o qual talvez muitos jovens não tenham conhecimento, houve uma preocupação com o não alinhamento de *Tropical sol da liberdade* com as obras de cunho exclusivamente referenciais, muito comuns na época. Ao referir-se ao estudante (sinônimo de subversivo, para os militares), Amália usa a palavra “rapaz”, dando-nos a nítida impressão de ter havido, por parte de Ana Maria Machado, o cuidado de não denegrir a imagem daquele “moço” e aproximá-lo dos leitores. Isso se explica pelo fato de que, durante a ditadura militar, a ideia do governo era atrelar o termo “estudante” à subversão, comunismo, baderna, como se esses jovens não tivessem nome, família ou quem chorasse por eles. O relato desse episódio, no romance, nos emociona pelo cuidado na escolha da linguagem e ratifica a certeza de que o que nos envolve em *Tropical*

sol da liberdade não são os fatos, mas o discurso elaborado por Ana Maria Machado ao abordá-los. O romance, mesmo que não carregue o rótulo de autobiográfico, é produto de uma experiência de vida, engendrado sobre a consciência de que as memórias contribuem para o estabelecimento de uma maior acuidade historiográfica, fornecendo subsídios àqueles interessados em investigar os fatos da história, mesmo que esses fatos, da forma como são relatados no romance, representem a exceção, o olhar diferenciado, perdido na multidão.

O capítulo IX, em especial, é documento importante para os que buscam, em *Tropical sol da liberdade*, algo de verdadeiro sobre os mecanismos utilizados pelos cidadãos contrários ao regime militar instaurado para sobreviver ao sistema. Esse resgate histórico, possível através do livro, foi se fazendo texto, aos poucos, na ficção. Como afirmou a própria Lena: “Mas como a história anda muito mal contada, vou também guardando para a História o que houve mesmo. Um dia a gente conta”⁷⁹. Nesse capítulo, Lena recorda de cartas que escrevera para o irmão Marcelo, militante procurado pela polícia e exilado pelo mundo, que nunca foram entregues. As cartas, repletas de códigos fraternais incompartilháveis e lembranças individuais, representavam um elo entre Lena e seu irmão que jamais poderia ser rompido, mesmo com a distância e a incerteza sobre seu paradeiro. A narrativa escrita, nessa linha, imortalizou aquele momento e proporcionou, àquela que escreveu, a sensação de proximidade, de contato com o pretense destinatário.

A seguir, o narrador conta como Marcelo, em 13 de dezembro de 1968, após o *habeas corpus*, é libertado e vai parar em casa de Lena. Nesse relato, fica registrada a resistência do carcereiro-mor, um oficial de alta patente que, ao receber a ordem judicial, negava-se a soltar Marcelo e outros quatro estudantes presos. Foi preciso um dia inteiro de negociações para que o rapaz fosse liberado. Por que Machado fez questão de narrar esse fato? A razão é simples: *Tropical sol da liberdade*, mesmo sendo obra de ficção, tem um compromisso com a verdade. Não a verdade dos livros de história, mas a verdade periférica, a verdade do cidadão comum.

A promulgação do AI 5, o mais famigerado dos decretos do governo militar, também é destacada no capítulo IX. A notícia do fechamento do congresso, da censura à imprensa, da cassação dos mandatos, da punição dos parlamentares,

⁷⁹ MACHADO, 2005. p. 207.

juízes, jornalistas, professores, operários, estudantes, transmitida em rede nacional pelo rádio, foi ouvida, em silêncio, por Lena, o marido e Marcelo, um menino de apenas 15 anos, já tão envolvido com um país que agonizaria, agora com maior intensidade, sob as botas dos generais. Mais adiante, prevendo que seria novamente procurado e preso em função do recrudescimento do regime, Al 5 em diante, vemos descritas as providências tomadas por Lena e o marido para quando a polícia viesse. Queimar pôster do Guevara, artigos, endereços, anotações, sumir com alguns discos e livros, qualquer coisa que pudesse dar problema:

Durante toda a noite picaram papéis. Jogaram os mais finos aos poucos na privada, com medo de que entupisse, de que os vizinhos estranhassem tantas descargas sucessivas fazendo barulho. Queimaram alguns dos mais grossos no fundo da banheira, mas tiveram que interromper, tossindo com a fumaceira, temendo que de repente alguém chamasse os bombeiros no meio da noite⁸⁰.

A polícia chegou em alguns dias, como Marcelo previra, mas só quebraram coisas, ameaçaram, não passando disso. Ainda encontram-se registradas, nesse mesmo capítulo, informações sobre a atuação dos jornais, intensamente censurados após o Al 5, que precisaram agir com cautela e astúcia para veicular, sutilmente, ao menos um pouco do que estava acontecendo no país. “Publicavam em estilo telegráfico, espremidas em tipos pequenos, literalmente nas entrelinhas dos anúncios fúnebres: ‘Fulano foi preso, Beltrano foi preso’. Paginavam com truques que indicassem ao leitor que as coisas iam mal”⁸¹. Lena cita o *Jornal do Brasil* como ícone da imprensa esquerdista brasileira por suas audaciosas e criativas críticas ao regime, quando eram utilizadas fotos esportivas e antigas, notícias fora de ordem, tudo para alertar o leitor mais atento sobre as condições de trabalho impostas aos jornalistas no Brasil, país que, no que dizia respeito à cultura e à liberdade de expressão, ia de mal a pior.

A relevância dessas informações reside no fato de que podemos, através da leitura de *Tropical sol da liberdade*, tomar consciência de parte importante de nossa história, visto que, como afirma Walter Benjamin, num breve escrito de 1938 (*Teses sobre a Filosofia da História*⁸²), a história como discurso unitário é uma representação do passado construída por grupos e classes sociais dominantes. O

⁸⁰ MACHADO, 2005. p. 215.

⁸¹ Ibid., p.216.

⁸² BENJAMIN, 1987.

que se recebe, afinal, do passado? Não tudo o que aconteceu, mas apenas aquilo que parece ser relevante.

Sob esse prisma, estão excluídos os relatos dos negros, dos homossexuais, dos pobres, dos índios, das mulheres, dos sem terra, dos exilados e de tantas outras minorias, consideradas periféricas historicamente.

Há muitas leituras para *Tropical sol da liberdade*. Uma que privilegia o depoimento pessoal, outra que busca a preservação da memória coletiva do povo brasileiro, outra ainda que instiga a um acerto de contas das mulheres com a história do Brasil, e ainda uma outra que vê a beleza poética da obra, que mescla poesia, música e romance. Na verdade, todos esses olhares constituem elos de uma mesma corrente e explicam a grandeza da obra. O romance não nos brinda somente com uma narrativa bem elaborada, que demonstra um delicado cuidado com a linguagem, mas também com a poesia e a música popular brasileira, que se fundem harmoniosamente, diluindo os limites entre a prosa e a poesia, como podemos conferir neste fragmento:

Na terra dela era assim. “Nossos bosques têm mais vida”⁸³, cantam o hino e o poema. Mais vida é modo de dizer. Depende do que se chamar de vida. Uma forma de vida onde a violência rotineira não chocava mais ninguém. Mas onde animais protegidos bebendo água limpa num bosque seriam mesmo coisa de espantar. Tristes terras, tristes tempos⁸⁴.

Na mesma página, ainda lemos:

Vê se pode, pensava a mulher, um país fundado por degredados e que até no hino nacional lembra a dor do desterro, citando canção de exílio, andar banindo gente em pleno século XX e espalhando exilado pelo mundo. Não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá. Mesmo poema, outro hino, saudade igual⁸⁵.

As epígrafes que introduzem os capítulos são poemas de Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Paulinho da Viola, Vinícius de Moraes, Drummond, Caetano Veloso, Gilberto Gil, samba do Salgueiro de 1946, entre outros, numa declarada reverência à arte brasileira. A escolha das duas últimas estrofes do poema *Graciliano Ramos*, de João Cabral de Melo Neto, como epígrafe do capítulo III,

⁸³ Grifos do autor.

⁸⁴ MACHADO, 2005. p.32.

⁸⁵ *Ibid.*, p.32.

exemplifica o ideal poético e ao mesmo tempo contestador de *Tropical sol da liberdade*.

Falo somente para quem falo:
Quem padece de sono de morto
E precisa um despertador
Acre, como o sol sobre o olho:

Que é quando o sol é estridente,
A contrapelo, imperioso,
E bate nas pálpebras como
Se bate numa porta a socos.

João Cabral de Melo Neto

O poema aponta para a necessidade de acordar os que se encontram adormecidos, cegos, surdos ou mudos, numa tentativa de restaurar a razão, a consciência. Através das memórias -algumas traumáticas, outras felizes- da personagem Lena, somos convidados, enquanto membros da sociedade na qual nos inserimos, a revisitar o passado e repensar o futuro. Nesse sentido, narrativas como *Tropical sol da liberdade* surgem no espaço literário com o objetivo de combater quaisquer formas de posturas reacionárias, aclarando pensamentos e despertando dúvidas e curiosidades históricas, levando em conta, sempre, a dignidade humana.

2 POR QUE LEMBRAR?

“O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato

Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague os rastros!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague os rastros!”
(Brecht)

Voltar ao passado, muitas vezes, é tarefa prazerosa que nos remete a tempos felizes, registrados em nossa memória. Quando as reminiscências são de eventos traumáticos, no entanto, o que motiva não é a nostalgia, mas outra coisa, um sentimento de outra espécie, atrelado a uma ânsia de reorganizar um passado que ainda se faz presente e interfere no processo de constituição do Eu. Sendo a memória inerente à construção da identidade, é referencial norteador, no presente, para a reafirmação dessa identidade. É preciso lembrar que a construção da identidade remete justamente à maneira como o sujeito se filia ao seu passado, dependendo, portanto, também da memória coletiva.

De acordo com Pierre Vidal-Naquet,⁸⁶

cada um de nós possui uma memória, através da qual nos reconhecemos como indivíduos, mesmo que ela também exista na memória de outros. Aos 20, aos 60, aos 70, cada um se identifica consigo mesmo ao tomar como referência seu passado, um passado do qual é o único possuidor, por mais que exista também na memória de outros.

⁸⁶NAQUET, P. V. Memória e história. **Cholonautas**. Instituto de Estudios Peruanos, Peru, 1996, p. 15-22. Disponível em www.cholonautas.edu.pe/BibliotecaVirtualdeCienciasSociales. Acesso em: 27/12/2012.

Por seu caráter subjetivo, a memória adquire existência pela simbolização que a linguagem possibilita. Assim, o discurso é o espaço onde o humano torna-se sujeito através de suas memórias. Dando continuidade às suas considerações, Vidal-Naquet faz o seguinte questionamento: Como se passa dessa intensa subjetividade à história? Num artigo intitulado *Memoria e historia*, ele defende o poder enriquecedor da memória, pois “Asi como el viajero tiene una visión muy distinta de un monumento cuando apoya la nariz contra el que cuando toma distancia, la memoria enriquece la perspectiva histórica al permitir la comparación, al abrir ventanas em distintas direcciones”⁸⁷. Essas colocações alojam a memória no campo da individualidade, mas, existe também uma memória coletiva? Para Vidal-Naquet, a resposta não é evidente. Segundo ele, “Bajo ese nombre se suele agrupar datos muy diversos: restos de lecciones recibidas em la escuela y a través de los médios de comunicación, ideologías diversas y conflictivas, etcétera”. Mais adiante, o historiador francês alerta para o fato de que a sociedade sempre se importou em organizar a memória. Estão aí os nomes das ruas, dos prédios, das cidades, os museus, as placas comemorativas de nascimento e morte, enfim, monumentos que guardam a memória nacional. Entretanto, para cada um desses monumentos existiu uma seleção. Vidal-Naquet exemplifica: “Em Francia, el museo generalmente es un lugar abstracto, encarnación de la presencia del Estado o, si se quiere, de la República, no de los individuos que lo han dotado y enriquecido.” Em outras palavras, a memória supostamente coletiva, aquela que deveria representar o todo de um território ou de uma cultura, é escolhida geralmente pelos detentores do poder. Durante a modernidade, já se havia construído um edifício cultural permeado de exclusões arbitrárias, forjado por um sistema elitista que nomeava o que devia ou não ser lembrado. Essa capacidade de simulação ou escolha ocorre pelo fato de que, no discurso, confluem o mundo do que está sendo representado e o mundo dos impulsos do sujeito ou entidade que os representa. Tal inferência é o que nos tem levado a suspeitar, já há algum tempo, dos relatos das supostas verdades históricas.

Nos regimes totalitários, especialmente, a história e a memória deviam andar a par e passo para que não fossem “modificadas por ordenes de arriba”⁸⁸. Mas quem ou o que pode resguardar as memórias das minorias? Talvez a literatura o faça. No caso específico de obras como *Tropical sol da liberdade*, são privilegiadas e

⁸⁷ NAQUET, 1996, p. 15-22.

⁸⁸ NAQUET, 1996, p. 15-22.

transmitidas as memórias subterrâneas daqueles que se opuseram ao forte apelo da memória oficial.

Lena, a protagonista, era uma brasileira que acreditava na família, no amor, no país e na vida. Como jornalista, pensava que, através das palavras, fosse possível dizer as verdades do mundo. Quando criança, era curiosa, esperta, apaixonada pelas histórias de Lobato que eram contadas, à beira do fogo, pela avó. Com o golpe de 64, essa Lena morreu. Seu corpo, entretanto, não foi sepultado, continuou vagando pelas veredas de um Brasil atormentado e enclausurado em sua própria história. Uma triste história. Lena é fictícia, inventada por Ana Maria Machado para simbolizar uma geração de mulheres que sofreu sob o jugo de um governo autoritário que foi capaz de prender, torturar, matar, violar. Em *Tropical sol da liberdade*, é o resgate de si mesma que a leva de volta à casa da mãe, numa tentativa de seguir em frente, buscando vida nova em suas memórias. Mas, nos perguntamos: por que lembrar? Por que remexer um passado tão doloroso?

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer*, também questiona: “por que falamos tanto em memória, em conservação, em resgate?”⁸⁹ A escritora se interroga sobre essa vontade de verdade que nos move e crê que tal atitude “remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’”⁹⁰. Cita Walter Benjamin, que recusava os ideais da ciência histórica (para ele, burguesa e historicista), que intentava fornecer exatidão sobre o passado. Para o filósofo, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora”⁹¹. Dessa forma, Benjamin nega os discursos niveladores e absolutos que se pretendem universais, levando a discussão para o âmbito da historiografia, intentando reflexões no presente. Tais reflexões em torno da veracidade dos relatos históricos se intensificaram após a Segunda Guerra Mundial, pois, segundo Gagnebin,

[...] a experiência do horror e da exterminação metódica parece ter provocado um abalo sem precedentes da confiança na ciência e na razão. Essas duas questões são aquelas da escrita da história, em particular seu caráter literário, até mesmo ficcional, e da memória do historiador (de seu grupo de origem, de seus pares, de sua nação), em particular dos liames que

⁸⁹ GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 39.

⁹⁰ Ibid., p. 39.

⁹¹ BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2006, p. 41.

a construção da memória histórica mantém com o esquecimento e a denegação⁹².

As investidas no esquecimento e na denegação, mencionadas no trecho acima, sempre foram ameaças à escrita da história. Gagnebin cita a tentativa de apagamento do passado perpetrada pelos nazistas quando se torna claro que os alemães não seriam vencedores. Prisioneiros dos campos de concentração desenterraram seus camaradas mortos (já em decomposição) para que fossem queimados, pois esses não poderiam deixar rastros, câmaras de gás e crematórios de Auschwitz foram explodidos pelo mesmo motivo. Em *Os afogados e os sobreviventes* (2004), Primo Levi refere-se à vontade dos nazistas em tornar inenarrável a vida nos campos: inenarrável pela falta de provas, inenarrável pelo teor absurdo dos relatos dos sobreviventes, que veriam anulada sua credibilidade até junto aos seus familiares, que se negariam a ouvir ou acreditar em tamanha atrocidade.

No Brasil, as tentativas de apagamento da memória se fizeram presentes nos depoimentos dos militares integrantes do chamado “esquema de defesa” do país contra o suposto avanço comunista. Não são raros os relatos em que os militares envolvidos no golpe de 64 declaram que a intervenção violenta do governo foi necessária e que só ocorreu porque houve resistência por parte do povo. Também há relatos que negam as práticas de tortura e mortes.

O professor Fabrício Fernandes Flores, em sua tese de doutorado, dedicou um capítulo à investigação dos discursos dos membros do exército, os representantes do poder, alertando para a tentativa de minimização dos fatos da ditadura por parte desses militares. O pesquisador cita, entre outros, o general Leônidas Pires Gonçalves, integrante do gabinete militar de Castelo Branco, que, quando questionado sobre os órgãos de repressão, declara: “Desafio agora alguém a provar que era inocente e que tenha sido torturado, ou que tenha sofrido qualquer restrição maior do que as técnicas nos prometiam, que era o isolamento”⁹³. Subentende-se, pelo discurso do militar, que a inocência livrava o interrogado da

⁹²GAGNEBIN, 2006, p. 41

⁹³ Disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/politica-cia/comissao-da-verdade-ex-ministro-do-exercito-zomba-da-democracia-e-insinua-ameaca-de-golpe-militar/>. Acesso em 14/10/2011.

tortura. Mas quem decidia quem era inocente? Sobre remexer a história, o general Leônidas demonstra visível desconforto:

Então, fazem umas pesquisas históricas e remexem em coisas do passado muito unilateralmente. Não gosto de ver isso. Então, vamos mexer, mas mexer para quê? [...] Tenho dúvidas sobre a validade de remexer essas coisas do passado, mesmo no sentido histórico, isso não presta serviço nenhum (DINES, 2001, p. 356 apud FLORES, 2008).

Evidencia-se, dessa forma, o desinteresse das Forças Armadas em que os fatos da ditadura militar sejam vasculhados. Há, ao contrário, uma intenção de apagamento do fato da memória coletiva.

Opondo-se a essas tentativas de apagamento da memória, de algumas décadas para cá, o interesse pela reconstrução da memória individual e coletiva tem levado as ciências sociais, as artes e a literatura a dedicarem-se ao estudo da narração dos fatos traumáticos. Tal investida tem como objetivo tratar os traumas das vítimas das catástrofes, reintegrá-las à sociedade e fazer com que a violência e a arbitrariedade jamais sejam esquecidas ou negligenciadas. Para isso, Gagnebin atribui ao historiador uma tarefa difícil:

Ele [o historiador] precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados [...]. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror [...]. Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro⁹⁴.

A importância do historiador no relato do episódio traumático talvez resida no fato de que a vítima, frequentemente, encontra-se impossibilitada de narrar os acontecimentos, já que o trauma, segundo Freud, promove uma ruptura entre o sujeito e os mecanismos simbólicos, especialmente a linguagem. A historiografia, nesse veio, “deixa de ser a narração de uma história de sucessos (e do sucesso) e explode em fragmentos e estilhaços- vale dizer: em ruínas”⁹⁵.

Para Márcio Seligmann-Silva, somente a arte pode dar conta de enfrentar o desafio de representar o indizível:

⁹⁴ GAGNEBIN, 2006, p. 47.

⁹⁵ SELIGMANN-SILVA, M. **História, memória, literatura**: o Testemunho na Era das Catástrofes (Org.). Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003. p. 390.

O testemunho se coloca desde o início sobre o signo de sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (real) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o real equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida⁹⁶.

Nessa perspectiva, o testemunho através da obra literária pode ser caracterizado como uma possibilidade de sobrevivência àquele que retornou da situação radical de violência, situação essa que desencadeia a necessidade de narrar. A narrativa, nessa esteira, teria o poder de religação com os outros e de rompimento dos muros que envolvem o sobrevivente. Isso significa costurar os fragmentos, os estilhaços do passado com os quais a história oficial não sabe o que fazer, como o sofrimento, aqueles que não têm nome, os que foram mortos e sepultados ainda em vida, já que a história, vista como conclusiva, não trata das feridas, não oferece ao morto uma sepultura digna. A literatura com teor testemunhal talvez o faça.

2.1 Quem são as testemunhas?

“A psicanálise explica
porque se enlouquece,
não por que se sobrevive”.

(Bruno Bettelheim)

A experiência do autoritarismo, no século XX, fez surgir uma série de questionamentos sobre a condição do homem e sua relação com uma sociedade inconcebível. Naquele momento, as artes, as letras, a cultura, de maneira geral, encontravam-se condicionadas a circunstâncias históricas. Em alguns casos, tal condicionamento atingiu altos níveis de envolvimento. Em outros, ocorreu de forma mais sutil e não tão direta. Houve quem testemunhasse a ditadura sentindo no corpo

⁹⁶ SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40-47.

e na alma seu terrificante poder, mas também houve aqueles que, poupados do confronto direto com os órgãos repressores, somente assistiram ao espetáculo bárbaro que se delineava diante de seus olhos. Teriam estes menos crédito do que aqueles? Sobre o termo testemunha, pode-se depreender que não há unanimidade nem uma única especificidade do termo. Segundo Gagnebin,

[...] testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro, e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente⁹⁷.

Nesse sentido, não podemos considerar testemunha somente quem foi preso, torturado de maneira direta, mas também quem ouviu, quem se solidarizou, quem não foi embora. A esse respeito, Susana Griselda Kaufman, num artigo intitulado *Sobre violencia social, trauma y memoria*, pontua:

Las diferentes formas e intensidad del sufrimiento de las víctimas directas y de quien las rodean han llevado muchas veces a conflictos acerca de la legitimidad de los discursos en relación con la lucha por la reconstrucción de la memoria. ¿Quién determina cuál es lo discurso adecuado? ¿Es la condición de víctima directa la única que legitima el discurso? ¿Quiénes no lo son, están excluidos?⁹⁸

A autora questiona, nesse fragmento, a relevância do testemunho da vítima direta sobre a indireta e sugere que excluir quem não foi diretamente afetado pelo evento traumático só reforçaria a diferença da própria vítima em relação aos outros, quando tudo o que se quer, na verdade, é reintegrá-la. A origem da noção de testemunho está na área jurídica e remete à voz que toma parte em um processo, numa situação de conflito. Trata-se de uma fala em estado de tensão, tendo em vista sua imersão numa realidade sempre conflitiva, pois o testemunho, geralmente, não se refere a uma situação comum, generalizante, mas a algo que extrapola a normalidade. No caso da inserção de obras com teor testemunhal nos estudos literários, há uma forte conexão entre a literatura e o mundo extraliterário (a ética e a

⁹⁷ GAGNEBIN, 2006, p. 57.

⁹⁸ KAUFMANN, G. S. Sobre violência social, trauma y memoria. **Cholonautas**, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1998. Disponível em <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GKauffman.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2011.

sociedade), já que, através do testemunho, dá-se voz ao excluído, ao subalterno, num processo que pode desmascarar o mundo social estabelecido e aceito. Nesse sentido, o testemunho problematiza o meio de onde fala o sujeito da enunciação, sempre um transgressor, configurando uma forma incisiva de resistência. Sob essa perspectiva, a escrita não tem caráter lúdico, mas constitui-se numa atitude de subversão às autoridades compulsoriamente instituídas. Sob outro aspecto, a literatura dita testemunhal, para o pesquisador Márcio Seligmann-Silva, diferencia-se por sua estreita relação com o trauma, no sentido freudiano do termo:

A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofe e faz com que toda a história da literatura [...] seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o "real". [...] esse real não deve ser confundido com a realidade tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que resiste à representação⁹⁹.

Nesses termos, testemunhar não deve ser entendido somente como um ato individual de superação das sequelas deixadas pelo evento traumático, mas é um compromisso social e humanitário de denúncia e repúdio. Em *Tropical sol da liberdade*, nosso objeto de análise, são feitas algumas reflexões sobre esse contraditório termo, o testemunho. Um diálogo entre a protagonista e um amigo que sugeriu que ela contasse sua história, demonstra a desconfiança de Lena na veracidade dos relatos testemunhais. Questionada sobre a possibilidade de escrever sobre a periferia histórica na qual ela se encaixava, a jornalista declara:

Não, nunca pensei nisso. Minha profissão é ser jornalista, não é escrever depoimentos pessoais. E não acredito nisso. Acho mais honesto assumir logo que essa história de depoimento pessoal é uma ficção, uma parte do gênero romanesco, se é que isso existe em literatura, assim, com esse nome. Quer dizer, uma maneira inventada de contar as coisas, fazendo de conta que elas aconteceram assim, mas não aconteceram. E você sabe disso melhor do que ninguém. [...] É mais honesto reconhecer logo que não vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa. [...] Precisa ser artista, deixar a palavra emprenhar mesmo o tal depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos¹⁰⁰.

As colocações de Lena, nesse fragmento, são emblemáticas, pois colocam em cheque a veracidade dos relatos ditos testemunhais. De acordo com a jornalista,

⁹⁹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 372-373.

¹⁰⁰ MACHADO, 2005. p. 41.

depreende-se que o testemunho seja uma ficção, algo inventado que não corresponde integralmente à realidade dos fatos narrados. Acrescentamos, neste ponto, que a mescla entre verdade e invenção não anula o valor do testemunho. Fica reiterada, nesse trecho, a estreita ligação entre o testemunho e a estética, a representação simbólica de um determinado evento real. Misturar realidade e ficção, nessa linha, é o caminho possível. Mais adiante, a necessidade de narrar ressurgiu, nas palavras de Lena, como algo superior aos fatos, muito mais intenso, que levaria ao efeito catártico individual almejado por aquele que conta:

Talvez na gana de botar para fora alguma coisa, de traduzir com palavras o olho do furacão íntimo de quem escreve, de permitir que a linguagem fosse mais importante do que os fatos do enredo. [...] Como se fosse uma doença, um jeito obsessivo de ficar revirando as palavras sob todas as luzes, em todas as transparências e sombras, sob todas as lentes e espelhos, deformando, invertendo, faiscando, reverberando... Uma coisa que brotasse de forma incontível¹⁰¹.

Nesse sentido, *Tropical sol da liberdade* não foi escrito somente para veicular informações ou para contrapor a versão oficial dos fatos, mas para registrar interpretações a partir de um ponto de vista específico, num jorro intenso de palavras que mesclam história e ficção. Tal tarefa coloca a escritora em contato com um passado doloroso, numa ação que tem algo de terapêutica (o relato para aliviar o sofrimento) e ao mesmo tempo social (o passado do Brasil precisa ser revisto). Essa tentativa de “descarrego” através da palavra foi, segundo Tânia Pellegrini¹⁰² (1996), característica da literatura pós-ditatorial brasileira, espaço em que a tênue fronteira entre realidade e ficção jamais desaparece.

2.2 O corpo machucado, a alma esfacelada

O que ficava muito complicado era qualquer tentativa de botar para fora, de passar para as palavras, de tentar a viagem dentro de si mesma para o outro. Aí empacava, atolava, afundava mesmo. Não conseguia. Mesmo falar, já era muito difícil. Escrever, então, no momento, nem pensar. Não conseguia mesmo entender nada depois, e ficava tão aflita que se desesperava. Sentia que isso não lhe fazia bem. Ainda não estava na hora de voltar a experimentar.[...] Mas trazia as visões, o delírio, a memória. O

¹⁰¹ Ibid., p. 42.

¹⁰² PELLEGRINI, 1996.

sonho e o pesadelo, dentro de si mesma. Até mesmo as palavras que iam ser a ponte, o pára-quadras para o salto no escuro, já estavam lá dentro também, embriões de frases, expressões gestadas, floração germinando. Mas tudo ainda era potencial. E podia ser que não vivessem nunca, que ela estivesse condenada à esterilidade¹⁰³.

Lena era uma mulher atormentada. Não mais procriar, não mais escrever. A força castradora presente na negação dessas duas ações, outrora tão simples, tão possíveis, resume o drama dessa mulher, reduzida a uma imagem completamente destrutiva de si mesma: “Aborto. Ovo gorado. Deserto. Terra erma. Uma forma de loucura” [...] ¹⁰⁴. O dilaceramento psíquico provocado pelas perdas e pelo exílio não mais podia ser amenizado pelo relato, pois as palavras lhe fugiam, não faziam sentido, e ela não tinha como compartilhar esse mundo interior sem elas. É este o campo de forças sobre o qual o romance de Machado se articula: de um lado, a necessidade de narrar, botar para fora; de outro, a incapacidade de fazê-lo. Sobre as palavras, Lena sabia da dificuldade que era lidar com elas, pois “imediatamente envolvem conceitos que todo mundo usa todo dia, fazem parte do convívio social, tocam diretamente as pessoas amadas. Fica todo mundo procurando as referências na realidade” ¹⁰⁵. Mas, no seu caso, como encontrar referências na vida comum, em se tratando de narrar uma experiência vivida por poucos? Como procurar uma relação com o cotidiano dos sentimentos ou das ações corriqueiras? Talvez por isso Lena estivesse inventando uma maneira inconsciente de não poder escrever sem se sentir culpada, pois, para ela, ninguém podia tapar os olhos ou negar que a ditadura aconteceu. Estava tudo lá, registrado na memória,

essa corrente circulatória da lembrança, irrigando em veios capilares cada pedacinho da vida, chegando a toda parte, alimentando cada célula, renovando cada tecido. Era mais como uma irrigação permanente, embebendo, umedecendo o cotidiano, impregnando de sua seiva cada ato de um tempo posterior. Mas fluindo semi-adormecido. E, ao acontecer alguma incisão, como essas que as conversas com a mãe de manhã tinham causado, logo as lembranças fluíam rapidamente ao local do corte. Mas depois coagulavam. O presente retomava seu lugar. Só que a cicatriz abria fácil ¹⁰⁶.

A metáfora para a memória empregada por Lena - um fluxo semelhante ao sanguíneo- demonstra que o corte, a ruptura, jamais cicatriza, circula incessantemente, podendo romper a qualquer momento. Ruptura ou corte, aqui,

¹⁰³ MACHADO, 2005, p.138-139.

¹⁰⁴ Ibid. p. 139.

¹⁰⁵ Ibid., p. 170.

¹⁰⁶ MACHADO, 2005, p.122-123.

também podem ser entendidas como metáforas para o trauma, a sequela deixada pelo evento traumático.

De algumas décadas para cá, o interesse pela reconstrução das memórias individuais e coletivas de quem viveu momentos violentos tem como objetivo não só aprofundar o estudo das causas dos traumas, mas também tratar as vítimas das catástrofes. Inicialmente, tal estudo esteve ligado à medicina, à psiquiatria, à psicanálise. O contato com vítimas de guerras, conflitos e ditaduras, marcas do século XX, representou um marco importante para o desenvolvimento das pesquisas que intencionavam a cura para o trauma. A noção de trauma descreve uma ferida, uma ruptura que desconstrói e desestrutura o sujeito, tornando-o, em muitos casos, incapaz de falar sobre o evento traumático. O indivíduo não o entende como algo natural, como parte de si, mas como algo externo, difícil de ser articulado.

*Que bom te ver viva*¹⁰⁷, um impactante filme dirigido por Lúcia Murat, em 1989, aborda a tortura sofrida por mulheres militantes durante o regime militar de 64. Ganhador de prêmios nacionais e internacionais, o documentário traz depoimentos de oito ex-presas políticas que viveram essa realidade impensável, intensamente praticada nos anos 60 e 70. Os relatos estão mesclados aos delírios e loucuras de uma personagem fictícia. A questão do trauma, nessa obra, é abordada de modo a mostrar o quão difícil é narrar e o quanto é doloroso ouvir, como podemos observar no depoimento da filósofa Estrela Bohadana, presa e torturada em 69, no Rio de Janeiro, e em 71, em São Paulo:

Eu tenho um filho de dez anos e um que vai fazer quinze. Mas o que eu sinto nos dois é que, embora... ah... quer dizer... o fato de eu ter sido presa e ter sido torturada incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça. Então, eu acho que eles, de alguma forma, reivindicam que eu esqueça. Talvez pra que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa¹⁰⁸.

Esquecer ou fazer de conta que já não lembra mais seria, para os familiares da vítima, um alívio. Representaria uma pedra sobre o drama do qual eles, os filhos, não participaram e se negam a fazer parte, recusando-se a ouvir. Primo Levi, em *É isto um homem?*, fala de um sonho obsessivo que o acompanhava. No sonho, as

¹⁰⁷ **QUE BOM TE VER VIVA.** Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

¹⁰⁸ **QUE BOM TE VER VIVA.** Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

peessoas, ao ouvirem seus relatos, iam embora, deixando-o a sós com suas palavras. A narrativa, que teria o papel essencial de quebrar os muros da prisão psíquica em que se encontra o sujeito e construir uma ponte com “os outros”, torna-se, então impossível. Nesses casos, o efeito é contrário. A rememoração dos fatos, quando ecoa no vazio, acaba acentuando ainda mais o trauma daquele que não conseguiu ser ouvido.

No caso de Estrela Bohadana, essa ligação entre passado e presente aconteceu com a ajuda do segundo esposo, um psicanalista.

Estou casado com a Estrela há cinco anos e já conversamos muito sobre a tortura, mas eu tenho certeza de que não tanto quanto seria necessário. Falar sobre esse tipo de coisa provoca um sofrimento muito grande. Se por um lado não se pode fingir que isso não aconteceu, por outro lado é impossível falar apenas disso, digamos, porque não sobraria espaço para a vida que continua. De um lado seria fingir que não houve nada, de outro lado seria como fingir que não se sobreviveu. Posso comparar isso à experiência dos judeus na segunda guerra mundial [...]. Um trauma que não pode ser esquecido, simplesmente não pode ser esquecido, mas que também não pode ocupar a vida inteira da pessoa. O problema é que o equilíbrio nesse tipo de situação é impossível, de modo que o sofrimento é garantido para o resto da vida¹⁰⁹.

É justamente essa permanência da dor que impossibilita, em alguns casos, a narração do evento que levou ao trauma. Nas palavras de Lena, a inferência de que a vítima da tortura ou dos regimes autoritários carrega para sempre “um aperto no peito, um nó na garganta, uma raiva impotente, uma dor inenarrável, uma vergonha imensa de fazer parte de uma nação em que coisas desse tipo aconteceram e nunca foram punidas”¹¹⁰.

No capítulo VI de *Tropical sol da liberdade* temos uma tentativa de representação simbólica do trauma oriundo da tortura. Nesse momento da narrativa, Lena relê trechos da peça de teatro que havia começado a escrever antes da doença e reencontra personagens importantes da sua história. Na peça, ela usa o pseudônimo Vera. A cena começa num quartinho alugado em Paris, durante o exílio, quando ela e o marido, Ricardo (nome também fictício), se preparam para o café da manhã. Alguém bate à porta. É um casal de também exilados, Diana e Sérgio, e seu filhinho. Diana carregava o tormento e a dor de ter sido vítima da pior artimanha instaurada pelo governo: a tortura. Questionando-se sobre como mostrar, na peça, o

¹⁰⁹ **QUE BOM TE VER VIVA**. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

¹¹⁰ MACHADO, 2005. p. 107.

pânico constante dessa mulher, Lena escritora refletia: “[...] como ir aos poucos mostrando que Diana não relaxava, não se tranquilizava, não esquecia o pavor, sem dar a impressão de que ela estava meio louca?”¹¹¹ Mais adiante, a constatação de que a tortura, essa experiência transformada em trauma eterno, havia paralisado Diana de maneira tão contundente que nem trabalhar ela conseguia:

Ela tinha sido mesmo muito maltratada na prisão, torturada pra valer. Tinha um pavor tão grande da lembrança do delegado Fleury que, embora precisadíssima de um emprego, não teve a menor condição de se apresentar num trabalho porque o endereço era numa rua chamada de Fleurus. O suficiente para deixar Diana abaladíssima, procurando os mais variados pretextos para não ir lá.. Qualquer sirene de polícia ou ambulância que passasse a congelava, ela parava o que estava fazendo, emudecia, às vezes tremia¹¹².

Em outro momento, este citado na peça que Lena escrevia, Diana chega transtornada à casa de Vera e Ricardo, pois jura ter visto o delegado Fleury (este não é um nome fictício) numa estação de metrô em Paris. O estado de choque em que a vítima de Fleury se encontrava demonstra que, para o torturado, o torturador o acompanhará para sempre, morará dentro dele numa espécie de possessão demoníaca eterna. Lena, misturando ficção e história, cita o caso do frei Tito que, de tão torturado pelo mesmo Fleury, mesmo já estando em liberdade, opta pela morte para livrar-se dele. A única saída possível para o frei foi o suicídio, resumida neste trecho de *Tropical sol da liberdade*: “O ex-torturado que não consegue se libertar da presença do torturador, e do seu poder, e acaba resolvendo matá-lo dentro de si mesmo através da própria morte, sair dos horrores do inferno pela única fresta que vislumbra”¹¹³. As escolhas simbólicas de Ana Maria Machado, ao abordar o tema da tortura, reafirmam nosso posicionamento de que não há, no romance, a intenção de oferecer ao leitor vampiro cenas chocantes de violência. O que vemos é uma exploração da relação entre a tortura e o que essa prática odiosa acarretou à vida posterior da vítima, já distanciada do passado.

A importância dos relatos ficcionais, no campo da psicanálise, reside no fato de que a narrativa ocupa lugar central nas tentativas de tratar esses traumas, não importando se as histórias contadas são verdadeiras ou falsas. Essa ciência se ocupa de narrativas de sonhos, histórias vividas, episódios sofridos, dramas

¹¹¹ Ibid., p. 131.

¹¹² Ibid., p. 131-132.

¹¹³ MACHADO, 2005, p.138.

familiares, mas também de tramas ficcionais, o que afirma o valor de verdade da ficção. Ficção que, nesse processo, substitui a verdade recalcada dos fatos, sem prejuízo para o resultado terapêutico. Nesse caso, cabe ao analista a difícil tarefa de interpretar as “verdades psíquicas”¹¹⁴ dos pacientes.

Sua tarefa [do analista] é a de completar aquilo que foi esquecido a partir de traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, construí-lo. [...] Seu trabalho de construção, ou, se se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de uma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum antigo edifício¹¹⁵.

A narrativa, nessa esteira, adquire função terapêutica, pois através dela o indivíduo pode construir sua identidade e, ao mesmo tempo, provocar mudanças nessa identidade. O problema de Diana era manter alguma coerência identitária e conviver com os fantasmas de seu passado. O problema de Lena era como compartilhar esse mundo subterrâneo, essa parte de sua experiência de vida, sem as palavras? A maestria com que Ana Maria Machado criou essa personagem, tão cheia de limitações, é estratégia decisiva para a criação e manutenção dos laços que nos prendem à narrativa. Em Lena encontramos características das vítimas dos regimes totalitários que possuem o corpo como um de seus alicerces, mas também o portador das marcas da violência física ou psicológica. Após a decretação do AI5, em especial, a personagem viveu dias de tormento, em que sentimentos confusos, intensos, ameaçadores, a acompanhavam constantemente. Entre o medo, a raiva e a insegurança, Lena viu-se obrigada a deixar o país, sob a ameaça de ser presa. Essa violência simbólica, a retirada de um indivíduo de seu território, deixou marcas indelévels na personagem. De volta ao Brasil e com sérios problemas neurológicos que a impediam de escrever, a protagonista ainda quebra o dedão do pé e vai para a casa da mãe, numa tentativa de reconstruir-se física e emocionalmente, ou, quiçá, para buscar no passado alguma forma de olhar o futuro, agora tão turvo. Segundo Griselda Kaufman, em situações-limite como as vivenciadas por Lena, o sujeito perde o equilíbrio e a segurança com relação à vida, vendo-se impossibilitado de reagir, como na seguinte passagem do romance:

¹¹⁴ FREUD, S. (1937). **Construções em análise**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. vol. XXIII. Rio de Janeiro, Imago, 2006. p. 289.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 289.

O futuro era cheio de limites. Não criar nem procriar. Não admira que, no presente, esbarrasse nas paredes e tivesse dificuldade de se manter de pé. Ou que ficasse mergulhando para o avesso do seu tecido, agulha tentando alinhavar tramas dispersas, procurando resgatar no passado algum ponto de apoio que lhe desse firmeza. Mesmo que fosse só para aproveitar as sobras e chegar a uma colcha de retalhos feita em casa¹¹⁶.

Vemos em Lena uma mulher marcada por duas importantes impossibilidades: não procriar, não escrever. Em outras palavras, a protagonista encontrava-se impedida de deixar os rastros, as marcas da sua existência. Atentando para a importância dessa capacidade reprodutiva, dádiva curadora concedida às mulheres, citamos novamente o filme “*Que bom te ver viva*”, no qual os depoimentos das ex-prisioneiras mostram que, naquele momento em que a vida e a sanidade mental estavam ameaçadas, elas viam na maternidade a possibilidade de sobrevivência. Ter um filho, para aquelas mulheres, significava que a vida sempre iria prevalecer. A hoje educadora Regina Toscano, militante da organização MR-8, torturada e presa por um ano em 1970, trata desse assunto em seu depoimento¹¹⁷:

Quando fui presa, né, tava grávida. E perdi esse neném que seria o meu primeiro filho lá. E durante a cadeia toda, né, o que realmente me segurou, né, era a vontade de ter um filho, a certeza de que eu ia ter um filho. Isso representava pra mim vida, né? Se eles estavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida. E ter um filho, né, pra mim, simbolizava, simboliza até hoje, a resposta que a coisa continua, que a vida tá aí, né, que as coisas não acabam. E a primeira coisa que eu fiz ao sair da cadeia, logo depois Paulo, que era casado comigo na época, também saiu, foi engravidar, viu? E Daniel nasceu, né, muito representando pra nós, pra mim, a vida. E os outros filhos que eu tive depois, André e Cecília, continuaram fortalecendo, né, esse símbolo. Que eu acho que é a coisa mais forte que eu tenho são as crianças. Se alguém um dia quis me matar por estar lutando, né, eu dei uma resposta com a vida, e a vida dos meus filhos, né¹¹⁸.

Criméia de Almeida, presa grávida em 1972, teve seu filho na cadeia, em São Paulo. No mesmo filme, relata:

Eles tentam acabar comigo, e nasce mais um. Aqui mesmo, onde eles tentam me eliminar, onde eles tentam acabar com as pessoas, a vida continua. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero, pra mim era uma coisa, era um sinal de liberdade. Meu filho livre¹¹⁹.

¹¹⁶ MACHADO, 2005. p.50-51.

¹¹⁷ **QUE BOM TE VER VIVA**. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

Essa capacidade exclusivamente feminina de parir, de continuar, de “responder com a vida”, fora negada à personagem Lena, representando simbolicamente que, para ela, a possibilidade de vida havia, de fato, acabado. Além disso, ainda podemos nos deter em outra metáfora fundadora de nossa concepção de permanência: a escrita, esse rastro privilegiado que a humanidade deixa de si mesma e que constitui nossas histórias. Por ser a tradução da oralidade, a escrita guarda as memórias e a identidade daquele que dela faz uso, mesmo depois de sua morte. Também nesse sentido, Lena encontrava-se impossibilitada de transmitir sua mensagem, pois não lhe era possível o registro pela linguagem, o rastro mais duradouro que um homem pode deixar.

A construção de Lena, que tem um corpo machucado, desestabilizado, estéril, parece estar atrelada aos sintomas apresentados pelas vítimas de eventos traumáticos, como expõe Griselda Kaufman¹²⁰.

Lo traumático bajo condiciones de violencia social lleva a una pérdida de equilibrio y seguridad y a vivencias de desamparo equiparables a la desprotección e inmadurez originarias del infante humano, también a estados de obnubilación, falta de conciencia, pérdida de significaciones y de explicación de lo ocurrido.

Seguindo por esse viés, cabe lembrar que não são raras as vezes em que Lena acorda no chão, sem saber como foi parar ali. Machado não propõe, na diegese da narrativa, uma explicação para a incidência desses lapsos, o que nos leva a pensar na possibilidade da autora ter elaborado essa personagem com vistas aos sintomas do trauma nas vítimas dos regimes autoritários. De acordo com Griselda Kaufman, frases sem nexos, palavras soltas, silêncios, tudo são sintomas de distúrbios pós-traumáticos que aproximam, no romance, realidade e ficção. A impossibilidade de escrever, de rememorar, colocar no papel a sua história, também é denúncia desse outro lado da ditadura: o trauma que ela provoca. Sobre essa limitação, Lena se questiona: “Será que a doença era só uma somatização de todos os impedimentos e obstáculos que sabia e previa? Será que era medo, preguiça, cagaço? [...] E se alguma coisa no mundo interior dela estivesse conseguindo enganar até a ele [o médico] e a ela mesma?”¹²¹

¹²⁰ KAUFMANN, 1988.

¹²¹ MACHADO, 2005, p. 52.

Num trecho do filme *Que bom te ver viva*, a ex-militante Maria do Carmo Brito, presa em 1970 e torturada por dois meses, relata que, após anos do término do seu exílio e do fim das sessões de tortura, desenvolveu uma capacidade de “adoecer-se” que antes não conhecia.

Eu sou capaz de adoecer só de ficar puxando desgraça. Vamos supor... Há poucos dias atrás, eu estava numa praia e a minha mãe, meu marido e meus dois filhos saíram pra ir numa cachoeira e tal e eu resolvi não ir. Aí armou um temporal terrível, aí eu comecei a imaginar eles atingidos por um raio e meia hora depois estava vomitando. Sou capaz de adoecer com a minha imaginação e eu não tinha nada disso antes. Quer dizer, suponho que isso seja uma sequela ¹²².

Lena (na ficção) e Maria do Carmo (na vida real) carregam no corpo as marcas da violência. Uma de maneira mais direta, a outra indiretamente, ambas somatizaram o trauma vivido. O inatingível, nesse caso, é o difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo, carregando essas marcas indissolúveis.

Sobre a incapacidade de Lena para dar o seu testemunho (as palavras lhe fogem), podemos entender como um sintoma de quem esteve muito próximo do conflito, fato que talvez a impeça de construir um relato lúcido e íntegro. Habilmente, Ana Maria Machado construiu um romance de denúncia e subversão à história oficial, tendo como protagonista uma personagem incapaz, no presente da narrativa, de fazê-lo.

À Literatura cabe, sempre, transgredir, resistir, denunciar. Escrever, nesse sentido, não é um compromisso somente com a palavra, mas com a sociedade. Não é com armas que o escritor luta, mas com a linguagem, com os significados. Num artigo intitulado *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*, Márcio Seligmann Silva afirma que “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração” ¹²³. Ana Maria Machado, em *Tropical sol da liberdade*, nos oferece uma oportunidade de adentrarmos, através das memórias de Lena, nesse vazio provocado pelo trauma,

¹²² **QUE BOM TE VER VIVA**. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

¹²³ SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 20, n 1, p. 65-82, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em: 18/05/2012.

quebrando o pacto de silêncio tão bem aceito pelo povo brasileiro que, segundo Maria Rita Kehl,

[...] costuma “deixar barato” o resgate das grandes injustiças de sua história para não manchar sua reputação de “último povo feliz” do planeta. Mas que preço caro pagamos por essa felicidade para inglês ver! [...] Não passamos nada a limpo, não elaboramos nossos traumas nem valorizamos nossas conquistas. Por isso mesmo nós, brasileiros, não nos reconhecemos no discurso que produzimos [...] Por essa razão, estamos sempre em dívida para com uma identidade perdida. Quem somos nós, brasileiros? Quais são os significantes que nos identificam perante nós mesmos?¹²⁴

Marcada pela ditadura, a protagonista tem consciência de que só poderá seguir adiante, redescobrir sua identidade quando enterrar o passado. Entre brancos, lapsos, tonturas, inseguranças, palavras desconexas, dificuldade de ficar de pé, ela prossegue. Não nos é revelado, ao final do romance, o destino dessa mulher. O que fica claro nas páginas de *Tropical sol da liberdade* é que, somente através das tentativas de desencapsular o trauma da memória, Lena conseguirá atribuir um novo significado para sua vida. No passado, encriptado nas fotos, reportagens de jornais e revistas, cartas, diários guardados pela mãe, estão os registros de um tempo que ainda atormenta, está o sentido de sua existência e a chave da cripta onde Lena se encontra enclausurada: ela mesma.

¹²⁴ KEHL, M. R. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.p. 238.

3 ESTRANGEIRO: UM ESTADO DE INADEQUAÇÃO PERMANENTE

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.
[...]

Traduzir-se, Ferreira Gullar

3.1 Alteridade em tempos de barbárie: uma questão sensível

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei uma viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Também já fui brasileiro, Carlos Drummond de Andrade

Então teve início o tempo do exílio, a busca infundável de justificativas, a nostalgia difusa, as questões mais dolorosas, mais devastadoras, as questões do coração

que pergunta a si próprio: Onde poderei sentir-me em casa?

(Albert Camus)

Por sua complexidade e polissemia, a questão do exílio exige que levemos em conta, para a execução desta análise, conceitos provenientes de diversas áreas, como a filosofia, os estudos culturais, a psicologia, a psiquiatria, a sociologia. Tal empreendimento se faz necessário para que possamos entender de que maneira a escritora Ana Maria Machado, enquanto latino americana degredada, fez de sua experiência uma prática discursiva através das personagens de *Tropical sol da liberdade*. O romance em questão foi publicado em 1988 e nos traz, de maneira poética, mas lúcida, o olhar diferenciado de uma mulher sobre os “anos de chumbo” no Brasil. Todavia, não é somente de questões individuais e subjetividades que a narrativa se configura. *Tropical sol da liberdade* também nos revela o estado de inadequação permanente em que viveram os exilados políticos no período da ditadura militar no Brasil e na América Latina. Através dos relatos de ex-militantes, alguns presos, outros torturados, cada um com sua intensidade, foi possível conhecermos partes silenciadas ou negligenciadas de uma história que não pode ser esquecida em respeito aos que não ficaram para contá-la, ou que, em decorrência da violência da qual foram vítimas ou testemunhas, ficaram impossibilitados de narrá-la. Convém salientarmos que o discurso elaborado por Machado não carrega, em nenhum momento, o peso do patrulhamento ideológico, muito difundido nos romances produzidos no Brasil, especialmente com a volta dos exilados ao país com a anistia, em 1979. Uma leitura atenta nos possibilita uma visão abrangente daqueles tristes tempos, sob o olhar de Lena e seus amigos, mas livres das questões políticas que pudessem pôr em risco o valor literário e estético do romance.

Lena, a protagonista, era uma mulher que acreditava na vida, no trabalho, no amor e na justiça. Quando menina, gozara de uma infância plena e feliz, cercada por amendoeiras, formigas e a brisa do mar que estava ali, no quintal da casa de sua avó, a contadora das histórias de Lobato à beira da fogueira, em noites de lua cheia.

Ainda bastante jovem, Lena já demonstrava certo desconforto ao desconfiar que estivesse sendo vigiada, geralmente pela mãe, Amália. Queria ser livre!

Já adulta, jornalista, vê seu mundo ruir. A separação dos pais, o fim doloroso de seu próprio casamento e a ditadura militar de 64, essa famigerada página da história brasileira, desestabilizaram-na física e emocionalmente, abalando suas noções de totalidade e suas certezas. Irmã de um militante esquerdista, Lena sentiu, de forma indireta, a força devastadora de um governo autoritário que não poupou sequer meninos e meninas de suas ações arbitrárias. Marcelo, seu irmão, aos 16 anos de idade, fora considerado subversivo e perigoso, uma ameaça à democracia e à ordem no país. Em meio a esse conturbado contexto e já tendo recebido visitas inesperadas da polícia, ela parte voluntariamente para o exílio na França. A partir desse momento, inserida numa cultura estranha, Lena passa a ter contato com expatriados oriundos de toda a América Latina. E aqui começa nossa investigação sobre a situação desses sujeitos que, diferentemente de nossa protagonista, foram arrancados forçosamente de sua terra natal, iniciando um processo doloroso de desenraizamento, acompanhado de um forte ressentimento.

O ressentimento social manifesta a insatisfação dos grupos ou classes para quem as promessas de igualdade de direitos entre os cidadãos nascidos na modernidade não foram cumpridas. O Estado deveria ser o provedor e o mantenedor da segurança e da justiça, de modo a garantir uma convivência pacífica e intermediar conflitos. Entretanto, uma forte crise se instala quando é o próprio Estado o desencadeador desses conflitos, como nas ditaduras na América Latina, por exemplo. Torna-se, então, compreensível que cidadãos (supostamente) oprimidos ou injustiçados desenvolvam certa hostilidade contra seus países de origem, gerando, até mesmo, medo de regressar. Nesse caso, o ressentimento adquire um *status* de revolta submissa, já que não há, por parte do ressentido, coragem para tentar alterar os termos impostos pela sociedade. O termo, que engloba os rancores, as invejas, os desejos de vingança, é um fator histórico, resultado de uma série de conflitos que, desde o início de nossa era, vêm alojando os indivíduos em situações diferenciadas. De um lado, o sentimento de impotência rancorosa, de outro, o de inferioridade.

Muito se falou, escreveu, pesquisou sobre as marcas deixadas pelo exílio naquele que se viu impelido a abandonar suas raízes, o que não significa que o tema tenha sido abordado suficientemente. Edward Said, com a propriedade de um

refugiado que nasceu em Jerusalém, foi criado no Cairo e estudou em escolas inglesas que negavam veementemente a cultura árabe, afirma que o exílio é “[...] irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, é produzido por seres humanos para outros seres humanos, é uma condição criada para negar a dignidade e a identidade das pessoas”¹²⁵.

Se voltarmos no tempo e na história, veremos que o exílio sempre fez parte da vida humana. Já na narrativa de Adão e Eva, numa perspectiva bíblica do tema, homem e mulher foram expulsos do paraíso, exilados na Terra de onde nunca mais saíram. E o ser humano seguiu construindo sua trajetória com base nos exílios da história, conquistando terras remotas, construindo cidades e impérios, desbravando mares, ações essas que, em grande parte, só foram possíveis graças à labuta de tantos refugiados, escravizados, asilados, todos vítimas de alguma espécie de segregação, voluntária ou não. E não só para o serviço braçal serviram os expatriados do mundo. De muitos intelectuais, pensadores, cientistas, escritores e filósofos exilados se alimentaram a era e o pensamento modernos. Citamos Einstein, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Hannah Arendt como exemplos de expatriados que difundiram suas ideias mundo afora. De forma semelhante, o Brasil também exportou cultura no período da ditadura militar. Paulo Freire, o maior pensador sobre educação do Brasil, após partir para a Bolívia, em 1964, difundiu suas ideias mundo afora, especialmente na Austrália, Nicarágua, Índia, Ilhas Fiji, Tanzânia, Angola, São Tomé e Príncipe, Estados Unidos e África, entre outros. Foi o continente africano que deu a Paulo Freire e seus colaboradores condições de pôr em prática experiências pelas quais o educador havia esperado por longo tempo¹²⁶. Houve casos, também, em que o Brasil acolheu intelectuais, especialmente os que fugiam do Terceiro Reich, de 1933 a 1945, sob o comando de Adolf Hitler. Podemos citar, brevemente, Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux. O primeiro, crítico literário, ensaísta e professor em Berlim, chega ao Brasil em 1937. O motivo de sua saída da Alemanha, como consta em *Exílio e Literatura, escritores de fala alemã durante o Nazismo*, de Izabela Maria Furtado Kestler, fora o fato de que, em 1936, durante os

¹²⁵ SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 47.

¹²⁶ Paulo Freire: projeto memória, biografia. Disponível em http://www.projetomemoria.art.br/PauloFreire/biografia/05_biografia_exilio.html. Consulta em 23/11/2012.

Jogos Olímpicos de Berlim, um estrangeiro pedira-lhe informações em inglês. Um agente do governo achou suspeita tal atitude e intimou-o a comparecer à delegacia. Sendo judeu e de esquerda, fugiu para a Holanda e, em seguida, para o Brasil, onde, após trabalhar como lavrador, vender gravatas e ilustrar portas, dedicou-se ao aprendizado da língua portuguesa. A partir daí, começou a escrever para jornais e dar aulas de Literatura, Dramaturgia e Filosofia. Carpeaux, escritor e publicista austríaco, foi figura importante no cenário cultural brasileiro, tendo trabalhado como redator no jornal *Correio da Manhã*, além de ter colaborado na redação da Enciclopédia Larousse e dirigido “as bibliotecas da Faculdade de Filosofia (1942-1944) e da Fundação Getúlio Vargas (1944-1949), ambas no Rio de Janeiro, para onde se mudara”¹²⁷.

Sob esse ponto de vista, parece lícito atribuímos ao exílio algo de utilitário e que contribuiu, em alguns momentos, para o desenvolvimento social e intelectual do homem e o aprimoramento da cultura. Através das constantes migrações e fugas, o internacionalismo cultural atingiu níveis surpreendentes, num momento histórico em que a comunicação massiva ainda não havia atingido os patamares que conhecemos hoje. Através da proximidade entre uma cultura e outra, criou-se uma arte e uma filosofia cosmopolitas, alimentadas pelas viagens dos pensadores sem lar. Jorge Luis Borges, que via com bons olhos a influência europeia, desde que assimilada sem hierarquias, foi um dos primeiros a acenar para o lado enriquecedor de estar fora do lugar. Em uma entrevista concedida em 1980, o escritor, que se considerava quase um forasteiro em Buenos Aires, afirmava que aqueles rotulados como latino-americanos

[...] são, isto sim, escritores, poetas, ensaístas ocidentais, europeus que escrevem por força maior num dialeto latino, como o espanhol e o português. O resto é mera limitação regional que não aceito, porque não existe. Todos eles – como eu- são europeus: e isso é muito bom. Nós somos os únicos escritores europeus na Terra. Na Europa eles são franceses, italianos, finlandeses, alemães, ingleses, mas nunca se reconhecem como europeus. Nós [...] podemos pensar na Europa como uma unidade¹²⁸.

¹²⁷ KESTLER, I. F. **Exílio e Literatura: Escrituras de Fala Alemã durante a época do Nazismo**. Tradução de Karola Zimmer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 88.

¹²⁸ SCHWARTZ, J. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 501.

Para Borges, não só os imigrantes europeus que aqui chegaram, mas também os seus descendentes, estariam fora do lugar. Somos todos europeus desterrados, sendo que a ideia de latinidade, para o escritor argentino, seria uma invenção da América do Norte e do resto do mundo. Borges ainda argumenta, em outra entrevista documentada no livro organizado por Schwartz, intitulado *Borges no Brasil*, que não somos índios, nem incas. “A prova disso é que você fala português e eu castelhano, dois dialetos do latim. Não sei se a América Latina existe como comunidade, acho que ninguém se sente latino-americano”¹²⁹. Essa negação das fronteiras presente no discurso de Borges intensifica a ideia de que nosso patrimônio é o universo. No ano de 1991, no 2º Congresso Abralic, realizado em Belo Horizonte, Piglia também ratifica tal posicionamento quando afirma que os homens das letras encontram-se em constante encruzilhada: de um lado, a presença da cultura e da tradição herdadas; de outro, o inevitável contato com o estrangeiro, o novo. Esse deslocamento geográfico e cultural é, segundo o escritor argentino, fonte de enriquecimento e a qualidade que faltava à literatura do próximo milênio¹³⁰. O escritor, nesse sentido, não pode romper totalmente com suas origens, que o levam sempre de volta para casa, mas, nesse retorno, há de levar o novo na bagagem.

Entretanto, no conturbado contexto do século XX, a “era dos extremos”, segundo Eric Hobsbawm, a questão do choque entre culturas distintas atingiu outros níveis, quando foi o ataque à dignidade humana, acima de qualquer outra questão cultural, o que prevaleceu. Voltando à citação de Said, registrada anteriormente neste trabalho, depreendemos que a situação de exílio, pela violência social que representou no período das ditaduras militares do século passado, jamais possa ser entendida como útil ao aprimoramento da cultura ocidental, nem como condição à evolução da espécie humana. “E, embora seja verdade que a literatura e a história ofereçam episódios heróicos, românticos e até triunfais de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação”¹³¹. O sofrimento provocado pela retirada traumática de um sujeito de seu território de origem não pode, em nenhuma circunstância, representar um feixe de luz sobre a cabeça daquele que sofre.

¹²⁹ Ibid., p. 520.

¹³⁰ PIGLIA, R. Memória e tradición. In: 2º Congresso Abralic. v.1, 1991, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1991.

¹³¹ SAID, 2003, p. 46.

Exilado: expulso, desterrado, banido, degredado, proscrito, expatriado... Os sinônimos são abundantes, todavia não dão conta de traduzir em palavras o real significado de realidade tão traumática. É evidente que, quando falamos de exílio neste texto, não pensamos na acepção do fenômeno no sentido de retirar-se do convívio social como uma ação voluntária, que ocorre por decisão ou iniciativa própria. Ao contrário, compreendemos o exílio na acepção de banir de sua pátria, mandar para o exílio, o desterro, expulsar de casa ou do convívio social, o que evidencia uma ação coercitiva que parte de um poder externo; no caso, do poder do Estado. Martínez explica que a palavra exílio provém etimologicamente do latim *exsilium*, significando desterro. Nesse sentido, ela teria sido usada entre 1220 e 1250 para referir-se aos desterrados por ordem real, “por manifesta hostilidade do poder”¹³². Conforme a autora, “desterrado” e “exilado” são palavras de etimologia próxima, pois ambas fariam referência “à perda de algo próprio ou que pertence naturalmente à pessoa: a terra, a pátria, o país natal, o lugar de origem”¹³³. Independentemente de o exílio/desterro ter sido consequência de uma decisão voluntária, em ambos os casos estaria implícita a pressão de uma força exterior, seja ela um regime de governo, uma forma política determinada, uma ameaça concreta à vida.

A literatura informa (aos interessados) que, nos anos 60 e 70, muitos latino americanos, por motivos políticos, deixaram forçosamente seus países de origem, migrando para outras plagas, inserindo-se em culturas estranhas. Tornou-se cena comum na América Latina dos anos 60 e 70 pessoas algemadas nos aeroportos, casas reviradas, passaportes confiscados, gente fugindo, se escondendo, lutando pela sobrevivência. Parece lícito pensar que, embora o nomadismo acompanhe o homem desde os primórdios, a fixação na terra acabou por cristalizar uma ideia de posse e de pertencimento tão exacerbada que qualquer um que estivesse fora desse círculo social e territorial pré-estabelecido seria rejeitado como um ser diferente e ameaçador. De acordo com o filósofo italiano Massimo Cacciari, “Em realidad, la historia de este siglo, marcada, em cierto tiempo, ideológicamente, por [una] política iluminista romântica, es la historia del fin progresivo de todo espacio de

¹³² MARTÍNEZ, M. V. (Org.). **Migraciones y escritura: pasado y futuro, lengua y nación**. Córdoba: Univ. Nacional de Córdoba, 2007. p. 14.

¹³³ *Ibid.*, p. 14-15.

cohabitación”¹³⁴. Para Cacciari, que detém uma posição um tanto pessimista sobre o homem, assistimos a uma progressiva eliminação da capacidade humana de conviver, acelerada pelas duas grandes guerras e os conflitos das décadas de 60 e 70. Com base nessa problemática, não havemos de estranhar, em nossos dias, o crescente número de estudos humanísticos sobre o tema do exílio. No Brasil, temas como o estrangeiro, a alteridade e o multiculturalismo têm ocupado destaque nos palcos dos estudos literários. Prova disso são alguns dos encontros promovidos pela ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada – que toma como base para os debates o que está sendo discutido nas universidades. Citemos, rapidamente, alguns dos temas propostos nos últimos anos: em 1994, *Literatura e diferença*; em 2000, *Terras e gentes*; em 2004, *Travessias*; em 2006, *Lugares dos discursos*; em 2010, *Centro, centros; ética, estética*.

Mesmo que os estudos sejam incipientes, percebe-se uma movimentação no sentido de aprofundamento da temática. Isso talvez ocorra pelo fato de que, a partir do momento em que o romantismo do exílio passa a se limitar aos versos de Gonçalves Dias, situações de enfrentamento cultural, rupturas, perda da identidade e a difícil tarefa de conviver com o *Outro* se cristalizam. Dividido entre a identidade deixada para traz e a nova realidade que se anuncia, construída por força das circunstâncias, o exilado fervilha entre dúvidas e conflitos que põe em cheque sua estabilidade perante a vida. Em alguns casos, especialmente entre aqueles que mantêm o nacionalismo aceso na alma, mecanismos de defesa são acionados, tornando ainda mais difícil a inserção desse sujeito na sociedade que o acolheu. Em outras situações, o ressentimento com o país que o baniu prevalece, originando uma série de sentimentos destrutivos. Uma vez banido, o expatriado será sempre um forasteiro, e assim se sentirá. Edward Said, em sua autobiografia, relata o seguinte:

Ainda hoje me sinto longe de casa [...] Estas memórias são, em certo plano, a reencenação da experiência da partida e da separação do momento em que sinto a pressão do tempo que se esvai. O fato de viver em Nova York com a sensação do provisório apesar de 37 anos de residência aqui salienta mais a desorientação do que as vantagens que auferi¹³⁵.

¹³⁴ CACCIARI, M. La paradoja del extranjero. Trad. Dante Bernardi. **Archipiélago**, Barcelona, v. 26-27, p. 16-20, inverno 1996, p. 17.

¹³⁵ SAID, E. **Fora do lugar**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 105.

Mesmo confortável e seguro em sua nova morada, a dor do desterro acompanhará o sujeito que partiu para sempre, ele jamais a esquecerá. O ato de não esquecer, por conseguinte, acaba por criar um ressentimento tão profundo que só faz intensificar a situação conflitante em que vive o exilado. Segundo a psiquiatra e pesquisadora Maria Rita Kehl, “o ressentido não é alguém incapaz de esquecer ou de perdoar; é um que não quer se esquecer, ou que quer não se esquecer, não perdoar”¹³⁶. Ainda de acordo com Kehl, o ressentimento é um sentimento característico do homem contemporâneo, dotado de individualidade exacerbada e de ardilosos mecanismos de defesa. No nosso caso, o segundo item citado merece considerável atenção. Uma pessoa que passa a viver uma realidade diferente da habitual, ameaçada pelas circunstâncias e, ainda, sentindo que sua prole corre perigo, instintivamente ativa mecanismos capazes, em tese, de restabelecer a segurança. Um forte agravante, nesses casos, é a sensação de inferioridade que assola o desterrado. Ele sabe que, naquele território estranho e naquele contexto, não pode reagir. O ressentimento, nesse sentido, é uma manifestação do mais fraco, daquele que não se sente à altura do opressor.

Destacamos em *Tropical sol da liberdade* uma personagem que, mediante as considerações feitas até agora, serve como exemplo. Trata-se de Juan, um velho militante uruguaio, radicado na Suécia há cerca de dez anos. Convidado a participar de um debate sobre o exílio em Roma, aproveitou a oportunidade de passar uns dias num país latino, usufruindo das possíveis semelhanças entre aquele país e o Uruguai. Também “falou mal da Suécia sem parar, ressentido e muito agressivo. Reclamou do excessivo materialismo-capitalismo do país, que não entende trabalho voluntário e solidário de jeito nenhum e paga tudo: uma informação, uma ajuda em tradução, hora extra, entrevista na rádio, qualquer palestra de professor”¹³⁷. Ponderando que isso seria justo, Lena percebe o profundo ressentimento daquele homem com a sociedade que o acolheu, ressentimento pelo bem-estar daquela gente. Para nossa protagonista, ficara claro que a mágoa de Juan advinha da certeza de que a “utopia sonhada pode até existir, mas seu povo está barrado do ingresso no paraíso”¹³⁸.

¹³⁶ KEHL, M. R. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004. p. 12.

¹³⁷ MACHADO, 2005, p. 176.

¹³⁸ Ibid., p. 177.

É perceptível nesses fragmentos o quão complexos são os sentimentos que brotam em situações-limite como a do exílio. Ainda sobre Juan, cabe destacar que, mesmo após a possibilidade de regresso com a iminente abertura política e a volta dos exilados ao Uruguai, ele ficou. Não conseguia planejar a volta, não pretendia abrir mão de tudo que conquistara no país estrangeiro, como segurança financeira, aposentadoria, velhice tranquila. “E fica. Reclamando e agredindo. Mas transplantado, impossível de ser sueco, incapaz de ser plenamente uruguaio outra vez...”¹³⁹. Em outras palavras, Juan não é mais ele, nem é o *Outro*, é algo de intermediário, de híbrido.

Em situações como a do exílio, torna-se comum a existência de uma terceira identidade, uma terceira cultura, oriunda da mistura entre todo o mecanismo social e cultural assimilado antes do exílio, com a cultura da terra estrangeira onde o expatriado passou a viver. Essa terceira cultura não é opcional, é inconsciente, é questão de sobrevivência àquele em situação de vulnerabilidade. Estar vivendo num mundo de referências distintas das suas representa, naquele momento, um hiato entre o passado e o futuro, um não lugar, uma sensação de não pertencimento eterna. O exilado será sempre o *Outro*, um ser perpetuamente condenado à alteridade. O afastamento da terra natal cria o anonimato, a crise de identidade, a inconstância, a dialética “pessoa e personagem”. A pessoa seria aquele emaranhado de referências anteriores ao exílio e que compunha a identidade. A personagem seria aquela criação forçada de uma personalidade construída para dar conta de sobreviver naquela nova realidade, atendendo às demandas de uma sociedade até então desconhecida, mas com suas características já definidas. Isso ocorre devido à importância de um ideal de pertencimento para o sujeito. No instante em que a convivência com o *Outro* é inevitável, a diferença oriunda desse encontro abala as noções já construídas de sociedade e cultura, originando sentimentos dos mais diversos: irritação, recusa, ódio, todos advindos da mesma fonte, a desestabilização do *Eu*, a perda de si e de suas referências. Nessas ocasiões, o narcisismo ameaçado cria mecanismos de defesa que lhe possam assegurar uma ilusória sensação de poder e domínio. Pode ser através da inserção em algum grupo com o qual se tenha afinidades, por exemplo, ou através da criação deliberada de um outro *Eu*.

¹³⁹ Ibid., p. 177.

Juan, personagem de *Tropical sol da liberdade*, é emblemático por não se encaixar em nenhuma das duas possibilidades citadas acima. Sua atitude paradoxal de reclamar o tempo todo do país que o acolheu, mas ao mesmo tempo sua recusa em deixá-lo, é quase infantil. Ao passo que ruma seus desagrados, Juan não pretende abandonar o *Outro* (o país poderoso que o acolheu) nem a sensação de proteção que este lhe proporciona. Prefere ser protegido a viver outra vida que, para ele, não será como antes em seu país de origem. Para Lena, “foi muito constrangedor presenciar a ebulição interna do exílio fervendo e apitando dessa maneira”¹⁴⁰. No final da conversa, Juan chora ao confessar que, apesar de toda a mágoa, jamais voltará ao Uruguai.

Para tentarmos entender a postura de Juan, buscamos algumas explicações nos estudos da psicanalista Maria Rita Kehl, segundo a qual:

O ressentido traduz a falta como prejuízo cuja responsabilidade é sempre de um outro contra quem ele dirige insistentemente um rosário de queixas e de acusações. A insistência na repetição da queixa ressentida não me parece ter o caráter compulsivo e descontrolado de afetos como o ciúmes, por exemplo, com seu componente persecutório que o sujeito não consegue evitar. Não é espontâneo, como a ira e a alegria, nem inominável, como a angústia. Embora as queixas repetidas do ressentimento não escapem à determinação inconsciente, servem, acima de tudo, aos mecanismos de defesa do *eu*¹⁴¹.

Nesse sentido, podemos depreender que o ressentimento de Juan seja um ato de vontade, ligado à sensação de vitimização que carrega. O alvo das queixas é a Suécia por ser um país desenvolvido e que oferece condições mais dignas a seus habitantes, realidade inaceitável para o uruguaio. Mesmo que também usufrua todos os benefícios que o país europeu oferece, nada será suficiente para livrá-lo do sentimento de inferioridade que o acompanha, pois o sensível, o que está além da racionalidade, impera. Num artigo intitulado *Ressentimento e ufanismo: sensibilidade do Sul profundo*, a professora Sandra Pesavento nos apresenta a ideia de que:

a sensibilidade estaria na base do próprio conhecimento sobre o mundo que o espírito é capaz de produzir. Entretanto, o conhecimento sensível marca um assalto contra o pensamento cognitivo racional. Porque opera na esfera das sensações e pertence à ordem da intimidade, porque atua na esfera dos sentimentos e fundamenta a percepção, interpretando e qualificando o mundo, o conhecimento sensível não segue exatamente as regras da

¹⁴⁰ MACHADO, 2005, p.177.

¹⁴¹ KEHL, 2004, p. 33.

racionalidade, mas não deixa, com isso, de produzir verdades, valores, ou seja, critérios de interpretação da realidade¹⁴².

Seguindo por essa esteira, podemos depreender que Juan encontra duas maneiras distintas de lidar com a realidade: 1) emocional ou sensível, quando não consegue livrar-se do ressentimento pelo bem-estar conquistado pela sociedade onde vive; 2) racional, quando resolve ficar em virtude dos benefícios que essa sociedade oferece a ele e a sua família. Juan já não sabe mais a que mundo pertence: inferiorizado na Suécia, um estranho no Uruguai. A ideia de que, *a priori*, todo indivíduo é inteiro e tem noções definidas de pertencimento a um determinado espaço, social ou geográfico, cai por terra, dando lugar à problemática das práticas sociais, ou seja, do sujeito em situação de convívio, que segue lutando contra a constatação óbvia: o Outro pode ser melhor. Nesse sentido, é colocado em cheque o orgulho identitário desse sujeito, que já não consegue mais resgatar sua própria identidade. Juan não se conforma por não receber, como cidadão uruguaio, a parte que lhe é devida por direito, mas não conseguirá, jamais, ser um cidadão sueco.

O que não se pode contestar é que, de uma maneira ou de outra, o exílio sempre provoca uma ruptura nos referenciais geográficos, sociais e individuais daquele que foi banido, pois, de acordo com Marcelo Viñar¹⁴³:

O homem se constrói a partir de suas ilusões e de seus projetos, e uma das dimensões da existência é o fato de remodelar permanentemente este jogo de ilusões e de projetos, que se dá entre o ser e as pessoas de sua convivência. O exílio faz abortar este movimento e o destrói, para retomá-lo na estranheza do não-familiar. Daí sua dimensão de traumatismo. Ele se apresenta como um tempo de inércia e contemplação, que emerge após a tormenta, o naufrágio e a catástrofe: propõe o desafio do que podemos construir a partir da perda, da desilusão, do desencorajamento, da derrota¹⁴⁴.

No caso específico das ditaduras militares na América Latina, só restou aos sujeitos debaterem-se em vão contra a autoridade severamente imposta. Como poderiam, para manter sua integridade moral, reagir às injustiças, se o custo de tal ato poderia ser a própria vida? Nesses casos, toda reação precisou ser adiada.

¹⁴² PESAVENTO, S. J. Ressentimento e ufanismo: sensibilidades do Sul profundo. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. **Memória e (res) sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004. p. 222-223.

¹⁴³ Marcelo Viñar, psicanalista uruguaio que esteve exilado na França por 15 anos, tem-se dedicado, juntamente com sua esposa Maren, às questões que envolvem a relação entre psicanálise e contexto social, especialmente as ditaduras na América latina.

¹⁴⁴ VIÑAR, M. **Exílio e tortura**: Maren e Marcelo Viñar. São Paulo: Escuta, 1992. p. 111.

Nessas circunstâncias, esse “recuo tático”, como denomina Maria Rita Kehl, pode transformar-se em mola propulsora para uma futura reação, em alguns casos, mas também pode dar início a um penoso sentimento de ressentimento. David Konstan, num artigo intitulado *Ressentimento – história de uma emoção*¹⁴⁵, cita a definição social que Roger Petersen elaborou para a palavra. Segundo Petersen, “ressentimento” é “a emoção que deriva da percepção de que um grupo ao qual se pertence está em uma posição injustamente subordinada em uma hierarquia de *status*.” Nesse sentido, o ressentimento seria uma resposta ao preconceito ou à discriminação, à exposição de alguém à desigualdade como membro de um grupo. Esse sentimento de não aceitação das diferenças, segundo Max Scheler,

[é] uma atitude mental duradoura, causada pela repressão sistemática de certas emoções e afetos que são componentes normais da natureza humana. A repressão dessas emoções leva a uma tendência constante de se permitir atribuir valores incorretos e juízos de valor correspondentes. As emoções e afetos primordialmente referidos são vingança, ódio, malícia, inveja, o impulso de diminuir e desprezar¹⁴⁶.

O ressentimento nomeia a impossibilidade ou a recusa de esquecer ou superar um agravo. Na língua portuguesa, o prefixo *re* indica o retorno da mágoa, a reiteração de um sentimento, ou seja, trata-se de uma repetição mantida por aquele que foi ofendido, insultado. O indivíduo ressentido não é incapaz de esquecer, mas não o faz por vontade própria. Ele não quer esquecer, se auto-envenenando psicologicamente, ruminando seus desagradados. O envenenamento psicológico gera uma disposição passiva para a queixa e a acusação, muito bem retratada na atitude de Juan, o uruguaio.

Em *É isto um homem?*, de Primo Levi, podemos constatar as divergências comportamentais daqueles que, submetidos a uma condição extrema de aviltamento da dignidade humana, mantiveram posturas diferenciadas. Nos campos de concentração nazistas, houve os que se deixaram abater, houve os que tentaram manter o mínimo possível de dignidade, houve os que escolheram a própria morte como último resquício de humanidade, houve aqueles que não desistiram de sua condição humana, como mostra esta belíssima passagem:

¹⁴⁵KONSTAN, D. Ressentimento- história de uma emoção. In:___**Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível**. Stella Bresciani e Márcia Naxara (Org.). 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. p.61.

¹⁴⁶SCHELER apud KONSTAN, 2004, p. 61.

Tenho que confessar: bastou uma semana de cativo para sumir o meu hábito de limpeza. Vou zanzando pelos lavatórios, e lá até o companheiro Steinlauf, meu amigo quase cinquentão, de peito nu, esfregando-se ombros e pescoço com escassos resultados (nem tem sabão), mas com extrema energia. Steinlauf me vê, me saúda, e, sem rodeios, me pergunta, severamente, por que não me lavo. E por que deveria me lavar? Me sentiria melhor do que estou me sentindo? Alguém gostaria mais de mim? Viveria um dia, uma hora a mais? [...] Será que Steinlauf não sabe que bastará meia hora entre os sacos de carvão para acabar com qualquer diferença entre nós? Quanto mais penso nisso, mais acho que lavar a cara em nossa situação é tolice, futilidade até; hábito automático ou, pior, lúgubre repetição de um ritual já extinto. Steinlauf, porém, passa-me uma descompostura¹⁴⁷.

A resposta do amigo de Levi, depois de ter-se banhado e enxugado com o próprio casaco de lona, foi enfática:

[...] justamente porque o campo é uma engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos para salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. Sim, somos escravos, despojados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, destinados a uma morte quase certa, mas ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar por defendê-la a todo custo, justamente porque é a última: a opção de recusar nosso consentimento. Portanto, devemos nos lavar, sim; ainda que sem sabão, com essa água suja e usando o casaco como toalha. [...] Devemos marchar eretos, sem arrastar os pés, não em homenagem à disciplina prussiana, e sim para continuarmos vivos, para não começarmos a morrer¹⁴⁸.

Em outra passagem da consagrada obra de Primo Levi, postura distinta diante daquele horror nos é apresentada no seguinte trecho:

Null Achtzehn é muito jovem, o que representa grave perigo. [...] nem está especialmente enfraquecido, mas todos evitam trabalhar com ele. Tudo já lhe é tão indiferente, que não tenta fugir ao trabalho nem às pancadas, nem procurar comida. Executa todas as ordens que recebe; é provável que, quando for enviado à morte, ele vá com essa mesma absoluta indiferença. Ele não possui nem essa astúcia elementar das bestas de carga, que param de puxar antes de chegar ao total esgotamento; ele puxa, ou leva, ou empurra, enquanto tem forças para isso; logo cede de repente, sem uma palavra de advertência, sem levantar do chão seu olhar opaco e triste¹⁴⁹.

O que nos interessa deixar claro, para que não entremos na vala comum do reducionismo, é que o ressentimento não é consequência necessária da condição do derrotado, mas daquele que se deixou derrotar. Há quem, mesmo em condição de escravidão, consiga manter-se íntegro emocionalmente e não desenvolva uma atitude nociva de queixas, lamentações ou apatia. O primeiro companheiro de Levi

¹⁴⁷ LEVI, p. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p.38-39.

¹⁴⁸ Ibid., p. 39.

¹⁴⁹ Ibid., p. 42.

no campo nazista optou por não embrutecer-se, por manter a dignidade, por mais impossível que isso parecesse naquele contexto. O segundo, mais jovem, optou por cravar os olhos no chão e marchar indiferente, abrindo mão de sua natureza humana. Podemos depreender, com base nesses poucos fragmentos de *É isto um homem?*, que a postura desenvolvida por cada indivíduo em situações extremas é antes definida pelas próprias estruturas interiores desse sujeito do que pela situação externa em si. São os mecanismo internos que irão prevalecer quando uma tomada de decisão (mesmo que inconsciente) sobre o próprio comportamento se fizer necessária.

Esse terrível episódio da história dos judeus, contada por Levi na obra que citamos, foi infinitamente mais perverso e desumano do que o exílio a que foram submetidos os militantes da América Latina, mas carrega muitos aspectos em comum: a tentativa de desumanização, despersonalização, a saída inesperada do próprio lar, o vazio que ficou em seu lugar, a degradação física e mental. Nessa linha, reafirmamos que a literatura, essa força viva que acompanha o homem em sua trajetória, serve de palco, através de obras como *Tropical sol da liberdade* e *É isto um homem?*, para o desnudamento das verdades mais dolorosas da história da humanidade e para as mais diversas indagações sobre o ser humano.

Voltando ao personagem Juan, destacamos o fato de que esse sujeito, quando no exílio, experimentou o que é viver numa sociedade justa e igualitária, situação negada aos seus conterrâneos. Ou seja, foi preciso haver um pressuposto simbólico de igualdade (todos os homens são iguais perante a lei dos homens e a de Deus) para que o uruguaio se ressentisse pela situação desfavorável de seu povo, vítima de um sistema injusto. Kehl resume essa colocação no seguinte trecho:

Talvez seja possível afirmar que o derrotado só se torna um ressentido quando ele deixa de se identificar como derrotado e passa a se identificar como vítima, sobretudo de vítima inocente de um vencedor que, nesses termos, passa a ocupar o lugar de culpado. É no lugar da vítima que se instala o ressentido, cujas queixas e acusações dirigidas silenciosamente a um outro funcionam para reassegurar sua inocência e para manter sua passividade. A manutenção ativa do ressentimento faz par com a posição passiva que ele ocupa diante do Outro; com isso, a suposta vítima obtém o ganho secundário de desincumbir-se moralmente de qualquer responsabilidade pela situação que o ofendeu¹⁵⁰.

¹⁵⁰ KEHL, 2004, p.19.

Notemos que houve, por parte de Juan, um deslocamento simbólico das partes envolvidas em seu infortúnio. Ao ressentir-se contra a Suécia, parece que a personagem apagou de sua memória o fato de que fora o seu país, o Uruguai, o responsável pelo seu malogro. Ou, ainda, fora ele mesmo, a partir do momento em que decidiu ingressar em causa tão perigosa quanto a militância política em tempos de regimes totalitários. Em outras palavras, o ressentimento do uruguaio Juan decorre do sentimento equivocado de autovitimização desenvolvido por ele. A maneira de vingar sua suposta condição de vítima é continuar reclamando e agredindo, mas sem abrir mão dos benefícios adquiridos. Segundo Kehl, “a atitude queixosa conduz o processo a um beco sem saída. Se o sujeito está convicto de que sofre porque não pode esquecer o mal que lhe fizeram nem apagar as consequências do agravo, sua implicação no processo analítico fica comprometida. Isso é o que o ressentido quer”¹⁵¹. O fato de Juan viver numa sociedade mais desenvolvida que a sua, o que faz com que ele encontre validação de suas queixas, torna ainda mais difícil seu deslocamento da posição de vítima para a de responsável, direta ou indireta, pelo que o faz sofrer. O ressentido, sob essa perspectiva, apresenta-se sempre como um sujeito coberto de razões.

Não é novidade o fato de que não há unanimidades quando o tema é o comportamento humano, especialmente em situações-limite como o exílio. Para ratificar nossa afirmação, citamos outras personagens de *Tropical sol da liberdade*, também em situação de expatriamento, para as quais o ressentimento adquirira outra forma, era motivo de medo por parte daqueles que pensavam voltar. Uma delas era Helena, uma artista uruguaia, como Juan, que temia pela adaptação dos filhos num país subdesenvolvido. Será que iriam se acostumar a uma cultura diferente? “Tem medo de que estranhem os cheiros fortes, a sujeira, o barulho alto, o atraso, a desordem, todas as marcas da nossa América Latina, e fiquem infelizes. É basicamente uma mãe que não quer levar a ninhada para uma situação de dor e sofrimento”¹⁵². Helena ainda se questiona sobre a aceitação dos que ficaram, se serão hostis: “Dá pra ver que tem medo de se ferir no ressentimento potencial dos conterrâneos que aguentaram a ditadura sem ir embora. [...] receia que seu trabalho não seja reconhecido e os próprios companheiros a sintam como uma intrusa

¹⁵¹ Ibid., p. 34.

¹⁵² MACHADO, 2005, p.177-178.

chegando para ameaçá-los”¹⁵³. O medo da personagem não era gratuito. Todos sabemos (Ana Maria Machado registrou esse fato no romance que estudamos) que, após o retorno dos exilados aos seus países de origem, houve uma rivalidade submersa entre os intelectuais dividindo as pessoas em grupos: os que foram embora, os que ficaram, os que foram presos, os torturados... “A censura, o autoritarismo e a intolerância da ditadura trouxeram também mais essa dor: acabaram muitas vezes sendo incorporados pelos próprios militantes que a combatiam, mas repetiam seus modelos para cima dos companheiros. Exilados ou não”¹⁵⁴. Nesse sentido, o ressentimento não advinha dos que se exilaram, mas dos que ficaram, criando uma situação de estranhamento entre aqueles que, supostamente, seriam iguais. Em *Tropical sol da liberdade*, Helena cita o caso de um escritor uruguaio que ficou conhecido no exterior denunciando as ditaduras e que fora hostilizado em sua terra natal:

[...] quanto mais sucesso ele faz, quanto mais os livros dele são traduzidos, mais os outros intelectuais de sua terra o hostilizam, o acusam de se ter automeado porta-voz internacional da cultura uruguaia, de brincar de *superstar*, de monopolizar as luzes e castrar as possibilidades de seus colegas aparecerem¹⁵⁵.

Torna-se claro, dessa forma, que as fronteiras que separam o *Eu* do *Outro* não estão relacionadas somente à classe, espaço geográfico, desenvolvimento social de um país ou outro, mas vão além, surgem ao menor sinal de diferenciação entre os indivíduos, ou seja, o *Eu* designa, deliberadamente, quem é seu *Outro* e define sua postura em relação a esse *Outro*. É nesse contexto, segundo o professor e pesquisador Eric Landowski, “que ressurgem práticas de enfrentamento sociocultural de caráter às vezes dramático que acreditávamos ter desaparecido, como se se tratasse de reduzir mais uma vez o dessemelhante [...] a uma posição de pura exterioridade”¹⁵⁶.

Sobre as relações que se estabelecem quando culturas distintas entram em choque e, conseqüentemente, as escolhas que esse confronto suscita, Antonio Sidekun pontua:

¹⁵³ Ibid., p. 178.

¹⁵⁴ Ibid., p. 178.

¹⁵⁵ Ibid., p. 178.

¹⁵⁶ LANDOWSKI, E. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 4.

O sujeito humano não reconheceria mais o outro como um igual, mas como sendo alguém mais poderoso ou menos, e , dependendo disso, faria seus cálculos e estabeleceria a relação que mais lhe conviria: poder, pacto e submissão cultural. E com isso seria imposta a negação da alteridade e a negação da cultura do outro ¹⁵⁷.

Seria ilusório pensar, entretanto, que com o fim dos regimes totalitários ou de qualquer outra situação de conflito o ressentimento e a negação da alteridade encontrariam seu final. Segundo Freud, ódio, ciúme, complexo de inferioridade e, principalmente, a agressividade, são inerentes ao ser humano, que sempre encontrará opositores, reais ou imaginários. Podemos entender a inveja, esse ódio recalcado da personagem Juan, como um mal-estar oriundo do bem-estar do Outro. Aristóteles já definia a inveja “como um tipo de dor diante das coisas boas e honradas que se pode conseguir para si mesmo e que pertencem a pessoas que são de natureza similar, não porque o outro as tem, mas porque você não as tem” ¹⁵⁸.

Mas o fundador da psicanálise não nega que os sistemas políticos possam favorecer, em maior ou menor intensidade, os ressentimentos, ao menos os sociais, aqueles que abrangem grupos de pessoas. A democracia, ao contrário dos regimes totalitários, ouve o eco dos ressentidos, dos rotulados socialmente, dá-lhes direito de expressão, atenua as indignações e impede que os ressentimentos tornem-se perigosos.

Sobre a aceitação desses rótulos impingidos a alguns segmentos da sociedade em determinados momentos, Landowsky acredita não se tratarem de predisposições naturais, mas criações humanas. O professor nos apresenta o seguinte questionamento em *Presenças do Outro*: “[...] por que aqueles que são rotulados, e ao mesmo tempo rejeitados dessa maneira interiorizam precisamente a mesma norma? É preciso que eles se considerem o negativo do grupo que os discrimina?” ¹⁵⁹. O próprio autor dá a resposta asseverando que as situações de superioridade ou inferioridade estabelecidas e aceitas não são, de forma alguma, imutáveis. Cabe a cada indivíduo reconhecer o seu papel na sociedade, reconhecendo também o dos demais cidadãos. Entretanto, sabemos que, por séculos a fio, a alteridade foi negada, negligenciada, esquecida. Sempre houve

¹⁵⁷ SIDEKUN, Antonio. Cultura e alteridade. In: ____ **Cultura e alteridade: confluências**. Amarildo Trevisan e Elisete Tomazetti (Orgs). Ijuí: Ed. Unijuí, 2006. p.117.

¹⁵⁸ Ibid. p. 65.

¹⁵⁹ LANDOWSK, 2002, p. 33.

dominados e dominadores, caminhando em sincronia invejável. O problema se agrava quando a própria imagem de si mesmo está comprometida. Uma boliviana, personagem de *Tropical sol da liberdade*, alerta para o perigo da auto-imagem negativa do povo latino americano. Num encontro de estrangeiros, fez um discurso exaltado dizendo

que não aguentava mais ver filmes, documentários de TV, reportagens, palestras, livros e o escambau, que só mostram uma América Latina feita de guerra, fome e miséria, principalmente feitos pelos próprios latino-americanos. Fez um apelo para que os exilados não esqueçam da alegria de viver que tinham antes de virem embora¹⁶⁰.

Sendo escritora, a personagem boliviana insistiu em dizer que suas obras não pretendiam despertar a solidariedade do povo europeu, mas prazer estético, já que sua lógica era diferente da deles, ela sabia, mas se eles, os estrangeiros, haviam se acostumado a entender as coisas deles, “também eles, de tanto lerem, ouvirem e se encantarem com o que é nosso, se não tentarem só analisar, podem acabar se enriquecendo com isso”¹⁶¹.

Segundo Nadja Hermann¹⁶² (2006), a estética é fator decisivo para a abertura à alteridade, ao reconhecimento do Outro, através do estranhamento que provoca. O termo “estética” estaria relacionado às diferentes formas como a sensibilidade atua sobre nós. Nos prepara para a compreensão do Outro e de nós mesmos. A experiência estética, nesse sentido, enfatiza o múltiplo, retira-nos da comodidade com o familiar. O contato com o estranho levaria a uma tentativa de entendimento desse Outro, sem a intenção de dominá-lo.

Sobre o não apagamento de Um em relação ao Outro, Landowski esclarece:

Quando as unidades em questão têm o estatuto de sujeitos autônomos, e se apegam a sua respectiva identidade tendo-se mutuamente em estima pelo que são, [...] será preciso, de ambas as partes, não ceder nem ao desejo de um total abandono de si mesmo perante o Outro – o que equivaleria a renunciar à própria identidade, com o risco de ser para o Outro apenas um objeto-, nem ao desejo de uma posse total do Outro¹⁶³.

Neste trabalho, onde exploramos o ressentimento como resposta a um ato arbitrário, ainda convém citarmos outra personagem de *Tropical sol da liberdade*

¹⁶⁰ MACHADO, 2005, p.181.

¹⁶¹ Ibid., p. 181.

¹⁶² HERMANN, N. Ética, Estética a Alteridade. In:____. TOMAZETTI, E. M., TREVISAN, A. L. **Cultura e alteridade confluências**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

¹⁶³ LANDOWSKI, 2002, p. 22-23.

que, diante de uma situação de vulnerabilidade como o exílio, ativa outros mecanismos para lidar com a realidade e interagir com o *Outro*. Anna Fischer é seu nome. Vejamos o depoimento dessa sólida mulher, anotado no diário de viagens de Lena:

[...] meu nome mesmo não é Anna Fischer, é Sebastiana. Sebastiana Conceição de Araújo. Logo de saída, virei Anna [...] Quando casei fiquei logo sendo a *Frau* Fischer, do meu marido, e hoje em dia até eu mesma esqueço da Conceição e do resto. Mas acho mesmo que ela era uma outra mulher, que ficou para trás. [...] Eu era secundarista, namorei um cara da faculdade de direito, fomos presos juntos, ele tentou fugir e foi morto, eu fiquei. Apanhei muito, fui torturada. Quando minha família conseguiu descobrir e foi até onde eu estava, meu pai procurou o major e disse que era para bater mais, para ver se eu aprendia. [...] Aí mesmo que a coisa engrossou. Quase morri. Depois, um dia, me soltaram ¹⁶⁴.

Morando na Europa, casada e vivendo uma situação confortável, Anna Fischer ainda relata que, para ela, o Brasil era uma coisa que tinha acabado para sempre: “De vez em quando eu vou lá, mas sei que, no fundo, eu sou turista. Sou uma estrangeira na cidade, não detecto mais os sinais de perigo. [...] eu tenho medo dos brasileiros, me assusto com a agressividade das pessoas, desconheço a minha gente”¹⁶⁵. A mulher ainda afirma que só é brasileira ainda porque trabalha numa empresa onde fala português o dia inteiro, se não já teria matado o Brasil dentro dela: “Porque ele não quer mesmo saber de mim. Já me matou dentro dele. Eu não tinha nem vinte anos e não fiz falta a ninguém”¹⁶⁶.

Com base nesse trecho, podemos entender que houve, por parte da personagem, um deslocamento relacionado ao sentimento de abandono sofrido por ela. Em seu relato, está claro que, inicialmente, a menina Sebastiana fora abandonada pela própria família, representada pela figura do pai. Esse sentimento de desabrigo foi transferido para o país, que, para ela, também não cumpriu com suas obrigações de zelar e proteger os seus. O ressentimento da *Frau* Fischer, todavia, adquiriu outras proporções, diferentes das de Juan, o uruguaio. No caso da brasileira, o ressentimento oriundo do desamparo talvez a tenha levado à reconstrução da vida rompida e à tentativa de ver a si mesma inserida numa sociedade triunfante. Tal reação também pode ser entendida como vingança por ter sido negligenciada, segundo sua própria perspectiva, por seu país e sua família.

¹⁶⁴ MACHADO, 2005, p.184.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 184.

¹⁶⁶ MACHADO, 2005, p. 184.

Ratificamos, após essas colocações, o caráter emblemático do ressentimento que teve origem numa situação de expatriamento. Ambas as personagens, cada uma a sua maneira, encontraram saídas distintas para a sobrevivência numa situação de vulnerabilidade.

Todavia, esse tipo de postura ressentida de negação do berço não era muito frequente, a maioria dos exilados queria voltar, um ou outro criava vínculos estáveis, como podemos constatar na seguinte passagem do romance: “Em geral, o que acontecia era viver num estado de inadequação permanente, não pertencendo ao mundo em volta e cada vez pertencendo menos ao país natal (ou morrendo de medo de que isso acontecesse)”¹⁶⁷. O capítulo encerra com o emocionante regresso de Paulo, que durante todo o tempo no exílio, só pensava em voltar, foi sempre um turista no país estrangeiro. Ao pisar em solo brasileiro, gritou: “Voltei pra casa, voltei pra casa, voltei pra casa...”¹⁶⁸.

Ratificando esse ponto, Lena ruma lembranças de outro aspecto do exílio: “Que coisa é essa, tão amorosa e tão terna, que nos liga à terra dessa maneira? Que dá um aperto no coração quando a gente está longe e sente a falta, como um buraco sem fundo escancarado dentro da alma?”¹⁶⁹ O fragmento explicita que o apego ao berço, mesmo numa situação limite, jamais deixa de se manifestar, pois são paradoxais e contraditórios os sentimentos que invadem o estrangeiro quando longe de sua terra. Vejamos, neste trecho, o que pensava Lena:

Desterrar-se não é só ser cortado da terra e ficar sem ar. É também carregar o fogo no peito. Uma brasa adormecida e abafada, que teima em não se apagar e a gente insiste em soprar escondido, no silêncio de quando a noite cai e os outros adormecem, para manter bem viva e queimando por dentro, porque sem ela a gente morre¹⁷⁰.

Depreende-se, então, que o exílio desencadeia uma tristeza existencial que jamais pode ser superada. Tristeza essa que tem sua origem na perda de algo deixado para trás, na fratura do *Eu* com seu verdadeiro lar, na dúvida incessante: será que, algum dia, poderá esse sujeito sentir-se em casa novamente?

Vivemos numa sociedade que, mais do que nunca, se vê forçada a realizar uma reflexão crítica sobre sua história social, cultural e política. Tal reflexão encontra

¹⁶⁷ Ibid., p. 185.

¹⁶⁸ Ibid., p. 197.

¹⁶⁹ MACHADO, 2005, p. 176.

¹⁷⁰ Ibid., p. 176.

na literatura, especialmente em obras como *Tropical sol da liberdade*, que privilegiam, sobretudo, a dignidade humana, o espelho do mundo. Por vezes, a imagem refletida não nos agrada, mas não há como negá-la. O exílio é uma dessas imagens distorcidas que provocam sentimentos os mais contraditórios e que, ainda nos dias atuais, assustam àqueles que se aventuram especular em terreno tão pantanoso. Na prática, é a retirada de um sujeito de sua terra em decorrência de questões políticas. Em sua dimensão simbólica, implica separação, corte, ruptura, luto, crise de identidade, comportamentos heterodoxos. Como sentencia Stuart Hall, no contexto de suas “reflexões sobre a terra no exterior”: “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”¹⁷¹. Embora o termo “diáspora” tenha derivado da história moderna do povo judeu, Hall percebe uma interpretação potencializada desse conceito, inscrita como subtexto nas histórias nacionalistas atuais. Relacionando suas ideias ao contexto das culturas caribenhas e suas diásporas, o autor se propõe a refletir sobre “as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença”:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. (...) A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor¹⁷².

Trata-se, conforme o próprio autor assinala adiante, de um mito, de um conceito fechado de diáspora, que se apoiaria sobre uma concepção binária de diferença; estaria “fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão”, dependendo “da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora”¹⁷³.

O autor observa que a cultura, em suas formas atuais, “não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno”, ao contrário, “é uma produção”, tendo “sua matéria-prima, seus recursos, seu ‘trabalho produtivo’”. Além disso, dependeria de “um conhecimento da tradição enquanto ‘o mesmo em mutação’”, ou

¹⁷¹ HALL, S. **Da diáspora**: Identidade e mediações culturais. Liv Sovik (Org); Tradução de Adelaide La Guardia Resende. et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 27.

¹⁷² HALL, 2003, p. 28.

¹⁷³ Ibid., p. 33.

seja, “não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições”. Em relação às nossas identidades, Hall enfatiza que “Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”¹⁷⁴.

No romance de Machado, encontramos a representação de histórias particulares que, transformadas em narrativas simbólicas, recuperam partes silenciadas da vida de tantos brasileiros, argentinos, uruguaios, chilenos... que trazem registrados em suas memórias o ultraje, a ofensa, a negação de suas próprias identidades, a vida danificada pelo trauma. Nos nossos dias, engana-se quem pensa que o exílio, o banimento, essa odiosa prática difundida na América Latina, não mais assombra a sociedade do século XXI. Acompanhamos, através da mídia, o excedente populacional não absorvido que ocupa as fronteiras territoriais dos países prósperos, sofrendo a degradação moral de viver na clandestinidade, na pobreza, sob o medo constante da deportação e do contato com o Outro.

Tropical sol da liberdade retira da realidade sua matéria-prima, traduz uma parcela da vida dos socialmente excluídos, segregados, numa linguagem que flerta com a poesia e o relato memorialístico. Apresenta-nos um repertório de imaginários sociais que aumenta nossa compreensão da realidade daqueles que tiveram suas vidas interrompidas pelo exílio e encararam o temido Outro, o desconhecido, o diferente, esse fantasma que sempre acompanhará a espécie humana.

Juan era uruguaio beirando os 60 anos, radicado na Suécia, extremamente ressentido e muito agressivo. Helena também era uruguaia que temia, quando voltasse, pela adaptação dos filhos, acostumados a todos os recursos de uma sociedade desenvolvida. Gilda era chilena, professora em sua terra, dona de uma livraria, especializada em livros para estrangeiros vindos da América Latina. Alda era boliviana, bem índia, que apelava para que os exilados não esquecessem da alegria que tinham antes de irem embora. Anna Fischer era brasileira, cujo nome verdadeiro era Sebastiana Conceição de Araújo, abandonado após o casamento com um alemão, da mesma forma como matara o Brasil dentro dela. Raimundo era nordestino, repórter brilhante, que fora para o Peru, depois para a França, e acabou sendo morto no Brasil, quando tentou retornar. Antônio também era nordestino, também era brilhante e também era repórter. Entretanto, não acabara morto em sua

¹⁷⁴ Ibid., p. 44.

terra natal, para a qual nunca tinha retornado. Criara seus filhos, tivera netos e optara por ficar ali, na Europa, mesmo com o braseiro do Brasil sempre aceso no peito. Adalberto era brasileiro, cientista, conceituado professor universitário, cassado, aposentado, perseguido. Mudou-se para a França, levando consigo todo o seu talento. Construiu carreira sólida naquele país, mas o desejo era, sempre, fazer ciência no Brasil. Todas essas personagens, registradas nos diários de viagens de Lena, representam um pouco da vida de pessoas diferentes que assimilaram o exílio de maneiras distintas. Cada cidadão expatriado vivenciou, à sua maneira, a experiência de forma singular, fato que nos leva a crer que não há uniformidade quando o assunto é a retirada, voluntária ou não, de um indivíduo de sua terra.

A forma como cada sujeito encara sua relação com o Outro está intrinsecamente ligada ao grau de envolvimento com esse Outro, às circunstâncias que o levaram a tal situação de convívio, a seus processos psíquicos individuais, à sua relação consigo mesmo. Sendo a origem do desenraizamento a mesma para todas as personagens de *Tropical sol da liberdade*, cada uma assimilou a experiência de forma diferente, o que nos leva a crer que seriam inúteis, neste campo, quaisquer tentativas de generalizações. Entretanto, não restam dúvidas, no romance construído por Machado, que o estrangeiro, o exilado, vive em estado permanente de inadequação.

Lembremos que o que constitui uma identidade é justamente sua diferenciação com relação às outras. Pode-se concluir, dessa forma, que o Outro é elemento constitutivo do Nós e que cada cultura se desenvolve graças a seus intercâmbios com outras culturas. Mas é preciso que cada uma delas oponha resistência a qualquer tentativa de apagamento, pois se é na diferença que está a fecundidade do encontro, há que se evitar a uniformização.

Atentemos, sempre, para o fato de que as fronteiras que separam o grupo dominante do dominado são construídas, não são naturais, advém do ponto de vista que se adota e de um contrato firmado por ambas as partes: a desigualdade adquire legitimidade porque as vítimas se tornam quase cúmplices dos grupos que as dominam. Nesses termos, o perigo do contato com o Outro para o sujeito que está sendo inserido numa nova cultura é a exclusão e o apagamento das diferenças, ou seja, a perda da identidade, que leva ao fim das certezas sobre nós mesmos e impede qualquer possibilidade de crescimento.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:
Não sei. De fato, não sei
Como, por que e quando a minha pátria
Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água
Que elaboram e liquefazem a minha mágoa
Em longas lágrimas amargas.

Vinicius de Moraes

4 O “EX-CÊNTRICO” SUBVERTENDO A HISTÓRIA NO ROMANCE PÓS-DITATORIAL BRASILEIRO

Quando o muro separa uma ponte une
Se a vingança encara o remorso pune
Você vem me agarra, alguém vem me solta
Você vai na marra, ela um dia volta

E se a força é tua ela um dia é nossa
Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
Que medo você tem de nós, olha aí

Você corta um verso, eu escrevo outro
Você me prende vivo, eu escapo morto

De repente olha eu de novo

Perturbando a paz, exigindo troco
Vamos por aí eu e meu cachorro
Olha um verso, olha o outro
Olha o velho, olha o moço chegando
Que medo você tem de nós, olha aí

[..]

Pesadelo, Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro

4.1 Ficção e história, fronteiras instáveis

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu para sua ficção os caminhos da história: uma discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a se harmonizar na instância narradora...¹⁷⁵

¹⁷⁵ SARAMAGO, J. **História e ficção**. Jornal de Letras: Lisboa, 1990. p. 17.

Desde o início dos tempos, literatura e história sempre andaram juntas, ora se contrapondo, ora se complementando. Na antiguidade, a epopeia fundia real e imaginário, divino e humano. Sendo anterior à consciência individual, registrava o destino da coletividade. A literatura e a história eram consideradas ramos de uma mesma árvore que intentava interpretar a experiência humana. Com a lenta tomada de consciência do homem de sua condição existencial e social, entretanto, as duas singularizaram-se. Segundo o professor e pesquisador Mário Maestri:

O processo de autonomização entre a história e a literatura aprofundou-se na Idade Média. Então, a narrativa dramática e o romance de cavalaria, pastoril, picaresco, etc. referiam-se aos acontecimentos humanos, animando personagens, sem compromissos com o relato do passado e conscientes do caráter figurativo da arte. Na época, a história também definiu objetivos e métodos, compreendendo-se, sobretudo, como crônica do passado, já que congelada como explicação essencial dos fenômenos pelas visões providencialistas cristãs ¹⁷⁶.

Desde Aristóteles, as conexões e distanciamentos entre história e literatura têm sido estudados. Para o filósofo, ambas estavam distanciadas por tratarem de esferas diferenciadas. A primeira, a história, falava daquilo que aconteceu, enquanto a segunda, a literatura, do que poderia ter acontecido. Dessa forma, a literatura, que abordaria temas universais e não particulares, estaria fadada a somente narrar o imaginário, o inventado, dissociada da veracidade dos fatos. Segundo Hayden White, “antes da Revolução Francesa, a historiografia¹⁷⁷ era considerada convencionalmente uma arte literária. Mais especificamente, era tida como um ramo da retórica, com sua natureza ‘fictícia’ geralmente reconhecida” ¹⁷⁸. Ou seja, a representação dos fatos se dava através de técnicas ficcionais. A escrita da história, nesse sentido, era um exercício literário. Nessa ordem, história e ficção se aproximavam. Entretanto, no início do século XIX, a identificação do fato como verdade e a ficção como seu oposto tornou-se convencional. Sobre isso, White pontua:

A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como representação do “possível” ou apenas do “imaginável”. E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consistisse tão somente nas afirmações

¹⁷⁶

Disponível

em

http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/veiculos_de_comunicacao/NOR/NOR0236/NOR0236_07.PDF. Acesso em 20/11/2011.¹⁷⁷ Entendida como a escrita da história.¹⁷⁸ WHITE, H. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 139.

factualmente exatas sobre um domínio de eventos que eram (ou foram) observáveis em princípio, cujo arranjo na ordem de sua ocorrência original lhe permitisse determinar com clareza o seu verdadeiro sentido ou significação¹⁷⁹.

Ignorava-se, dessa forma, o fato de que, na medida em que um discurso é elaborado, os fatos não falam por si, mas o sujeito que os escreve o faz. E foi justamente com base nessa ideia que se desenvolveram as teorias contemporâneas sobre a oposição entre história e ficção, segundo as quais já não podemos mais entendê-las como antagônicas. A separação entre história e literatura passou a ser contestada devido aos inúmeros aspectos que têm em comum, pois ambas podem representar o mesmo acontecimento, materializando os fatos em construtos linguísticos, em que tanto o poeta quanto o historiador utilizam-se dos mesmos dispositivos. Colocados como construtos humanos, os discursos estão sujeitos às vicissitudes da subjetividade. Aproximamo-nos, então, de uma perspectiva que fez interagir os dois discursos, em que as tênues fronteiras entre um e outro se apagaram. Da mesma maneira que a literatura caminha pelos bosques da ficção para encontrar a verdade do homem, a história existe enquanto discurso sobre essa verdade. Nesse sentido, a literatura não somente tem o poder de ficcionalizar o real, mas de construir a história.

Ao intentar uma resposta para a questão “o que é literatura?”, Terry Eagleton¹⁸⁰ traça um breve panorama da literatura francesa do século XVII. De acordo com o alemão, estariam aí incluídos, por exemplo, Shakespeare, Webster e Milton, mas também os sermões de John Donne, as cartas de Mme. De Sevigné à sua filha, a filosofia de Descartes, entre outros. Sob essa perspectiva, definir a literatura como a escrita imaginativa, no sentido da ficção, sem veracidade, não procede.

A distinção entre “fato” e “ficção”, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade “histórica” e verdade “artística”, de modo algum se aplica às sagas islandesas. No inglês de fins do séc. XVI e princípios do séc. XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas factuais, nem claramente fictícios: a distinção que fizemos entre essas duas categorias não era aplicada¹⁸¹.

¹⁷⁹ WHITE, 2001, p. 139.

¹⁸⁰ EAGLETON, 1994, p. 1-2.

¹⁸¹ EAGLETON, 1994, p. 1-2.

Eagleton continua supondo que a literatura seja definível mais porque emprega a linguagem de maneira peculiar (representa uma “violência organizada contra a fala comum”, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson)¹⁸², do que pelo fato de ser ficcional ou imaginativa. A literatura, dessa forma, transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-a da fala cotidiana.

Compreender a literatura como manifestação cultural, como registro dos movimentos sociais do homem, da construção de sua história, e não somente como fenômeno estético, portanto, tem levado os historiadores a assumi-la como objeto de pesquisa. De forma semelhante, diversos episódios de nossa história têm sido abordados literariamente pelos escritores. Conclui-se, pois, que a literatura é tanto o que as pessoas fazem com a linguagem quanto o que a linguagem faz com as pessoas, no sentido de que revela simbolicamente o real através dos artifícios linguísticos, mesclando verdade e invenção. A esse veio, que imbrica história e ficção na tessitura do texto literário, Linda Hutcheon denomina “metaficção historiográfica”. Para a pesquisadora:

É essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas têm em comum do que em suas diferenças.(...) as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa¹⁸³.

Nessa linha, a apropriação de acontecimentos ou personagens históricos para problematizar os fatos tidos como verdadeiros, ou seja, a reflexão acerca da história, diferencia a metaficção do romance histórico, que nasceu no início do século XIX, ligado à ascensão da burguesia. Conforme Lukács, esses romances poderiam encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra. Portanto, o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”¹⁸⁴.

A metaficção historiográfica, ao contrário, adota um posicionamento inverso que privilegia a pluralidade e o reconhecimento da diferença, valendo-se do “tipo”

¹⁸² Ibid., p. 2.

¹⁸³ HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. p. 141.

¹⁸⁴ LUKÁCS apud HUTCHEON, 1991, p. 151.

somente para atacar com ironia. A literatura, nessa linha, tem o compromisso de questionar o autoritarismo da cultura dominante e as relações de poder.

A nova forma de escrita (metaficção historiográfica), se é que se pode chamar assim, é, simultaneamente, fictícia, histórica e discursiva. Fictícia porque não tem compromisso com a verdade, mas com “as verdades” (grifos nossos) históricas porque busca na linha do tempo da humanidade fatos para subverter e questionar; discursiva porque só pode criar forma através da linguagem, refletindo sempre sobre ela; é metaficcional porque a realidade retratada constitui-se na do próprio discurso e historiográfica porque aborda a realidade de discursos passados. Com ela, passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, dos centrados e dos marginalizados, formando um caleidoscópio de múltiplas interpretações e diferentes pontos de vista.

O resgate de um passado, às vezes não tão distante, pode trazer à tona, através dos romances, fatos ainda não revelados. Conforme Linda Hutcheon, os romances sugerem que “reescrever ou representar o passado na ficção e na história é- em ambos os casos- revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”¹⁸⁵.

A partir da segunda metade do século XX, assistimos o caráter combativo dos romances contra as antigas formas narrativas. Na década de 60, especialmente, o teor totalizante das narrativas passa a ser questionado. Assim, formou-se um dos princípios norteadores da metaficção historiográfica: “a flexibilidade interpretativa, a reflexão sobre a história oficial”¹⁸⁶. A partir do questionamento característico do fenômeno cultural que Hutcheon está convencida a chamar de pós-modernismo, deu-se uma busca pela destotalização das formas tradicionais de narrativa, questionadas e subvertidas pela nova categoria de romance emergente, a metaficção historiográfica, que também tem como característica a reflexão sobre o ato de escrever.

No caso de *Tropical sol da liberdade*, nosso objeto de análise, podemos inferir que se trata de um narrativa que questiona não só as verdades oficiais da ditadura militar brasileira, mas também o tão laborioso ofício do escritor. Um dos princípios da composição da narrativa é a reflexão acerca do processo de produção de ficção. Lena deseja contar a sua história, escrever uma peça de teatro. Para isso,

¹⁸⁵ Ibid., p. 147.

¹⁸⁶ Grifos nossos.

problematiza as motivações, os mitos, as dúvidas, as técnicas que envolvem o fazer literário, buscando cumplicidade no leitor, que é convidado a participar do complexo processo que antecede a escritura do texto. Ao regressar do exílio, nossa protagonista, encontra Honório, um ex companheiro, com quem discute a possibilidade de contar a sua trajetória de mulher que viveu os anos da ditadura, dar seu depoimento. Entre a irritação, a ironia e até a agressividade, Lena pondera que depoimento é coisa para preso, não para ela, uma jornalista habituada a lidar com a verdade dos fatos, e não com relatos pessoais. Honório insiste e a amiga prossegue, francamente irritada: “ É mais honesto reconhecer logo que não se vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa. E aí já é outro caso. É muito capim pra minha égua, como dizia minha avó”¹⁸⁷. Honório, desistindo do confronto, numa atitude mais branda, explica:

Escute, Lena. O que eu estou dizendo é que alguém tem que contar essa trajetória. E você pode fazer isso bem. Se não quiser apresentar como testemunho, ou depoimento, muito bem, não apresente. Mas não vai se livrar de nada. Vai dar no mesmo. Todos vão acabar achando que qualquer semelhança com pessoas reais, vivas ou mortas, *não* é mera coincidência. Você diz que é ficção e vai ficar todo mundo querendo descobrir a quem se referem os fatos, quem é o equivalente real de cada personagem. No fim, vão te acusar de autobiográfica, confessional, sei lá, esses pecados de romancista¹⁸⁸

Essa conversa entre Lena e Honório é emblemática e põe no centro das atenções todo um aparato de mecanismos inerentes à escrita de ficção. O discurso do ex companheiro já antecipava questões que seriam futuramente levantadas quando da publicação de *Tropical sol da liberdade*, ora entendido como testemunhal, ora como ficcional, ora como uma mescla dos dois, possibilidade apontada pela própria protagonista do romance. O que nos interessa, nesses fragmentos, é o desnudamento do processo criativo, o investimento reflexivo sobre a arte de narrar e, através disso, a proximidade com o leitor proposta por Ana Maria Machado.

Tal postura representa um ataque à distância instituída, até o século XIX, entre escritor e leitor. Segundo Theodor Adorno, no século XX, o romance passa a ser construído de maneira que se encurtem as distâncias estéticas, ou seja, o leitor é convidado a conhecer os liames da produção da obra, distanciando-se de uma

¹⁸⁷ MACHADO, 2005, p. 39.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 39.

atitude apenas contemplativa. Segundo Adorno, a tomada de consciência em relação à necessidade dessa postura mais ativa do leitor exige que se busquem novas formas de representação estética e, assim, “(...) a abolição da distância é um mandamento da própria forma”¹⁸⁹. Nesse sentido, percebe-se que não foi por acaso que Ana Maria Machado criou uma obra metaficcional. Sua intenção foi incitar o leitor a participar da trama, visto que, como já alertava Umberto Eco, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho”¹⁹⁰.

Nessa perspectiva, apontamos para a possibilidade de uma leitura de *Tropical sol da liberdade* na qual o interesse esteja deslocado da ação (central na teoria aristotélica) para a reflexão. Enquanto a ação nos é apresentada, a protagonista problematiza os mitos, as motivações e limitações que envolvem o ato de escrever. De acordo com o alemão Theodor Adorno, um dos expoentes da Escola de Frankfurt, as guerras e os genocídios afetaram a própria capacidade de expressão, ocorrendo, em função disso, uma modificação na materialidade do texto, que assume especificidades em cada época, autor e obra. Para o estudioso, existe uma realidade nova que exige novas formas artísticas, sendo fundamental a abolição das distâncias entre escritor e leitor. Essa nova realidade que brota no século XX impossibilita o narrador de manter uma postura contemplativa sobre o texto. Adorno¹⁹¹ aponta o monólogo interior, o fluxo de consciência, a rememoração fragmentada, a reflexão consciente, a autocrítica, o encolhimento da distância estética, entre outros itens, como alguns dos recursos de construção da nova forma do romance moderno centrado na interioridade do herói. Sob essa ótica, Adorno assinala que, no romance moderno, sobressaem-se os processos interiores em detrimento da centralidade do enredo. A literatura, nessa linha, mescla ficção, crítica literária e ética. Leiamos este fragmento em que Lena, após pensar em testemunhar não através das palavras, mas de outras artes, dá-se conta da dificuldade que é lidar com elas:

Mas Lena achava que, com as palavras, tudo fica de certa maneira mais complicado. Porque elas imediatamente envolvem conceitos que todo mundo usa todo dia, fazem parte do convívio social, tocam diretamente as pessoas amadas.[...] Porque falar é um jogo de ocultar e revelar o real, como qualquer outra linguagem. Mas, por se servir de palavras, está ao

¹⁸⁹ADORNO, 2003, p. 63.

¹⁹⁰ECO, 1994, p.9.

¹⁹¹ADORNO, op. cit. p. 55-63.

alcance de todo mundo. E o uso estético corre o risco de se confundir com o emprego utilitário¹⁹².

Além da preocupação com a estética, a personagem ainda atenta para o fato de que, através da narrativa, é possível expressar mundos e sentimentos que pressionam de dentro pra fora, mesmo quando se narra um fato ou conta uma história. Essa subjetividade da escrita ia tornando a personagem cada vez mais sensível às coisas ditas e, concomitantemente, mais calada. Ia escolhendo melhor o que dizia, devido à força que sabia terem as palavras. Lena continua mergulhada em suas reflexões:

Por outro lado, percebia que precisava ir mais fundo em algumas reflexões sobre seu ofício. Descobria uma condenação impiedosa: a censura é também uma das matérias-primas do escritor. Uma maldição: censura-te ou isola-te. Outros artistas podem exercitar com mais liberdade seus talentos. O escritor não. O significado da palavra é imediatamente conceitual, ligado a referências externas. Se ele estiver em uma roda de conhecidos e brincar com as palavras num contexto de alegria, o resultado é humor – um sucesso. Se manejar as palavras na dor, ferido, pode dar em ironia- um desastre, do ponto de vista social. A não ser que se censure. E não só no momento. Mesmo depois, na hora de escrever¹⁹³.

Fica claro, nesse trecho, o conceito arraigado de “autoritarismo da afetividade”¹⁹⁴ que, para Lena, interfere na produção de um texto, levando-nos a crer que, distanciado de uma ideia de liberdade subjetiva, o escritor tem, indubitavelmente, que respeitar e submeter-se aos preceitos da ética. A produção literária, sob esse viés, se constitui num processo gerado a partir de uma reflexão, reflexão esta que nos permite, enquanto leitores, acompanhar o processo de criação do texto que a personagem se propõe a construir. Em outras palavras, *Tropical sol da liberdade* configura-se numa ficção sobre a ficção, que contempla comentários sobre seu próprio teor narrativo, juntando criação literária e crítica.

¹⁹² MACHADO, 2005, p. 170.

¹⁹³ Ibid. p. 171-172.

¹⁹⁴ Segundo essa ideia, a obra literária é construída não somente pela afetividade do autor, mas calcada nos preceitos da ética. Dessa maneira, o escritor submete-se aos ditames da sociedade na qual se insere, abstendo-se, às vezes, de manifestar sua total subjetividade.

4.2 Centro X ex-cêntrico

Somos a diferença [...] nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença das épocas, nossos eus são a diferença das máscaras. Essa diferença, longe de ser a origem esquecida e recuperável, é essa dispersão que somos e fazemos.

FOUCAULT

A constatação é óbvia: se existe um “ex-cêntrico”, como afirma Linda Hutcheon, há, concomitantemente, um centro. Os limites entre as duas instâncias, a maneira como se inter-relacionam, os meandros pelos quais as duas se articulam é o que nos interessa aqui. Para tanto, precisamos compreender as origens dessa relação nem sempre harmoniosa e raramente igualitária. Não representa mais uma novidade o fato de que não vivemos mais numa sociedade coesa, unificada, regular, como a sociedade tradicional, quando o passado era venerado por representar e perpetuar a experiência de gerações. Ao contrário. Vivemos na era das mudanças e incertezas. Sobre a modernidade, momento anterior ao que vivemos, Marx já pontuava:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... Todas as relações fixas e congeladas [...] são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido desmancha no ar (MARX E ENGELS apud BERMAN 1986, p. 70).

A assertiva de Marx revela que estava instaurado, já na modernidade, um processo sem-fim de fraturas e fragmentações, que seriam agudamente ratificadas num momento posterior, a chamada modernidade tardia para alguns, pós-modernidade para outros, caracterizada pela diferença, por antagonismos sociais, por divergentes posições de sujeito, que desarticulam as estabilidades do passado e abrem possibilidades para novas articulações.

Ao intentarmos refletir acerca das manifestações literárias contemporâneas e explorar os elementos que as constituem, havemos de levar em conta essa pluralidade, pois testemunhamos um momento histórico de questionamentos acerca de nossa própria condição existencial. Interessa-nos, neste trabalho, saber como

essa nova realidade se evidencia na obra *Tropical sol da liberdade*. De que maneira está personificado o sujeito contemporâneo nessa narrativa? Estamos preparados para questionar a rigidez de nossas concepções, deglutir e entender obras que não se apresentam estanques, mas cheias de significações, já que caminhos estão sendo abertos no sentido de pensarmos a produção literária sob outros ângulos? Como diria o mestre Carlos Drummond de Andrade: “Trouxeste a chave” para adentrar caminhos tortuosos de dúvidas e contradições? É refletindo sobre essas indagações que tentaremos compreender a maneira como se constrói e se manifesta a identidade da personagem Helena Maria, protagonista dessa história.

Lembremo-nos que somos testemunhas de uma nova era. Para Fredric Jameson, os últimos anos têm sido marcados por uma visão escatológica das coisas (o fim da ideologia, da arte, da social democracia...). Para o estudioso, “[...] é possível que tudo isso configure o que se denomina, cada vez mais frequentemente, pós-modernismo. [...] essa ruptura é muito frequentemente relacionada com o atenuamento ou a extinção (ou repúdio ideológico ou estético) do centenário movimento moderno”¹⁹⁵. De acordo com Jameson, o pós-modernismo teve seu início na arquitetura, quando uma sensível diferença no modo de ver a arte foi observada. Tal transformação alastrou-se para as demais manifestações artísticas, incluindo a literatura. Jameson cita o fim dos anos 50 e início dos 60 como o divisor de águas entre o moderno e o pós-moderno, momento em que os debates em torno do tema se acirraram. Interessa-nos, para a análise de nosso *corpus*, alguns elementos constitutivos do pós-modernismo. Dentre eles, Jameson assinala

uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na “teoria” contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; [...] um novo tipo de matiz emocional básico - a que denominarei de “intensidades” - [...] a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia¹⁹⁶.

Segundo Gianni Vattimo, o termo pós-moderno tem sentido, pois “a modernidade acaba quando - por múltiplas razões- já não é possível falar da história como algo de unitário”¹⁹⁷. Pelo contrário, “é ilusório pensar que existe um ponto de

¹⁹⁵ JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997. p. 27.

¹⁹⁶ JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997. p. 32.

¹⁹⁷ VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 10.

vista supremo, globalizante, capaz de unificar todos os outros”¹⁹⁸. Nesse sentido, como assevera o filósofo francês Jean François Lyotard, assistimos ao fim das grandes narrativas. Essa fragmentação dos discursos e das paisagens que definiam classes, gêneros, sexualidade, etnias, que antes forneciam referências sólidas, abalou a ideia que temos de nós mesmos. Vivemos na dúvida e na incerteza. Na tentativa de compormos nosso “eu”, desabamos num caleidoscópio de múltiplas imagens. Na obra *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado, temos um esboço do que representaram essas mudanças no fazer literário.

Lena intenta protagonizar a dupla aventura de ser personagem e escritora dela mesma, sendo impedida pelas limitações advindas de seus traumas. Para reformular uma imagem de si, foi necessário recorrer às cartas, notícias, fotografias de tempos remotos e até mesmo à convivência com a mãe, guardiã de lembranças de quando a vida e a identidade da protagonista faziam sentido. Isso tudo foi necessário porque Lena encontra-se desprovida do equilíbrio emocional que permitiria uma imagem mais coesa e unificada de si mesma. Através dos guardados da mãe, essa mulher desestabilizada tenta costurar a colcha de retalhos de sua própria identidade, estilhaçada após o golpe de 64. No trecho a seguir, constatamos a instabilidade dessa personagem que já não encontra nem na casa da mãe um lugar seu.

Estava em casa. Da mãe. Ao mesmo tempo um lugar tão seu e tão sem lugar para si mesma, pensava Lena.[...] Como se precisasse se reabastecer no passado para poder olhar o futuro. Uma espécie de tentativa de redescobrir a segurança inconsciente da infância, vivida entre aquelas paredes e aquelas árvores [...]. No fundo, talvez tivesse a esperança de que o vento do mar levasse para bem longe aquela teia de realidade que, de um lado, evocava o médico dizendo que nunca mais ia poder ter filhos e, do outro, reafirmava a constatação de que as palavras não lhe obedeciam mais , só atendiam ao seu chamado se queriam e quando queriam¹⁹⁹.

Cheia de rachaduras internas, essa mulher vive em constante conflito. O dedão do pé quebrado, ponto de equilíbrio e apoio para qualquer pessoa, bem como os tombos frequentes e os lapsos de memória, são metáforas para ilustrar a fragmentação, a desestabilização e a angústia dessa personagem que traz no corpo as marcas do estilhaçamento psíquico, aliado a uma forte crise de identidade.

¹⁹⁸ Ibid. p.11.

¹⁹⁹ MACHADO, 2005, p. 50.

Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, elabora um esboço de algumas mudanças, ou avanços, importantes no pensamento do homem na segunda metade do século XX (modernidade tardia), que promoveram, de maneira definitiva, o descentramento do sujeito.

A primeira refere-se ao pensamento marxista que creditava às relações sociais o centro de seu sistema teórico, e não ao indivíduo. A releitura que se fez dos escritos de Marx embasou-se em sua afirmação de que o homem faz a sua história, mas sob as condições que lhe são dadas. Houve quem interpretasse isso no sentido de que o indivíduo não poderia ser, então, autor da história. Assim discorre Althusser:

Ao rejeitar a essência do homem como sua base teórica, Marx rejeitou todo esse sistema orgânico de postulados. Ele expulsou as categorias filosóficas do sujeito do empirismo, da essência ideal, de todos os domínios em que elas tinham reinado de forma suprema (ALTHUSSER apud HALL, 2005, p. 35).

Hall declara que tal “revolução teórica total”²⁰⁰ foi contestada, mas que, de qualquer forma, teve considerável impacto sobre o pensamento moderno.

O segundo descentramento veio das descobertas freudianas do inconsciente, o que subverteu os conceitos de homem senhor de si mesmo.

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, [...] arrasa com o conceito de sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada²⁰¹.

O terceiro está relacionado ao trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, segundo o qual o significado dos enunciados também é instável.

Nós não somos os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua.[...] Ela preexiste a nós.[...] Além disso, os significados das palavras não são fixos.[...] surge [m] nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua.[...] O significado [...] procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós²⁰².

²⁰⁰ HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A; 2005. p. 36.

²⁰¹ Ibid., p. 36.

²⁰² Ibid., p. 40-41.

O quarto e último descentramento, o que nos interessa de maneira especial, é o impacto do feminismo sobre a sociedade nos meados dos anos 60. Segundo Stuart Hall,

o feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com “1968”²⁰³.

Esses movimentos promoveram o enfraquecimento dos conceitos hegemônicos de raça, credo, sexo, condição social, pois cada um deles buscava o reconhecimento da identidade de seus membros. Questionaram-se, desta forma, relações de dentro e fora, público e privado, masculino e feminino, centro e periferia. Estavam instaurados, de forma decisiva, os questionamentos acerca das construções generalizantes e incontestáveis com os quais a humanidade conviveu durante séculos.

É justamente nesse contexto de questionamentos em torno da condição instável do sujeito que o romance pós-moderno se insere, adquirindo uma postura interrogativa, contestando a autoridade das instituições e do passado. O desafio de subverter a história e a noção de centro incorporou-se ao fazer literário, pois, segundo Linda Hutcheon, “os andro-(falo)-hetero-euro etnocentrismos foram intensamente desafiados”²⁰⁴. As noções de centro, por muito tempo aceitas, passaram a ser entendidas como construções humanas, elaboradas, não naturais. A desconstrução da ideia de centro, contudo, não implica no seu desaparecimento. Ao contrário, ele continua a ser explorado e subvertido pela teoria pós-moderna. Essa dependência do centro configura um dos paradoxos do pós-modernismo, que o introduz, para depois subvertê-lo. É a partir dessa visão destotalizante que o ex-cêntrico, o marginal, o excluído adquire força, sai do anonimato.

Linda Hutcheon, numa tentativa de estudar um fenômeno cultural que existe e que ainda provoca debates, o pós-modernismo, termo contestado por Jameson e Eagleton, dedica-se à investigação da poética, do fazer literário inserido nesse contexto que tem como características não as generalizações, mas “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização,

²⁰³ Ibid., p. 44.

²⁰⁴ HUTCHEON, 1991, p. 89.

indeterminação e antitotalização”²⁰⁵. Os prefixos negativos de tais palavras (*des*, *in* e *anti*) incorporam aquilo que pretendem contestar, configurando o teor polêmico do pós-modernismo.

Embora as contradições pós-modernistas surjam em vários âmbitos da cultura, Hutcheon destaca o romance, especialmente aquele ao qual denomina “metaficção historiográfica”. Com esse termo, refere-se “àqueles romances intensamente [...] auto-reflexivos e [que] mesmo assim, de maneira paradoxal, também se aproximam de acontecimentos e personagens históricos”²⁰⁶.

A metaficção historiográfica, como pontua Linda Hutcheon, incorpora a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas, o que passa a ser a base para o repensar e o reelaborar o passado, recusando-se a propor qualquer narrativa mestra ou metanarrativa, nos termos de Lyotard, mas entendendo que a realidade social é estruturada por discursos no plural. Contudo, não se pode entender que o pós-modernismo tenha se divorciado da história. Ela não se tornou “obsoleta”, mas, nas palavras de Hutcheon, está sendo repensada como uma construção humana.

E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos²⁰⁷.

Nesse veio, as instituições consolidadas passaram a ser questionadas, a arte atingiu as ruas, abandonando a clausura, tendo como ponte, talvez, a cultura de massa. Essa, de acordo com Hutcheon, configura outro paradoxo da pós-modernidade, pois sendo uma vasta aldeia global de informações visando o homogêneo pelo impulso da sociedade de consumo, destacou o múltiplo. A cultura transformou-se em culturas. De acordo com Hutcheon, o pós-modernismo questiona o humanismo liberal, constituído por conceitos como “autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem”²⁰⁸. Questiona, mas não os nega. Bem, se interrogadas todas as premissas que davam

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁷ HUTCHEON, 1991, p. 34.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 84.

uma ideia de totalidade e de centro, subentende-se que o contrário esteja na pauta dos debates, ou seja, as margens, os excluídos, os que estão fora do centro. Há quem diga, como Lyotard, que a definição do termo pós-moderno gire justamente em torno dessa perda de fé nesse impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. Conforme Hutcheon, “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis”²⁰⁹.

É a partir de uma perspectiva descentralizada que o marginal, aquele a quem Hutcheon denomina “ex-cêntrico”, adquire importância, desloca-se, sai do anonimato, deixando claro que nossa cultura não pode mais ser considerada e entendida sob o viés homogeneizador: “masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental”²¹⁰.

Através dos diferentes discursos, é possível investigar como e o que conhecemos do passado, como são construídas as relações entre ficção/história e ex-cêntrico/ dominante, tendo sempre em mente que não há certezas nesta empreitada. Walter Benjamin, em *Teses sobre a Filosofia da História*²¹¹, texto que já citamos neste trabalho, pondera que a história como discurso unitário é uma representação do passado construída por grupos e classes sociais dominantes. O que se recebe, afinal, do passado? Não tudo o que aconteceu, mas apenas aquilo que parece ser relevante.

De forma contrária, a metaficção historiográfica encontra nos romances uma possibilidade de resgatar uma história que pode ter sido silenciada ou modificada. Através de seus personagens ex-cêntricos, busca saber de quem são as vozes que nunca foram ouvidas no curso e no discurso da história, sem o desiderato de transformar a margem em centro, homogeneizar discursos. A metaficção historiográfica institui as fronteiras entre a história e a ficção, mas em seguida as desafia: “(...) ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais”²¹². Daí o caráter contraditório do método, que recupera e, ao mesmo tempo,

²⁰⁹ HUTCHEON, 1991, p. 86.

²¹⁰ Ibid., p. 29.

²¹¹ BENJAMIN, 1987.

²¹² HUTCHEON, op. cit., p. 155.

recusa os pressupostos históricos, pois depende daquilo a que contesta- o fato- e daí obtém seu poder. Não tem o desiderato de contar a verdade, mas apresentar outras possibilidades de interpretação.

Para a metaficção não interessa mais “a que objeto empiricamente real do passado se refere a linguagem da história?”; mais do que isso, a questão é ‘ a que contexto discursivo poderia pertencer essa linguagem ?’²¹³ Aí reside sua complexidade, nessa visão de que não há uma verdade eterna que unifique o discurso. “A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, (...)”²¹⁴.

Nesse sentido, interessa saber de quem são as vozes que sobrevivem e quais são aquelas que nunca foram ouvidas. Os romances, dessa forma, se abrem para possibilidades de leituras e interpretações diferenciadas acerca de um mesmo fato, através da ficção.

Em *Tropical sol da liberdade*, Machado ratifica a ideia da multiplicidade dos discursos através de um diálogo empreendido entre Lena e Barros, o chefe do jornal onde trabalhava. Nesse episódio, a protagonista encontra-se em estado de profunda irritação por ter descoberto que Barros mantinha uma amizade com um torturador, coisa inconcebível para ela. No entanto, o posicionamento do chefe era outro, como vemos no seguinte trecho:

Não tem nada demais Lena. Em matéria de amizade, a gente não pode ser radical. [...] Ele é um ótimo sujeito, você precisa conhecer melhor. Muito bom pai, bom chefe de família, incapaz de fazer mal a uma mosca. [...] É um cara incrível, delicado, culto, educadíssimo, gente fina²¹⁵.

Visivelmente estarecida com a defesa de Barros ao torturador, Lena fala em Honório, um amigo de ambos que se encontrava no exílio e que havia sofrido nas mãos dos torturadores. A resposta do Barros foi ainda mais chocante para os já enfurecidos ouvidos da jornalista:

Não há nenhuma diferença entre ele [o torturador] e o Honório, Lena, será que você não percebe? [...] E se você parar um pouco pra pensar, sem ser radical, sem bancar a garotinha maniqueísta, sem achar que o mundo está dividido entre bandidos e mocinhos, vai ver que eu tenho razão. Tanto ele como o Honório são patriotas, cada um à sua moda. [...] Todos dois ficam impacientes para dar um jeito no que está errado em nossa terra. Um achou

²¹³ HUTCHEON, 1991, p. 157.

²¹⁴ Ibid., p. 158.

²¹⁵ MACHADO, 2005, p. 46.

que o terrorismo cortava caminho. Outro achou que a tortura era um jeito de salvar vidas²¹⁶.

A emblemática e acalorada discussão não termina por aqui, enveredando para o sentido da palavra “terrorismo” usada pelo Barros. Bem, o que fica claro é que, através desse diálogo, pontos de vista diferenciados estão postos para quem quiser refletir e posicionar-se acerca deles. Nesse sentido, não há, por parte da autora, o desiderato de oferecer uma única perspectiva sobre os fatos, mas ampliar o universo interpretativo para além das suas próprias convicções, deixando claro que existem várias histórias dentro da mesma história.

Em outro ponto do romance, ao relatar o sequestro do embaixador americano Charles Burke, a escritora Ana Maria Machado centrou a narrativa nas impressões de Amália e Lena. Está sugerido, aqui, que o fato histórico em si (o sequestro do embaixador) não ocupou o primeiro plano na narrativa, mas as diferentes interpretações das personagens femininas o fizeram. Esse deslocamento da ênfase no fato histórico para o ficcional constitui outra característica da metaficção historiográfica. Nessa nova forma de narrativa, os romances não explicam os fatos, mas subvertem, problematizam aquilo que os antigos romances históricos davam como certo e concluído.

Esse deslocamento do fato histórico para o ficcional constitui outra característica da metaficção historiográfica. Nessa nova forma de narrativa, os romances não explicam os fatos, mas subvertem, problematizam aquilo que os antigos romances históricos davam como certo e concluído. A história e a literatura, nesta esteira, devem levar o leitor à auto-reflexão sobre as verdades absolutas, pois ambas operam a partir dos artifícios disponibilizados pela linguagem. Sob esse aspecto, *Tropical sol da liberdade* coloca-nos em contato com indagações a respeito da história da ditadura militar que conhecemos através dos livros de história já consagrados. Ratificando essa ideia, citamos White, que assevera: “[...] necessitamos de uma história que nos eduque a enfrentar descontinuidades mais do que antes; pois a descontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote”²¹⁷.

O enfrentamento da história individual da personagem Lena, bem como o enfrentamento da realidade social e política do país, integram a obra em análise. Os

²¹⁶ Ibid., p. 47.

²¹⁷ WHITE, 2001, p. 73.

fluxos de consciência, as reflexões sobre a própria vida e, sobretudo, sobre o momento político brasileiro, nos oferecem noções da história do período ditatorial brasileiro nada conclusas. No tecido ficcional elaborado por Machado, o deslocamento dos tempos psicológicos da personagem Lena, que se movimenta entre o presente e o passado, simboliza um sujeito atento às mudanças e preocupado com o fluxo da história.

Em face de todas as proposições feitas aqui, podemos destacar em *Tropical sol da liberdade* características frequentes na construção dos romances que Linda Hutcheon caracteriza como metaficção historiográfica, como (1) a focalização da narrativa estar em personagens femininas, consideradas à margem e sem expressão no período ditatorial brasileiro; (2) os múltiplos enfoques dados ao mesmo fato, através das perspectivas de Lena e Amália, o que afasta a centralização do discurso em um único personagem; (3) o questionamento das verdades aceitas do passado, favorecendo o surgimento de reflexões sobre questões dadas como certas e (4) a subversão da história, sua releitura pela personagem “ex-cêntrica”.

4-3. Romance pós-ditatorial, um olhar feminino

Do ponto de vista de quem faz, quem cria, é sempre difícil tentar refletir de maneira crítica e analítica sobre a criação, fenômeno que, por sua própria natureza, se processa em grande parte fora dos limites da consciência. Essa tentativa de reflexão se complica ainda mais quando se espera que seus resultados possam ser válidos coletivamente, ajudando a conhecer o que se passou com muita gente, somando os significados de experiências individuais. Escrever é um ato solitário, um momento individual de expressão, uma trajetória particular e única de quem escreve. Se o texto escrito encontra eco em muitos leitores ou num momento histórico próprio e consegue expressar o coletivo, é outra questão [...] ²¹⁸.

Escritora e presidente da Academia Brasileira de Letras, Ana Maria Machado defende, no fragmento exposto acima, a subjetividade e a autonomia da criação literária. Segundo ela, no momento da composição, questões objetivas ou de cunho social são abandonadas para que o texto, por si só, se revele, autônomo, num bailado solitário onde valsam somente o escritor e as palavras. O que a escritora não inclui em seu comentário é que, após o nascimento desse texto, independente da

²¹⁸ MACHADO, 1999, p. 11.

vontade de seu criador, ele adquire tantos significados quantos leitores interessados tiver. A questão da individualidade, citada por Machado, adquire outro *status*, penetra outros campos, podendo, sim, refletir a coletividade. De maneira paradoxal, a coletividade encontra representação justamente no instante em que o texto torna-se porta-voz da individualidade daquele que o escreve. Vivendo, pois, numa sociedade múltipla, de múltiplas culturas, de múltiplas características, a diferença é o que nos caracteriza, é o elo que nos une enquanto raça humana. É na manifestação da subjetividade poética, na busca pela linguagem individual que o apelo social reside, e não nos fatores externos ao texto. O conteúdo social da obra literária é justamente não ser social, não alinhar-se aos padrões impostos por uma sociedade dominadora e prepotente.

Adorno, em seu ensaio *Palestra sobre Lírica e sociedade*²¹⁹, já postulava que é da mais pura individuação que a lírica busca atingir o universal, que é através do mergulho na individualidade que se vê antecipado o universal humano. Para o pensador da Escola de Frankfurt, o poema não é mera expressão das subjetividades de seu autor, mas vai ao encontro da coletividade justamente em função da exigência da palavra original. Tal exigência é, segundo o teórico, social em si mesma, pois repercute o sentimento de protesto involuntário do indivíduo contra um mundo do qual ele mesmo deseja se apartar, um mundo coisificado de homens coisificados. Nesse sentido, Adorno levanta uma questão esclarecedora para o entendimento da literatura: a lírica não se desvincula da sociedade, mas essa convergência ocorre na própria estrutura textual, e não no que é exterior a ela. Trazendo preocupações e posicionamentos individuais de quem escreve, a escrita é reflexo da alma de um sujeito individual que é, concomitantemente, um ser social. Nesse sentido, o escritor se mostra através das metáforas e jogos de palavras nas quais pensa se esconder. Ana Maria Machado, em seus textos, fala-nos do mundo através do lirismo de suas palavras, o mundo das mulheres, das crianças, das mães, dos rebeldes, dos perdedores, dos esquecidos, dos sonhadores, dos esperançosos.

Assistimos, por muito tempo, incontáveis segmentos da sociedade serem negligenciados. Todavia, é fato que, há décadas, grupos de indivíduos têm denunciado a ausência do reconhecimento de suas histórias: mulheres, negros, homossexuais, analfabetos, sujeitos situados, em geral, nos becos escuros da

²¹⁹ ADORNO, T. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003.

periferia histórica. A literatura, operando nesse contexto, passou a refletir essa tentativa de abandono da clausura impingida a esses grupos, muitas vezes estereotipados ou excluídos. E aí estão os livros, repletos de visões dissonantes, alertando para o fato de que a sociedade se constrói nas diferenças, problematizando a noção de subjetividade histórica, atitude talvez instaurada com o advento da pós-modernidade.

É sabido que o fenômeno ao qual chamamos de pós-modernismo nasceu em meio à dúvida, à incerteza, à fragmentação, ao descentramento e à provisoriedade, fatores que contribuíram para que se cristalizasse a ideia de que o sujeito estaria enfrentando, segundo Stuart Hall, uma “crise de identidade”. A Literatura, manifestação viva que acompanha o decurso da história, incorporou na forma e na construção das personagens esse desmoronamento do *eu*, recorrente no sujeito pós-moderno. *Em Tropical sol da liberdade*, nosso objeto de análise neste trabalho, temos como protagonista uma personagem aturdida pelo próprio estilhaçamento psíquico. Lena tem no corpo e na mente as marcas da história e do processo de destruição provocado por ela. Já não tem soberania sobre o passado, o presente ou o futuro.

Nossa protagonista encontra-se em estado de fragilidade física (está com o dedo do pé quebrado, tem náuseas, não consegue escrever) e psicológica e retorna à casa da mãe numa tentativa de recomposição de sua identidade por intermédio da rememoração de seu passado. Nessa empreitada, busca jornais, cartas, revistas, fotos que lhe tragam de volta, pelo menos parcialmente, alguma porção da identidade perdida. Pretende escrever uma peça de teatro, quer “expor o drama, contar no palco a tal trajetória de uma mulher na periferia dos acontecimentos”²²⁰. Contudo, reflete sobre as impossibilidades que a doença lhe impõe: “Será que a doença era só uma somatização de todos os impedimentos e obstáculos que sabia e previa? Será que era medo, preguiça, cagaço?”²²¹

Deparamo-nos, através dos questionamentos de Lena, com um sujeito em conflito, desarticulado e inseguro. Todavia, não podemos deixar de destacar que, mesmo diante de tamanhas limitações, Lena não opta pela neutralidade e não se esconde por detrás de sua condição periférica (uma mulher num mundo preponderantemente masculino). De forma contrária, temos uma personagem que

²²⁰ MACHADO, 2005, p. 52.

²²¹ *Ibid.*

problematiza as ditas verdades do período ditatorial brasileiro, convidando o leitor a uma releitura da história.

A pesquisadora canadense Linda Hutcheon denominou metaficção historiográfica esses romances que, como *Tropical sol da liberdade*, apropriam-se de acontecimentos históricos, misturam-nos à ficção e depois conferem ao leitor o papel de intérprete desses textos. Será ele, o leitor, que dará sentido à narrativa. Entre a história real, já contada, e as possibilidades sugeridas pela ficção, há um espaço de liberdade para que o receptor ponha à prova sua capacidade de remodelar os construtos já elaborados, já que o discurso histórico comumente privilegia ou renega alternativas. As outras histórias sugeridas pela metaficção são oportunidades de recuperar as possibilidades perdidas, abandonadas pelo discurso oficial. Para tanto, saem do anonimato e adquirem força segmentos da sociedade anteriormente segregados, mostrando outras visões sobre os mesmos fatos. A essas personagens Linda Hutcheon chamou “ex-cêntricas”, ou seja, fora do centro, periféricas geográfica e socialmente. No caso específico de Lena, vemos representada a resistência ao domínio masculino que, nas décadas de 60 e 70, tentava manter as mulheres fora das discussões e dos conflitos. Conforme Ridenti:

A norma era a não-participação das mulheres na política, exceto para reafirmar seus lugares de “mães-esposas-donas-de-casa”, como ocorreu com os movimentos femininos que apoiaram o golpe militar de 1964. A média de 18% de mulheres nos grupos armados reflete um progresso na libertação feminina no final da década de 60, quando muitas mulheres tomavam parte nas lutas políticas, para questionar a ordem estabelecida em todos os níveis, ainda que suas reivindicações não tivessem explicitamente um caráter feminista, que ganharia corpo só nos anos 70 e 80, em outras conjunturas. Não obstante, a participação feminina nas esquerdas armadas era um avanço para a ruptura do estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã, dona-de-casa, que vive em função do mundo masculino²²².

Nessa ordem, a protagonista do romance desafia os padrões esperados para uma mulher que viveu naquele tempo, apresentando-nos uma perspectiva diferenciada dos fatos da ditadura militar no Brasil. Vítima indireta da repressão, reflete sobre ética, política, família, economia, jornalismo e, em especial, sobre a postura da mulher num tempo em que a liberdade foi controlada e, em alguns casos, extinta. Lena é personagem ex-cêntrica por ser mulher num cenário de dominação predominantemente masculina, sobre o qual se interroga:

²²² RIDENTI, M. S. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo, Ed. UNESP, 1993. p. 198.

Será que nunca ia se livrar dessa pressão para ser o que não era? Será que tinha sempre que travar uma batalha para se defender de não ser uma dona-de-casa prendada e perfeita como as irmãs ou a cunhada?[...] Será que não dava para aceitá-la como ela era? [...] O mecanismo familiar arcaico, quando botava a engrenagem em ação, sempre conseguia que ela se sentisse culpada dessa maneira, por mais que racionalmente soubesse que não era.[...] Sabia que não era culpada de não ser uma mulher doméstica tradicional. Não podia agora se sentir culpada por reagir e defender seu território, feito bicho invadido ²²³.

Nessa passagem, o léxico utilizado por Lena está impregnado de conceitos pré-estabelecidos da postura desejada nas mulheres de seu tempo: “dona-de-casa prendada e perfeita, mulher doméstica tradicional, culpada por reagir”²²⁴. Nesses termos, o tom questionador torna-se preponderante no enunciado da personagem, que deixa clara sua insatisfação perante a severa ditadura familiar que se havia instaurado muito antes da de 1964.

Em outro fragmento de *Tropical sol da liberdade* vemos interrogado o conhecido “milagre econômico brasileiro”, tão bem falado nos livros de história oficiais. A perspectiva abordada no romance, contudo, não converge com o ideário difundido pelo governo. Um casal, estando no exílio, recebe cartas dos parentes no Brasil pedindo-lhes que voltem: “[O pai] só acha que vai tudo muito bem, não há motivos para a gente estar aqui passando tanta necessidade, quando o país está se desenvolvendo tão bem, vivendo um verdadeiro milagre econômico... Ele acredita nisso” ²²⁵.

Vera, a esposa, não concorda, o que fica claro no seguinte trecho: “É... Vai tudo muito bem. Os homens prendem todo mundo, torturam, somem com as pessoas, matam ,mas isso é progresso, né? Nós é que somos os maus patriotas, não gostamos de nossa terra, né? Eles são os heróis... Em ritmo de Brasil grande...”²²⁶

Vera continua:

E será que ele não vê o que está acontecendo com os outros?O arrocho salarial desgraçado para garantir essa especulação maluca de um setor da classe média? A repressão brutal,a prisão, a tortura para ninguém reclamar, ninguém se organizar, ninguém botar a boca no mundo?[...] O milagre só existe por causa da repressão,sem ela não havia Brasil Grande nenhum, Ricardo... ²²⁷

²²³ MACHADO, 2005, p. 297-298.

²²⁴ Ibid., p. 298.

²²⁵ Ibid., p. 233.

²²⁶ Ibid., p. 233.

²²⁷ Ibid., p. 233.

Com base nos fragmentos acima, podemos depreender que romances como *Tropical sol da liberdade* levam o leitor à auto-reflexão sobre as verdades absolutas, pois, assim como a história, que também opera a partir dos artifícios disponibilizados pela linguagem, nos coloca em contato com indagações a respeito da ditadura militar documentada nos livros de história consagrados. Por ser a linguagem - algo subjetivo e particular- o veículo de transmissão das verdades históricas, o historiador Hayden White alerta para a fragilidade dos discursos oficiais, para a importante tarefa do historiador e para a necessidade de repensarmos a sociedade na qual nos inserimos como algo em permanente transformação: “O historiador não ajuda ninguém construindo uma refinada continuidade entre o mundo presente e o que procedeu. Ao contrário, necessitamos de uma história que nos eduque a enfrentar discontinuidades mais do que antes; pois a discontinuidade, o dilaceramento e o caos são o nosso dote”²²⁸. Ainda podemos acrescentar que, além do papel fundamental dos historiadores que assumem uma postura crítica sobre os fatos, através dos romances também podemos resgatar aquilo que foi calado, por medo ou pudor, mas que reverbera nas narrativas que resistem à mentira e que garantem espaço aos excluídos historicamente. É nesse horizonte que a literatura torna-se o lugar das verdades mais urgentes.

No romance de Ana Maria Machado, o excluído, o ex-cêntrico, utiliza-se desse posicionamento marginal para criticar a situação a qual contesta, atitude comum nas obras denominadas metaficção historiográfica. *Tropical sol da liberdade*, nesse sentido, retira o ex-cêntrico do anonimato, o coloca no centro das discussões, privilegia o seu posicionamento. Vale salientar que ele, o ex-cêntrico, continua à margem, não se cria, através dele, um novo centro, fato que desconfiguraria a abordagem do múltiplo no movimento pós-moderno.

Outra característica dos romances que intentam uma visão diferenciada sobre a história é a multiplicidade dos focos narrativos, muito bem apresentada na obra de Machado através das intervenções de Amália, mãe de Lena. Alguns capítulos versam sobre outra visão da história, a das mães que tinham seus filhos na linha de frente dos conflitos.

Então a gente carrega um filho durante nove meses, põe no mundo, amamenta, alimenta, ajuda a crescer, prepara para a vida e então vem um oficial prepotente e dá ordem para uns facínoras e eles começam a sorrir

²²⁸ WHITE, 2001, p. 73

essas crianças que a gente adora e que não fizeram mal a ninguém²²⁹.

Outro ponto que merece atenção na obra de Machado é a referência ao sistema educacional do Brasil no período da ditadura militar de 64, quando até crianças sofriam com a censura. Amália fora chamada na escola de sua filha mais nova, Cláudia, para ser repreendida pelas palavras proferidas pela menina numa aula. Vejamos o fragmento:

- E sua filha chamou a professora de mentirosa!
- Desculpe – corrigiu a professora. – Não foi bem assim. Ela não disse que eu sou mentirosa, ela disse que é mentira, que os soldados não prendem os inimigos, só prendem os amigos. Quando eu estranhei, ela explicou que os soldados prenderam Valdir, que não é inimigo de ninguém, só amigo²³⁰.

Ao defender a filha, alegando que era apenas uma criança de seis anos, Amália se surpreende com a reação da diretora da escola: “Mas o general não pensa assim... [...] Um general do Exército Brasileiro, minha senhora, que tem o direito de não ser identificado”²³¹. Perplexa, Amália descobre que o tal general tinha um neto na mesma classe. O menino chegou em casa dizendo que os generais são maus e o avô militar, indignado, quis tirar satisfações. O pior aconteceu depois, quando a diretora relatou que o membro das forças armadas queria saber o nome da criança. Amália relata que, neste dia, chorou pelo Brasil.

Tropical sol da liberdade, por intermédio de suas personagens ex-cêntricas, as mulheres, questiona, interroga, provoca o leitor para que este duvide da história oficial que sempre “deu as cartas” e reconheceu, com primazia, o masculino. Essa postura interrogativa, uma constante nos romances de Ana Maria Machado e que se havia instaurado por volta da década de 60 e desarticulou a ideia de centro, instaurou no pensamento pós-moderno uma perspectiva dissonante daquela unificada com a qual o indivíduo estava habituado. Sob essa perspectiva, “se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis: a pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna”²³². Percebemos em *Tropical sol da liberdade* um afastamento da noção de centro e de fechamento narrativo, característica dos

²²⁹ WHITE, 2001, p. 80.

²³⁰ MACHADO, 2005, p. 144.

²³¹ Ibid., p. 145.

²³² HUTCHEON, 1991, p. 85.

romances do século XIX, que culminavam em mortes, casamentos, desfechos amorosos. Ao contrário, o romance não termina, mas propõe um recomeço, que será construído por quantos leitores a obra tiver. Estes, sim, farão o fechamento da obra.

5 CONCLUSÃO

O sofrimento não tem
nenhum valor
Não acende um halo
em volta de tua cabeça, não
ilumina trecho algum
de tua carne escura
(nem mesmo o que iluminaria
a lembrança ou a ilusão
de uma alegria).

Sofres tu, sofre
um cachorro ferido, um inseto
que o inseticida envenena.
Será maior a tua dor
que a daquele gato que viste
a espinha quebrada a pau
arrastando-se a berrar pela sarjeta
sem ao menos poder morrer?

A justiça é moral, a injustiça
não. A dor
te iguala a ratos e baratas
que também de dentro dos esgotos

espiam o sol
e no seu corpo nojento
de entre fezes
querem estar contentes.

Ferreira Gullar

A dor não enobrece o homem, não o torna mais digno, nem mais humano, nem mais forte. Ao contrário, a dor o plasma. Não há nada que o homem não possa aprender em meio à alegria. Portanto, nenhuma crença, ideologia, cultura ou

situação política justifica a barbárie que o século XX presenciou. Naquele momento se viu, de um lado, o progresso advindo da razão enchendo de esperanças as almas mais otimistas; de outro, o sacrifício, o cárcere, a degradação humana. Nesse contexto, tornou-se impossível crer numa sociedade homogênea e emancipada, formada por homens crentes na justiça e na liberdade. Ao contrário, constatou-se que a história estava repleta de rupturas, espaços vazios, contradições. No caso brasileiro, a imagem de nação coesa se fragmentou e, especialmente a partir de 64, a perplexidade reinou soberana. Escrever em meio a essa realidade dilacerante representou uma tentativa de organizar o caos, compreendê-lo, talvez buscar sentidos obscuros. Na medida em que os fatos saíram dos jornais e foram parar nos romances, misturados à ficção, a vida comum das pessoas comuns foi tomando forma, a história miúda foi se revelando.

Movidas por uma necessidade de verdade, obras como *Tropical sol da liberdade* são expressão da inconformidade de alguns diante do cenário bárbaro que o Brasil vislumbrou nos anos 60 e 70. Publicado num momento de lucidez e já distanciado dos mais acalorados e difíceis tempos, é romance que dialoga com o seu tempo e com o nosso. Não possui verdades absolutas, mas questionamentos; não de um passado concluso, mas de seus reflexos no presente. Acompanha o homem brasileiro num de seus mais tristes momentos, sem abrir mão da poesia, do jogo com as palavras, da polissemia. As personagens poderiam ser uma vizinha, uma amiga, um parente, qualquer pessoa. O romance não cria heróis, grandes líderes ou mártires, mas cultiva a memória das pessoas comuns. Sem cobranças ou militâncias desgastadas, Machado tocou em feridas não cicatrizadas, responsabilizando, indiretamente, os que participaram do processo. Nesse sentido, *Tropical sol da liberdade* resgata parte da nossa história. Entretanto, organizado como se fosse um diário de memórias, não tem a pretensão de ser monumento, estático, paralítico, mas de contar uma história para quem quiser ouvi-la, acender uma ou outra centelha de curiosidade ou até mesmo desconfiança sobre aquilo que digerimos (ou não) da nossa história. Visto dessa maneira, é romance que extrapola a dimensão individual e atinge o todo, já que o que é contado poderia ser a história e a memória de muitos.

Operando como porta-voz dessas memórias, *Tropical sol da liberdade* reverencia a figura desgastada, segundo Benjamin, do narrador, tornado obsoleto num mundo em que a informação, enunciado impessoal, substituiu a figura do

contador de histórias, aquele que compartilhava as suas vivências e a dos outros. Ana Maria Machado, como membro da sociedade, transformou o vivido em experiência partilhada através da narrativa ficcional. A transmissão de tal experiência constituiu um elo entre o presente e o passado, pois os acontecimentos traumáticos vividos por alguns nas décadas de 60 e 70 no Brasil não podem ser excluídos das experiências coletivas da sociedade onde esses sujeitos se inseriam. Contudo, não se trata de uma fixação doentia no passado, uma queixa repetitiva e estéril que só alimenta ressentimentos, mas de recolher resquícios da vida miúda para tecer uma rede de sentido com a qual possamos nos identificar e amadurecer. Obras como a de Machado, que se constituem das memórias dos “ex-cêntricos”, termo empregado por Linda Hutcheon, auxiliam na construção de uma identidade brasileira desvinculada do estereótipo samba-futebol que tanto nos caracteriza mundo afora, e nos aloja numa outra esfera, conflituosa e pouco amistosa: a do Brasil dos anos de chumbo. O romance reforça no leitor a consciência de pertencer a uma sociedade que já baniu, torturou, matou. Mas, ao mesmo tempo, enfatiza o sentimento de amor a esta nação, mesmo naqueles que se viram obrigados a deixá-la. São esses paradoxos que se infiltram no romance e nos fazem ver que as mutações comportamentais ao longo da narrativa refletem as transformações sociais que operam em processo constante, levando-nos a depreender que convivemos com inúmeras contradições na sociedade em que vivemos. A ratificação de tal assertiva está na forma como o romance foi construído, repleto de vai-e-vens no tempo e no espaço, atrelados a um discurso por vezes dissociado do real e norteado pela consciência de uma mulher atormentada. Os capítulos independentes que compõe várias histórias dentro da grande história, em que os fluxos de consciência comandam o espetáculo literário elaborado por Machado, nos revelam a desestabilização da heroína, que representa uma geração de ex-cêntricos que sucumbiu às margens da história.

O herói de *Tropical sol da liberdade* é um transgressor que irrompeu as barreiras que o separavam do leitor, pois são as vivências do cotidiano e os fatos mais corriqueiros a matéria da poesia, a serviço da expressividade de um ego que escreve e se escreve o tempo todo, refletindo ininterruptamente sobre a condição do escritor e do ser humano.

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo
E viva nós!

(Antônio Carlos de Brito)

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

_____. **Sartre e Brecht**: engajamento na literatura. Cadernos de Opinião, n 2, Rio de Janeiro, 1975. p. 34.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. 3 ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, R. et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Vol. 1, 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Vol. 1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Teses sobre Filosofia da História. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Vol. 1, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, A. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*. In: _____ **Estudos Avançados**, Vol. 9, nº 23, janeiro/abril 1995.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CACCIARI, M. La paradoja del extranjero. Tradução de Dante Bernardi. **Archipelago**, Barcelona, v. 26-27, p 16-20, inverno 1996, p. 18.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 5. ed., 1976.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1986.

COSTA LIMA, L. **Mimeses: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

DINES, A. (org.). **Histórias do poder. 100 anos de política no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

EAGLETON, T. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1944.

FELMAN, S.; LAUB, D. **Testimony**. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York/London: Routledge, 1992.

FERNANDES, F. F. **A escrita da dor: testemunhos da ditadura militar**. 2008. F391e. Tese (Doutorado em Letras)- UNICAMP, Campinas, SP, 2008.

FREUD, S. (1937). Construções em análise. In: _____ **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Vol. XXIII. Rio de Janeiro, Imago, 2006.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A; 2005.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik; Trad. Adelaide La Guardia Resende ... [et al]. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERMANN, N. Ética, Estética e Alteridade. In: _____ TOMAZETTI, E. M., TREVISAN, A. L. **Cultura e alteridade confluências.** Ijuí: Ed Unijuí, 2006.

HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos – o breve século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUSSEF, D. Emocionada, Dilma diz que “nunca pode existir história sem voz”. **Último segundo**, São Paulo, 16 mai. 2012. Caderno Política. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2012-05-16/emocionada-dilma-diz-que-nunca-pode-existir-historia-sem-voz.html>.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo.** Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1997.

KAUFFMAN, G. S. **Sobre violência social, trauma y memoria.** Cholonautas, Instituto re Estudios Peruanos, Peru, 1988. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GKauffman.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2011.

KEHL, M. R. **Ressentimento.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KESTLER, I. F. **Exílio e Literatura: Escrituras de Fala Alemã durante a época do Nazismo.** Tradução de Karola Zimmer. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

KONSTAN, D. Ressentimento: história de uma emoção. In: _____ BRESCIANI, S.; NAXARA, M. **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas: Unicamp, 2004.

KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários.** São Paulo: Scritta, 1991.

LANDOWSKY, E. **Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. **Os afogados e os sobreviventes.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004

MACHADO, A. M. **Balaio: livros e leituras.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. pp. 51-52.

_____. **Contracorrente: Conversas sobre leitura e política.** São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Tropical sol da liberdade.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MAESTRI, M. História e romance histórico: fronteiras. In: _____ **Revista Novos Rumos**, ano 17, nº 36, 2002.

MARTÍNEZ, M. V. (Org.). **Migraciones y escritura: pasado y futuro, lengua y nación.** Córdoba: Univ. Nacional de Córdoba, 2007.

MARTINS, W. S. N. **As múltiplas formas de censura no cinema brasileiro – 1970-1980.** Iberoamericanaglobal. Jerusalém, vol. 1, nº 1, p. 40, 2008.

NAPOLITANO, M. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância. In: _____ **Revista Brasileira de História**, vol. 24, n. 47, p. 113.

NAQUET, P. V. Memoria e historia. Cholonautas: Instituto de Estudios Peruanos, Peru, 1996, p. 15-22.

PELLEGRINI, T. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70.** São Carlos, SP: EDUFSCar- Mercado das Letras, 1996.

PESAVENTO, S. J. Ressentimento e ufanismo: sensibilidades do Sul profundo. In: _____ BRESCIANI, S.; NAXARA, M. **Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas: Unicamp, 2004.

PIGLIA, R. Memória e tradición. In: *2º Congresso Abralic*. v.1, 1991, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 1991.

QUE BOM TE VER VIVA. Direção de Lúcia Murat. São Paulo: Taiga Produções Visuais e Fundação do Cinema Brasileiro, 1989 (100 min).

RIDENTI, M. S. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo, Ed. UNESP, 1993.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto: ensaios**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Fora do lugar**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTIAGO, S. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 128.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **História e ficção**. Lisboa: Jornal de letras, 1990.

SARTRE, P. P. **Que é a literatura?** Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHELER, M. **L`homme du ressentiment**. Paris: Gallimard, 1958.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: NESTROVSKY, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

_____. A literatura do trauma. In: ____ **Revista Cult**, São Paulo, n. 23, p. 40, jun. 1999.

_____. **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes** (org.). Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Narrar o trauma– A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: _____. **Psic. Clin.**, vol. 20., n. 1, p. 65-82. Rio de Janeiro, 2008.

SCHWARTZ, J. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 44.

UMBACH, R.U.K.; VIANNA, V.L.L. Memória, escrita e assimetria do poder em Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 69-83, jul./dez. 2010.

VATTIMO, G. **A sociedade transparente**. Lisboa: Edições 70, 1989.

VIÑAR, M. **Exílio e tortura**: *Maren e Marcelo Viñar*. São Paulo: Escuta, 1992.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.