

SEIS CONTOS DA ERA DOS GENERAIS

João Manuel dos Santos Cunha¹

Resumo: Este ensaio analisa seis contos escritos e publicados durante a “ditadura escancarada” (GASPARI, 2002), instalada após a edição do Ato Institucional nº 5 (1968), época em que a violência e a tortura política institucionalizadas serviram ao regime autoritário como instrumento de coerção e extermínio para a repressão que dominou o país na era dos generais. O exame de contos de Flávio Moreira da Costa, Luiz Fernando Emediato e Roberto Drummond evidencia a prevalência de temas relacionados ao autoritarismo na ficção brasileira como fato que contribuiu para a permanência e a renovação da literatura naquele período.

Palavras-chave: ditadura, repressão, violência, tortura, conto brasileiro.

Abstract: This essay analyzes six short stories written and published in Brazil during the darkest decade of the military government, the years right after Institutional Act #5 was issued – roughly, the years between 1968 and 1979, which historian Elio Gaspari calls the decade of “unabashed dictatorship” (2002), when institutionalized violence and torture were used by the authoritarian régime as an instrument to repress and exterminate opposition to military rule. Through the analysis of short stories by Flávio Moreira da Costa, Luiz Fernando Emediato and Roberto Drummond, the prevalence of themes related to the political scenario in the production of short fiction in Brazil at that time is made evident, as a fact that contributed to the permanence and renewal of Brazilian literature in that period.

Keywords: dictatorship, repression, violence, torture, Brazilian short fiction.

1. Introdução

A publicação de textos, literários ou não, que buscaram recuperar os fatos a partir da memória daqueles que, inseridos na clandestinidade da resistência armada ou na subsistência cotidiana sob um Estado político degradado, viveram os tempos autoritários dos governos civis-militares, foi consequência natural da derrocada das ditaduras sul-americanas, a partir do início dos anos oitenta. Foi como se houvesse uma vontade imperiosa de cumprir o dever de restaurar pela linguagem a memória do horror através de depoimentos midiáticos, análises antropológicas e estudos psicanalíticos, ou por meio da representação literária. Seja na linguagem direta dos testemunhos,

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFRGS); pós-doutorado em Literatura e Cinema (Sorbonne-Nouvelle Paris III); docente no Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas – UFPel. E-mail: jm_sc@terra.com.br.

seja na reelaboração pela via da ficção narrativa, tal circunstância explicita o esforço de superação do trauma. Beatriz Sarlo, ao analisar a natureza desses discursos, concluiu que a necessidade de contar ao outro o vivido, de fazê-lo participar da experiência dolorosa, é tão irresistível quanto as necessidades mais elementares para a sobrevivência cotidiana (2007, p. 34). No Brasil, como nos demais países latino-americanos saídos de períodos ditatoriais nos anos oitenta e noventa, não foi diferente. Perseguidos políticos, artistas, intelectuais, professores e escritores, líderes sindicais e estudantes, vítimas e familiares vieram à cena para cumprir o dever da memória. No âmbito da literatura, são exemplares as narrativas de cunho memorialista dos resistentes exilados Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, 1979) e Alfredo Sirkis (*Os carbonários – memórias da guerrilha perdida*, 1981); ou, no texto em verso, o testemunho do militante Alex Polari de Alverga (*Camarim de prisioneiro*, 1980), vindos à luz num período que se caracterizou pela “distensão política e social”², compreendido entre 1979 e 1985.

A partir da vigência do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, começa o período pós-golpe que Elio Gaspari chamou de “a ditadura escancarada” (2002, p.13)³, marcado não só pela cassação de direitos políticos, mas pelo cerceamento das liberdades individuais e pelo recrudescimento da censura aos meios de comunicação e pela perseguição ideológica a entidades e organizações civis. Submetida ao autoritarismo, grande parte da sociedade não tinha acesso à informação sobre o estado de aviltamento moral, ético e político imposto ao país e sequer cogitava da existência do circo de horrores montado por detrás do cenário do “milagre brasileiro”. Nesse quadro, a tortura se conforma muito mais como uma

² É a partir do governo de João Baptista Figueiredo (1978-1985) que se dá, gradualmente, o início da “abertura”, com a extinção parcial dos atos institucionais que presidiam o Estado de não-Direito brasileiro. Em 1979, é promulgada a Lei da anistia, que permitiu a volta dos exilados, a libertação de presos políticos, a reincorporação ao serviço público dos servidores cassados, inclusive professores das universidades, e que possibilitou eleições gerais. A transição encerra-se em 1985, quando se elege um presidente civil, ainda que por meio de eleições indiretas, sem a manifestação do voto popular. Para informações detalhadas sobre o período, ver GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³ “Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime a um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo”. Cf. GASPARI, 2002, p.13.

condição do jogo político-ideológico em curso no país do que como um instrumento do processo investigativo em ações policiais; dessa forma, como observa Elio Gaspari, “todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias” (2002, p. 27). Centenas de brasileiros foram presos, torturados e mortos. Muitos, simplesmente “desapareceram”. Os que se exilaram (ou que foram banidos do país) eram a voz da resistência no exterior, chamando a atenção do mundo para o que acontecia no Brasil, por meio de conferências, entrevistas, apresentações artísticas e atividades acadêmicas; os que restaram viram-se na urgente e incontornável tarefa de falar de aqui para aqui. A literatura, ainda que “tão hostil a que se estabeleçam sobre ela limites de verdade” (SARLO, 2007, p. 117), deu conta dessa realidade de forma inventiva e bastante diversificada, criando novas formas e meios de circulação. Mesmo que não se possa considerar que tenha havido um “renascimento literário”, escritores e obras lograram alcançar um público que, inicialmente restrito à esfera intelectual e à universidade, se ampliava, possibilitando, como reconhece Flávio Aguiar, “uma retomada da vida pública da literatura” e a recuperação de “sua cidadania” (1997, p. 181).

Análise da produção da época evidencia que uma das invenções formais que possibilitou aos autores falarem de temas e acontecimentos proibidos, foi o uso de linguagem simbólica no limite da convenção metafórica, tendendo para a codificação cifrada de circulação restrita. Refinava-se, nessas condições, o trabalho com a linguagem, praticada, então, no arco tensionado da criação experimental. Por meio da intertextualidade paródica e do *remake* de textos clássicos, por exemplo, inalcançáveis pela boçalidade da censura oficial, falava-se de uma situação histórica determinada para esclarecer sobre uma outra realidade não-determinada, ou, pelo menos, não nominável.

Criaram-se, nesse quadro, alguns dos mais instigantes e sublimes textos da arte brasileira, da música ao teatro, da pintura ao cinema e à literatura. Assim, não se deixou, no período mais agudo da censura, de se escrever e publicar livros. É o que observa Silviano Santiago, quando analisa o que se produziu nesse período; diz ele: “a censura não afeta, em termos quantitativos, a produção artística, ela, no entanto, pode propiciar a emergência de certos

desvios formais que acabam sendo características das obras do tempo” (1982, p. 52). Já Flávio Aguiar, em 1978, constata que, principalmente a partir de 1974, “nascem e renascem revistas literárias, surgem seções de literatura em jornais de circulação nacional ou regional, inclusive diários; as edições de estreantes crescem em número e tiragem” ([1978] 1997, p. 179).⁴ Escrevia-se, publicava-se, lia-se, mas a atmosfera era de permanente vigília, condicionados que estavam todos à iminente ação repressiva de um onipotente estado de exceção, que cada vez mais interferia de forma arbitrária nas relações sociais. Se, por um lado, a dificuldade de livre expressão nesses tempos obscuros aguçou a inventividade autoral, por outro, refinou a percepção dos leitores, mesmo que, reconheça-se, a prática do discurso alegórico, metafórico e de lógica onírica, seja uma das vertentes mais caras aos escritores desde a modernidade. O que ocorreu foi a agudização dos métodos formais e do refinamento estilístico, pelo retorno violento dessa opção de escrita ficcional, fincada na necessidade de referenciar os fatos da *atualidade*, sem o risco de censura ou proibição. Tal estratégia teve ainda o mérito de manter ativa uma outra voz, em contraponto a do Estado de não-Direito. Mais: para ouvir e entender o que dizia essa voz, parcela do público leitor teve que afinar seu senso de percepção e ampliar seu repertório estético, livrando-se, assim, do estado de “minoridade intelectual”, para usar termo cunhado por Silviano Santiago (1982), que o sistema lhe reservara. Gerados *no* social e não como *consequência* do social, os fatos recuperados pela palavra literária não são os acontecimentos lembrados pela memória, mas fatos que são a própria memória do tempo presente; memória como registro para o não esquecimento. Ainda que se reconheça, como postula Roberto Schwarz, que, “em seu conjunto, o

⁴ Para que se tenha idéia do sucesso de vendas que publicações de contos de jovens autores tiveram por essa época, veja-se a façanha da Editora Codecri, dirigida pelo escritor Jefferson Ribeiro de Andrade. Criada pelos proprietários do jornal *O Pasquim*, teve, como primeiro livro editado, *Barra pesada*, do jornalista policial Octávio Ribeiro, que foi surpreendente *best-seller*. O segundo, uma antologia de doze contos de novos escritores, reuniu textos do próprio Jefferson, combativo jornalista e escritor; do poeta mineiro Antonio Barreto, 22 anos, estreante em ficção; do paranaense Domingos Pellegrini, 28 anos; do carioca Julio César Monteiro Martins, de 21 anos; do gaúcho Caio Fernando Abreu, 27 anos, e de Luiz Fernando Emediato, 25 anos. O livro, *Histórias de um novo tempo*, ilustrado por Marcos Coelho Benjamin, saiu com tiragem inicial de 20.000 exemplares, que foram vendidos em apenas 15 dias (!) e teve sucessivas edições de 10.000 exemplares, tornando conhecidos nacionalmente escritores cujos textos, ainda que reconhecidos por setores da crítica, tinham circulação restrita, veiculados em revistas marginais ou por editoras regionais. Cf. bloggeracaoeditorial.com/, consultado em 11.10.2011.

movimento cultural dessa época é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem” (1992, p. 89), um quadro recortado da narrativa dessa época deve incluir, obrigatoriamente, além da obra de escritores vindos de tempos democráticos, a produção de autores que estrearam nos anos setenta. Esses escritores impuseram à ditadura uma prosa inquieta, problemática e problematizadora, tanto não-conformada a padrões estéticos como inconformada com o estado da situação nacional, criando novos patamares formais para o romance e o conto brasileiros, a partir da impossibilidade da livre expressão de ideias.

Da produção literária dos anos setenta, destacam-se Antonio Callado, que publica o exaustivo exercício de subversão de modelos romanescos, manancial consequente de intertextualidades, *Reflexos do baile* (1976); e Ignácio de Loyola Brandão, com, principalmente, seu “romance pré-histórico” *Zero* (1979), proibido para todo o território nacional antes mesmo de ser publicado e que será levado para a Itália pela historiadora Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 632) e lá traduzido por Antonio Tabucchi, causando repercussão internacional e chamando a atenção do mundo para a cena brasileira. Já José Louzeiro, com sua literatura parajornalística assestada na mira dos esquemas policiais paramilitares, fala pelas frestas da alegoria ficcional em *Infância dos mortos* (1977). Rubem Fonseca, um dos alvos preferidos da censura, ficciona uma realidade brasileira que os guardiões públicos da moral e dos bons costumes insistem em escamotear da visão do público; dessa época, são paradigmáticas as narrativas curtas de *Feliz ano novo* (1975) e *O cobrador* (1979). Um insuspeitado contador de histórias de seu tempo, Paulo Francis, jornalista cultural e comentarista político, ao transitar para a literatura de ficção, realiza o estupro do texto reticente da grande imprensa para a logorreia de uma narrativa que emula as técnicas da linguagem jornalística, em *Cabeça de papel* (1977) e *Cabeça de negro* (1979). Ivan Ângelo, de refinada pesquisa metalinguística, atinge, com *A festa* (1976) e *Casa de vidro* (1979), um estágio de experimentação formal que definiria, de forma exemplar, a literatura alegórica e metafórica dos anos de chumbo, ao falar de uma festa que não houve e de uma prisão com paredes de vidro.

Sérgio Sant'Anna, com *Confissões de Ralfo (Uma autobiografia imaginária)* (1975) e *Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer)* (1973), insere a apropriação paródica de textos clássicos no domínio da barbárie social que vigora no presente histórico.

A esse conjunto de obras e autores nos quais se pode identificar marcas formais e ideológicas da literatura de resistência conformada pela urgência de um tempo de opressão e fragilização das forças intelectuais e culturais da sociedade, seria pertinente ainda alinhar obras de Renato Pompeu (*Quatro olhos*, 1976; uma história entre a alienação do sujeito e a radicalização dos discursos nos anos setenta); de Tabajara Ruas (*A região submersa*, publicado primeiramente no exterior, na Dinamarca e em Portugal, em 1978); ou de Renato Tapajós (*Em câmera lenta*, 1977); ou, ainda, de contistas como João Gilberto Noll (*O cego e a dançarina*, 1980), Wander Pirolli (*A mãe e o filho da mãe*, 1976), Garcia de Paiva (*Os agricultores arrancam paralelepípedos*, 1977), Rubem Mauro Machado (*Jacarés ao sol*, 1976) e Caio Fernando Abreu (*O ovo apunhalado*, 1975), em cujos textos se reconhece o que Flavio Aguiar interpretou como “a sensação de marginalidade política que largos setores da classe média descobriram no fundo do baú de miçangas da publicidade milagreira” (1997, p. 180), fator circunstancial mas fundamental para a desintegração do sujeito no espaço brutalizado da vida dos grandes centros urbanos, nos anos do milagre econômico brasileiro, a outra face do terror institucionalizado pela ditadura dos generais.

Dos autores que estrearam nesses tempos de repressão, violência e autoritarismo, seleciono três, todos eles revelados em concursos e eventos literários e que se iniciaram na narrativa curta – formato emblemático da ficção brasileira desde os anos sessenta. Deles, analisarei seis contos. É justamente em 1968, ano que marcaria a escalada do arbítrio, com a publicação do AI-5, que é lançado o Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná⁵, o qual

⁵ O concurso, criado por Paulo Pimentel, último governador do Paraná eleito antes do golpe, era coordenado pela Fundação do Estado – FUNDEPAR; a premiação tinha grande expressão econômica – 10 milhões de cruzeiros antigos, na época, o maior prêmio pago até então por concursos literários no Brasil, fato que veio a repercutir não só na importância do evento como na revelação de um grande número de concorrentes a cada edição. De 1968 a 1979, quando foi extinto, premiou não só nomes já consagrados da literatura brasileira – como Dalton Trevisan (grande premiado na primeira edição, sob o pseudônimo de “João Maria”, apresentando os contos “O senhor marido”, “37 noites de paixão” e “O esfolado vivo”) e Lygia

veio a se constituir no evento literário de maior repercussão no Brasil até o final dos anos setenta. Os três autores cujos contos examino a seguir foram premiados e revelados nesse concurso e seus textos lograram instantâneo reconhecimento de crítica e público, possibilitando que publicassem obras que vieram a promover importantes trajetórias literárias: Flávio Moreira da Costa, Luiz Fernando Emediato e Roberto Drummond.

2. Ditadura e violência: a prisão e a impotência do corpo torturado

“Saindo de dentro do corpo”⁶, de Flávio Moreira da Costa, foi publicado na coletânea de contos *Malvadeza Durão* (Editora Record, 1983), livro que reunia, entre outras, as narrativas com as quais Costa concorreu no Concurso Nacional de Contos do Paraná de 1978, inclusive a que dá título ao livro, classificada em primeiro lugar.

Narrado em primeira pessoa, o conto abre com cena que se desenvolve no presente diegético, na qual encontramos o personagem ao se acordar, pela manhã, sozinho em seu apartamento, com dificuldade para se situar na

Fagundes Telles (também na primeira edição, com terceiro lugar para o conjunto de contos "Verde lagarto amarelo", "Apenas um saxofone" e "Helga") –, mas também revelou ou referendou a obra de autores iniciantes que teriam o reconhecimento da crítica e de público nos anos seguintes. Ainda que os contos premiados não tivessem publicação garantida em livro (foram impressas coletâneas, por diversas editoras, relativas ao primeiro e ao quinto concurso; outros premiados foram editados anos depois, em compilações esparsas), a repercussão do concurso serviu para alavancar carreiras de forma imediata à divulgação dos resultados a cada ano. Dessa forma, vieram à luz contos e coletâneas de contos de: Jaime Prado Gouvêa, Wander Pirolli, Mafra Carbonieri, Domingos Pellegrini, Ignácio de Loyola Brandão, Flávio José Cardoso, Luiz Vilela, Rubem Fonseca, Roberto Drummond, Luiz Fernando Emediato, Paulo Pinheiro Gomes, José Edson Gomes, Wilson Nunes Coutinho, Dinorah do Vale, Mário Garcia de Paiva, Mário Donato, Flávio Moreira da Costa, Ildemar Ribeiro Faria, Renato Modernell, por exemplo. Em 1979, na última edição, foram premiados: Roberto Bittencourt Martins, Helena Parente Cunha, Rubem Mauro Machado e Doc Comparato, entre outros.

⁶ Ainda que não fosse um estreante em literatura, quando obteve o primeiro lugar no Concurso Nacional de Contos do Paraná, em 1978, com o conto “Malvadeza Durão”, Flávio Moreira da Costa ganha visibilidade nacional com a publicação da antologia que incluía os contos premiados no concurso, entre eles, o que dá título ao livro, publicado pela Editora Record, em 1983. A obra teve sucessivas edições e recentemente foi reeditada em antologia intitulada *Malvadeza Durão e outros contos* (Rio de Janeiro: Agir, 2006). Nesse meio tempo, o autor veio a ser um dos mais premiados escritores das últimas décadas, tendo recebido, entre muitos outros, o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, para *Nem todo canário é belga* e para o romance *O equilibrista do arame farpado*, que ainda recebeu o Prêmio Machado de Assis de Romance, pela União Brasileira dos Escritores. “Saindo de dentro do corpo” foi incluído na antologia *Contos da repressão*, organizada por Fábio Lucas, em 1987, para a Editora Record; é dessa versão que referencio as citações.

realidade de “ter de dizer o dia – vivê-lo –, passando a limpo as horas todas, horas tontas, vadias”. [...] “meus olhos [...] me acompanhando até a janela, contemplam o lá-fora. O lá-fora: contemplam a paisagem? Como de uma prisão” (p. 56). O discurso é interrompido duas vezes para que, em texto articulado entre parênteses, o narrador presentifique fatos recuperados pela memória de um outro tempo, de há mais de dez anos (o conto é datado: “Petrópolis, 1978”), quando, “devido a delações de três ou quatro colegas”, foi preso e torturado como preso político. Antes do final do conto – “Volto da janela com os olhos cansados. Manhã ainda. Lá fora a paisagem me espera. Sem que eu a veja” (p. 59) – há ainda uma volta ao presente narrado: “Manhã. Manhã cinzenta. Obedecer o ritual. Me vestir? [...] A paisagem, fica onde? Atrás dos muros, paredes, edifícios?” (p. 58).

A narrativa dos fatos passados, articulada entre parênteses, evidencia o isolamento, o suplício físico e a tortura psicológica sofridos pelo então “estudante de personalidade forte”, enquanto esteve preso. No centro da rememoração, condicionando o eixo das lembranças, está a figura do carcereiro com quem diuturnamente convivera e com quem compartilhara a condição de prisioneiro do sistema repressor: “Me esqueci da cara do delegado, me esqueci da cara dos vários guardas, me esqueci da cara dos patrulheiros que me (te) prenderam [...], só não me esqueci da cara do carcereiro que, coitado, virou símbolo particular daqueles tempos assustados” (p. 57). Por meio dessas lembranças, ficamos sabendo que o personagem, pouco antes de iniciar o relato que lemos como conto, encontrara o carcereiro numa avenida movimentada, em estado físico e mental decadente: “você, louco de rua; eu, neurótico de apartamento” (p. 58). É a partir desse episódio que se desenvolvem as reflexões do narrador sobre a relação entre a sua condição como prisioneiro, durante e após o período como preso político, e o caráter de prisioneiro permanente do sistema social brasileiro, condição existencial do carcereiro: de ambas as prisões não há como escapar, pois

não, não há fuga, há compensações: se não posso sair, então sonho; se não posso falar, então penso; se não posso [...] ler, mentalmente escrevo. Porque uma prisão, carcereiro, nunca é total. O corpo, sim, é preso, o corpo, sim, sofre limitações – mas lentamente, por razões de sobrevivência, você começa a

sair de dentro do corpo. Como estou saindo agora, dez, quinze anos depois. [...] A libertação é lenta, talvez dure uma vida inteira. Encontraste a tua loucura – saíste de uma prisão para outra, sem grades, entrando na subdesenvolvida loucura de rua. E eu? Me diga, carcereiro, e eu? Procuo, tenho avanços e recuos, vou em frente, me prendo em casa, grito pela liberdade bonita e abstrata e não a encontro (p. 59).

Segundo Michel Foucault, a tortura corporal para obrigar confissões, tal como era praticada desde a época das grandes fogueiras da Inquisição, adquire novo perfil a partir da modernidade: desloca-se do campo da “percepção cotidiana” e passa a integrar o da “sobriedade punitiva”, já que não é mais somente o corpo o objeto do suplício, mas também, até de forma privilegiada, a “alma”, o espírito, a vontade, o intelecto (FOUCAULT, 2009, p. 14).

Atravessando a época colonial e chegando aos dias atuais, a violência e a tortura sempre foram admitidas no Brasil, vinculadas ao sentido de periculosidade e de criminalidade, sob a égide da necessidade de manutenção da ordem social. Somente a partir da Constituição de 1988 foi criminalizada, ainda que vinculada aos crimes de terrorismo e tráfico de drogas. Já nos anos vinte, com a prisão de participantes do movimento anarquista, a prática se aperfeiçoara e se generalizara em delegacias e presídios, recrudescendo nos cárceres e quartéis da Polícia Política do Estado Novo getulista. Com o golpe de 1964, principalmente e de forma mais intensa durante o governo do general Medici (1969-1974), a tortura sistematiza-se e passa a ser elemento fundamental da política de repressão, constituindo-se como forma de terrorismo de Estado. Esse período, segundo Elio Gaspari, “foi o mais duro da mais duradoura das ditaduras nacionais. (...) A tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a atividade dos militares da época, e impôs constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governos ditatoriais” (GASPARI, 2002, p.13).

Para o psiquiatra Hélio Pellegrino, a tortura política, em nenhum caso, “é mero procedimento técnico, crispação de urgência numa corrida contra o tempo, destinada à coleta fulminante de informações”. Confundindo interrogatório com suplício, os teóricos da funcionalidade defendiam a tortura como prática natural para que se alcançasse “a verdade”, eis que, “num

interrogatório, há perguntas e respostas; no suplício o que se busca é a submissão” (GASPARI, 2002, p. 39). Essa submissão, como explica PELLEGRINO, não é apenas a da vontade do torturado, mas da totalidade de seu ser, da conjunção corpo-alma, ou seja, do homem em sua inteireza:

expressão tenebrosa da patologia de todo um sistema social e político, ela visa à destruição do sujeito humano [...]. Para tanto, a tortura busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. E, mais do que isto: ela procura, a todo preço, semear a discórdia e a guerra entre o corpo e a mente. Através da tortura, o corpo se torna nosso inimigo, e nos persegue. [...] Ao quebrar-se frente à tortura, o torturado consome – e assume – uma cisão que lhe rouba o uso e o gozo pacíficos do seu corpo. [...] A tortura destrói a totalidade constituída por corpo e mente, ao mesmo tempo que joga o corpo contra nós, sob forma de um adversário do qual não podemos fugir, a não ser pela morte. A tortura transforma nosso corpo – aquilo que temos de mais íntimo – em nosso torturador, aliado aos miseráveis que nos torturam. Esta é a monstruosa subversão pretendida pela tortura (1988, p. 19-21).

O personagem de “Saindo de dentro do corpo”, mais de dez anos depois da prisão e da tortura sofridos durante o terrorismo de Estado nos anos setenta, ainda que livre do cárcere que só lhe permitia contemplar a paisagem pelas frestas da grade do banheiro da prisão – “Era, aquela fresta, a liberdade: através dos olhos, a liberdade. Que a mente, ainda e então, estava livre [...]” (p. 56) –, agora, no tempo presente da narrativa, vê-se, “neurótico de apartamento”, tanto quanto o carcereiro-prisioneiro, “caminhando separadamente em direção à destruição” (p. 57). Prisioneiro para sempre do corpo torturado, não alcança a liberdade plena por meio da conjunção corpo-mente, e constata, de forma conclusiva: “Volto da janela com os olhos cansados. Lá fora a paisagem me espera. Sem que eu a veja” (p. 59).

Luis Fernando Emediato, no conto “Longe da terra”⁷, também coloca em cena um homem destruído pela tortura na prisão dos generais brasileiros nos

⁷ “Longe da terra” aparece no livro de contos *Os lábios úmidos de Marilyn Monroe*, de 1978. Revelado em 1971 pelo Concurso Nacional de Contos do Paraná, em que, com o conto “O filho”, foi premiado na categoria estreante, o autor, com apenas 19 anos, logo inicia-se na vida literária e jornalística, publicando narrativas curtas e editorando diversas revistas, como *Silêncio*, *Circus* e *Inéditos*. Em 1977, estreia em livro com os contos de *Não passarás o Jordão* e, já no ano seguinte, publica *Os lábios úmidos de Marilyn Monroe*; é dessa edição que

anos setenta. O narrador em terceira pessoa descreve o reencontro entre um exilado em Buenos Aires e uma mulher, ambos com aproximadamente quarenta anos, vinte anos depois que ele se despedira dela para se unir a um grupo armado que resistia, na clandestinidade, à ditadura dos anos setenta. Durante esse tempo, logo no início da separação, poucas cartas dele, notícias vagas, imprecisas. Um único encontro, às ocultas, na vigilância. Depois, o silêncio; a falta de informações: ela sem saber se ele estava vivo ou morto. Agora, o reencontro; em um café na Calle Florida, muito se olham e pouco se falam:

– Vinte anos...
– Sim, vinte anos... Muita coisa muda em 20 anos.
– Sim?
– Sim, muita coisa. Eu queria tanto lhe contar...
E a voz sumia. A voz desaparecia como se entre eles, ali, como se entre aquilo que os separava – a mesa, o tempo, as lembranças, os gritos escoando na memória – tudo se reconstruísse num único e seco minuto, um minuto áspero e oco após o qual ruíam todas as esperanças (p. 31).

Ao final dos muitos silêncios e das poucas palavras (“Você era tão jovem”. “Sim, eu era.”), a despedida: “Volto para o Brasil amanhã”. E as frases convencionais, ele acompanhando-a até o táxi: “[...] não é linda a calle Florida? – sim, é linda, e ela lhe disse que ‘sim, é a primeira vez que venho a Buenos Aires’, e lhe perguntou imprudentemente ‘você não tem saudades do Brasil?’ [...]” (p. 33). O táxi desaparecendo, ela indo, ele ficando – os dentes trincados, a raiva, a lágrima, a impotência.

É pela voz do narrador onisciente que podemos, então, conhecer a história que antecede o triste encontro-desencontro “longe da terra”. Presentificam-se textualmente as imagens dos jovens-quase-crianças, amando-se ao relento, sob a luz das estrelas; a falta insuportável do corpo do

referencio as citações neste texto; nesse ano, publica ainda *A rebelião dos mortos*, pela mesma Editora Codreci, do Rio de Janeiro, que já publicara dois contos seus na coletânea *Histórias de um novo tempo* (1978). A partir daí, dedica-se ao jornalismo com igual sucesso, recebendo vários prêmios, inclusive o *Esso* de reportagem. Em 2004, teve sua obra de ficção publicada nos anos setenta reunida em um só volume, com o título de *Trevas no paraíso – histórias de amor e guerra nos anos de chumbo* (São Paulo, Geração Editorial, com organização e apresentação do escritor Luiz Ruffato); que traz ainda o conto premiado em 1971 e um inédito sobre a guerrilha do Araguaia.

outro depois da definitiva separação; a fotografia do corpo “tão magro” estampado nos jornais; o silêncio, a solidão da espera durante todos os vinte anos. E vimos, junto com ele, a cicatriz arroxeadada a lhe atravessar todo o rosto; um dos olhos sem brilho, inútil; a falta de cabelo, de três dentes; “ouvimos” o permanente zumbido nos ouvidos e no cérebro. E ficamos sabendo, finalmente, nas últimas linhas do conto, que os torturadores lhe cortaram “de um só golpe a vontade de viver e a capacidade de amar e gerar um ou dois filhos que lhe consolariam na velhice tantas e tantas batalhas perdidas” (p. 33). Entremeadada à atualização textual do pensamento do exilado, entre os silêncios do impossível reencontro em Buenos Aires, “ouvimos” a voz do torturador, formatada em itálico, interrompendo o fluxo narrativo:

– *Cão!*

.....

– *Cachorro! Filho de uma grande cadela! Não vai falar agora?*

.....

– *Bastardo! Se você insiste, porco, filho de uma puta, pois então que insista. Enquanto os outros riem e se esbaldam, você se fode!* (p. 29-30).

Como explica Helio Pellegrino, a tortura é a “expressão tenebrosa da patologia de todo um sistema social e político”; ela visa à “destruição do sujeito humano, na essência de sua carnalidade mais concreta”, reivindicando “uma rendição do sujeito na qual estejam empenhados nervos, carne, sangue, ossos e tendões: cabeça, tronco e membros” (1988, p. 19).⁸ Como se pode perceber pelas evidências textuais citadas, o personagem de “Longe da terra”, resistiu à tortura e não falou. Mas restou para sempre despedaçado, resultado da

⁸ Especialistas da área da saúde e da clínica psicossocial, como Inger Agger e Sören Jensen, têm estudado a tortura sexual de presos políticos como estratégia de humilhação e como forma de produzir o medo de não ser um “verdadeiro” homem (da castração), seja por meio da passivação sexual ou pela mutilação. Para Inger Agger, “a vítima vive a tortura como se dirigida diretamente para a destruição de sua imagem corporal sexual e de sua identidade”. Quando os métodos de tortura física são aplicados diretamente nos órgãos genitais (como choques elétricos, golpes ou torção dos testículos), orientam-se para pontos de especial vulnerabilidade na psique internalizada do homem, constituindo-se como métodos ameaçadores de castração que abarcam desde a potência e a fertilidade, até a própria mutilação física. Para ler mais sobre essas pesquisas, ver AGGER, Inger; JENSEN, Sören Buus. A potência humilhada: tortura sexual de presos políticos de sexo masculino. Estratégias de destruição da potência do homem. In: RIQUELME, Horacio (org.). *Era de névoas: direitos humanos, terrorismo de Estado e saúde psicossocial na América Latina*. São Paulo: EDUC, 1993. p. 45-69.

esquizofrenia produzida em dor, sangue e mutilação do corpo e da mente: “Se o torturado não fala, pode morrer fisicamente. Se fala, e confessa, sucumbe a uma discórdia fundamental e morre como pessoa” (PELLEGRINO, 1988, p. 21).

O reencontro “longe da terra” ativa a memória do ex-jovem guerrilheiro: imagens antigas se misturam “no fundo do crânio de um corpo para sempre morto para o amor”, onde “faíscas elétricas, jatos de água fria, socos e pontapés, amassar de cartilagens e ranger de ferros” entrelaçam-se “com palavras mais antigas ainda [...] – *Sim, eu te amo. Eu te amo, eu te amo*” (p. 33), as quais, agora e para sempre, ele não mais poderá articular.

Em outro conto de Emediato, “A extirpação do câncer”, também publicado em *Os lábios úmidos de Marilyn Monroe*, o narrador em terceira pessoa, onisciente, relata o estado de desespero de um homem aniquilado pela tortura política. O personagem é surpreendido ao acordar sobressaltado, “numa sombria manhã de dezembro, uma dor insuportável roendo-lhe de uma forma vagamente conhecida a ponta do dedo indicador direito”. Após olhar para a mão esquerda, “onde quatro dedos solitários e econômicos testemunhavam uma história muito antiga”, ele, depois de quebrar um espelho, com fúria incontida,

decepeu, de um só golpe o dedo gangrenado e olhando os estilhaços de um rosto convulso e dilacerado viu sua boca retorcida repetindo até a exaustão palavras conhecidas desde um tempo que tentava sepultar, inutilmente, nos velados agulheiros da memória. Não vencerão. *Não vencerão jamais* (p. 91).

Compreendemos, então, que o homem, após período sob interrogatório, não teria resistido à tortura e falado (“o dedo indicador direito”; “o dedo gangrenado”, símbolo da delação). Liberado, após ter o corpo mutilado e a mente destruída, vive em alucinação contínua, mas convicto de que “a luta seria longa e lenta e crua” e “para sempre”. As sessões de tortura continuarão, entretanto, mas vividas agora na própria mente: torturando-se pela falta cometida – a desistência, a submissão, a delação –, ele se vê aos pedaços, corpo mutilado, “aparência repugnante e porca”, em “cruel e fria agonia”. E quando, por meio de fendas abertas no estado de alucinação permanente em

que vive, consegue fixar-se em átimos de lucidez, o momento de trégua logo é contaminado por um outro desvario: “junta os pedaços do corpo” pelos aposentos da casa e, quando se olha no “grande espelho recomposto e se descobre inteiro, ainda que terrivelmente feio e deformado”, inventa uma consciência provisória que lhe permite ser, para além da ruína física e moral,

o grande herói que conseguiu finalmente extirpar o câncer nele inculcido pelos mensageiros da opressão e da tortura, o câncer amargo e corrosivo que o impedia de lutar, mas um câncer todavia inútil, porque mesmo gangrenado seu corpo soubera repetir não vencerão, não vencerão jamais, filhos do grande veado [...] porque ali havia um homem, um homem ainda bastante forte e digno (p. 93).

O contista, assim, pensa a tortura do ponto de vista do torturado que, tendo sucumbido, acaba, como conclui Helio Pellegrino, por quebrar-se frente ao suplício e assume “uma cisão que lhe rouba o uso e o gozo pacíficos do seu corpo, [já que] a confissão que lhe foi extorquida lhe custa a amargura de sentir-se traidor, traído pelo próprio corpo” (1988, p. 21) que não resistiu. Encontrando-se ao mesmo tempo como espectador e personagem de sua própria condição degradada, o homem, entre os labirintos da derrota e da alienação, ainda insiste, em vão, em um improvável enfrentamento, eis que agora só pode confrontar-se consigo mesmo: “[...] a cabeça e o pescoço sangrento, os olhos chispando relâmpagos e a grande boca aberta para os gritos e os urros, não vencerão, não vencerão” (p. 91).

3. Ditadura e violência: o desamparo e a insegurança do corpo perseguido

No livro de estreia do jornalista mineiro Roberto Drummond, em 1975, foram publicadas, além de outras sete, as três narrativas com que ele concorreu no IV Concurso Nacional de Contos do Estado do Paraná, em 1971: a que dá nome à obra e com a qual foi classificado em primeiro lugar no concurso – “A morte de D. J. em Paris” –, e outras duas – “A outra margem” e “Isabel numa 5ª. feira”. O conjunto de dez contos, o qual valeu ainda ao autor o

Prêmio Jabuti de “revelação do ano”⁹, é permeado pelo sentimento de mal-estar vigente no Brasil dos anos setenta e, para percebermos o que contam, é preciso apreender, como observou Flávio Aguiar, “um certo tom de quem fala baixo, de quem vai trazer detalhes escondidos à luz” (1975, p. 9). Neles, está presente a marginalização de seres deslocados, apartados do consumismo dos anos do “milagre brasileiro”, mas também a adesão conformada de grande parte da sociedade aos protocolos do bem-estar alienado em um “país que vai pra frente”. Em três deles – “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido”, “A outra margem” e “Um homem de cabelos cinzas”, que analisarei na sequência –, a sensação de insegurança e de desamparo, face a um Estado policial-militar aparelhado para não proteger o cidadão comum, determinam o destino das personagens. Nesses contos, assim como também nos outros sete, os personagens de Drummond são seres mutilados, cujo processo de desintegração social está marcado na própria identificação civil: deles restam apenas iniciais ou pedaços de um nome – “D. J.”, “Fernando B”, “Lu”, “ex-Pide”, “Íris D”, “Gessy L”, “Oswaldo A”, “Eva L”; ou, ainda, denominações genéricas, como “o homem de cabelos cinzas”, ou “o homem que tossia” e “o da mão branca”; ou a “mulher azul”; ou simplesmente sequer são nominados. Ou seja, são apenas fragmentos, coisa pouca, restos de um sistema que se erige e se sustenta pela exclusão ideológica e política, garantido pelo autoritarismo e pela violência, ao mesmo tempo em que incentiva o consumo alienante de quinquilharias do mercado cultural globalizado, na encenação espetaculosa de “um país que vai pra frente”.

As narrativas de *A morte de D. J. em Paris* (1975), *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978), *Sangue de Coca-Cola* (1980) e *Quando fui morto em Cuba* (1982) fazem parte de projeto que o próprio Drummond denominou de “O ciclo da Coca-Cola”, caracterizado pela fatura de uma “literatura pop”, ou seja, “uma literatura sem cerimônia, sem intelectualismo,

⁹ A primeira edição do livro vendeu mais de trinta mil exemplares (!) e alavancou a carreira do escritor, possibilitando que ele publicasse em seguida *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978), primeiro de uma série de romances publicados sempre com muito sucesso de público, tais como *Sangue de Coca-Cola* (1980), *Quando fui morto em Cuba* (1982), *Hitler manda lembranças* (1984), *Ontem à noite era 6ª feira* (1988). *Hilda Furacão* (1992), tendo sido adaptado para a televisão, repetiu extraordinário sucesso de vendas. Editorou várias publicações, entre elas, do jornal Folha de Minas e da revista *Alterosa*, fechada pela censura, logo após o golpe de 1964.

sem nenhum vínculo com a literatura tradicional. [...] um negócio capaz de fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música” (DRUMMOND, 1975, p. 3). As características dessa nova literatura reivindicada por ele, conformada ao mundo da publicidade, da cultura *pop* e da sociedade de consumo, já apareciam em seu primeiro conto publicado, “O confinado” (Suplemento Literário de Minas Gerais, 07.11.1970), no qual experimentara o método de colagem de nomes, marcas e conceitos veiculados pela cultura de massa, alinhado ao processo de bricolagem recicladora desenvolvido pela chamada *Arte Pop* inglesa e norte-americana dos anos cinquenta e sessenta.¹⁰ Nesse contexto, marcas de produtos de consumo de massa (como “Coca-Cola”, signo imagético fundamental para o *pop* americano) simbolizariam o domínio econômico e cultural dos Estados Unidos e, por extensão, das multinacionais da indústria do prazer e do conforto, cuja escalada de penetração no Brasil dos anos setenta vai refletir no universo *pop* atualizado verbalmente por Drummond, em procedimento sem precedentes na literatura brasileira.¹¹

¹⁰ A expressão *Pop Art* se refere a um movimento estilístico nas artes visuais que ocorreu aproximadamente entre 1956 e 1966, a partir da Inglaterra e dos Estados Unidos. Enraizado no ambiente urbano, contemplava aspectos do cotidiano até então incompatíveis com os temas usuais das artes pictóricas: histórias em quadrinhos, anúncios e embalagens de toda espécie, o espetáculo popular – do cinema à televisão, a música popular, parques e feiras, rádio, revistas, jornais e tablóides sensacionalistas, bens de consumo duráveis – principalmente refrigeradores e automóveis, postos de gasolina, alimentos – principalmente *fast food*, refrigerantes (*Coca-Cola* acabou sendo o mais visitado símbolo da sociedade de consumo, tanto a marca, o nome, como a próprio objeto), tortas, sorvete e cachorro-quente. Ícones da indústria cultural – atores de cinema e televisão, músicos e cantores, bem como personagens de HQ e jogadores e atletas profissionais – eram da mesma forma incorporados aos temas da “arte pop”, bem como o dinheiro e o corpo sexual. Objetos e personagens eram tratados tanto de forma abstrata como figurativa, por meio de um realismo “executado à luz e com pleno conhecimento de tudo que tinha acontecido na arte moderna desde o tempo de Courbet”. Conf. Wilson Simon, *A arte pop*, 1976, p. 4-5. Entre os expoentes dessa tendência estética, estão Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, David Hockney, Richard Hamilton e James Rosenquist, os quais buscaram, nas palavras do próprio Lichtenstein: “afastar-se de uma arte que se tinha tornado extremamente romântica e irrealista, autoalimentando-se de forma utópica, olhando para dentro e se desvinculando do mundo real” (apud Simon, p. 8). De uma forma geral e vista no amplo quadro da produção até o final dos sessenta, ainda que sejam consideradas as peculiaridades de cada autor, a *Pop Art* cumpriu o seu programa, o qual, nas palavras de Oldenburg, previa “uma arte que copie suas formas das linhas da própria vida, que torça e estenda e acumule e cuspa e jorre, e que seja pesada e vulgar e doce e estúpida como a própria vida” (apud Simon, p. 23).

¹¹ É no campo das artes visuais que a existência de uma *art pop* brasileira, a partir do que surgira nos Estados Unidos e na Inglaterra, manifesta-se com regularidade e com conseqüências marcantes para a renovação das artes e da cultura nacional. Já a partir do início dos anos sessenta, principalmente em artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi e Hélio Oiticica, por exemplo, fica explícita a adesão às técnicas utilizadas, como alto-contraste e *silk-screen*, ao mesmo tempo em que se busca imprimir aos temas

O sofisticado experimentalismo literário aproxima os textos do “ciclo da Coca-Cola” do conjunto de narrativas produzidas por outros escritores nos anos setenta, empenhados em falar de “aqui para aqui”, denunciando com urgência um tempo de iniquidade e arbítrio. Ainda que de forma figurada, elíptica e alusiva, Drummond capta a atmosfera opressiva, revelando a fragmentação social que vigora no país. A reiteração do procedimento de colagem de símbolos imagéticos e referências pinçadas da publicidade, de objetos de consumo – alimentos, bebidas, cigarros, roupas, etc – e de entretenimento de massa – astros do cinema e da televisão –, aponta para a intenção autoral de denunciar, no âmbito do autoritarismo do mercado de bagatelas culturais, um outro projeto autoritário: o da ditadura militar de recriar pela mídia um país em pleno e alardeado desenvolvimento social e econômico. Apropriando-se dos massificadores métodos midiáticos desenvolvidos pela propaganda institucional, ele os refina em processos literários revigorados, como os da paródia, da farsa e da ironia, muitas vezes tendendo ao humor sarcástico, como examinarei na sequência.

O conto “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” é estruturado como se fosse a colagem de fragmentos de um inquérito policial formalmente parodiado. O narrador se apropria do formato dessa peça institucional – geralmente constituída por anotações de depoimentos, interrogatórios, acareações, relatos de inquirições, descrição de

tratados a insatisfação com o autoritarismo vigente no país. A “Nova Figuração” foi um movimento que, utilizando-se da iconografia urbana e da prevalência de cores fortes e bem definidas, inovou face ao construtivismo em voga na criação plástica da época. Outra manifestação importante nesse período foi a exposição coletiva “Opinião 65”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da qual participaram 17 artistas brasileiros e 13 estrangeiros. Para o crítico de arte Paulo Reis, a mostra representou “o momento privilegiado no qual as discussões sobre a volta da figuração tomaram corpo pela primeira vez e de forma variada”. (REIS, 2006, p. 31) Nesse evento, ficou evidente também a manifestação dos artistas em relação ao golpe militar de 1964. Hélio Oiticica, com sua obra “Parangolé”, foi um dos que mais conseguiu aproximar-se do conceito de *pop art* americana: ao se apropriar de um ícone verbal (a palavra “parangolé”) da cultura popular, utilizando também o significado do termo (“conversa fiada”; “lábria”, “fala melíflua”), construiu leitura consequente da atmosfera reinante no país, vinculando aos seus objetos reflexão crítica sobre questões políticas e sociais. Essa visão da realidade do país, inerente à *pop art* brasileira, vai marcar de forma profunda o desenvolvimento das artes e da cultura no Brasil até o final dos setenta, refletindo, inclusive, no surgimento da “Tropicália”, movimento musical, teatral e cinematográfico que incorporou alguns princípios da própria *pop art* pelo viés como foram revistos pelos artistas plásticos brasileiros, aliados às concepções antropofágicas do primeiro Modernismo, principalmente a partir de textos de Oswald de Andrade. Para mais informações sobre a *pop art* no Brasil, ver: REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

objetos, laudos de apreensão e de autuações, etc – para encenar a narrativa da investigação sobre o desaparecimento da personagem Fernando B. É em torno desse fato, portanto, o desaparecimento de um homem, que se dá a investigação policial em que são registrados testemunhos e observações sobre alguns pertences do ausente, examinados a partir de uma listagem de sete objetos. É não só a partir das informações dos depoentes sobre Fernando B e outras pessoas que com ele teriam se relacionado mas, principalmente, dos comentários que elas fazem sobre os objetos confiscados e das histórias que elas contam a partir deles, que o leitor poderia inferir os motivos do misterioso sumiço. Os fragmentos narrativos, no entanto, não são suficientes nem para a recomposição da identidade do desaparecido nem para a reconstituição de possíveis causas e das circunstâncias do acontecido. O conto termina sem que se avance minimamente na resolução do enigma.

O inventário dos objetos pertencentes a Fernando B, arrolados no inquérito, inclui: “Uma escova dental Tek, cor azul”; “Uma coleção de fotografias amareladas de atrizes de cinema”; “Um arco e uma flecha dos índios kren-akarores, trazidas da Amazônia pelo repórter Oswaldo A, amigo do desaparecido, e enviados pelos Irmãos Villas B”; “A seguinte fotografia 3x4 de Catherine D” (reprodução da foto); “Uma camisa de linho azul, com várias impressões digitais”; “Um par de quedas azul, marca Verlon, nº 38”; “Um dicionário de tupi-guarani, de autoria do padre José de Anchieta” (p. 33-41). A partir desses indícios materiais e suas “histórias”, o inquérito reconstitui pedaços da história do desaparecido. É como se a narrativa do desaparecimento, impossível de ser contada, pois não há fatos a serem alegados textualmente, se valesse de outras histórias, também elas fragmentadas e improváveis, para contar a história do personagem ausente. Essa estratégia de composição textual acaba por evidenciar a impossibilidade da reconstituição dos fatos pregressos, dada a inconsistência dos episódios secundários contados pelos depoentes. Desde logo, já no primeiro fragmento, fica manifesta a inépcia dos reticentes e fantasiosos depoimentos e a inutilidade do inventário de objetos que deles decorrem:

– *Uma escova dental marca Tek, cor azul, tendo a Sra. Íris D, proprietária da pensão onde morava Fernando B, declarado*

que o desaparecido tinha obsessão pela cor azul, que ele se transformava, sempre que vestia a camisa azul, peça principal do presente inquérito.....

....., nesse ponto, a Sra. Íris D é sacudida por uma convulsa crise de choro, seus enormes seios se agitam, ameaçam romper o sutiã De Millus cor areia, havendo suspeitas para a causa do pranto da Sra. Íris D:

1ª suspeita (contribuindo com 35% das lágrimas): só agora, depondo naquela sala que tinha a lâmpada acesa mesmo de dia, olhando o retrato de Sua Excelência, o Presidente da República [...], descobria que nunca mais, ai, nunca mais, verá Fernando B, seu confidente e conselheiro sentimental [...] (p. 33-34).

Segue-se a “*2ª suspeita*”, em que Íris D relata que “o desaparecido começou a se interessar por questões indígenas”, [...] “tendo se correspondido com os Irmãos Villas B”, e que a desgraça dele “foi sua convivência com os adeptos de seita indígena que pratica a antropofagia”. Essa suposição, colada a outro depoimento vinculado aos objetos “arco e flecha dos índios kren-akarores” e “dicionário tupi-guarani”, listados no inventário – o de Oswaldo A, repórter amigo de Fernando B, o qual, durante o inquérito, “teve um pensamento terrível, que não revelou”, pois teria visto “a filha do Cacique Lírio do V, conhecida como Lucinha A, chacrete do programa de televisão A Buzina do A [...] aparecer no vídeo usando um colar feito dos dentes de Fernando B” (p. 36) –, embora pudesse se constituir como hipótese para a averiguação processual e para que o leitor pudesse considerá-la como evidência na montagem da narrativa como um todo, acaba por não repercutir como informação confiável, eis que, tanto quanto a visão do repórter, decorre da confusão mental dos dois depoentes. A forma como o narrador lida com os discursos explicitados nessas intervenções reafirma concepção recorrente nos contos de *A morte de D.J. em Paris*: versões muitas vezes se sobrepõem a fatos e passam a ser entendidas como evidências de verdade.

O mesmo ocorre com os depoimentos e informações ligados aos outros objetos inventariados. Coladas e sobrepostas umas às outras, constituem-se como o resultado de uma mistura de fatos, objetos e pessoas do mundo real e episódios criados pela fantasia dos depoentes, sempre vinculados a um mundo

espetacularizado pelos meios de comunicação de massa. Verifica-se, enfim, pela recorrência a essa estratégia de bricolagem de fragmentos do real inventado e da verdade imaginada, que nada está ali por inteiro; circunstância que não ajuda, portanto, na reconstituição dos fatos, colaborando para que o enigma não se resolva.

O que se sabe é que Fernando B desapareceu e que nada do que restou do arrolado de provas materiais ou dos testemunhos esclarecerá esse fato. Se considerarmos que outros personagens também “desaparecem” (ou “foram desaparecidos”?) no transcurso do processo, mortos ou mutilados, os episódios, da forma como foram armados pelo narrador, podem, potencialmente, configurar o caráter de denúncia da narrativa de Drummond. Vejamos: Edvaldo F, preso e interrogado como suspeito no contexto do inquérito, pois sua assinatura constava do exemplar do dicionário tupi-guarani confiscado e suas digitais foram identificadas na “camisa de linho azul” de Fernando B, “se enforcou no pijama [...] na cela 82” (ou “foi enforcado”?); o índio Lírio do V, preso também, como suspeito pela coincidência das digitais na camisa, “seccionou a própria língua, atirando-a pela grade da cela”; dez sócias de Catherine D, a mulher cuja fotografia 3 x 4, encontrada entre os pertences de Fernando B, foram presas e morreram em “misteriosas ocorrências”, no decorrer das investigações (p. 40). Tais acontecimentos, vinculados ao sumiço de Fernando B no inquérito policial conduzido pelo delegado Godofredo R, podem ter sido o resultado de ação violenta ou arbitrária do aparelho repressor e estariam, assim, de forma figurada, expondo, ainda que em linguagem cifrada, o estado de autoritarismo vigente nos anos setenta.

Texto paradigmático da “literatura pop” de Roberto Drummond, o conto “Objetos pertencentes a Fernando B, misteriosamente desaparecido” não pode ser lido de forma ingênua. O acúmulo de subtextos e alusões, bem como as referências explícitas ou metafóricas ao contexto opressivo dos anos setenta, não estão ali para que se configure apenas o exercício lúdico de inserção do seu relato literário na estética da “arte *pop*”. O que Drummond constrói em sua narrativa, por meio da simultaneidade de registros culturais e da sobreposição de discursos vazios, ambíguos e contraditórios, originados no cotidiano dos anos setenta, marcado pela incerteza e pela insegurança, é o relato de uma

dupla violência: aquela que o sistema repressivo praticava institucionalmente e a que o mercado de consumo de massa impunha simbolicamente. Imbricadas, uma alimentava a outra, e ambas conformaram uma literatura que ajustou contas não com o passado imediato mas com o presente mesmo em que era praticada e consumida.

Em “A outra margem”, um outro conto de Roberto Drummond, também premiado em 1971 e publicado em *A morte de D. J. em Paris*, ainda que estejam presentes as referências ao mundo *pop* – marcas comerciais, como as de cigarro, vestuário, alimentação, etc – e a descrição fragmentária de personagens não nominados – “o da mão muito branca”, “o da blusa molhada de suor”, “o que tossia”, etc –, a estrutura narrativa, diferentemente do que acontece nos textos do “ciclo da Coca-Cola”, inclusive nos contos enfiados nessa coletânea de estreia, adquire aqui a relevância da exceção à regra, chamando a atenção do leitor para a “realidade” dos fatos diretamente, sem se valer da experimentação formal que se verifica nos demais contos do livro. A execução de um preso político é apresentada sem que haja mudança de foco narrativo, por exemplo, ou intromissões explicativas do narrador, o qual, ainda que onisciente, não se manifesta, distanciado do que narra; a descrição dos personagens e do cenário é precisa; o tempo do narrado limita-se se à duração em tempo real dos fatos; tudo acontece com a exatidão e a objetividade de um relato que se quer isento na representação do acontecido.

As marcas da violência evidenciam-se, assim, na crueza com que os minutos que antecedem o suplício são narrados e na trivialidade do próprio ato da execução. O conto inicia com os preparativos para que quatro homens conduzam o preso da sala onde “a luz doía nos olhos” até a viatura “C-14” que os levará até o local do assassinato. Não há atualização de cenas precedentes, como as de prováveis interrogatório e tortura. Os algozes agem com insuspeitada civilidade, desdobrando-se em gestos de cordialidade, como os de providenciar cigarro da marca preferida do preso – “Mandaram buscar um maço de Hollywood sem filtro no bar mais perto” – e de aconselhar que ele levasse o “blazer cor de burro fugido com etiqueta Renner”, pois “a noite pode esfriar”. Na travessia da cidade, “com a sirene desligada”, chegam a parar em um bar para atenderem o desejo do prisioneiro de “tomar um chope”, pago por

eles. Depois de esperarem a lua nascer (“lamentaram que não fosse lua cheia. [...] a gente devia ter pensado nisso”) e de rodarem por “uma estrada sem asfalto”, alcançam o local da execução: “Andaram com as botas pisando o cascalho da estrada” e pararam “debaixo de uma árvore muito bonita” (p. 59-61), onde ocorre a cena culminante :

Falaram lá atrás, nas costas dele:

“Atira você primeiro, minha cabeça está explodindo.”

“E eu estou ensopado de suor, atira você...”

“Com essa tosse eu não consigo...”

“Vamos atirar os quatro juntos” – era a voz do que tinha a mão muito branca e era superior dos outros.

“De olhos fechados?” – perguntaram.

“É...”

Foi repetindo: tive que morrer, Ana Paula, para saber: você, Ana Paula, minha outra margem, você (p. 61).

A sutileza com que indícios de violência são formalizados ao longo do texto colabora com o tom de normalidade com que os fatos são narrados. O estranhamento que isso provoca não impede, contudo, que se possa contextualizar a ação: estamos nos anos setenta, época do recrudescimento da escalada repressiva. Basta uma aparentemente inócua informação textual para que se localize historicamente o tempo da barbárie denunciada: a viatura que conduz o prisioneiro é uma “C-14”, referida duas vezes: “Foram numa C-14 que tocava sirene até um barzinho ao ar livre” (p. 60); “Puseram música no rádio da C-14, desligaram a sirene para não atrapalhar” (p. 61). Esse tipo de veículo (“Chevrolet C-14”, ou “Chevrolet-Veraneio C-14”) foi uniformemente adotado na composição das frotas tanto das polícias militares estaduais como do Exército em todo o país, a partir de 1964 até o final dos anos setenta.¹² É época em que,

¹² A linha de caminhonetes “C-14” foi produzida até 1979, ano em que sofre mudanças e passa a se chamar “C-10”. Veja-se, sobre o uso desses veículos pelas guarnições militares brasileiras, por exemplo, texto que recupera a “história do 1º Batalhão de Policiamento Choque Rota”, de São Paulo: “Em fins de 1969, os assaltos a estabelecimentos bancários e congêneres cresciam rapidamente, terroristas colocavam toda a segurança pública em constante desassossego. Havia então, a necessidade de criar-se um policiamento enérgico, reforçado e que possuísse mobilidade de ação [...]. Em 1970, o batalhão recebeu seis viaturas tipo Chevrolet/Veraneio, C-14, modelo luxo e o policiamento tomou corpo. [...] Mercê de uma doutrina de respeito à população e energia no combate à criminalidade e ao terrorismo, a 2ª Companhia de Segurança teve os seus recursos aumentados gradativamente, passando a operar em todo os municípios da região metropolitana” [...]. Cf. nota publicada no Semanário da Zona Norte, de São Paulo, em 16.10.2009, disponível em <http://www.semanariozonanorte.com.br/exibenoticia.asp?idnews=1780>, consultado em 12.11.2011; (grifo meu).

justamente, sob a tutela da repressão institucionalizada ou da ação de grupos paramilitares, cidadãos brasileiros foram perseguidos, encarcerados, interrogados, torturados, sentenciados sem julgamento e executados em terrenos baldios metropolitanos.

Um outro conto de Roberto Drummond, publicado ainda em *A morte de D. J. em Paris*, denominado “Um homem de cabelos cinzas”, narra a atividade de um grupo de agentes policiais flagrado na missão de perseguir, vigiar e, possivelmente, deter (ou sequestrar) cidadão suspeito de ser terrorista, desde o saguão do aeroporto internacional do Rio de Janeiro até o interior de um avião em direção a Belo Horizonte:

Às primeiras horas da manhã de uma 2ª. feira um homem de cabelos cinzas começou a ser seguido no aeroporto Santos Dumont. Trajava um elegante terno Cardin e acariciava, por baixo do paletó, um misterioso objeto guardado exatamente em cima do coração. [...] Logo que chegou ao aeroporto o homem de cabelos cinzas tirou o misterioso objeto e o examinou. Seus olhos brilhavam intensamente. O careca que o espionava e o cabeludo que espionava o careca acreditaram ter visto um estojo de carregar pedras preciosas igual ao que o Xá do Irã deu a Farah Diba (p. 53).

O número de policiais que, no início do conto, no *hall* do aeroporto, era de 17, logo aumenta para 32. Quando entram no avião, já são 58 – entre os quais, além de um “com cara de agente arrependido do ex-PIDE”, há 11 travestis, um deles referido como Marilyn Monroe, e “2 agentes da Interpol que passavam férias-prêmio no Rio de Janeiro”. Comunicam-se permanentemente com um “chefe” por meio de um “*walkie talkie*”, quando descrevem o suspeito minuciosamente e relatam cada detalhe da movimentação do “homem de cabelos cinzas”. Assim, por exemplo, fica-se sabendo que eles “descobrem” que o homem vigiado usa “meia Lupo verde de Cr\$ 6,00”; “sapato Samelo nº 39 de Cr\$ 180,00”; “cueca Champion com fio da Escócia, cor bege, de Cr\$ 32,00”, e que lê o artigo “Hesitation Waltz”, na “revista ‘Time’ na página 59, na sessão ‘Books’, sobre Günter Grass, alemão, nascido em Dantzig, em 1927, ex-pintor, bigodudo, escritor (e, por isso mesmo, suspeito), autor de ‘Die Biechtrommel’ [...]” (p. 53-54). Enfim, a narrativa dos fatos, do início ao final do

conto, desenvolvida por um narrador distanciado, sustenta-se, tal como na maioria dos textos do “ciclo da Coca-Cola”, na técnica de bricolagem como princípio compositivo. Essa estratégia permite recortar um quadro do mundo real, formatado por referências ao universo *pop*: personagens do mundo artístico e da indústria de entretenimento de massa; marcas de produtos de consumo das mais diversas naturezas, do vestuário à alimentação; de ícones da cultura de massas e do cenário político internacional, e assim por diante. Nessa acumulação caótica de imagens de objetos das mais diversas origens, são misturadas figuras do mundo real, desde políticos e líderes religiosos, até atores e cantores, escritores e pintores. Assim, por exemplo, na listagem das “suspeitas” que as dezenas de agentes policiais formulam sobre o conteúdo do misterioso objeto que o suspeito protege cuidadosamente – “[..] causa da revoltante felicidade que relampejava nos olhos do homem de cabelos cinzas” (p. 56) –, e que teria sido o motivo da ação policialesca, aparecem desde “o coração de Gina Lollobrigida, transplantado pelo Dr. Christian Barnard: 4 suspeitas”; “um bracelete de ouro pertencente ao espólio de Eva Perón, com a inscrição ‘Acuerdate de Acapulco’, seguida da assinatura de Agustin Lara: 3 suspeitas”; “o olho direito de Moshe Dayan: 2 suspeitas”, até “o raio da morte: 19 suspeitas”; “a fórmula da Coca-Cola: 6 suspeitas”; “um diamante que Richard Burton deu a Elizabeth Taylor, depois de uma briga: 9 suspeitas”; “a pedra filosofal: 39 suspeitas” ou “o pacto assinado entre o Kremlin e o Vaticano: 2 suspeitas”. No absurdo inventário de simulacros que beiram o fantástico, formatado no desordenado imaginário dos improváveis policiais-detetives, figura-se um painel da cultura dos anos setenta. A estratégia da composição serve, assim, para referendar o efeito do acúmulo de chorumelas com que se conforma o sujeito na sociedade de massas, visto como um ser desindividualizado pela padronização imposta por um mercado de bagatelas e incentivada pela publicidade milagreira a serviço do autoritarismo.

Depois que os espões constatam, aliviados, que, pelo menos até aquele momento, o estranho objeto que o suspeito de terrorismo portava cuidadosamente não era uma bomba prestes a explodir, pois o avião decolava normalmente; e após um momento de pânico, quando a aeronave passa por forte turbulência, descrito como se fosse um cenário pós-sinistro, em que o

“agente arrependido da ex-PIDE estava de joelhos, pedindo perdão por suas culpas”, uma aeromoça para ao lado do passageiro “de cabelos cinzas” e vê “o que nenhum dos 58 agentes tinha conseguido ver: viu o homem de cabelos cinzas abrir uma caixa de fósforos Granada e ficar olhando um fio louro de cabelo de mulher” (p. 57). Fim do conto.

Pelos fragmentos referenciados, é possível inferir que o narrador coloca em cena as diligências do inverossímil grupo de espiões com a intenção de denunciar a atmosfera de absurdo e *non sense* em que o país vivia. Para isso, é fundamental que a narrativa se articule em chave farsesca e em registro de *grand guignol* atualizado pelo terror da repressão brasileira. Ainda que também estejam presentes os procedimentos paródicos por meio dos quais o autor revisita o gênero policial (a perseguição do suspeito, ostensiva ou detetivesca; os códigos concernentes à ação dos agentes da lei, a lista de pertences, como se fosse um inventário para a formalização de um inquérito, etc.), tal como também aparecem em alguns dos outros textos desse primeiro livro de Drummond – e no conjunto dos textos do “ciclo da Coca-Cola” –, o tom dominante, no entanto, é o do humor, desempenhado na esteira da longa tradição farsesca em que o conto se insere. Mas não nos iludamos com a construção humorística da inépcia dos agentes policiais e com o aparato lúdico-cômico montado para a armação dos episódios. O efeito final é de consternação e também de constatação: em tempos de autoritarismo e de restrição das liberdades civis, a vida diária não é mais pautada pela normalidade; o cotidiano sob a ditadura dos generais é de insegurança e pode virar pesadelo, ainda que em tom de sátira demolidora e acre, pesando para o alegórico e o pantomímico.

4. Conclusão

Quando contemporaneamente se considera que a obra literária seja “um produto da cultura e a literatura uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras” (COUTINHO, 2011, p. 30), ou que, retomando Beatriz Sarlo, mesmo que a literatura seja “tão hostil a que se estabeleçam sobre ela limites de verdade” (2007, p. 117), o conjunto dos contos criados por Flávio Moreira da

Costa, Luiz Fernando Emediato e Roberto Drummond, representado aqui pelas seis narrativas examinadas, pode ser lido como documento nada negligenciável para o conhecimento da história brasileira, eis que deu conta da realidade no contexto da “ditadura escancarada”, interpretando-a de forma inventiva, resistente, experimental, inovadora e consequente. Gerados na “era dos generais”, mesmo que não devam ser necessariamente etiquetados como “literatura militante”, os contos fazem parte de um ciclo da produção cultural brasileira especialmente caracterizado pela dificuldade de manifestação em todas as áreas da expressão cultural; e se, durante aquele tempo de violência institucionalizada, permitiram que grande parte dos brasileiros refletisse sobre a sua própria condição em tempos de obscuridade, hoje podem ajudar a pensar sobre a condição histórica do momento em que foram escritos e circularam. O conhecimento dessas condições – o sentimento de desamparo civil, de insegurança e de impotência; de aniquilamento e fragmentação da individualidade; de violência e de iniquidade; de modernização autoritária e paradoxalmente conservadora –, em perspectiva contextualizadora, pode auxiliar no entendimento de fatos que produziram e continuam produzindo efeitos não só no imaginário de autores e receptores literários como na constituição da própria memória cultural do país.

Referências bibliográficas

AGGER, Inger, JENSEN, Sören Buus. A potência humilhada: tortura sexual de presos políticos de sexo masculino. Estratégias de destruição da potência do homem. In: RIQUELME, Horacio (org.). *Era de névoas: direitos humanos, terrorismo de Estado e saúde psicossocial na América Latina*. São Paulo: EDUC, 1993. p. 45-69.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: CUNHA, João Manuel dos Santos, OURIQUE, João Luis, NEUMANN, Gerson (orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: EDUFPEl, 2011. p. 21-30.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo: Editora Ática, 1975.

EMEDIATO, Luiz Fernando. *Os lábios úmidos de Marilyn Monroe*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. 36ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LUCAS, Fábio (org.). *Contos da repressão*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

PELLEGRINO, Hélio. A tortura política. In: *A burrice do demônio*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: EDUFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILSON, Simon. *A arte pop*. Tradução: Maria Luiza Marques. Barcelona: Editorial Labor/Editorial Labor do Brasil, 1976.