

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA**

**MEMÓRIA:  
A CONSTANTE MUSA DE SALIM MIGUEL**

*FÁTIMA REGINA DA ROSA*

**Florianópolis, novembro de 1996**

**FÁTIMA REGINA DA ROSA**

**MEMÓRIA:  
A CONSTANTE MUSA DE SALIM MIGUEL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de **Mestre em Letras**, área de concentração em Literatura Brasileira. Orientador: Prof. Dr. Lauro Junkes.

**Florianópolis, novembro de 1996**

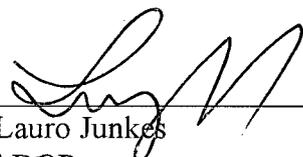
**“MEMÓRIA: A CONSTANTE MUSA DE  
SALIM MIGUEL.”**

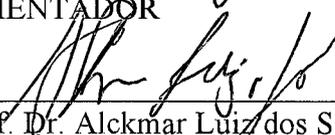
**FÁTIMA REGINA DA ROSA**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

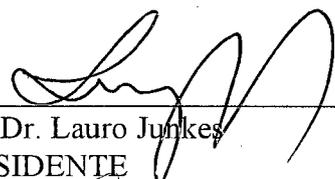
**MESTRE EM LETRAS**

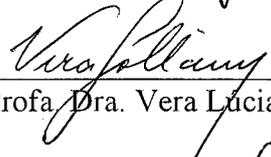
Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina.

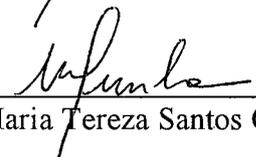
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lauro Junkes  
ORIENTADOR

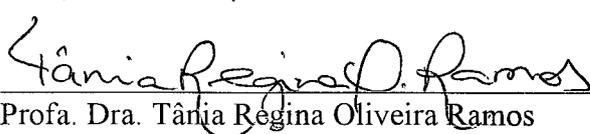
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lauro Junkes  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (UERJ)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Maria Tereza Santos Cunha (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
SUPLENTE

*De todas essas perguntas ociosas a mais ociosa é a daqueles que julgam que falar do passado é uma maneira de fugir do presente.*

*Umberto Eco - Pós-escrito a O Nome da Rosa*

*Quem dormiu no chão deve lembrar-se disto, impor-se disciplina, sentar-se em cadeiras duras, escrever em tábuas estreitas. Escreverá talvez asperezas, mas é delas que a vida é feita: inútil negá-las, contorná-las, envolvê-las em gaze.*

*Graciliano Ramos. Memórias do Cárcere.*

Este trabalho é carinhosamente dedicado àqueles que sempre foram meus guias e meu refúgio - meus pais.

Em memória de Vanderlei e Beatriz, a quem sempre vou amar.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a contribuição, o estímulo e o apoio de todos os professores, colegas e amigos do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC.

Quero, especialmente, agradecer ao Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos e à Prof<sup>a</sup>. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, coordenador e vice-coordenadora deste curso, que ajudaram, de forma decisiva, para a conclusão deste trabalho.

Ao Prof. Lauro Junkes, orientador perspicaz e democrático, profissional exemplar e amigo, por sua sabedoria compartilhada e atenção a mim dispensada, meu reconhecimento e sinceros agradecimentos.

Meus agradecimentos, também, ao Governo do Estado de Santa Catarina, que me permitiu o afastamento das atividades profissionais durante todo o tempo necessário e ao CNPq, pela bolsa de estudos que possibilitou-me dedicação exclusiva ao curso.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	08
<b>ABSTRACT</b> .....	09
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 MEMÓRIA, HISTÓRIA, LITERATURA: MECANISMOS DE RETENÇÃO DO TEMPO</b> .....	12
1.1 De como segurar areia entre os dedos.....	13
1.2 História, literatura e memória .....	14
1.3 Aura e narrativa: duas vítimas da experiência empobrecida .....	17
1.4 A história como uma ruína alegórica .....	23
1.5 História e literatura no século XX: algumas visões .....	28
1.6 Primeiras considerações sobre história, memória e literatura na América .....	34
<b>2 DEVORAR OU SER DEVORADO: EIS A QUESTÃO - Reflexões sobre o dilema histórico-cultural da América Latina e algumas soluções encontradas por sua literatura</b> .....	36
2.1 Do descobrimento à tentativa de descobrir-se.....	37
2.2 De Caliban e de Próspero todo latino-americano tem um pouco (ou considerações gerais sobre os "tortuosos" caminhos da literatura brasileira e latino-americana - nesse século).....	42
2.3 Calibans, Ariéis e Prósperos em solo catarinense .....	47
2.4 Um barco e seus antropófagos tripulantes .....	51

<b>3</b>	<b>PRIMEIRO DE ABRIL: Um passado, seus retalhos e um escritor a costurá-los ..</b>	<b>55</b>
3.1	Salim Miguel e suas obras .....	56
3.2	A prisão no passado .....	62
3.3	Em busca de uma memória perdida .....	63
3.4	Fugindo de um "pronomzinho" irritante, mas não de si mesmo .....	67
3.5	Retalhos de um passado, retratos de um estado e reflexões sobre uma época .....	71
<b>4</b>	<b>UM TEMPO PERDIDO? NÃO, UMA MEMÓRIA A SER RECUPERADA ..</b>	<b>78</b>
4.1	Memória e dominação .....	79
4.2	"O Gramofone": Uma música, uma cadeira e um passado a reviver .....	81
4.3	Inquietantes lembranças .....	84
4.4	Memórias alheias .....	88
4.5	Vidas alheias .....	91
4.6	Um tempo perdido? Não, uma memória a ser recuperada .....	98
	<b>E O TEMPO PASSOU .....</b>	<b>100</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>103</b>

## RESUMO

Esta pesquisa de dissertação tem como interesse central as relações existentes entre o tempo e os mecanismos criados para sua apreensão: memória, história e literatura; bem como os reflexos desse inter-relacionamento na literatura de sociedades tidas como dependentes, como as da América Latina, do Brasil, e especialmente de Santa Catarina. Com base na análise de duas obras de Salim Miguel, **Primeiro de Abril** e **A Morte do Tenente e Outras Mortes**, observa-se como se efetiva o processo de fusão desses mecanismos de apreensão do tempo. Ao refletir sobre essa tríplice fusão, os conceitos de estudiosos como Walter Benjamin e Linda Hutcheon se afiguram como referencial teórico possível, na medida em que desenvolvem formulações importantes sobre essa interação. Não se tem, contudo, um modelo de aplicação prática de uma teoria específica, mas a incorporação de idéias que possam contribuir para a compreensão desse processo. Crê-se que, por meio da análise das obras de Salim Miguel, seja possível refletir sobre algumas singularidades nesse processo: a especificidade de seus agentes e de seus receptores e sua vinculação a momentos históricos problemáticos dentro dessas sociedades.

## ABSTRACT

The main topic of this dissertation is the relations between time and the mechanisms used for its apprehension: memory, history and literature, as well as the reflexes of this inter-relation in the literature of dependent societies, like we can find in Latin America and Brazil specially in Santa Catarina. Analysing two works by Salim Miguel, **Primeiro de Abril** and **A Morte do Tenente e Outras Mortes**, we can observe how the fusion process of these time apprehension mechanisms happen. Reflecting about this triple union, the concepts of studios like Walter Benjamin and Linda Hutcheon appear like a possible theoretical reference, as the important formulations increase about this interaction. There isn't, however, a proposol of a practical model of an specific theory, but an incorporation of ideas that can contribute for the comprehension of this process. They believe that, analysing Salim Miguel works it is possible to reflect about some singularities of this process: the specific of these agents and their receptors related to problematic historicial moments in these societies.

## INTRODUÇÃO

G.J. Whitrow, em **O Tempo na História** (p. 207), afirma, em sua conclusão, que " assim como nossa idéia de história é baseada na do tempo, assim também o tempo, tal como o concebemos, é uma consequência de nossa história". Para chegar a essa conclusão, o autor, ao longo de seu livro, vai traçando as (nem sempre) sutis alternâncias das perspectivas temporal e histórica, que podem ser sintetizadas em duas concepções: uma cíclica e outra linear.

Segundo Whitrow, a consciência que o homem da sociedade contemporânea demonstra ter sobre o tempo é o fator que mais o distingue em relação aos seus antepassados. Muito antes de o homem poder apreender a distinção entre passado, presente e futuro, foi preciso que ele desenvolvesse noções básicas sobre o tempo, como continuidade, duração e transição, que envolvem tanto a percepção de suas memórias (e a capacidade que o homem tem de refletir sobre elas) como a de seus propósitos, percepções fundamentais para a história.

Poderíamos, no entanto, ampliar sua conclusão e afirmar que essas percepções são fundamentais também para a literatura. Além disso, acreditamos que a literatura, bem como a percepção da memória, vinculam-se de forma estreita com a concepção temporal em que nos apoiamos.

Por acreditar nisso, tomamos como proposta central dessa dissertação a análise das relações existentes entre o tempo e aquilo que denominamos memórias artificiais, isto é, os mecanismos criados pela humanidade para a retenção do passado, como a história e a literatura, sem esquecermos da memória natural.

Procuramos verificar como se dão tais relações dentro de sociedades tomadas como subdesenvolvida como a latino-americana e, mais particularmente, na brasileira e na catarinense. Para delimitarmos a amplitude do tema, optamos por centrar nossa atenção em duas obras do escritor de Santa Catarina, Salim Miguel. Essa escolha não foi arbitrária, deveu-se à importância

desse autor no cenário literário de Santa Catarina e do Brasil e a recorrência em suas obras de temas como tempo e memória, alvos do nosso interesse.

Optamos por estruturar nosso trabalho em quatro capítulos, partindo do aspecto mais geral do nosso interesse - as relações entre o tempo e os mecanismos criados para sua retenção - até o mais particular - as obras de Salim Miguel.

No primeiro capítulo, diacronicamente, estabelecemos alguns dos fatores geradores das oscilações dos conceitos de tempo, memória, história e literatura. O capítulo traz, também, uma análise de reflexões de Walter Benjamin. Julgamo-la necessária, pois a teoria desse estudioso explicita como a experiência e a memória - ambas resultantes de uma acumulação que só se pode dar de maneira lenta e que só conseguem sobreviver quando constantemente requisitadas - foram empobrecendo e sendo deterioradas em consequência da sobrepujança de uma concepção temporal e histórica sobre outra. Uma segunda consequência disso, assinalada por Benjamin, e que nos interessa, é a dessacralização da arte que, nesse século, passou a fundir-se com várias outras áreas do conhecimento, numa abertura que, segundo ele, deveria ser imitada pela história. Finalizando, o capítulo traz ainda reflexões sobre visões mais contemporâneas, tanto da história como da literatura, expressas por Paul Veyne, Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon.

Já no segundo capítulo, procuramos refletir sobre os fatores geradores das oscilações dos conceitos de tempo e história, responsáveis em grande parte pelas contradições às quais a América Latina está exposta e como essas oscilações e contradições se refletem na literatura latino-americana - especialmente na literatura brasileira.

Do conjunto da obra de Salim Miguel, restringimos o corpus de nossa análise a dois livros: **A Morte do Tenente e Outras Morte**s (1979), livro de contos, e **Primeiro de Abril** (1994), sua autobiografia. Ater-nos-emos a essas obras, por elas serem mais representativas do embate travado entre o apagamento da memória e as tentativas em busca de sua preservação.

O primeiro livro a ser focado será **Primeiro de Abril**, que ocupará o terceiro capítulo. Nele verificaremos o trabalho do autor de reconstrução e de reflexão de sua história pessoal, da história do estado e do país, quase trinta anos depois do acontecimento narrado.

**A Morte do Tenente e Outras Morte**s será, por sua vez, analisado no último capítulo. O tema central desse capítulo é a manipulação da memória.

## CAPÍTULO 1

### MEMÓRIA, HISTÓRIA, LITERATURA: MECANISMOS DE RETENÇÃO DO TEMPO

*As literaturas são como seixos no fundo quieto dos rios: precisam de muitas e diferentes águas para se tornarem polidas.*

*Ronald de Carvalho*

*A história é uma seleção natural. Versões mutantes do passado lutam pelo domínio; surgem novas espécies de fato, e as verdades antigas, antediluvianas, ficam contra a parede, com os olhos vendados, fumando o último cigarro. Só sobrevivem as mutações dos fortes. Os fracos, os anônimos, os derrotados deixam poucas marcas (...). A história só ama aqueles que a dominam: é uma relação de escravidão mútua.*

*Salman Rushdie*

## 1.1 - De como segurar areia entre os dedos

*Vagaroso ou rápido, o tempo, em suas diferentes categorias, escorre. A memória se esgarça. Existem vários hiatos. Anos se passam. Fatos relevantes devem suceder nesse entretempo, mas cadê o fio da meada, como recuperá-los? (MIGUEL, Salim, 1988, p. 82)*

A consciência da passagem do tempo, que escorre como areia entre os dedos, por mais que se procure retê-lo, levou o homem a criar mecanismos capazes de preservar momentos considerados importantes de sua vida ou da de seus semelhantes. Mecanismos tanto mais necessários quanto mais crescia junto a esse homem o descrédito na sua capacidade natural de conservar suas lembranças, através da memória.

A preservação desses momentos foi a forma encontrada pelo homem de se auto-preservar, prolongando uma existência que, reconhecidamente, é finita e breve. Não é à toa que um dos contos de Salim Miguel recebeu como título a expressão "Pegadas na Areia" (1988, p. 37), pois é, justamente, essa a visão que, muitas vezes, o homem tem de sua própria vida, como um dos personagens desse conto demonstra:

*O pai se lembrou de um poema que lera há muito, de quem não recordava, um verso lhe veio por inteiro, pegadas na areia do tempo. Pensou, pegadas na areia do tempo - isto somos nós. Pensou: ou nem isto. Pensou, logo vem uma onda - e nada sobra. Pensou: sumido o corpo, sumida a sombra, sumida a marca - tudo sumido.*

Dos inúmeros mecanismos criados e modificados pelo homem ao longo dos séculos, para não ser apagado nem deixar sumir seu passado - tais quais pegadas na areia do tempo -, história e literatura sempre mereceram destaque. Ambas atestam o desejo do homem de conservação, não apenas de sua individualidade, mas de toda a coletividade à qual pertença. E ambas sofreram - e sofrem ainda - constantes crises e mutações, baseadas nas alternâncias, nem sempre sutis, da concepção que o homem tem de si mesmo; de seu tempo, e de sua capacidade de retê-lo e/ou recuperá-lo. Aliás, como recuperar o tempo passado tem sido a pergunta mais constante que se fazem tanto os historiadores como os literatos. As respostas

encontradas até agora para tal pergunta foram muitas, e, quase sempre, felizes, propiciando a recuperação e preservação de uma grande parcela do passado da humanidade. Porém, nem sempre o passado recuperado foi o passado vivido, mas apenas a parcela do passado que se quis que revivesse, conforme veremos neste capítulo.

## 1.2 - História, literatura e memória

História e literatura sempre foram gêneros permeáveis e mutuamente enriquecedores, embora isso tenha sido, constante e enfaticamente, negado ao longo dos séculos, tornando-se tradicional a separação dessas duas áreas da cultura humana.

Já no século IV a. C., Aristóteles, com sua **Poética**, foi um dos primeiros estudiosos a enunciar essa separação. Para ele, a história deveria restringir-se aos fatos realmente acontecidos, enquanto ao poeta caberia narrar (também) aquilo que poderia ter ocorrido. A poesia, produto da mimese, e especialmente a tragédia, têm, pela concepção aristotélica, uma universalidade maior do que a história, já que poderiam abranger, além de fatos imaginados, acontecimentos e personagens históricos. Quanto à história, ela cedo impôs a si mesma um veto ao imaginário, procurando afastar-se tanto da ficção quanto da subjetividade, evitando, dessa forma, os elementos que, conforme se acreditava então, eram prerrogativas da literatura.

O racionalismo cartesiano do século XVII acirrou o estigma da imaginação como um estágio inferior do conhecimento humano. Isso fez com que a literatura (que a empregava) e a história (que, muitas vezes, embora de forma sub-reptícia, se deixava impregnar por ela) defrontassem-se com uma crise. O embate entre a razão e a subjetividade na literatura se traduziu no Barroco, e na história, na derrocada de sua concepção clássica, logo substituída por outra, na qual predominava a razão e a objetividade, permanecendo, então, o veto ao ficcional.

O século XIX, por sua vez, segundo Hayden White (1994, p.p. 39-40), marca o uso, pelos historiadores, de uma tática que consiste em apresentar a história como sendo, ao mesmo tempo, um tipo de ciência e um tipo de arte e a eles mesmos, historiadores, como mediadores, não só do passado e do presente, mas também desses "dois modos de compreensão do mundo que costumeiramente estariam invariavelmente separados". Ciências e artes encontrariam na história um terreno neutro onde poderiam conviver e a história, por sua vez, de ambas se serviria conforme suas necessidades. De acordo com a análise de White, a história, com essa tática, colocou-se numa posição hierarquicamente superior às demais disciplinas, sendo capaz de realizar com elas uma síntese harmonizadora e globalizante. Pode-se concluir que, apesar dos esforços racionalistas, a história nunca esteve completamente afastada da literatura, que,

por seu lado, recorre às informações do discurso histórico sempre que necessário.

No século XIX, na literatura, o emprego de referências históricas conhece o seu ápice através dos romances históricos que atingem grande sucesso. Esse tipo de romance serve para confirmar a fluidez das fronteiras entre história e literatura, servindo ainda para referendar o tipo de temporalidade e de concepção histórica que então vigorava:

*O romance histórico que floresceu no século XIX, tinha como intenção oferecer ao leitor uma visão totalizadora da realidade (...) Predominava uma visão da existência fortemente arraigada num determinado tipo de temporalidade: temporalidade horizontal, fruto de um otimismo racionalista, que pressupunha a história como um processo que vai em direção a um sentido. Ao encenar tal processo (...) a ficção faria aflorar o sentido da marcha histórica (...) (FIGUEIREDO, 1994, p. 125)*

A crença no progresso, que embalava a humanidade no século XIX e que encontrou na história sua maior aliada, refletiu-se, dessa forma, na literatura; contudo, já nas primeiras décadas do século XX, marcadas pelos dois grandes conflitos mundiais, essa crença começou a ruir, fazendo com que a história se defrontasse com aquela que seria, talvez, sua segunda maior crise (a primeira fora provocada pelas idéias cartesianas), uma crise que acabou por levá-la a um descrédito geral, gerando um desprestígio dessa disciplina perante as demais, como a ciência e a literatura. Ressentimento e hostilidade foram as reações dessas disciplinas diante da história, conforme White (p. 41), para quem essa crise só será contornada quando "a atual geração de historiadores" realizar o que ele chama de sua "tarefa mais difícil":

*expor o caráter historicamente condicionado da disciplina histórica, presidir à dissolução da reivindicação de autonomia que a história mantém com respeito às demais disciplinas e promover a assimilação da história a um tipo superior de investigação intelectual que, por estar fundada numa percepção mais das semelhanças entre a arte e a ciência que das suas diferenças, não pode ser adequadamente assinada nem por uma nem por outra.*

Essa tarefa parece já estar sendo, pelo menos parcialmente, cumprida, pois, nas últimas décadas desse nosso século, a história e os historiadores vêm enfrentando uma mudança nos seus paradigmas: as verdades absolutas, legitimadoras da ordem social, passaram a ser questionadas, o estudo do imaginário é cada vez mais alvo do interesse desses historiadores e a interdisciplinaridade deixou de ser refutada para ser requisitada com insistência. Por sua vez,

o Modernismo, nas primeiras décadas do século apregoou a "autonomia e supremacia da arte" em relação à história. Essa atitude negativa do Modernismo frente à história acabou por isolar a arte, acarretando sua "marginalização". Para Paolo Portoghesi, citado por Linda Hutcheon (1991, p. 63), essa marginalização é fruto de uma "amnésia forçada de meio século". Aos poucos, segundo Hutcheon (p. 145), vai se tentando reverter, através da "recuperação da memória" e do "confronto com o histórico", tal amnésia. Pelo menos, é isso que a arte feita atualmente, e que é conhecida por pós-modernista, propõe. Daí surgirem cada vez mais obras que, deliberadamente, contribuem para acirrar mais ainda a indefinição genérica há muito existente entre literatura e história. Tanto que, conforme afirma Hutcheon, a teoria e a arte pós-modernistas têm-se ocupado muito mais com as semelhanças do que com as diferenças existentes entre essas disciplinas. A autora de **Poética do Pós-Modernismo** (p. 141) aponta três grandes pontos em comum entre elas: o fato de ambas se apoiarem na verossimilhança e não numa "verdade objetiva" e serem narrativas cujos conteúdos e formas são altamente convencionalizados e "nada transparentes", além de reelaborarem textos do passado de maneira intertextual.

Concomitantemente a essas mudanças nas concepções e nos objetos da história e da literatura, ocorria também uma transformação nas noções que a humanidade vinha tendo do tempo e da possibilidade de apreensão da passagem do tempo pela memória, o que denota a estreita vinculação existente entre esses fenômenos, isto é, a maneira com que a humanidade percebe as mudanças temporais e sua capacidade (ou incapacidade) de registrá-las, quer seja pela memória, pela história ou pela literatura, são partes de um mesmo, complexo e inesgotável, processo.

Basicamente, a concepção do tempo tem oscilado entre duas posições. A primeira o vê como retilíneo - onde o presente não repete o passado, supera-o, caminhando sempre para o futuro, e "futuro quer dizer progresso", lembra Moriconi Jr. (1986, p. 70), o que resulta numa conceitualização da história como sendo linear e homogênea. A outra, por oposição, concebe o tempo como circular. Nesta, o futuro é reflexo do presente e a história, por isso, tem de preocupar-se mais com a ética do que com os fatos, ocupar-se mais com a preservação da tradição e da memória coletiva herdada e passível de filtragem que conduzisse o homem ao seu aperfeiçoamento, graças à repetição **ad infinitum** de momentos passados, do que preocupar-se com o futuro. O racionalismo dos séculos XVII e XVIII contribuiu para a manutenção da primeira concepção, a da linearidade do tempo e, conseqüentemente, a história teve de amoldar-se a ela, fugindo do desprestígio a que fora jogada, a princípio, por esses racionalistas.

Pela concepção cíclica do tempo, a memória era o campo privilegiado, onde os historiadores iam reencontrar o passado, dela retirando, após cuidadosa avaliação, os ensinamentos ali armazenados. Com a mudança nessa concepção - tanto do tempo como da história - a memória passou a ser vista com desconfiança e a ser acusada de corroer o passado ao invés de preservá-lo. Na busca dessa preservação, o século XIX assiste a "uma explosão do espírito comemorativo"; comemorações que contribuíram na França para a manutenção dos ideais da sua Revolução e nos outros países, como os Estados Unidos, serviram como "um apanágio dos conservadores e ainda mais dos nacionalistas, para quem a memória é um objeto e um instrumento do governo", nas palavras de Le Goff (1992, p. 463). A memória instala-se, então, nas comemorações, mas também nos museus, nas bibliotecas e nos arquivos, além de fundir-se junto às moedas e medalhas e imprimir-se e estampar-se nos selos. Mais adiante, no final do século XIX e início deste, ainda segundo esse autor, ela vai se refugiar nos álbuns de fotografias e nos monumentos aos mortos das grandes Guerras Mundiais. Desse modo, ela deixa de ser entendida como um conjunto de experiências de caráter exemplar facilmente transmitidas, principalmente através de narrações orais, para ser encarada como extremamente fugidia e incompleta, necessitando de elementos concretos onde possa se alojar a fim de ser mais facilmente reconstituída.

Nesse século, Walter Benjamin foi, se não um dos primeiros, pelo menos um dos mais argutos observadores desse fenômeno, ligando a concepção temporal vigente à dissolução da memória, além de sua manipulação por parte da história. Isso se pode depreender das análises feitas por Benjamin sobre a perda da aura, a morte da narrativa e a alegorização da história, tendências diferentes mas muito presentes nesse século e cuja base (comum a todas elas) encontra-se, segundo ele, no empobrecimento da experiência.

### 1.3 - Aura e narrativa: duas vítimas da experiência empobrecida

Para Benjamin, a experiência (a *Erfahrung*) é o conhecimento que se obtém gradativamente, ao longo de toda uma vida e que pode, e deve, ser compartilhada, pois ela carrega em si uma carga de sabedoria, útil tanto para as gerações mais novas, quanto para os membros da mesma geração daquele que a experimenta ou narra. Por implicar uma "memória e palavras comuns" a toda uma coletividade, bem como uma disponibilidade e abertura de todos os envolvidos, a experiência é, eminentemente, comunicativa e encontra na narrativa

---

1. GAGNEBIN, J. M. (prefácio) "Walter Benjamin ou a história aberta". In: BENJAMIN, Walter., 1994.a. p.p. 9-10. De agora em diante, ao nos referirmos às obras de Walter Benjamin, usaremos a abreviatura W.B., acompanhada do ano da obra.

seu melhor veículo de difusão. Nela a experiência sobrevive, vibra e germina ao ser revivida por seus narradores. Inserida na tradição oral de transmitir acontecimentos de uma geração a outra, a experiência reveste-se, então, de uma espécie de **aura**, já que aproxima tempos e modos de vida diferentes, mas intercambiáveis, tornando-se, assim, fonte de consulta para gerações permeáveis a esse intercâmbio, quase uma espécie de oráculo ou divindade sempre pronta a dar respostas a quem quiser obtê-las.

Metáfora da divindade (JUNKES, 1992, p. 64), extraída por Benjamin, do contexto teológico, a aura, como "aparição única de algo distante" (W.B., 1985, "Pequena história da fotografia.", p. 228), é encontrada, por exemplo, nas experiências de vida do marinheiro e do camponês; vidas pouco comuns (uma nômade e aventureira, a outra sedentária e contemplativa), mas preñes de ensinamentos, vidas que possuem traços de singularidade e autenticidade caracterizadores da aura e que, como ela, trazem para perto o longínquo, seja este uma divindade, uma terra distante ou uma tradição antiga. Daí serem, para Benjamin, o marinheiro e o camponês, os dois tipos arcaicos e fundamentais de narradores. O narrador é aquele que tem como incumbência, ao narrar, aproximar tempo e espaço, imprimindo em suas narrativas a sua marca, "como a mão do oleiro na argila do vaso" (W.B., 1994 a, "O narrador", p. 205), mantendo, porém, a aura das experiências narradas intacta. Sendo "uma forma artesanal de comunicação" (p. 205), a narrativa encontra, justamente, na mão, no olho e na alma do artífice, seu melhor artesão.

O repertório gestual do artífice, repetindo-se infinitamente (cada gesto, no entanto, contendo um significado essencial e indissolúvel: cada toque, com vigor, pressão, constância e velocidade determinada e diferenciada, define a forma, a aparência e a textura do futuro objeto), cria a atmosfera propícia para o desenrolar e a absorção de uma narração, ou conforme Benjamin, constrói o ninho onde a experiência pode difundir-se. Seus gestos tediosos envolvem a todos numa espécie de semi-dormência, causando uma distensão dos sentidos, que os leva a abstraírem-se de si mesmos e de suas tarefas. É quando, então, num "bocejo, o próprio homem se abre como um abismo: ele se torna semelhante ao abismo do tédio que o circunda" (W.B., 1994, "Parque Central.", aforismo 34, p. 145), e o artífice, fazendo escorrer lentamente o tempo, vai, contudo, preenchendo esse abismo da matéria-prima de que se servem os narradores: a experiência (a da sua vida ou a dos outros). Contagiados pelo tédio, como num bocejo que se repete, prolongando-se, os homens que o cercam, seus aprendizes ou curiosos, abrem-se também, ávidos por experiência.

Entretanto, se o "tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência (...) (o) menor sussurro nas folhagens o assusta" (W.B., 1994, "O narrador", p. 204). E o progresso,

com suas máquinas e tecnologia, faz muito barulho. Escravo do progresso, o mundo moderno vive sob o "inferno da repetição", do "sempre igual", e o indivíduo, segregado em suas mil atividades e atributos, passou a ter cada vez menos experiências significativas e divulgáveis, tendo-as substituído por vivências compartimentadas e diferenciadas, acessíveis apenas ao grupo ao qual pertença esse indivíduo (seja do trabalho, classe social, idade ou sexo) e a reverência outrora dispensada ao saber alheio transformou-se em desprezo por tudo o que não lhe é diretamente ligado ou ao seu segmento. Atividades tediosas e manuais, mas carregadas de memórias, como o artesanato e a pintura, foram trocadas por outras, mecânicas, fragmentadas e múltiplas que, por sua complexidade, impossibilitam a completa apreensão de seu sentido e sua absorção por parte do operário que se torna especializado apenas num setor da atividade fabril (e febril), como a sociedade industrializada exige (c.f. W.B, 1994, "Sobre alguns temas em Baudelaire", p.p. 125, 126). Além disso, essas novas atividades são capazes de reproduzir, em larga escala, o que antes conservava um caráter único e original, como as obras de arte. Se a arte artesanal de tecer confundia-se, para Benjamin, com arte, também artesanal, de narrar - pois tecer uma trama, seja ela a de uma malha ou de um texto, exige do artesão/narrador uma total dedicação ao tecido e uma constante e significativa reconstrução -, o trabalho industrial, com sua repetição de movimentos esvaziados de sentido, repele o fluxo natural da urdidura da trama narrativa. A industrialização assinala assim, para Benjamin, a perda da aura, tanto da narração quanto das outras formas de arte. Marca ainda, conseqüentemente, o depauperamento da experiência, e Benjamin constata isso, não sem um certo pesar e fina acidez:

*Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes, a um centésimo de seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual' (W.B., 1994a, "Experiência e pobreza", p. 129).*

Empobrecida, a **Erfahrung**, a experiência coletiva, cedeu o seu lugar à **Erlebnis**, a vivência, que é a experiência do homem isolado, segregado em seus próprios labirintos internos. Um homem moderno é, antes de tudo, na concepção benjaminiana, "um homem espoliado em sua experiência" (1994 b, "Sobre alguns temas em Baudelaire", p. 130), um homem privado da plenitude de seus sentidos, pelo desgaste provocado pelo constante burburinho e confusão das grandes cidades, ligado às suas máquinas, correndo atrás de suas "novidades" e emudecido pelos choques por elas provocados. A vivência do choque (**Schockerlebnis**) provoca neste homem um tipo de memória diverso daquele utilizado pela **Erfahrung**. Enquanto a **Erfahrung**

era acumulada na memória sem a censura da consciência ou a interferência do intelecto e trazida à tona pela rememoração, ativada por pequenos dados sensoriais como um odor, uma forma, um som ou uma sensação tátil, fazendo aflorar à consciência toda uma cadeia de acontecimentos e que, por isso, recebeu de Proust o nome de **mémoire involontaire**, a **Erlebnis** é formada na **mémoire volontaire** e vincula-se à lembrança, que é controlada pela consciência e sofre influência direta do intelecto, visando a amortecer os choques causados pela vida moderna.

*O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pela consciência emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética. (Ibid, p. 110).*

Logo, a narração, que tem como musa a memória, viu-se, no final do século XIX e início deste<sup>2</sup>, privada tanto da matéria que a constituía (a experiência) quanto da estrutura que a preservava (a memória) e, com isso, estava fadada, conforme Benjamin insistentemente afirmava, a extinguir-se.

Se a "memória é conservadora (...) a lembrança é destrutiva"<sup>3</sup> e o esquecimento passou a ser a companhia mais constante do homem moderno. Apagada pelo olvido, a experiência não pode mais ser narrada. O olhar não correspondido marca, para Benjamin, a perda da aura de uma "experiência social entre homens na natureza" (1985, "Parque Central", aforismo 19, p. 134), e, na narração, quem não encontra correspondência é sua abertura para continuações. Sem ser correspondida, a narrativa oral perde lugar para outras formas de narrativas escritas, como o romance, a história curta e a informação jornalística. O predomínio dessas formas mais sintéticas de narração, frutos da **Erlebnis**, aponta para o que Benjamin (1994a, "O narrador", p. 207) coloca como a transformação do "rosto da morte". Vista outrora como o momento privilegiado em que "o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível", a morte passou a ser pudicamente escondida e confinada quase que exclusivamente aos hospitais, porque a visão de uma morte alheia acabrunhava o homem

---

2. Na realidade, como Benjamin enfatiza em "O Narrador", o processo é bem mais longo. Sobre o tema, ver Whitrow e Ricardo de Araújo, ambos em obras citadas neste trabalho.

3. REIK, Theodor. **Der überraschte Psychologe**. p. 132. Citado por W.B., 1994b, p. 108.

moderno, por trazer consigo o lembrete de sua própria finitude. A consequência disso, conforme Benjamin, é que nesses "últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação".

A vida moderna, com sua agitação frenética, onde tudo adquire feição de mercadoria, tornou-se o foco de atenção, surgindo daí uma necessidade premente: atingir o máximo de tudo no menor espaço de tempo possível, com mínimos esforços e envolvimento e com grandes satisfações (e lucros). O avanço tecnológico ofereceu aos habitantes das grandes cidades confortos até então impensáveis. Cobrou por eles, entretanto, um preço alto demais: a morte da experiência coletiva. O conforto, segundo Benjamin, isola. A multidão arrasta o homem moderno que, negligentemente, vê a auréola do poeta caída na sarjeta sem esboçar sequer um movimento em sua direção; deixa-se levar de roldão, indiferente à sua sorte. Pouca coisa o atinge, exceto o que soa em altíssimos decibéis ou aparece em elétricas manchetas. O novo é por ele perseguido incessantemente. Porém, o "novo de ontem é o velho de hoje", urgindo, então, que se coloque outro em seu lugar. Benjamin (1985, "Parque Central", aforismo 16, p. 133), sempre arguto, define: "Para os homens, como hoje eles são, há apenas uma novidade radical e esta é sempre a mesma: a morte"; sejam produtos, obras de arte ou mesmo experiências humanas, tudo deve morrer, mesmo que precocemente, para dar lugar ao novo: novos produtos, novas obras de arte, novas, chocantes e vazias experiências, já que tudo é mercadoria; e para terem validade neste tipo de sociedade precisam ser provisórias.

Provisoriedade e caducidade são os filões explorados pelo progresso, que por sua vez serve de meta e de desculpa para um sem número de atrocidades cometidas pelo capitalismo e outros regimes totalizantes; contraditoriamente, porém, o progresso, ao apontar para o futuro, deixa entrever, por estarem mal encobertos, seus liames com o passado. Um passado sem aura, que apenas serve de esteio, como uma fórmula pronta de eficácia garantida, visando a reforçar a ideologia de tais regimes. "O progresso é o mito sob o qual o mundo moderno esconde sua real natureza, o inferno da repetição", afirma Olgária Matos (1993, p. 28), tendo por base reflexões benjamíneas. Também Flávio Kothe<sup>4</sup> salienta que, para Benjamin, a visão progressista, demonstrada nos dois últimos séculos, "acabava não sendo mais do que um tipo de conformismo, de mancomunação com as piores barbaridades, um conservadorismo sob a aparência de espírito progressista, uma ideologia de classe dominante adotada pelo proletariado". Talvez resida aí a mais traumática das perdas auráticas: o passado foi morto e a

---

4. "Ruínas e rumos da história". In: W.B., 1985, p. 16.

classe dominante passou a manipular seu cadáver como um fantoche, de acordo com suas necessidades.

A ambigüidade do progresso recebe de Benjamin a imagem do eterno retorno, por ele retrabalhada a partir de Nietzsche. "Para a concepção do eterno retorno" - apura Benjamin (1995, "Parque Central", aforismo 29, p.p. 140-141): "é significativo o fato de que a burguesia não mais ousava encarar de frente a futura evolução da ordem de produção por ela posta em movimento. São complementares: a concepção de Zaratrusta quanto ao eterno retorno e a divisa do dorminhoco: 'Só mais um pouquinho'". E contrapondo Baudelaire a Nietzsche, em um outro aforismo, ele é ainda mais claro:

*O eterno retorno é uma tentativa de correlacionar dois princípios antinômicos de felicidade, ou seja, o da eternidade e do ainda-uma-vez. A idéia do eterno retorno faz surgir magicamente da miséria da época a idéia especulativa (ou a fantasmagoria) da felicidade. O heroísmo de Nietzsche é a contrapartida do heroísmo de Baudelaire, que, da miséria do filisteísmo, faz surgir magicamente a fantasmagoria da modernidade (aforismo 35, p. 145).*

Benjamin usa o filisteu como imagem do adulto que se acredita sábio por haver morto todos os seus sonhos e haver-se resignado à mesquinha rotina diária. Para o filisteu, a experiência constitui-se da percepção da "mensagem da vulgaridade da vida" (W.B., 1984, "Experiência", p. 24). A juventude é por ele entendida como uma curta fase de devaneios que, em breve, na idade adulta, quedarão estéreis. Descartes (c.f. Olgária Matos, 1993, p.p. 37-38), por sua vez, estendia este desprezo para com a juventude à infância, por considerá-la uma usurpadora da liberdade de raciocínio humano: "é quase impossível que nossos juízos sejam tão puros e tão sólidos quanto seriam se tivéssemos tido o uso da nossa razão por inteiro desde o nascimento e não tivéssemos sido conduzidos senão por ela". Benjamin opõe-se a essas teses, por ver, tanto na adolescência como na infância, o momento mágico em que o sensível e o inteligível se confundem, cancela-se a separação do interior e do exterior e onde o comportamento mimético tem um caráter lúdico de miniaturização do mundo; momento esse que, se levado para a vida adulta, seria capaz de enriquecer sobremaneira a experiência humana. Se Descartes dá, em suas **Meditações**, a Dédalo o fio de Ariadne, para que ele não se perca no labirinto, Benjamin recusa-o (cf. O. Matos, op cit., p. 39), por ver na errância, nos desvios e nas margens, características da trajetória tateante de uma criança ou de um adolescente, o caminho mais certo para se chegar a uma verdadeira experiência. O filisteu "apresenta à juventude aquela experiência cinzenta e poderosa, (e) aconselha o jovem a zombar de si mesmo. Sobretudo

porque 'vivenciar' sem o espírito é confortável, porém funesto" (W.B., 1984, "Experiência", p. 25), Benjamin, ao contrário, exorta-o a manter-se jovem, aberto às manifestações do espírito visto por ele como categoria política (cf. O. Matos, op cit., p. 152), presentes nos sonhos e na vertigem (Idem, p. 110), causada pela percepção de que o homem traz consigo, em seu próprio corpo, uma fonte de sensações, de imagens e de imaginação. "Tal vertigem" - explica Olgária Matos (p. 112) - "se concentra na noção de imagens dialéticas".

A imagem dialética possibilita a Benjamin aproximar tempos distintos: o Barroco ao século de Baudelaire e esses ao nosso. Eis, por excelência, um procedimento alegórico: subjacente às suas análises do Barroco e da Modernidade, Benjamin estudava o século que lhe era contemporâneo. Em comum, esses séculos têm o fato de viverem momentos de crise: o Barroco, absorto na dúvida da dualidade corpo/alma (efêmero/eterno), enquanto a Modernidade, sob a aparente uniformidade harmônica do mundo das mercadorias que o progresso oferecia, enfrentava o colapso desse mundo, quando posto em confronto com a realidade social do proletariado. Esse estado de coisas, na Modernidade, evidencia a crise da arte, considerada como pura e aurática que, transformada em mercadoria, teve que, muitas vezes, prostituir-se para sobreviver. Semelhante crise, já vimos, fez sucumbir sob seu peso a experiência coletiva. Essa crise prolongou-se, acirrando-se no século XX, tendo como princípio gerador o distanciamento da humanidade do seu passado.

#### 1.4 - A história como uma ruína alegórica

Durante vários anos, com seus primeiros ensaios, Benjamin "ajudou a alimentar as caldeiras insaciáveis da locomotiva do progresso" (Sevcenko, 1993, p. 47); não tardou, porém, a desiludir-se com ele, o que o fez rever sua posição. No aforismo 34, ele indaga: "O que será isto: a falar de progresso, um mundo que se afunda na rigidez da morte?" (1985, p. 145). Se essa pergunta aparece no contexto da Modernidade, é latente nela a crítica de Benjamin, já fora do trem do progresso e com as malas da ilusão das vanguardas desfeitas, ao século XX. Contudo, para os males causados pelo progresso, ele mesmo prescreveu um poderoso antídoto (Ver aforismo 28, p. 140), cuja eficácia fora testada no Barroco e na Modernidade, a alegoria.

Categoria chave ao lado da aura, para o entendimento da obra benjaminiana, a alegoria tem função bastante semelhante a esta, ambas representam o "outro", indiciam-no; porém, enquanto a aura é "a representação de uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade", o outro da alegoria é "o outro reprimido" (Kothe, 1976, p. 38), esquecido ou escondido da sociedade, por não pertencer à camada bem sucedida de sua população, e, por

causa disso, é varrido para debaixo do tapete da história. Benjamin vê, ainda sob uma perspectiva marxista, na classe trabalhadora, a personificação desse ser oprimido que caberia à alegoria revelar e à história (bem como à literatura) emprestar forças para sua redenção.

Todavia, por acobertar os vencedores e encobrir os vencidos, a história, tal como era entendida e escrita por seus contemporâneos, transformou-se numa ruína de si mesma. Isso se pode apreender após a leitura de um de seus últimos e mais fecundos trabalhos, as **Teses Sobre Filosofia da História** (W.B., 1985), escrito em 1940, sob o impacto da assinatura do pacto germânico-soviético. Nelas fica claro que, para Benjamin, a história que se escrevia no início deste século havia perdido sua dignidade e integridade; fora transformada num lago, onde não apenas um, mas dois Narcisos vinham olhar-se: o historicismo e a historiografia progressista, as duas maneiras de escrever história vigentes na época. Ambas queriam nela enxergar seus reflexos, perpetuados através da "história-tratados-e-batalhas" (Veyne, 1995, p. 19), e eram felizes em seu intento porque o operário, como sujeito histórico, deixou-se dominar pelas rodas do progresso, tornando-se um mero "instrumento da classe dominante" (Tese VI), passando a viver num "estado de exceção" que é a regra (Tese VIII). A classe dominante consegue apoderar-se da classe trabalhadora (entre outros motivos) pela sedução que nela exerce a oferta de conforto e "a ilusão de achar que o trabalho na fábrica, situado na corrente do progresso técnico, representava um êxito político" (Tese XI). A consciência política do trabalhador foi, conforme Benjamin, obliterada pela social-democracia (alemã) que se limitou a "atribuir à classe trabalhadora o papel de redentora de gerações futuras. Cortou-lhes com isso o tendão de suas melhores forças. Nessa escola a classe desaprendeu tanto o ódio quanto o espírito de sacrifício. Pois ambos se alimentam da imagem dos antepassados oprimidos, não do ideal do anjo liberto." (Tese XII). Aqui reside o cerne da oposição de Benjamin a essas historiografias: a obstinação que elas têm de apagar do passado tudo o que não lhes é espelho. Para conseguir isso, o historiador do historicismo "se contenta em estabelecer um nexos causal entre os diversos momentos da história (...) e (deixa) escorrer a seqüência dos eventos entre os dedos como as contas de um rosário" (Tese XVIII), num processo que funciona por adição, como a preencher as lacunas de um tempo que o historicismo vê como "homogêneo e vazio" (Tese XVII). Os eventos escolhidos pelo historiador historicista como dignos de citação são aqueles que, sob o seu ponto de vista, exemplificam o denodo e a "civildade" do vencedor, contrapostos à barbárie e à desonra dos derrotados, numa clara demonstração de sua identificação com o primeiro. Como bem salientou Benjamin, "os dominadores num certo momento histórico são (...) os herdeiros de todos aqueles que alguma vez já venceram. Assim sendo, a identificação com o vencedor acaba toda vez beneficiando o detentor do poder" (Tese VII). Tomando o exemplo do vencedor como seu escopo, o progresso foi para a história

das classes oprimidas como uma "tempestade" (Tese IX) que arrasou a sua história, deixando em pé apenas alguns poucos monumentos erigidos em seu louvor, construídos com a forte argamassa da vitória. O progresso assume, na visão alegórica de Benjamin, feições catastróficas: "O conceito de progresso tem de ser fundado na idéia de catástrofe. Que continue 'desse jeito' é a catástrofe" (1985, "P.C.", aforismo 35, p. 145). E a imagem dos antepassados oprimidos, constrangida pelo **continuum** da história progressista e burguesa, fragmentou-se em mil pedaços que, aparentemente, uma classe trabalhadora, conformada com tal situação, não poderia recuperar. E o "Anjo da história" segue, assombrado e letárgico, sendo arrastado por essa absurda e avassaladora catástrofe.

O "Anjo da história" da nona tese foi concebido por Benjamin sob a inspiração do quadro de Paul Klee, "Angelus Novus". Nicolau Sevcenko (op cit., p.p. 48-50) embasado na leitura dessa tese, fez uma análise do título dado ao quadro de Klee, bastante elucidativa:

*Os anjos não são novos, são intemporais como o próprio Deus de que são emanção. Os anjos também não têm vontade própria, sobretudo após a lição exemplar aplicada a Lúcifer. Eles são governados pelo próprio designio divino e por isso mesmo a natureza ou as forças do mundo celeste jamais atuam contra eles. Portanto se a tempestade letal do progresso, que vem do paraíso, decorreu da vontade de Deus, esse anjo não mais obedece, mas resiste aos propósitos do Supremo. O anjo da história é assim um anjo decaído e sua rebeldia o tornou impotente para auxiliar os vencidos, mortos e humilhados. Não estando mais sintonizado com o poder, ele próprio está condenado a ser um vencido e um enxovalhado. Sua natureza de ser destinado à vida eterna o submete ao castigo de assistir paralisado, ele cuja missão precípua é agir e salvar, à destruição do mundo e à degradação de si mesmo.*

Em grego, **anjo** tem entre seus significados o de mensageiro e para Benjamin a história deveria ser um anjo sempre pronto a trazer do passado mensagens para o presente, pois o passado tem em seu interior, como sementes, o índice de outras felicidades possíveis, que cada uma das histórias pessoais encerra. Cada omissão, cada recorte ou esquecimento dessas outras histórias, efetuada pela historiografia oficial, ou a cada vez que ela privilegia um acontecimento só por ele estar de acordo com a ideologia da classe dominante, corresponde a uma traição e a um distanciamento da possibilidade de concretização dessas felicidades. E é isso que, conforme Benjamin, vinham fazendo, tanto o historicismo quanto a historiografia progressista, isto é, sob o peso de seus escritos totalizantes e partidários, eles esmagavam essas sementes, para que seus frutos, as histórias do povo oprimido, jamais amadurecessem e tivessem vez (e voz).

Procurando afastar-se o máximo possível dessas historiografias, o materialista histórico, o tipo de historiador proposto por Benjamin, tem como missão resgatar as miseráveis e rotas histórias dos vencidos, a fim de, com elas, expor a fraca mas resoluto "força messiânica" (Tese II) nelas contida para, com seu exemplo, inspirar o presente. Fica, então, sob a perspectiva benjaminiana, indissociável a questão da prática política no exercício da historiografia: enquanto os historiadores progressistas e burgueses escreviam a história de acordo com essas concepções - procurando mantê-las, o materialista histórico deveria se engajar na luta por melhores condições sociais, sacudindo o conformismo da classe trabalhadora, ajudando-a a se transformar na "última classe escravizada", na "classe vingadora que, em nome de gerações de vencidos, leva até o fim a obra da libertação" conforme Marx pretendia (Tese XII), pois ao resgatar a memória dos povos oprimidos, o materialista histórico resgataria, também, o orgulho dessa classe (porque estes perceberiam o quanto de "confiança", de "coragem", de "humor", de "astúcia" e de "denodo" (Tese IV) foi empregado por seus antepassados para prosseguirem lutando apesar dos percalços enfrentados) e sua consciência (para que eles percebessem que também correm o risco de serem esmagados pela classe dominante, como os seus antepassados o foram).

A tarefa do materialista histórico, entretanto, não é muito fácil; ele não pode se ocupar do passado como se esse estivesse em compartimentos estanques e simplificados, pois a "vera imagem do passado passa zumbindo, só enquanto imagem que fulgura para nunca mais ser vista, exatamente no instante de sua recognoscibilidade é possível fixar o passado" (Tese V). Do passado oprimido dos vencidos restam rastros, como pistas quase imperceptíveis, que o materialista histórico tem de estar disposto a seguir. Ele as encontrará, se for suficientemente sensível e atento, até mesmo nos, assim chamados, "bens culturais de um povo", que na teoria só assinalam a força e o predomínio da classe dominante, mas, como Benjamin afirma em sua sétima tese, "Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie"; isto é, que não evidencie a luta travada e os sofrimentos impostos aos vencidos. Se os seus contemporâneos vivem suas experiências privadas e amnésicas, imobilizados pela opressão e arrastados pelo **continuum** do tempo que lhes é imposto, o materialista histórico, sem uma imagem "eterna do passado" para apresentar, deve, na concepção de Benjamin, constituir com esse passado "uma experiência dele que se coloca como 'única'" (Tese XVI), experiência conseguida através da construção de um novo tempo: "um tempo saturado de agora" (**Jetztzeit**) (Tese XVI). O que provocaria uma mudança no conceito de presente, que passaria a ser entendido como "ponto de passagem", que se assumiria e se imobilizaria em seu limiar (Tese XVI), propiciando com isso o retorno do que já foi, num "salto de tigre em

direção ao passado" (Tese XIV), para nele recolher "os germes de uma outra história" (Gagnebin, op cit., p. 08). Assim, ele, o materialista histórico, fundamenta uma concepção de presente como um "momento presente" em que se insinuem estilhaços do tempo messiânico (tese XVII-A), um tempo de redenção.

Encerrando suas teses, Benjamin deixa claro que é no passado que se adivinha o futuro. Evidencia também que o primeiro só sobrevive e é capaz de enviar suas mensagens através da rememoração. Não obstante os tropeços da experiência humana transformada em vivência e a censura da classe dominante, o materialista histórico pode atingir seu objetivo recuperando, pela memória, o lado dos vencidos, oculto pela história oficial, apreendendo a fugaz imagem do passado.

Em sua primeira tese, Benjamin mostra o uso de um estratagema, um boneco manipulado por um mestre de xadrez que, escondido, ganhava todas as partidas que disputava. Benjamin, em sua alegoria, contrapõe-se, uma vez mais, a Descartes, para quem "a principal astúcia é a de não querer de forma alguma utilizar astúcia" (In: O. Matos, op cit., p. 157), pois, para ele, o materialista histórico deveria empregar algo mais do que a razão (como as demais historiografias faziam) para compreender e escrever sobre a história; deveria usar um lícito estratagema comparável àquele boneco, a alegoria.

Antídoto para os males do progresso, estratagema nas mãos hábeis de um mestre em história humana, a alegoria era para Benjamin a via de acesso a um passado censurado e esquecido, utilizando-se dela em suas teses. É através de seu uso que Benjamin procura abrigar-se dos olhares inquisitivos dos censores da época intransigente em que vivia; sobretudo, é ela quem melhor define a história que Benjamin pretendia que se fizesse, uma história aberta ao outro (a todos os outros). Mas se a alegoria é indiciadora do outro, por natureza, a história, como estava sendo escrita, presa aos ditames do vencedor, aos seus documentos e monumentos, num mundo cujas experiências humanas encontravam-se desgastadas, não poderia mais indicar o outro, exceto como uma possibilidade não concretizada. Desta forma, a história se tornara ruína do que poderia (e conforme Benjamin, deveria) ser. Ao mesmo tempo, por focar um só lado, apenas uma visão, a história, sem querer, deixa entrever as outras versões das quais ela não se ocupa (como vimos com os documentos). A história, então, não é apenas ruína, ela é também (embora pela contramão e inconscientemente) uma alegoria: uma ruína alegórica. E Benjamin justamente opunha-se a essa inconsciência e a inconsistência dessa história quando posta em confronto com a constelação de histórias possíveis. Por isso, Benjamin afirmava que, só o ...

*cronista que se põe a contar os acontecimentos sem distinguir pequenos e grandes presta tributo à verdade de que nada do que alguma vez tenha acontecido pode ser considerado perdido para a história. Certamente só uma humanidade redimida há de assumir todo o seu passado. Isso quer dizer: tão-somente à humanidade redimida o passado se torna citável em cada um de seus momentos. Cada um dos seus instantes vividos se torna uma citation à l'ordre du jour - dia esse que é exatamente o último. (Tese III)*

Será o último, pois será o dia do Juízo Final, o dia em que o Messias virá e no qual todos os pecados serão expurgados. Dia em que os pobres, os marginalizados, os vencidos, enfim, serão resgatados do obscurantismo em que foram lançados pela classe dominante e todas as histórias deixarão de habitar o terreno do provável e, finalmente, ascenderão às alturas do realizável, do concreto e do citável. Redenção que só será possível quando da chegada do Messias, que não vem apenas como o Salvador, ele vem como vencedor do Anticristo (Tese VI), que na visão alegórica benjaminiana se encarnou no tecnicismo da época, que mais tarde assumiu a figura do facismo, a quem só interessava "tomar conhecimento dos progressos na dominação da natureza, e não das regressões da sociedade" (Tese XI). Só uma humanidade sem classes, sem vencedores ou vencidos, completamente democrática, poderia viver essa redenção.

### **1. 5 - História e Literatura no século XX: algumas visões**

Empregando alegorias e metáforas teológicas, Benjamin, às vezes nostálgico, outras utópico, realista muitas outras vezes, foi tecendo seu projeto de engajamento ideológico com o propósito de reconstruir uma experiência coletiva, ou melhor, de construir um tipo de experiência coletiva, que superaria a anterior, porque menos aurática, menos hierarquizada e, portanto, mais aberta e democrática.

Mas enquanto a história está presa ao acontecido, ao documentado (ou seja, enquanto ela se mantém comprometida com o vencedor que é quem consegue ter sua vida relatada), a obra literária, por seu lado, liga-se tanto ao acontecido, quanto ao não acontecido, seja por não ter sido registrado, seja por ter sido apenas imaginado, isto é, liga-se também ao outro que poderia ter sido e que acabou marginalizado pela história, daí derivando seu caráter alegórico (de "dizer o outro"). A obra literária pode vir a ser, acidentalmente, um documento que é a base da pesquisa histórica combatida por Benjamin, no qual o materialista histórico pode encontrar "resguardada e preservada a obra de uma vida; na obra de uma vida, a época; e na época, a totalidade do transcurso histórico" (Tese XVIII). Benjamin, unindo a teoria à prática,

dá provas disso, ao estudar as tragédias barrocas e os poemas de Baudelaire, não apenas em seus aspectos literários, mas para nelas auscultar o interior de duas épocas distintas, o Barroco e a Modernidade, respectivamente, que, vimos, têm traços comuns a esse século.

História e literatura que, aparentemente, se ocupam de "realidades" díspares e conflitantes - uma, a primeira, do fato, da verdade, do acontecido; a outra, do não registrado e também do oficializado, do verossímil e do inverossímil, do acontecido ou do sonhado - podem, ambas, fecundar-se, se, principalmente a história, se mantiverem abertas a novas leituras, a novas interpretações e versões, bem como a novas parcerias e colaborações. Uma vez mais, a literatura dá exemplo, pois nela as fronteiras tradicionais entre gêneros, estilos ou áreas de conhecimento humano se unem, mesclando-se e revitalizando-se, num processo que Benjamin denomina de processo de fusão. Uma fusão que, lembra ele, deve visar à conscientização política do proletariado (cf. W.B., 1994a, "O autor como produtor"). Mais uma vez, Benjamin mostra-se sintonizado com seu tempo, e ainda antecipa o futuro: realmente, no correr do século XX, elementos tais como a música, a arquitetura, o cinema e, inclusive, a história entraram no cadinho da literatura e, o que Benjamin detecta no seu início, exarcerba-se no seu final, com a estética pós-modernista. Benjamin foi mais longe ainda ao estender o processo de fusão às relações entre autor e leitor, antecipando conjecturas formuladas mais tarde por, entre outros, Umberto Eco e sua **Obra Aberta**, conforme afirmam Gagnebin e Junkes, em obras já citadas.

Também a importância dada à figura do narrador, por parte de Benjamin, não foi uma postura isolada; ao contrário, o narrador mereceu, ao longo desse século, considerações e estudos feitos por autores das mais diferentes correntes e disciplinas, entre eles, um dos mais respeitados historiadores do século, o francês Paul Veyne, para quem, o narrador - seja ele um historiador ou um personagem de ficção - seleciona, recorta, sintetiza e organiza a história (quer seja a real ou a ficcional). Aí reside a primeira semelhança entre história e literatura, segundo Veyne: ambas são narrações, cujos narradores têm tarefas em comum; contudo, a história narra "eventos reais que têm o homem como ator" (1995, p. 11), enquanto que a literatura narra eventos que têm o homem como ator, portanto, sem importar-se com a realidade dos mesmos. História e literatura possuem, ainda, outro ponto em comum: o de não reviverem os fatos, já que o vivido que sobressai de suas narrações é o de seus narradores e não a de seus atores.

Se Veyne parece, décadas mais tarde, concordar em muitos pontos com Benjamin, num outro aspecto, porém, difere completamente desse estudioso: para Benjamin, a síntese da história apresentada pelas historiografias oficiais de sua época era abominável, pois privilegiava o lado dos vencedores, em detrimento ao dos vencidos; já para Veyne, isso é irrelevante,

porque, conforme ele, o historiador (de qualquer linha) é incapaz de conhecer o passado integralmente, pois esse, o passado, não é um "geometral" (p. 23), disposto a mostrar todos os seus lados. Isto aponta para o que Veyne chama de "descoberta de um limite": o de que a história, por "essência (...) é conhecimento mediante documentos" (§. 12) (aos quais nem mesmo Benjamin desprezava); conhecimento sempre parcial, muitas vezes falho e nunca completo, porque a história (como toda narração, diria Benjamin) "é filha da memória" (p. 12) e, como esta, segundo Veyne, sujeita a esquecimentos e lapsos, que, entretanto, podem ser superados graças aos "indícios" (p. 21) recolhidos pelos historiadores e por eles narrados. O aproveitamento desses indícios segue critérios ilógicos, como a preferência de quem os manipula (o historiador, o biógrafo, a testemunha, etc.) e o estado de conservação dos indícios ou documentos, bem como a quantidade dos mesmos. Por isso, Paul Veyne afirma que "todo livro de história é, nesse sentido, um tecido de incoerência, e que não pode ser de outro modo" (p. 18), cabendo ao leitor crítico perceber suas "lacunas mal preenchidas" e "inferir a natureza das fontes utilizadas" (p. 18). O leitor fará, assim, o trabalho que Benjamin julgava que devesse ser feito pelo historiador materialista: perceber que a história privilegia eventos e pontos de vista, frutos de uma filtragem efetuada de acordo com certos interesses.

Nas últimas décadas, tanto a história como a literatura se deram conta do poder de "certos interesses" e da manipulação efetuada nessas filtragens. A história, pelo menos em sua vertente cultural, tentando superar as limitações impostas por esses interesses, abdicou da certeza da existência de verdades absolutas, legitimadoras da ordem social, voltou-se para o imaginário e abriu-se para a interdisciplinaridade, aliando-se à antropologia e à literatura, entre outras disciplinas. Enquanto isso, na literatura cresceu a consciência de que a palavra, sua matéria-prima, já se encontrava previamente ocupada, prenhe de memórias de outros contextos "onde viveu sua vida socialmente tensa" (Bakhtin, 1993, p. 100) antes de ser solicitada pelo escritor. Foi Mikhail Bakhtin quem primeiro descreveu esse processo, ao qual denominou **dialogismo**. O dialogismo, objeto de estudo bakhtiniano desde seus primeiros trabalhos - destacando-se **Problemas da Poética da Dostoiévski**, de 1929 - é um diálogo relativizado, um interstício entre um e outro enunciado e que, por muitas vezes, ocorre sem que se perceba (na forma de vozes anônimas), pois "nosso próprio pensamento é formado pela interação com outros pensamentos". Surgem, então, num enunciado (e em nosso pensamento) "fronteiras", onde de um lado está a palavra do outro e, do outro, a nossa. Mas as cercas que delimitam essas fronteiras podem ser facilmente derrubadas ou avançadas. Nasce aí, para Bakhtin, uma duplicidade de expressão no discurso do outro, discurso esse que se mantém, ao mesmo tempo que passa a fazer parte do "enunciado que o acolhe". Contudo, se a palavra do outro, incorporada a um determinado enunciado, abre-se, para Bakhtin, numa forma dúplice, não se

pode esquecer do receptor que, com sua atitude responsiva-ativa, transforma-a numa espécie de novo enunciado, com uma terceira forma, na qual se acrescentam suas próprias entonações, que são também fruto do diálogo com outras consciências.

Esse diálogo entre enunciados, teorizado por Bakhtin, tem-se mostrado, dentro da literatura, extremamente fecundo e benéfico para a quebra de preconceitos e tabus. Escritores e críticos tratam hoje com muito mais serenidade questões como as da apropriação da palavra alheia, a intertextualidade (cujo conceito derivou-se das noções dialógicas dadas por Bakhtin) e as fronteiras entre o real e a imaginação e entre a história e a ficção. A originalidade e a autoridade autoral passaram a ser vistas como questões menores e a literatura assumiu uma nova feição, sendo agora muitas vezes encarada como um jogo de reconstrução, e o ato de escrever, sinônimo de refazer.

A literatura feita nas últimas décadas e à qual se convencionalizou chamar de pós-modernista, em linhas gerais, tem utilizado e explorado esse diálogo entre enunciado, gêneros e disciplinas. Essa literatura tem, entretanto, muitos adversários que a acusam, sobretudo, de não ser original, nem crítica ou política e de se voltar para o passado apenas por sua incapacidade de criar algo novo, o que a obriga a refazer o já feito. Fredric Jameson (1993, p. 43), um de seus principais adversários, aponta em toda a arte pós-modernista (e não só na literatura) uma "crise na representação histórica", crise causada pelo "desaparecimento do sentimento da história", que, por sua vez, seria provocado pelos interesses da sociedade de consumo na qual esta arte está inserida. Portadores de uma verdadeira "amnésia histórica", os pós-modernistas, segundo ele, são incapazes de se voltarem para o passado, exceto de forma nostálgica. Como "supremo exemplo literário" disso, Jameson cita o romance **Ragtime** de E.L. Doctorow, pois sua narrativa representaria "menos nosso passado histórico do que nossas idéias ou estereótipos culturais sobre esse passado" (p. 34).

Se Jameson explora a idéia de que o pós-modernismo foi condicionado pelo capitalismo e por causa dele tornou-se anistórico (ou pelo menos nostálgico), Hutcheon, no livro **Poética do Pós-Modernismo**, tece suas colocações em sentido contrário. Para ela, o pós-modernismo "é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia" (p. 19) e que "não recai na concessão nem na dialética (e também não escolhe nenhuma das duas)" (p. 42). "Em vez da síntese, encontramos a problematização" (p. 278). No lugar de rupturas ou oposições binárias (e da clássica separação ou/ou), temos a lógica do e/e (p. 74). Hutcheon afirma ainda que, tendo "em vista a variedade de posições possíveis dentro de cada perspectiva política" (p. 258), se torna difícil falar sobre leituras totalizantes esquerdistas ou direitistas do pós-modernismo, mesmo porque a arte pós-modernista possibilita

e anseia por uma pluralidade de leituras. Então, se Jameson faz sua leitura de um ângulo marxista, essa leitura pode, pós-modernamente, ser contestada e/ou enriquecida, inclusive por outros marxistas. E é justamente isso que Hutcheon defende no pós-modernismo: sua atitude antitotalizante de abertura a diferentes interpretações de qualquer ideologia, sem buscar, entretanto, repetimos, a síntese.

O pós-modernismo "incorpora o passado dentro do próprio nome e procura, parodicamente, registrar sua crítica com relação a esse passado" (p. 72). O resultado disso é uma arte eminentemente "histórica e política" (p. 78); mas muitos dos opositores do pós-modernismo, segundo Hutcheon, não conseguem aceitar isso. Ele é político porque sabe que está atrelado à sociedade de consumo e ao humanismo liberal que compõem a ideologia dominante. Não foge disso, pelo contrário, questiona esse domínio e explora-o. Hutcheon dá exemplo dessa atitude ao basear seu estudo em muitas teorias avessas ao pós-modernismo, como as de Jameson, Eagleton e Habermas. Ela se utiliza dessas teorias para explicar a sua, incorpora-as, contesta-as, explora-as, enfim, sem procurar, contudo, fazer disso um processo dialético.

O pós-modernismo tem consciência de ser fruto de uma ideologia, mas está consciente, também, de que qualquer outra atividade humana, como por exemplo a história, igualmente o é. Sendo assim, o pós-modernismo é, nas palavras de Hutcheon, "cúmplice e crítico" da sociedade de consumo e com seu "discurso de natureza politicamente 'não-marcada' (ou duplamente codificada)" (p. 261), repensa cânones e dogmas, renegocia fronteiras, desmistifica "poderes", mostrando, inclusive, que estes não são tão totalizantes quanto querem parecer. Ainda que muitos não o reconheçam, o pós-modernismo aponta, sim, os erros da sociedade capitalista, mesmo que não seja de dedo em riste, e reconhece a importância da história, porém questiona o fato de só podermos conhecê-la através de vestígios textualizados que, por sua vez, sofrem, da mesma maneira, influências ideológicas. Então, é óbvio que as narrativas pós-modernistas representam "menos nosso passado histórico do que nossas idéias ou estereótipos culturais sobre esse passado", como afirma Jameson (1993), pois a história (e evidentemente o passado) só pode ser conhecida hoje através de uma leitura (ou filtragem) anterior, condicionada à ideologia de quem a fez (geralmente a dos vencedores). O pós-modernismo reconhece e expõe essa filtragem e, ao mesmo tempo, realiza a sua própria filtragem, sem escondê-la posteriormente, aliás, evidenciando-a.

Como se pode perceber, o pós-modernismo preocupa-se - e ocupa-se - intensamente com a história, problematizando-a em grande parte de suas obras. Em sua problematização da história, o pós-modernismo tem-se utilizado de duas potentes armas: a metaficção historiográfica

(na literatura) e a paródia (especialmente na literatura e na arquitetura).

A metaficção historiográfica pós-modernista atua através da indefinição de fronteiras entre a literatura e a história e o faz com "intensa consciência" disso. Hutcheon usa o termo metaficção historiográfica para referir-se àquelas obras "que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivas e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos" (p. 21). Mas o passado histórico, já vimos, só pode ser conhecido através de "vestígios - sejam literários ou históricos" (p. 164) e é função da metaficção historiográfica reelaborar criticamente - e não de maneira nostálgica - esse passado.

Não menos crítica é a paródia, cujo uso por parte dos pós-modernistas sofre freqüentes ataques por ser considerada "não-séria". Na verdade, o que a paródia faz é revelar nossa impossibilidade de reavaliar o passado, a não ser de forma afastada e irônica. A paródia pós-moderna, para Hutcheon, não é a imitação ridicularizadora das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da "prática" paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na continuidade cultural: o prefixo grego "para" pode tanto significar "contra" como "perto" ou "ao lado" e, ela conclui: "A paródia não é a destruição do passado, na verdade, parodiar é sacralizar o passado. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno." (p. 165).

Hutcheon destaca ainda, o questionamento feito pela literatura pós-modernista sobre o "impulso uniformizador da cultura de massa" (p. 170), que é "branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica". Graças a esse questionamento, começou-se a dar mais atenção ao "ex-cêntrico", aquele que não se adequa a esse padrão, dando possibilidade às minorias (e às nem tão minorias assim) raciais, sexuais, econômicas e a povos, como os da América Latina, de se revelarem, sem, contudo, transformá-los em novos centros ou padrões, mas dinamizando intercâmbios e derrubando preconceitos. A autora cita Edward Said para lembrar que existe uma estreita e fecunda (embora quase sempre negada) ligação entre o centro e as margens e extremidades, representadas por essas minorias, numa "relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores".

No caso da América Latina, a percepção dessa interdependência nem sempre foi clara. O que prevaleceu, pelo menos até o século XIX, foi a noção da cultura latino-americana como estagnada num estágio inferior à européia, que era, então, fielmente copiada pelos "pobres" povos latino-americanos. No século XIX, elementos locais passavam a ser incorporados a esses modelos, numa tentativa, ainda tímida, de auto-afirmação. Somente nesse século a interdependência mútua começou a ser melhor entendida e seus frutos passavam a ser,

finalmente, colhidos, embora muitos deles tenham, ainda, um gosto amargo, herança de tantos séculos de esquecimento e exclusão.

A análise sobre o depauperamento da experiência realizada por Benjamin e suas conseqüências, entre elas a manipulação da história que passou a se ocupar somente de uma versão dos acontecimentos, aquela que mostrasse o lado dos vencedores, ajuda a entender melhor a dominação dos países ditos subdesenvolvidos, como os da América Latina, encarados como sem história, por estarem excluídos da história progressista e do historicismo. E, por conseqüência, sua análise permite que se compreenda melhor como se sentem os latino-americanos diante desses séculos de esquecimento e exclusão, na qual sua história foi lançada. Possibilita, ainda, que se perceba a importância da literatura na tentativa de superação dos sentimentos negativos resultantes disso.

#### **1.6 - Primeiras considerações sobre história, memória e literatura na América Latina**

Inadequação e pessimismo em relação à história, aliados ao desejo de redimi-la, são os sentimentos que afetam profundamente a América Latina desde seu descobrimento: "Nascemos do choque produzido pelo encontro de ritmos temporais diversos. Fomos engendrados a partir do sacrifício de um mundo anterior - entramos na história depois da expiação", afirma Vera Follain (1994, p. 17) a respeito da América Latina, assinalando que os povos autóctones tiveram que enfrentar um duplo sacrifício, a perda de seu espaço e da dimensão temporal que os regia. Mais adiante ela afirma:

*"A temporalidade moderna guiada por uma lógica de encadeamento entre passado, presente e futuro esbarrava com nossa irrupção abrupta no mundo ocidental, com a difícil relação com o passado e com a impressão de que o futuro sempre nos escapava" (p. 34).*

Assim, o povo latino-americano via-se obrigado a recorrer a práticas, nem sempre dialéticas, ora correndo atrás de modelos e valores coloniais, procurando recuperar seu "atraso" frente ao mundo europeu, ora opondo-se à rapidez da história dos conquistadores, resistindo às mudanças vindas de fora, buscando resguardar-se em sua especificidade. Práticas que, na verdade, são tentativas de se resolver a tensão que a consciência da fragilidade de sua imagem histórica provoca nesse povo. Por causa dessa consciência, a América Latina viu-se obrigada a dobrar-se, muitas vezes, sobre si mesma, na tentativa de encontrar pelo menos sobras de um passado que lhe fosse autêntico, para então reelaborá-lo, dando-lhe um sentido, que se encontra

ainda oculto para o presente, procurando, também, fugir do mal-estar que lhe causa enxergar-se como simulacro de uma cultura alheia e perceber a impotência de suas manifestações culturais que passam, quase sempre, despercebidas por outras culturas, exceto quando vistas sob a ótica da exotividade. A memória é, por isso, constantemente refrescada, polida e aparada. Mais que isso, ela passou a ser devorada, assimilada e deglutida, como se fosse o prato principal de um banquete que foi servido aos latino-americanos para que, com ele, aplacassem sua fome de cultura e de história; ao mesmo tempo, paradoxalmente, a memória evocada traz, muitas vezes, o reflexo de outras culturas e de outros tempos e, com eles, lembranças de derrotas e usurpações que são, para a América Latina, feridas não cicatrizadas, resultantes de sua traumática inserção na história do resto do mundo ocidental, que ela procura esquecer, apagando essas memórias.

História e literatura comportam-se, inúmeras vezes, como memórias artificiais, criadas para salvaguardar momentos que, de outra forma, estariam irremediavelmente perdidos. No entanto, a história, pelo menos a tradicional, vem, por séculos, rechaçando a memória dos que não estão colocados no centro de seus interesses e, com isso, não tem conseguido abrigar toda a multiplicidade de aspectos que formam a cultura latino-americana, a literatura; ao contrário, vem, especialmente nesses últimos dois séculos, se preocupando com essas questões, desenvolvendo-as. Esta, ao mesmo tempo que reflete, como um espelho, as contradições temporais e históricas a que a América Latina está sujeita, procura refletir sobre elas em busca de soluções.

E é sobre essas contradições, captadas e refletidas pela literatura, que formam o paradoxo vivido pelo povo latino-americano, da busca/fuga de si mesmo e de suas memórias e das dúvidas em relação ao passado ou passados que compõe(m) sua história, que as próximas páginas tratarão.

## CAPÍTULO 2

### DEVORAR OU SER DEVORADO: EIS A QUESTÃO

Reflexões sobre o dilema histórico-cultural da América Latina e algumas das soluções encontradas por sua literatura

*Nada há mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-lo. O leão é feito de carneiros assimilados.*

*Paul Valéry*

## 2.1 - Do descobrimento à tentativa de descobrir-se

*Sinto que muitos desejariam livrar-se do pesadelo da História, seguindo ao pé da letra o lema radical de Nietzsche. Não lhes faltam razões. Entretanto, também aqui se faz preciso escolher. Qual passado lançar fora do barco para aliviá-lo de um peso morto? E qual passado eleger como lastro bastante para que a nave resista às insolências da intempérie? (BOSI, 1994, p. 357)*

A dúvida de homens e mulheres de todo o mundo, captada por Alfredo Bosi dentro do contexto atual da pós-modernidade e mostrada, metaforicamente, no trecho acima, na verdade, verruma o povo latino-americano desde os primórdios de sua formação.

Para confirmarmos essa afirmação e mostrarmos como essa dúvida tem-se refletido na produção literária latino-americana, além de seus esforços em busca da superação do problema, faz-se necessário relembrarmos momentos importantes da trajetória da formação do povo latino-americano, recuando até o descobrimento da América e algumas das circunstâncias que antecederam a esse descobrimento:

Na Idade Média, uma Europa imersa em conflitos religiosos e envolta em sombras acalentava uma utopia: encontrar um "novo mundo"; um mundo cujas terras virgens e paradisíacas estariam, junto com seus nativos habitantes, prontas a receber o "cunho que se lhes quisesse imprimir". Para alguns, essas terras realmente existiam, embora sua existência não tivesse sido, ainda, comprovada; para outros, no entanto, tudo não passava de fantasia. Narrativas fantásticas surgiram, algumas especulavam sobre vegetações luxuriantes que cobriam essas terras, escondendo em seu interior metais e pedras preciosas, rios caudalosos e povos amigos; outras narrativas davam conta da existência de monstros e gigantes devoradores de homens que habitavam essas terras, cujos mares formavam ondas imensas, capazes de tragarem os navios que se arriscassem e se aproximar delas; quem as vencesse e conseguisse fugir para longe encontraria o vazio, o fim do oceano. Na imaginação do homem medieval misturavam-se, assim, o medo do desconhecido e a irresistível atração pela aventura, o desejo de mostrar-se mais forte que os desafios que se pudesse encontrar. Animados por esse sentimento, sobrepujando qualquer dúvida que os retivesse, intrepidamente, alguns homens lançaram-se ao mar em busca da utopia que lhes era comum. Foi assim que, em 1492, Cristóvão Colombo

descobriu o primeiro pedaço da América. Depois dele, outros mais foram sendo, rapidamente, encontrados e seus descobridores trataram logo de se apossar deles.

Na descrição de Alfredo Bosi (1992, p. 23),

*1942 foi a data que dividiu a História em Idade Média e Idade Moderna. Para os nativos deste lado do Atlântico, foi a exposição de um mundo a outro, o Novo que passa a ser objeto tanto de cobiça quanto do maravilhamento do Velho. Expansão da burguesia mercantil européia, viragem das navegações encetadas pelos portugueses nas primeiras décadas do século XV. Primeiro ato do drama da colonização, da catequese, do capitalismo comercial em súbito crescimento...*

Cobiça e maravilhamento, dominação e evangelização foram as primeiras reações dos europeus, principalmente os ibéricos, ao terem sua fantasia concretizada, fazendo com que as terras recém-descobertas se tornassem colônias e rentáveis fontes de lucros para seus descobridores. Pode-se dizer que os povos ibéricos tinham um espírito antropofágico, canibal, pois vieram dispostos a devorar todas as riquezas e todas as vontades da terra e do povo da parte que lhes coube da América, hoje conhecida como América Latina. No caso de Portugal, isso fica evidente na Carta de Pero Vaz de Caminha<sup>1</sup>.

Como explica Alfredo Bosi (1994, p. 15), a "colonização é um projeto totalizante, cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do **colo**: ocupar um novo chão, explorar seus bens, submeter os seus naturais". Assim, aqueles "seres sem história", isto é, os povos indígenas da América, pareceram aos colonizadores ibéricos uma "terra" bastante fácil de cultivar. Língua, religião e normas de condutas de monarquistas católicos foram as sementes lançadas no fértil e virgem "solo" indígena. Embalava-os a certeza de que essas sementes vingariam e dariam sumarentos frutos: o aumento de suas riquezas e a preservação de suas culturas.

Vê-se, então, que duas espécies de frutos eram esperadas, isso porque, ainda conforme Bosi, "os agentes desse processo (de colonização) não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram nas arcas da memória e da linguagem aqueles

---

1. Nela pode-se perceber o interesse material dos portugueses, bem como a intenção de devorar a cultura indígena para substituí-la pela européia, atendendo aos propósitos "reais": "por certo esta jente he boa e de boa signprezidade e empremarsea ligeiramente neeles qualquer crunho que lhes quiserem dar (...)". A *Carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro, Agir, 1965, p. 105.

mortos que não devem morrer." E o passado ibérico era um desses mortos.

A colonização da América veio convulsionar, ainda mais, a Europa, que já se encontrava em convulsão pela Reforma e pela Contra-Reforma; além disso, essa mesma Europa viu ressurgir os ideais humanistas, oriundos da Antiguidade Clássica. Ideais que colocavam o homem como "a medida de todas as coisas" e abriam caminho para as Ciências e a Razão, ao mesmo tempo em que viam no passado (especialmente nas criações greco-romanas) o modelo a ser imitado. Renascer (despertar) e restaurar (trazer de volta o passado) eram, então, as tendências seguidas.

Países católicos, empenhados na Contra-Reforma, Portugal e Espanha, procuravam preservar seus valores religiosos e culturais, supervalorizando o passado. Herdeiros da visão escatológica do tempo, derivada do Cristianismo primitivo, que mantinha a idéia do Juízo Final bem presente, a certeza de uma, sempre próxima, "Queda Cósmica" levava-os a tentar reviver uma "Idade de Ouro" distante, mas possível de ser reencontrada, justamente através do prolongamento e da conservação do passado.

Trazer de volta o passado, no caso dos países ibéricos, revela o pessimismo destes em relação ao futuro. Pessimismo gerado não apenas por questões religiosas, mas pela consciência do declínio financeiro e político dos dois países, apesar do sucesso de suas empresas marítimas. Para atender seus anseios de afirmação, conservação e, também, de comprovação histórica de seus valores, isto é, de sua cultura passadista e, ainda, recuperar tanto as riquezas como o prestígio perdidos, nada melhor, pareceu-lhes, que o homem das terras recém-descobertas: um homem que não compartilhava desse passado e era, portanto, pelo menos aos olhos ibéricos, "sem passado", ou seja, sem uma história e incapaz de gerá-la, vivendo num mundo não conspurcado por mãos hereges. Nas palavras de Leopoldo Zea (1976, p.p.60-61)

*Tal es lo que intentó el llamado hombre moderno cuando hizo crisis la cultura cristiana (...) aspiró a crear um mundo enteramente nuevo (...) una tierra virgen, tierra nueva, donde el hombre que la habitaba vivía en pleno estado de naturaleza, esto es, sin historia.*

Portadores de uma visão do tipo rua de mão única, ou seja, só havia um lado onde se poderia estar, uma única consciência de mundo e de si mesmo válida - aquela recebida pelo passado ibérico - era-lhes, então, inconcebível que se pudesse agir de outra forma com os povos indígenas encontrados nessas terras, exceto tratar seus membros ora como animais sem alma, ora como criancinhas a quem se deve ensinar o caminho do Bem e da Verdade. Configuraram-se assim, portugueses e espanhóis, num verdadeiro exército redentor.

Desconhecendo, ou não podendo reconhecer que no Continente recém-descoberto viviam culturas diversas entre si, e não européias, impuseram aos indígenas seus próprios padrões culturais, isto é, fizeram a antropofagia da cultura indígena, mas sem digeri-la. Transformando o indígena americano no "Outro europeu: ao mesmo tempo imagem especular deste e a própria alteridade indígena recalçada" (SANTIAGO, 1992, p. 16). Nessa época, abundaram textos extasiados diante da exotividade do Continente recém-descoberto. Outros, em menor quantidade, deixam de lado o deslumbramento, ao mesmo tempo em que não procuram impor suas culturas, relatando sem falsos moralismos e sem prévios julgamentos a cultura de alguns desses povos indígenas, como os textos de Hans Staden e Michel de Montaigne<sup>2</sup>.

Tomado, a princípio, como um homem "sem história", espécie de "tábula rasa", como um "papel em branco", quase um século após o início da colonização do Brasil, com os colonizadores ainda sob o efeito da crise religiosa provocada pela Reforma, preocupados em levar adiante a Contra-Reforma e temendo a influência de europeus não ibéricos (= não católicos) sobre os indígenas, a visão e, conseqüentemente, a ação sobre esses muda:

*Já por essa época o indígena não é dado mais pelo português como tábula rasa, mas é dado pelo católico português como ocupado pelo herege francês ou inglês. A conversão, em fins do século XVI, opera duas ações de despejo contra o indígena: convertendo-o, desaloja-o de sua cultura; fazendo com que se revolte contra os "hereges", desaloja-o de qualquer outra ocupação que não a católica. Em ambos os casos, fá-lo entrar nos conflitos maiores do mundo ocidental sem que tenha tomado parte nos acontecimentos, mero ator, mero recitador que é. Duplamente despojado: a História européia é a estória do indígena. Resta-lhe memorizar e viver com entusiasmo uma "ficção" européia (portuguesa, em particular) que se transcorre num grande palco que é a sua própria terra. (SANTIAGO, 1992, p. 15)*

Quanto aos colonos, não só os do Brasil, mas os das demais colônias, esses continuaram a servir-se da Europa ibérica, transplantando para essas colônias a cultura de suas Metrópoles. Entretanto, Portugal e Espanha não eram suficientemente fortes para se manterem como matriz cultural dessas colônias, que logo ficaram famintas. Para matar a fome, o latino-americano continuaria a nutrir-se, nos séculos seguintes, do modelo europeu; contudo, trocou-se o cardápio: o raquítico trivial ibérico deu lugar ao requentado manjar anglo-francês (cf. ZEA, op cit., p.p. 28-29 e 61). Por sua vez, o Iluminismo francês, um dos novos modelos copiado,

---

2. Os textos mencionados são, respectivamente, "Porque devoram seus inimigos" e "Dos canibais". In: RIBEIRO, Darcy (org.), 1992.

e em muitos pontos combatido pelo Barroco português, opera um desalojamento da Natureza e do Outro, muito semelhante ao efetuado, a partir da descoberta da América, pelos povos ibéricos; pois segundo Olgária Matos (1993, p. 164),

*a luta do Iluminismo é para demitizar o mundo, com o saber científico, do terror sobrenatural (...), não pode haver nada de exterior, o concreto múltiplo e diverso é reduzido à identidade. A abstração do qualitativo e plural também liquida a alteridade do outro. O sujeito iluminado se sente ameaçado em sua absolutez (...). Para ele, o não-ser, o outro, é destruído e reduzido à dimensão do mesmo.*

Assim, os modelos são substituídos, mas todos provocam um mesmo resultado: o desalojamento do ser e de sua cultura. Desalojamento que repercute na concepção temporal. Desalojados sentem-se, por isso, tanto o indígena que teve sua terra e sua cultura arrancadas à força, como o colonizador, transformado em colono e o homem aqui nascido e logo colonizado por outras culturas; porém, ao menos os dois últimos, com maior ou menor consciência, nutrem-se delas, ao mesmo tempo em que procuram romper com a verdade monológica<sup>3</sup> imposta pelo conquistador - seja ele ibérico ou anglo-francês. O latino-americano passou, então, a devorar a cultura da Inglaterra e da França, buscando assimilar temas e atitudes adaptadas à realidade local. No Brasil, por exemplo, em pleno processo de independência política e conseqüente procura de uma identidade nacional, os escritores visavam em suas obras a valorizar o índio, idealizando suas características, e a natureza, ambos servindo de "contraponto compensador do nosso complexo de inferioridade diante da cultura européia" (FIGUEIREDO, 1994, p. 79). Também o "homem americano, mestiço e colonizado", foi, pelo mesmo motivo, "nobilizado com a aura do mito" (CHAVES, 1991, p. 17), figurando, então, com destaque, no Romantismo brasileiro. Índios, gaúchos e sertanejos foram os heróis de nosso Romantismo. Um Romantismo importado da França e da Inglaterra, feito nos seus moldes, mas com características próprias, fruto de modificações efetuadas mediante a realidade da ex-colônia. Dessa maneira, além de copiar, o brasileiro conseguiu adaptar algo à sua realidade.

---

3. No caso ibérico: "Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: O Verdadeiro Deus, O Verdadeiro Rei, A Verdadeira Língua". In: SANTIAGO, Silviano, 1978. p. 16.

## 2.2 - De Caliban e de Próspero todo latino-americano tem um pouco (ou Considerações gerais sobre os "tortuosos" caminhos da literatura brasileira - e latino-americana - nesse século)

"Vítima" quase sempre indefesa dos interesses políticos e econômicos de fora, a América Latina viu, na segunda metade do século passado e início desse, crescer o domínio sobre si dos Estados Unidos<sup>4</sup>. José Enrique Rodó, professor uruguaio (1871-1917), procurando romper a hegemonia norte-americana sobre a América Latina, escreve em 1900, **Ariel**, um livro impregnado pela cultura européia e seus ideais.

O livro baseia-se na peça **A Tempestade**, de Willian Shakespeare. Escrita entre os anos de 1611 e 1612, a peça narra a história de Próspero, nobre da corte italiana que, traído por seu irmão, vai parar, junto com sua filha Miranda, numa ilha. Essa ilha pertencera à feiticeira Sicorax, vencida por Próspero, que possuía "poderes mágicos" advindos de seus livros. Graças a isso, Caliban, o filho de Sicorax, tornara-se seu escravo. Contava Próspero, também, com a ajuda de Ariel, espírito do ar, outrora aprisionado por Sicorax num carvalho. Ariel servia a Próspero por gratidão, por esse tê-lo libertado e também por medo, pois Próspero ameaçava prendê-lo novamente, caso não o ajudasse a reencontrar-se com seu traidor.

Os relatos de Montaigne sobre as expedições que descreviam as terras recém-descobertas e seus habitantes serviram de inspiração a Shakespeare, que criou o nome Caliban como um anagrama de canibal (c.f. RETAMAR, 1988), palavra que provém de caraíba, nome do povo indígena que habitava a região hoje conhecida por Caribe, povo combativo que enfrentou os europeus em sua ocupação e que, por isso, era visto por eles de maneira muito negativa.

É essa visão negativa, que muitos europeus tinham de Caliban, que Rodó explora em seu livro. Nele, Caliban simboliza o bárbaro, o rebelde, o nativo que se deixou envolver pelo consumismo norte-americano, enfim, o não-europeu. Dois outros personagens shakesperianos foram retomados por Rodó: Próspero, que em seu livro é o narrador, um professor que, em sua última aula, dá conselhos aos seus discípulos, numa fala que representa o colonizador, o herói civilizador em relação à América Latina, e Ariel, o espírito e o saber, a intelectualidade que sobrepuja o utilitarismo característico dos Estados Unidos e que representaria o melhor de nossa civilização (RETAMAR, p. 24).

Ariel, para Rodó, é o império da razão, o "amigo da luz", a espiritualidade da cultura

---

4. Conforme Octavio Paz (1989, p. 73), os Estados Unidos exerciam sobre a América Latina um fascínio "ambivalente: o titã era, ao mesmo tempo, o inimigo da nossa sociedade e o modelo inconfessado do que queríamos ser."

contra o símbolo de consumismo e torpeza que é Caliban. Segundo o autor, os norte-americanos seriam todos Calibans, "mísera argila" (RODÓ, p. 106), "bloco de terra" (SHAKESPEARE, p. 23), precisando, por isso, aparar suas arestas, porque somente pelo espírito e pelo raciocínio o homem alcançaria o seu engrandecimento, acrisolando-se. Para isso, deveriam seguir Ariel e seu exemplo, pois...

*Ariel é a razão e o sentimento superior. Ariel é este sublime instinto de perfectibilidade, por cuja virtude se engrandece e se converte em centro das coisas a argila humana a que vive vinculada sua luz - a mísera argila de que os gênios da Arimanes falavam a Manfredo. (RODÓ, p. 106)*

As palavras de Próspero a seus jovens discípulos parecem conter ecos de reflexões feitas dois séculos antes por Descartes; numa delas o filósofo afirma:

*assim como uma mesma causa  
o barro e a cera  
seguem discordantes fins  
e contrários, uma se abrande e outro endurece  
se a um só tempo o Sol em  
ambos resplandece. (In: MATOS, op cit., p. 35)*

Ver o homem de seu continente transmutar-se, graças à alquímica ação européia, efetuada por sua Luz e sua Razão, de barro grosseiro e grotesco em cera moldável para nobres fins, era o anseio de Rodó. Na análise feita por Luiz Alberto Sánchez (1976, p. 213), afirma ele que:

*La obra más característica de Rodó es Ariel. Escrita a los veintisiete años refleja una madurez increíble. Se libraba entonces un dramático duelo entre el supuesto idealismo hispano-americano y el alegado mamonismo yanqui, Dicho en una alegoría shakespiriana; entre Ariel y Caliban. Con unilaterización poco prudente, Rodó admitía tácitamente que los norteamericanos podían ser definidos por el 'I must eat' del Caliban de La tempestade, y los latinos por el aire sutil de Ariel. En el medio como um promotor e arbitro está el viejo Próspero, su propia representación, tratando de dirigir el transcendental diálogo entre una técnica y el impetu aitoral y creador de otra.*

Rodó criou com seu livro o mito do "arielismo", adotado por muitos escritores hispano-americanos, como Francisco Calderón e Gonzalo Zaldumbide, e que procurava exaltar o idealismo, o espírito sobre a matéria, a liberdade contra a opressão. Contudo, devorado pela cultura colonizadora européia, em sua leitura de **A Tempestade**, Rodó não percebeu que Ariel ajudava com artimanhas e subterfúgios a Próspero em seus propósitos, e que este não se furtava nem ao uso da força para melhor dominar a ele, Ariel, e a Caliban, que contudo não se deixou devorar. Se o seu livro usa de modelos europeus e ainda defende idéias da colonização, sua posição, entretanto, é justificável dentro do espírito de seu tempo, que era o da luta por parte de alguns intelectuais contra a dominação norte-americana.

Com o passar do tempo, o ato de copiar e adaptar modelos, adotado pela América Latina, mostrou-se benéfico, pois foi o pressuposto básico para o passo seguinte: a passagem para a consciência antropofágica.

Filhos da dominação cultural européia, os povos da América Latina herdaram sua visão unilateral: porém, já no início deste século, surgiram outras visões, outros apetites. Oswald de Andrade em seu **Manifesto Antropófago** profere: "Só a antropofagia nos une". O manifesto propunha a devoração da cultura e das técnicas importadas e sua reelaboração, tendo como resultado um produto novo, exportável. Não mais o simulacro, a cópia servil; em seu lugar, a assimilação e a transformação, numa dessacralização do europeu e de seus modelos a serem copiados. Inspirou-se Oswald de Andrade no indígena americano, que come seu adversário, não para satisfazer sua fome ou gula, ou ainda, sua sede de vingança, mas para, ritualisticamente, apropriar-se de suas qualidades, como dignidade e coragem. Essa era a proposta de Oswald: retirar do Outro o que criticamente fosse avaliado como precioso, sem, no entanto, desfazer-se de sua própria cultura.

Borges, com seu Ultraísmo, e Huidobro, elaborando o Criacionismo, são exemplos de escritores hispano-americanos que buscavam, cada um a seu modo e de maneira distinta do Modernismo brasileiro, os mesmos propósitos deste: fazer com que a Europa deixasse de ser o ponto de referência da América Latina, apesar de ainda inspirarem-se em suas vanguardas, procurando mostrar, também, que, mesmo sendo diversos, somos integrados na totalidade que é a cultura humana.

Tempos depois, esses escritores, já amadurecidos, abandonaram esses movimentos, continuaram, entretanto, ao longo de suas vidas, buscando a renovação da literatura latino-americana, para torná-la fonte de influências sobre os países outrora matrizes. Influências não mais na exotividade da paisagem ou dos costumes, mas na maneira dessacralizadora e

antropofágica de escrever.

No Brasil, nas décadas de 30 e 40, a efervescência e o radicalismo nas quebras de tradições do Modernismo, em seus primeiros anos, dá lugar a uma visão ainda mais social e, muitas vezes, até mais áspera da realidade nacional. Didaticamente, costuma-se dividir esse segundo momento em três direções: regionalismo, que trabalha em cima das relações sociais brasileiras, fora dos grandes centros; prosa urbana, onde a vida nas cidades entra em foco, e a prosa intimista, desenvolvida primeiro por Cornélio Pena e depois por Clarice Lispector e Lúcio Cardoso. A prosa regionalista conta com grandes nomes, tais como: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo e José Lins do Rego; e na prosa urbana há Marques Rebelo, Otávio de Faria, José Geraldo Vieira, entre outros.

A literatura brasileira atual, que compreende o período de 1945 até aqui, prosseguiu, basicamente, por esses mesmos caminhos, inclusive retomando ainda mais enfaticamente o modelo do Realismo do século XIX. Guimarães Rosa é, segundo Vera Follain (Op cit., p. 32), quem, junto com Graciliano Ramos, melhor soube aproveitar-se das vertentes da literatura brasileira nesse século, fazendo a "síntese dos questionamentos e das inovações formais, trazidas pelas vanguardas, com a matéria local". Também há nessa época o surgimento do "realismo fantástico", que recria a realidade através de uma linguagem simbólica, prenhe de metáforas questionadoras. Murilo Rubião e J.J. Veiga destacaram-se no uso dessa forma de narrativas.

Na América hispânica, muitos autores foram, ou ainda são, adeptos do "realismo fantástico" - que, aliás, na América Latina, surgiu entre eles, com Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges e Gabriel Garcia Marques.

Esse tipo de narrativa, por ser eminentemente alegórica, se adequa muito bem às situações de opressão que a América Latina sempre enfrentou, mas com as quais iria se defrontar com mais violência a partir da década de 60, quando foi praticamente loteada entre os caudilhos. Utilizaram-se do "realismo fantástico" os escritores que, vendo seu povo oprimido, e inclusive eles próprios o sendo, procuraram fugir da tesoura das censuras estatais e denunciar essa opressão.

Criticava-se, então, a dura realidade social, através de metáforas construídas com elementos fantásticos e insólitos<sup>5</sup>, mas também por intermédio das autobiografias e dos romances-reportagem.

Na década de 70, no Brasil, os romances-reportagem surgiram para suprir a lacuna deixada

---

5. Nesse sentido, Érico Veríssimo faz os mortos julgarem os vivos em **Acidente em Antares**.

pelos jornais, que só podiam contar as notícias sobre um determinado ponto de vista, aquele que fosse favorável aos militares. **Feliz Ano Novo**, de Rubem Fonseca, **Lúcio Flávio**, de José Louzeiro, e **Quatro Olhos**, de Renato Pompeu, são exemplos de romances-reportagem. Os primeiros mostram, através da vida de marginais - uma situação singular -, a explosão da violência na vida cotidiana daqueles anos - situação geral (cf. ARRIGUCCI, 1979); o último revela, através de alegorias, a censura contra os intelectuais, situação representada pelo personagem principal, que, após anos escrevendo um livro, "perde-o" e passa outros tantos anos tentando reescrevê-lo, sem sucesso.

As autobiografias e as memórias, principalmente as primeiras, procuravam, também, dar conta do que ocorria nos "subterrâneos do poder". Nas autobiografias, contava-se um momento particular da vida do próprio escritor, especialmente fatos ligados à repressão militar, à prisão e/ou às torturas sofridas. Esse tipo de literatura atingiu, por motivos óbvios, seu apogeu após a anistia dada aos presos políticos, no Governo Figueiredo. **O que é isso, companheiro?** e **Os Carbonários**, livros de Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis, respectivamente, fazem parte da grande lista de autobiografias que apareceram entre o final da década de 70 e início da de 80.

De acordo com Retamar (1988, p. 25-28), alguns intelectuais da América Latina e da Europa retomaram, nesse século, a peça de Shakespeare, **A Tempestade**, fazendo uma nova leitura da mesma. De acordo com essa leitura, a peça pode ser tomada como uma alegoria da situação vivida pelas colônias (tanto as latino-americanas como as africanas), que se estenda mesmo após a sua independência.

A ilha, nessa leitura, tomaria o lugar dos países colonizados pela Europa Ibérica; Ariel, o espírito, o intelectual que ajuda o colonizador e difunde seu exemplo e que pensa estar, mesmo assim, mantendo-se puro e íntegro; Próspero representaria o colonizador, o homem europeu que detém o conhecimento, enquanto Caliban é apresentado como o rebelde, o grotesco e impertinente nativo, que não se deixa dominar, pelo contrário, pretenderia a assimilação e a transformação das culturas. Caliban é, nesse sentido, o canibal desejado pelos modernistas de 22, e, verdadeiramente, "nosso símbolo" (RETAMAR, p.p. 28-29).

Tendo em vista essa leitura e expandindo-a para a ficção feita nos últimos tempos, poder-se-ia dizer que os romances-reportagem, as autobiografias e os textos alegóricos comportam-se à maneira de Caliban, rebelando-se e não se deixando devorar por aqueles que se consideravam os donos do poder e da verdade, "fiéis guardiões da Moral, da Família e da Segurança Nacional".

Santa Catarina também foi atingida por essa onda de repressão que se iniciou com o

Golpe de 64 pelos militares. Situação que foi denunciada em muitos contos de Emanuel Medeiros Vieira, no romance de Holdemar Menezes, **A Maçã Triangular**, publicado em 1981, e, nos anos 90, por Salim Miguel em sua autobiografia, **Primeiro de Abril**.

Salim Miguel, escritor catarinense nascido no Líbano em 1924 e criado em Biguaçu, SC, destacou-se na literatura, já no início da década de 50, com a publicação dos livros **Velhice e Outros Contos** e **Alguma Gente**, ambos de contos, e do romance **Rede** e no cenário cultural pela intensa colaboração com o grupo inquietamente renovador que veio a ser chamado Grupo Sul e que visava à implantação definitiva, na cultura e nas letras catarinenses, da estética modernista que, há muito, vigorava no restante do país. Jornalista profissional, Salim Miguel chefiava o escritório da Agência Nacional, quando a dois de abril de 1964, foi preso em decorrência do Golpe Militar. **Primeiro de Abril - Narrativas da Cadeia** é, como o subtítulo indica, o relato dessa prisão. É também o retrato de um escritor que, apesar de perplexo com aquela situação inesperada e indesejável, retira de cada fato, de cada ato, de cada ser humano encontrado durante sua prisão (e em sua vida), elementos (alimentos seria melhor dizer) para compor este livro; o que o aproxima de Caliban (pelo menos, o da segunda leitura, aquela que o toma como "nosso símbolo"), pois ambos buscam o encontro com o outro, sua assimilação e reelaboração, enquanto os ditadores, sejam eles Prósperos ou golpistas, procuram impor seus valores, anulando o outro. A análise a seguir procurará, por seu lado, comprovar, através de algumas situações retiradas do livro **Primeiro de Abril**, a aproximação existente entre Salim Miguel e Caliban.

### 2.3 - Calibans, Ariéis e Prósperos em solo catarinense

Os povos colonizados inicialmente foram apresentados como Calibans, figuras grotescas e toscas, precisando por isso, aprimorar-se através do raciocínio.

Uma das melhores formas de aprimorar-se é através da leitura e Salim Miguel tem o hábito de ler. Esse hábito, que na prisão, em muitos momentos, serviu-lhe para isolá-lo e distraí-lo de sua realidade, serve também para digerir o outro, retirando dos livros experiências que sirvam para o aperfeiçoamento espiritual e intelectual.

A ânsia de saber, de possuir conhecimento, demonstrada por Salim Miguel, desde jovem, como ele mesmo assinala em sua autobiografia (p. 32), poderia aproximá-lo de Próspero, que tem nos livros a fonte de seu saber e de sua proteção; não o aproxima, entretanto, devido ao uso que cada um deles faz desse conhecimento obtido. Se Salim Miguel se utiliza dele para, antropofagicamente, aperfeiçoar-se, Próspero pretende, com ele, dominar o "selvagem", o

outro.

Para Próspero, havia dois tipos de conhecimento, um que devia ser transmitido e outro, para seu uso exclusivo. O primeiro servia para facilitar as relações de trabalho entre colonizado e colonizador, ou seja, garantiria a produção por parte do colonizado em favor do colonizador. O outro tipo de conhecimento era cifrado e o código de acesso estava exclusivamente nas mãos de Próspero, o colonizador, o professor, e em seus livros e ensinamentos, o que permitiria a ele continuar exercendo seu poder. Próspero proporciona a Caliban, na peça, acesso ao primeiro tipo de conhecimento, mas nega-lhe a chance de "ascender" ao segundo.

Caliban, conhecedor dos poderes contidos nos livros, tentando libertar-se do jugo opressor de Próspero numa conversa com Trínculo e Estéfano (marinheiros que planejam tomar o lugar de Próspero) afirma a este que, para vencer Próspero, "é preciso que te lembres/ de lhe tomar os livros, pois, sem eles,/ é um palerma como eu, já não dispondo/ de espírito nenhum sobre que mande./ Todos como eu, lhe têm ódio estranhado./ Basta queimar-lhe os livros" (SHAKESPEARE, p. 40).

As forças do Golpe de 64 também queimam livros. E queimam os da Livraria Anita Garibaldi, numa "vergonhosa mancha a marcar indelevelmente aquele dia, aquela hora, aquele momento de trevas" (Salim Miguel, 1994, p. 27), em 1964, só porque ela outrora havia pertencido a Salim Miguel e era junto com este um símbolo de intelectualidade, de liberdade de leitura e de expressão. Enquanto Caliban buscava, com sua atitude-sugestão, libertar-se do dominador, os golpistas procuraram, com o fogo, apagar a força do intelecto de todos os intelectuais catarinenses. Caliban disse a certa altura: "Todos, como eu, lhe têm um ódio entranhado", querendo referir-se a todos os dominados, todos os que foram ultrajados em sua cultura. A mesma frase poderia ter sido dita por Próspero ou por qualquer um dos membros do Golpe de 64, adquirindo um outro sentido: Todos, como eu, todos os que se sentem inferiorizados pelo saber e pela cultura alheios, lhe têm um ódio entranhado (dos colonizados e dos intelectuais como Salim Miguel).

Nossos golpistas ditadores assemelham-se, muitas vezes, a Próspero: autoritários, controlando quem poderia ou não estar livre, de acordo com suas próprias "leis", classificando em pé de igualdade um intelectual, um operário, um terrorista, um ladrão ou um assassino, numa amálgama que lotou presídios (em prisões feitas com ou sem provas, muitas vezes motivadas por simples desafetos, sendo presos todos os que poderiam impedir a execução de seus objetivos de dominação) e ceifou muitas vidas. Esses ditadores, a exemplo de Próspero, tinham também seus "livros de magia", que eram todos os relatórios, fichários e pastas com recortes de jornais e revistas que serviram para incriminar um suspeito. (Ver p. 54).

Se Próspero e os golpistas usam muitas vezes da violência para se manterem no poder, nem Caliban nem Salim Miguel buscam nela a chave para sua libertação, apesar de estarem conscientes da tirania que lhes é imposta. Caliban até propõe queimar os livros de Próspero, mas o que repetidamente faz é valer-se da língua ensinada a ele para deitar sobre este e Ariel pragas terríveis que se assemelham às da Bíblia. A insubordinação de Salim Miguel, que se deve muitas vezes mais à sua ingenuidade e perplexidade diante de situações tão inusitadas para ele do que a um legítimo espírito de insubmissão, mais característico de Caliban, também é demonstrada através de palavras, como nas respostas dadas ao seu interpelador no capítulo "O Interrogatório" (p.60):

*Ele (Dr. Jade) - Só mais duas perguntas por que escolheu o nome do comunista Graciliano Ramos para a rua onde mora?*

*Tu (Salim) - Não escolhi o nome do escritor Graciliano Ramos. Foi uma decisão da Câmara Municipal.*

*Ele - Por sugestão sua, em projeto apresentado pelo Mimo, vereador comunista.*

*Tu - Projeto aprovado por unanimidade.*

*Ele - Como conseguiram isto?*

*Tu - Vai ver porque admiravam o escritor ou porque achavam que era um ramo desgarrado da família Ramos que se havia mudado para Alagoas. Primo distante do Nereu e do Celso.*

*Ele - Está fazendo tudo para me irritar, quer sair dizendo que passou por maus-tratos, foi torturado, essas mentiras que vocês espalham.*

*Tu - Existem diversos tipos de tortura. Uma delas a psicológica.*

*Ele - Não me diga!*

*Tu - Por essa passei, sabe melhor que eu.*

Salim Miguel assinala nesta passagem ter sofrido tortura psicológica. E sofreu-a em diversos momentos: durante todo "O passeio" (como chamaram os policiais sua retirada da prisão, levando-o de carro até Biguaçu, no meio da noite) e especialmente na travessia da ponte Hercílio Luz, quando um dos guardas que o conduziu disse, ironicamente, ao outro: "bom-lugar-para-se-mergulhar-um-corpo", e em seguida pergunta: "será-que-alguém-sabe-altura-exata-da-ponte-até-o-mar-e-o-impacto-de-um-corpo-na-água?" (p. 31); na suposta intenção de levá-lo à fortaleza de Anhatomirim, "lugar temido, de lendas e de fantasias, cenário macabro de tantos crimes na época de Moreira César, os fuzilamentos, os enforcamentos, a árvore dos enforcados que periodicamente chora compridas lágrimas" (p.33), as esperas intermináveis por interrogatórios que nunca aconteciam, a incomunicabilidade dos presos com o mundo de fora da prisão, etc. Todas essas situações procuravam minar a resistência de Salim Miguel para que ele admitisse sua suposta culpa.

É interessante notar que Ariel também sofre tortura psicológica - a ameaça de um novo aprisionamento na fenda do carvalho - enquanto Caliban sofre torturas físicas. Próspero acreditava que, aos homens de "pouco" saber, deveriam ser aplicadas penas corporais, e, aos mais delicados de espírito, castigos que os atingissem justamente no espírito e lhes roubassem a liberdade. Essa técnica de diferenciação nas torturas seria adotada pelos golpistas no início do golpe naquele Brasil de 64, sendo em breve deixada de lado, devido ao fato de ela nem sempre ser "eficiente". E os golpistas, então, passam a utilizar-se de ambos os tipos de torturas contra os presos políticos.

Ainda, é preciso destacar que tanto na peça **A Tempestade** quanto em **Primeiro de Abril**, os fatos se desenrolaram numa ilha. Ambos, Caliban e Salim Miguel vêm suas ilhas ultrajadas pela tirania de quem acredita que somente sua visão e sua cultura estão certas e devem prevalecer. (Aliás, a ilha também constitui o cenário essencial de **A maçã triangular**, de Holdemar Menezes).

Se o livro de Rodó, que tentava romper os grilhões que a hegemonia norte-americana tentava impor à América Latina, procurava ensinar uma lição e indicar o caminho a ser seguido e que ele acreditava ser o melhor para a América Latina, o mesmo não acontece em **Primeiro de Abril**. Nele não encontramos lição de moral, muito menos cobranças. Há críticas, sim, mas feitas de um jeito manso. O próprio autor escreve que sua prisão e os fatos decorrentes dela serviram para "conhecer um pouco mais o bicho-homem, com todas as suas forças e em toda a sua fragilidade" (p. 109).

O fato de ter esperado trinta anos para contar sua história, afastando-se de uma falsa impressão de vingança, bem como do "boom" dos romances autobiográficos das décadas de 70 e 80, reforça a atitude de Salim Miguel de resgatar de todas as coisas, de todos os fatos, o melhor e não de impor-se como vítima da situação. Sua prisão marcou-o indelevelmente; contudo, ele soube utilizar-se dela como possibilidade de crescimento e de conhecer o outro, não se deixando afundar em meio aos ressentimentos, muito justos até, nem parou sua vida diante deste fato lamentável.

Salim Miguel não rotula a si mesmo como mártir nem aos golpistas como algozes. Poder-se-ia afirmar que, para ele, não há somente Ariéis de um lado e Calibans de outro, e, muito menos, um Próspero a reinar absoluto sobre todos. Talvez seja essa a única lição que ele se propôs a dar.

Em diversos momentos, ele se assemelha a Caliban, pois, como este, não se deixa devorar (em sua dignidade), voltando-se contra o opressor - seja por ironia, medo ou deboche, coragem

ou indignação. Se Caliban questionava Próspero sobre o seu direito de ocupar aquela ilha e arrogar-se como seu dono e criticava-o por ter-lhe ensinado sua língua unicamente para poder dominá-lo melhor, amaldiçoando-o por isso, Salim Miguel, ao questionar as ordens e as perguntas feitas pelos golpistas a ele, e, principalmente, ao alimentar-se das palavras e atitudes destes e dos colegas de prisão, revela sua essência antropofágica e dessacralizante de escrever.

Palavras, pessoas e fatos ligados à sua prisão ficaram registrados em anotações feitas durante aquele período e em sua memória. A evocação destas memórias fez surgir sua autobiografia. Nela, ele procura organizar suas anotações, enriquecendo-as com suas lembranças, onde convivem, tumultuada e fragmentariamente, palavras alheias e situações vivenciadas por outros e aquelas vividas e proferidas por ele. O alheio é, antropofagicamente, incorporado às suas recordações pessoais, formando o mosaico que é **Primeiro de Abril**. A imagem apresentada por esse mosaico é a de um homem e de um intelectual que, como tantos outros, sofreu uma irreparável transformação em sua vida, devido a um golpe militar, mas que dela soube aproveitar-se. Ampliando-se essa imagem, percebe-se que dela emerge parte da história de um país que, nem sempre, conseguiu ser símbolo de amor eterno, nem tem em seu passado somente glórias, como quer ostentar em seu hino nacional.

A percepção dessa imagem tem causado um grande mal-estar entre os brasileiros que, muitas vezes, não sabem o que fazer com o seu passado. Do mesmo modo sentem-se os habitantes dos demais países latino-americanos, cujas histórias oficiais, durante muito tempo, procuraram ocultar os desmandos de governos autoritários, como, aliás, tem sido constantemente feito o registro da história, na perspectiva dos vencedores, que se fizeram heróis - o que, finalmente, Benjamin denunciou. Desmandos revelados, contudo, por suas literaturas.

Ao desvelarem as outras histórias acontecidas (e omitidas pela história), essas literaturas agravam o mal-estar dos latino-americanos em relação a seu passado; jogam-nos no labirinto provocado pelo embaraço da percepção de tão diferentes passados ou, ainda, lançam-nos em alto-mar, tendo que escolher qual passado sacrificar e qual passado preservar.

#### **2.4 - Um barco e seus antropófagos tripulantes**

*O passado ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas. (BOSI, 1994, p. 35)*

Voltando ao tema do início desse capítulo e pelo que nele foi desenvolvido, a América Latina poderia ser descrita como um grande barco a flutuar entre dois oceanos, atravessando intempéries, mandadas não por um deus iracundo, mas por homens sedentos de riquezas e poder. Barco, tantas vezes, sem ruído nem norte, sem "a sorte" de ter como seu capitão um "nobre, gentil e protestante inglês", como sua irmã do Norte teve. Quanto a seu lastro, este há muito foi saqueado.

América Latina, barco que, vezes sem conta, ameaçou afundar, mas que providenciais remendos vieram salvar. Remendos como os que aparecem nas velhas roupas usadas por seus tripulantes. Roupas tomadas de empréstimo de alguém, cujo tamanho é sempre diferente daquele necessário, obrigando a quem as recebe a efetuar nelas constantes reformas. Mas não nos enganemos, a América Latina também veste roupas novas, aliás, domingueiras, usadas apenas para, em ocasiões especiais, demonstrar "status", como a dizer que não se está, assim, tão longo do resto do mundo - o culto, rico e "civilizado" mundo do Norte.

Mudando de roupa, a América Latina deixa de ser barco errante para tornar-se bicho mutante: às vezes transvestida de fidalgo europeu, noutras, vestida apenas de sumária tanga e cocar, ou ainda, usando um pouco de tudo. Nessas ocasiões, mistura ao rústico algodão local a textura delicada da seda do Oriente, a maciez da lã europeia, o grosso jeans norte-americano e a alegria do tecido africano, virando, então, pop, grunge, ecológica ou radical, pós-moderna ou pós-qualquer coisa, inclusive, ela mesma. Ou será que só aí, misturando tudo, ela se torna realmente ela: América Latina, mix de texturas, tecidos e textos?

Todavia, por que tantas trocas de roupas? Por que a indecisão na hora de escolher um rumo? Que roupas estarão esquecidas no fundo da arca? Por que o presente não é firme na escolha de um passado? Por que o passado escolhido pelo presente parece ser sempre inadequado ou postiço, tal qual roupa emprestada, reformada ou emendada? Por que tal passado - entendido como modelo - foi escolhido pelo presente?

E ainda, qual sua verdadeira imagem, a da virgem de lábios de mel pronta a ofertar seus beijos ou a do labirinto, onde se perdem seus perplexos filhos, que nele ficam presos, incapazes de encontrar uma saída? Ou será que quem melhor a personifica é o grotesco Caliban? Mas não lhe assenta igualmente bem a imagem de barco indefeso e à deriva, carregado de inutilidades, desprovido de lastro e, portanto, sem estabilidade?

Com certeza seus filhos são semelhantes aos tripulantes do barco descrito por Alfredo Bosi, em trecho de seu livro citado na abertura deste capítulo. Aqueles como esses, sofrem com a incerteza de uma escolha difícil: que passado eleger como suporte, dentro de uma

variedade de passados oriundos da diversidade cultural que predomina na América Latina? Que memória escolher para preservar, como recuperar sua memória cultural, que é o lastro de um povo e quais lembranças apagar, para livrar-se de fantasmas, são as dúvidas que acompanham o povo latino-americano desde os primórdios de sua constituição. Dúvidas que nasceram da forma com que a América Latina foi forjada, seguindo sempre interesses de outras nações, sentindo-se sempre inferior e dependente dessas nações.

Nos últimos dois séculos, porém, os latino-americanos vêm aprendendo que, se o presente tem liberdade para escolher o passado, pode fazê-lo sem culpas ou recalques. Pode, inclusive, buscar em outras arcas, que não as de seu país, "roupas" que lhe sirvam, não por pobreza cultural ou dependência, e sim por arrojo crítico e desejo de integração, sem com isso perder sua especificidade cultural. Embora esse conhecimento não garanta o término nem um apaziguamento duradouro das contradições históricas e temporais, ele vem propiciando a esse povo, especialmente aos seus intelectuais, uma retomada do passado por um novo viés, o da antropofagia cultural.

Durante este século, um dos caminhos mais percorridos pelos intelectuais da América Latina foi, sem dúvida, a estrada que levava ao outro, a larga estrada da antropofagia. Uma estrada usada como via de acesso à palavra e à experiência do outro, capaz, ainda, de proporcionar o resgate do que já se presumia perdido: as histórias dos vencidos, oprimidos e esquecidos pela história oficial. A metáfora da antropofagia literária adquire, portanto, nesse século, no Brasil e na América Latina, um papel decisivo no processo de recuperação da memória dos povos colonizados, numa espécie de raspagem de palimpsestos, onde, por debaixo da escrita da história da cultura dominante, o latino-americano pode afirmar-se como ser histórico, capaz não apenas de repetir uma história transplantada de fora, mas de dar-lhe sentido e coerência e, ainda, prover a sua própria história, independente de influências externas.

No Brasil, como de resto em toda a América Latina, a metáfora antropofágica assinala uma crise - causada pelas contradições históricas e temporais a que toda a América Latina está submetida - e a busca de sua superação, e não é por acaso que essa crise tenha-se manifestado e procurado soluções, justamente dentro da literatura, pois é ela quem consegue escapar com mais facilidade da literalidade e de verdades monológicas que enredaram e emperraram durante muito tempo a história, abrindo-se para o jogo da alegoria e da metáfora que velam críticas sociais e consciências indignadas quando olhos inquisitivos as fitam e revelam-nas quando se procura decifrar suas entrelinhas, utilizando-se também da paródia que, aparentando falta de seriedade, revê criticamente o passado.

No caso brasileiro, talvez não seja exagero afirmar que a antropofagia converteu-se numa

das formas mais originais e radicais de encarar nossa inserção na história e um dos instrumentos mais legítimos de construção e reflexão da história, o que explica, em parte, o crescente interesse que historiadores têm demonstrado pela literatura que, antropofagicamente, serviu-se de referentes históricos e culturais alheios ou distantes de si, no tempo ou no espaço, ou mesmo próximos, retrabalhando-os, conforme seus interesses. Mergulhando nessas obras, os historiadores podem encontrar aquilo que, por ter estado muito tempo vinculado a apenas um lado da realidade, a história deixou de captar: a memória dos pequenos, os reflexos dos grandes fatos na vida destes e a história que poderia ter sido ou que poderá vir a ser, pelo menos na imaginação ou na "realidade" de um livro.

Na antropofagia podem distinguir-se dois movimentos antagônicos: o da síntese e o do relacionamento dialógico. O primeiro movimento é quase sempre acrítico, consistindo na união de elementos heterogêneos, preponderando, porém, o elemento preferido pela classe dominante. O Romantismo brasileiro e o Modernismo hispano-americano exemplificam esse movimento. Civilização versus barbárie, brancos versus índios ou negros, temas - e conflitos - recorrentes nesses movimentos, sempre acabavam recebendo uma solução harmonizadora, que mascarava seu aspecto totalizante e uniformizador de uma cultura monológica e preconceituosa, daí a profusão de negros com traços e "qualidades" de brancos, índios mais civilizados que os nobres da Corte e florestas com habitantes mais humanos que os homens da cidade. Foi só ao longo do século XIX e começo desse, com escritores como Machado de Assis e Lima Barreto, que se tornou mais substancial a prática de uma literatura menos voltada para a síntese e mais para o diálogo entre as culturas. Oswald de Andrade, com sua proposta antropofágica, e Mário de Andrade, com **Macunaína**, romance que "incorpora ruidosamente todas as vozes culturais do Brasil" (STAM, 1993, p. 165), foram os escritores que, durante o Modernismo, mais procuraram esse diálogo. Diálogo que a literatura pós-45, conhecida no Brasil como pós-modernista repropõe, embora em outros termos. Salim Miguel pode ser citado como um dos autores desse período que aceitou a proposta, aproveitando-se do diálogo para seu crescimento pessoal e como escritor, incorporando à sua vida e à sua obra os discursos alheios. Discursos que encontram, em sua memória, um abrigo, de onde serão retirados posteriormente - ou ao menos seus fragmentos - para enriquecer suas obras. Alguns dos resultados desse aproveitamento serão mostrados adiante, nos próximos capítulos, que tratarão, especificamente, de duas obras desse autor: **Primeiro de Abril**, cuja análise foi iniciada nesse capítulo e **A Morte do Tenente e Outras Mortes**.

## **CAPÍTULO 3**

### **PRIMEIRO DE ABRIL:**

**Um passado, seus retalhos e um escritor a costurá-los.**

*Já podemos enxergar luz a distância, emergimos  
lentamente daquele mundo horrível de treva e morte.  
Na verdade estávamos mortos, vamos ressuscitando.  
Graciliano Ramos*

### 3.1 - Salim Miguel e suas obras

Em páginas anteriores, traçamos um brevíssimo perfil do escritor catarinense Salim Miguel. Agora que nossa atenção voltar-se-á, exclusivamente, para dois de seus livros, parece-nos importante que, antes de neles nos concentrarmos, ampliemos esse perfil. Com isso acreditamos que evitaremos uma possível falsa impressão de que o restante de sua obra é inferior ou que sua importância como escritor e intelectual esteja reduzida a esses dois livros.

Filho de José (Yussef) Miguel e Tamina Athye Miguel, Salim Miguel nasceu em 1924 no Líbano, mais precisamente em Kfarssouroun (cidade esquecida pelos mapas, mas sempre lembrada pelo autor em suas obras). Três anos após o seu nascimento, sua família trocou o Líbano pelo Brasil. Troca acidental é bem verdade. Seus pais pretendiam ir para o México, mas a doença de um tio que os acompanhava obrigou-os a mudar de itinerário. O novo destino era o Rio de Janeiro, porém, outra vez, o acaso interferiu e a família Miguel (Salim, seus pais, duas irmãs e o tio) acabou por fixar-se em Santa Catarina. Maktub, diria o velho Yussef. Providenciais imprevistos, diríamos nós.

O autor viveu sua infância entre as regiões de colonização alemã e açoriana; primeiro em São Pedro de Alcântara, depois em Rachadel e, no início da década de 30, mudou-se para Biguaçu e iniciou seus estudos no Grupo Escolar Professor José Basílio de Souza (a mesma escola onde Jesualdo Martins, personagem do conto "O silêncio escuro" [1979] trabalha). Também foi em Biguaçu que conheceu o preto velho Tio Adão e o cego João Mendes. Do primeiro, Salim Miguel incorporou casos e causos, e com o segundo, desenvolveu (e muitas vezes nutriu)<sup>1</sup> o gosto pela leitura. Esses dois homens, junto com outros habitantes de Biguaçu, transformaram-se, mais tarde, em personagens de vários de seus livros.

Em 1943, a família (já acrescida de quatro irmãos) mudou-se para Florianópolis, onde, no ano seguinte, Salim Miguel matriculou-se no Curso Clássico do Colégio Catarinense. Lá o escritor conheceu o professor Aníbal Nunes Pires, de quem se tornou amigo.

Autodidata, entre 1945 e 1946, Salim Miguel teve seus primeiros trabalhos publicados em um jornal estudantil. Pouco depois, já colaborava no jornal **O Estado**. Em novembro de 1946, a Associação da Juventude Proletária Catarinense editou o jornal **Folha da Juventude**, contando com a colaboração de Salim Miguel, um de seus fundadores. Colaboração que continuou existindo nos outros cinco números editados desse jornal. Já em 1947, entre os

---

1. Salim Miguel foi, durante muito tempo, o leitor oficial desse cego, que era, ironicamente, dono de livraria. Sem dinheiro para comprar livros, ele aproveitava-se das leituras feitas ao cego J.M. para aprimorar-se

meses de março e junho, Salim Miguel, junto com Antônio Paladino, Aldo J. Sagaz e Cláudio Bowsfield Vieira, publicou um "Boletim Oficial dos Quatro Justos" (eles mesmos), o **Cicuta**, jornal datilografado, com a "menor tiragem do mundo" (cinco ou oito exemplares). Ambas as publicações tinham uma grande pretensão: sacudir o marasmo cultural que assolava o estado na década de 40.

A literatura e as outras formas de manifestação artística em Santa Catarina pareciam estar, desde a década de 20, estagnadas, presas a padrões estéticos tradicionais. O Modernismo, cujos princípios foram apresentados ao país na Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, não havia conseguido, ainda, vingar no meio intelectual catarinense. Entronchados no jornal "**O Estado**" e na Academia de Letras (criada na década de 20, por Altino Flores, José Boiteux, Othon D'Eça, entre outros) a "geração da Academia" recusava-se a deglutir esse movimento e Santa Catarina, tantas vezes antropófaga, foi durante um quarto de século privada de alimentar-se das idéias e ideais modernistas. Salim Miguel e outros jovens que participaram dos jornais **A Folha da Juventude** e **Cicuta** buscavam a mudança de tal quadro. O primeiro jornal contava, inclusive, com uma "Página de Arte Moderna" assinada por Aníbal Nunes Pires. Logo, outros intelectuais juntavam-se a eles e os dois pequenos jornais tornaram-se ainda menores diante de tão grande entusiasmo e desejo de mudança que os envolvia então.

Decididos a aumentar o espaço das artes ligadas à estética modernista, em agosto do mesmo ano, esses intelectuais criaram o Círculo de Arte Moderna - C.A.M. - e logo desdobravam-se em várias frentes, sempre com o propósito de renovar e inovar as letras e as artes catarinenses e envolveram-se por isso, numa longa briga com a "geração da academia". O C.A.M. iniciou suas atividades com a fundação do Teatro de Câmara do Círculo de Arte Moderna (onde Sartre foi pela primeira vez representado no Brasil). O lucro das apresentações teatrais serviram para que em janeiro de 1948, fosse criada a **Revista Sul**, que se manteve por dez anos (num total de trinta números).

O Grupo do C.A.M. ou Grupo Sul, como passaram a ser conhecidos aqueles intelectuais, aumentou ainda mais suas atividades e suas frentes nos anos seguintes. Artes plásticas, música, clube de cinema, cinema e editora foram seus próximos passos.

A atividade editorial do C.A.M. iniciou com o programa dos "Cadernos Sul". O primeiro autor editado foi o poeta Walmor Cardoso da Silva, com o conjunto de poemas **Idade 21** (1949). Seguiram-se, nos anos subseqüentes, outros seis livros de poesia. Um segundo programa foi criado, "As Edições Sul", dedicada à publicação de livros de ficção, entre eles os livros de contos **Piá** e **Amigo velho** de Guido Wilmar Sassi e **Velhice e outros contos**,

**Alguma gente** (também livros de contos) e o romance **Rede**, todos de Salim Miguel.

**Velhice e outros contos** foi o primeiro título lançado pelas Edições Sul, em 1951, e foi, também, o primeiro livro publicado desse autor. O livro é constituído por oito contos, a maioria deles sobre os mesmos temas: a velhice e a reconstrução do passado através da memória.

*O tempo nos traga (...). Vivo de recordações. (p. 58).*

*Ficava-me a pensar que meus trabalhos sempre se haviam baseado em fatos verídicos, metamorfoseados é claro. Dificilmente conseguiria de outra forma. (p. 59).*

As duas passagens mostradas acima foram retiradas desse livro. Quem conhece as outras obras de Salim Miguel percebe nelas quase uma antecipação (ou uma confissão) do seu processo de criação.

Noutro livro, **Alguma gente** (1953), o narrador do conto "Ainda J.M.", por sua vez, fala a respeito de outro conto do livro ("J.M., cego"). "Relendo meu trabalho anterior quando remexia papéis velhos, agora que dois anos se passaram desde que o fiz (...) vejo que bastante ficou por dizer." (p. 22). Fica patente o objetivo do narrador: com o segundo conto ele pretende completar (e melhorar) o primeiro conto. Como esse narrador, Salim Miguel, ao longo de sua carreira literária, retrabalha seus textos, temas e personagens, como se buscasse esgotá-los e/ou aprimorá-los. Nesse livro, formado por sete contos, muitos deles visando à recuperação de histórias pessoais quase perdidas (porque esquecidas ou mal-compreendidas, como as do cego J.M., de Barbicha, da mãe de Pedro Maria ou do tio João), aparecem situações e personagens que foram, anos mais tarde, retomadas pelo autor. Assim é com o episódio do tesouro escondido nas terras de seu Severiano, mostrado no conto "Tio Adão" que reaparece em nova roupagem, em outro livro, quase trinta anos depois. O conto é "O presente do diabo" (1979) e nele não falta nem mesmo o filho do dono das terras que tem visões e sonhos com o tal tesouro.

Se em "O presente do diabo" o autor retoma parte do conto "Tio Adão" e o remodela, no romance **Rede**, este conto é repetido quase literalmente.

Publicado em 1955, **Rede** é um romance com contornos realistas. Seus personagens, moradores da localidade de Ganchos, são de origem açoriana e têm na pesca sua única atividade econômica. Suas vidas monótonas e tristes são perturbadas pela chegada de pescadores mais bem organizados e com técnicas mais modernas de pescaria.

O autor dá a seus personagens um passado e, no caso de Tio Adão, ele vai buscar esse passado no conto publicado anteriormente, mas ao invés de aproveitar-se de dados nele colhido, prefere assimilá-lo quase integralmente.

Entre a publicação desses livros a atividade de Salim Miguel continuou intensa: viajou para fora do estado, entrando em contato com outros escritores, participou de congressos, organizou, com Oswaldo F. de Mello Filho, o volume **Contistas novos de Santa Catarina** e escreveu e roteirizou com Eglê Malheiros (e com a colaboração de E. M. Santos), o **Preço da Ilusão**, primeiro filme em longa metragem produzido em Santa Catarina. Todas essas atividades estavam diretamente ligadas ao C.A.M. Porém, em fins de 1958, com as dificuldades financeiras aumentando - e o desejo idealista de alguns componentes do C.A.M. diminuindo - a **Revista Sul** deixou de existir e o Círculo de Arte Moderna se desfez.

Salim Miguel, no entanto, não cessou suas atividades. Continuou a escrever para vários jornais fazendo críticas literárias, co-editou o semanário **Opinião pública** (1960), integrou a equipe do Gabinete de Relações Públicas do governo Celso Ramos e trabalhou nas comemorações do centenário de nascimento de Cruz e Sousa (1961). Em 1962, foi nomeado para a chefia do recém-criado escritório da Agência Nacional (AN) de Santa Catarina e ajudou a organizar o I Festival de Cinema Novo Brasileiro. Até que, em 1964, foi preso pelo Golpe Militar. Quando foi solto, voltou para a chefia da AN, mas sua situação no estado tornou-se insustentável e graças ao apoio de Adonias Filho, então dirigente nacional da Agência, transferiu-se para o Rio de Janeiro.

No Rio trabalhou como copy-desk na revista **Fatos e Fotos** (Bloch Editores). Passou para a divisão de Projetos Especiais da mesma editora, em 1966 (lá permanecendo até 1976). Além disso, redigiu verbetes sobre escritores brasileiros para a Enciclopédia **Delta-Larousse**. E, em 1973, quase vinte anos depois de **Rede**, publicou **Primeiro gosto**, outro livro de contos.

Os dez contos do livro são bastante heterogêneos, mas trazem um traço comum: personagens entediados, solitários e "sem rumo" (título de um desses contos). Tomemos o primeiro deles, "Um homem sem cadeira", como exemplo: nele, o narrador reflete sobre a passagem do tempo e a extinção de um mundo acolhedor e familiar simbolizado por uma cadeira de balanço. A cadeira era o veículo que lhe devolvia o passado e restituía-lhe a imagem de seus parentes, os antigos ocupantes da cadeira: o bisavô sempre a contar histórias, o avô, preso às lembranças do que gostaria de fazer e não fez, cavoucando com um canivete as sujeiras que se acumulavam na cadeira, e o pai, pedindo-lhe que cuidasse dela e a respeitasse.

Ele, entretanto, não pôde (ou não quis) atender o pedido do pai e a cadeira, junto com o passado que ela guardava são abandonados. Jogada para um canto, a cadeira se torna um "traste inútil e atravancador" (p. 12), sem serventia, como o passado que, rapidamente, começou a ser esquecido. E um "homem sem cadeira" torna-se um homem sem passado e ainda mais triste em sua solidão.

Noutro conto, publicado em **A Morte do Tenente e Outras Mortes**, de 1979, o autor utiliza-se novamente de uma cadeira de balanço. O conto é "O gramofone" e é de uma cadeira que Yussef, o narrador do conto, revive o seu passado e viaja no tempo sem dela mover-se, apenas utilizando-se de suas lembranças.

Os narradores desses contos têm, portanto, uma atitude oposta em relação à passagem do tempo: enquanto Yussef buscava evitar o apagamento do passado pela rememoração, o narrador de "Um homem sem cadeira" resigna-se com a mutação do mundo e a dissolução do passado, entendendo que tudo "some, tragado por um tempo que não retorna." (p. 12).

Para Yussef, ao contrário, o tempo poderia retornar e o passado se tornar presente, graças à música saída da vitrola do filho e que o remetia diretamente ao gramofone do tenente, uma lembrança de sua juventude.

No conjunto de sua obra, Salim Miguel, reiteradamente, deu a seus personagens objetos que funcionam para eles como uma "madéleine" proustiana, isto é, que servem como uma chave que abre as comportas da memória, liberando o jorro (ou o jogo?) da rememoração. Poderíamos citar entre outros exemplos disso (além da cadeira, de "Um homem sem cadeira") as gravatas-borboleta em "O silêncio escuro" (conto publicado no mesmo volume de "O gramofone"), os relógios do conto "Velhice I" (1951) e os isqueiros em "Velho Simeão" (1957).

Conforme já mencionamos, **A Morte do Tenente...** foi publicado em 1979 e, nesse mesmo ano, Salim Miguel retornou a Florianópolis e reassumiu a chefia da AN, logo transformada em Empresa Brasileira do Governo do Estado (1980) e na Universidade Federal de Santa Catarina (1982), onde um ano depois, assumiu a direção executiva da Editora da UFSC, cargo no qual permaneceu até 1991.

Em 1984, Salim Miguel voltou a publicar um romance, **A voz submersa**, que trata dos encontros e desencontros provocados pelo Golpe Militar de 1964 e a ditadura que lhe seguiu. Dulce, a personagem principal, não consegue entender sua fragmentária personalidade nem suportar a realidade violenta e caótica que a rodeia; mergulha, então, numa crise (deflagrada pela visão de um estudante morto durante uma manifestação contra a ditadura). Como a maioria dos personagens de Salim Miguel, Dulce fecha-se em suas memórias, funde-confunde o

"acontecido com o imaginado" e acaba por viver num tempo "que não é" (p. 23).

Tempo, memória, realidade e ficção, temas caros a Salim Miguel, reaparecem em **A voz submersa**. Mas nesse livro voltam ainda, personagens de outros livros, como Tio Adão e "Seu" Zé Gringo, além da Revolução de 30, mostrada por ele em "Outubro, 1930" (1979).

**A voz submersa** é o primeiro livro de Salim Miguel a focar o Golpe de 64 e seus reflexos. Dez anos mais tarde, o autor voltaria ao tema, com a publicação de sua autobiografia **Primeiro de Abril**. Mas, antes de publicá-la, o autor lançou outros livros.

**As areias do tempo** (1988), seu quinto livro de contos, traz Machado de Assis em uma de suas epígrafes: "A vida é uma lousa, em que o destino para escrever um novo caso, precisa apagar o caso escrito."

Pela epígrafe transcrita acima, podemos perceber que o tempo em seu infundável escorrer e com seu indesejável apagamento das memórias é, novamente, o tema escolhido pelo autor para a composição de grande parte dos contos desse livro. A recorrência de personagens é outra constante nele presente. Alguns contos, como "Ou Herta, ou Irma, ou Ilse, ou Ela, ou...", "Conto de carnaval?" e o conto que serve de título ao livro, poderiam ser descritos como continuções dos contos "A aranha" e "Amanhã", ambos do livro **A Morte do Tenente...** No primeiro desses contos, o garoto, protagonista de "A aranha" reaparece como um adolescente às voltas, mais uma vez, com as "emoções desencontradas que o dominam, sensações que busca apreender, que bem mais tarde tentaria recuperar" (p. 22). Emoções e sensações que a descoberta da sexualidade lhe provoca, como já acontecera no outro conto. Nos outros dois contos citados de **As areias do tempo**, os jovens do conto "Amanhã" ressurgem em situações ainda, ou bem mais, desesperadoras que aquela em que se encontravam anteriormente.

Essas recorrências, esse refazer contínuo dos próprios textos acaba deixando o conjunto da obra do autor com uma aparência fragmentária, em que qualquer tentativa de fechamento, no sentido de se encontrar uma obra acabada, é logo rechaçada.

Aliás, fragmentaridade e incompletude são os temas do romance **Sezefredo Neves, poeta**, lançado em 1987. No livro, Sezefredo Neves deixa de ser poeta para tornar-se um rico industrial. Para tanto, ele some durante muito tempo e é dado como morto por seus companheiros. Ao reaparecer, nem ele nem seus antigos colegas conseguem recuperar as relações anteriores, muitos menos a inteireza de seu perfil. Poeta? Industrial? Qual a verdadeira face de Sezefredo? Todos perguntam sem obter resposta.

E como Sezefredo, muitos são os personagens de Salim Miguel, possuidores de várias faces, sendo impossível unificá-las. Essa fragmentaridade serve para mostrar as contradições e as falsidades as quais todos os seres humanos estão expostos. Salim Miguel parece ter pretendido provar isso com outro de seus livros, cujo título é, justamente, **As várias faces** (1994). Nele, além das indeterminações e incompletude nos perfis traçados, vamos reencontrar transcrito, quase literalmente, o conto "Galo, gato, atog", apresentado anteriormente em **A Morte do Tenente...**, outro exemplo da reutilização de seus próprios textos dado pelo autor.

Poderíamos prosseguir demonstrando recorrências, seja de personagens, temas ou situações; acreditamos, entretanto, que o apresentado até aqui já tenha servido para comprovar a transtextualidade e a reelaboração do escrito, características do processo criativo de Salim Miguel, esboçadas desde o seu primeiro livro. Muitos aspectos poderiam ainda ser destacados nas obras e na vida de Salim Miguel (como os traços autobiográficos presentes em todos os seus livros, suas viagens ao exterior representando o estado e o país como escritor, seus livros de crítica literária, e sua participação como editor da revista **Ficção**, etc. etc.). Mas antes que os leitores deste trabalho pensem que fomos traídos por nossa memória, fazendo com que esquecêssemos quais eram nossos objetos de estudo desses últimos capítulos, voltemos a eles. Portanto, concentrar-nos-emos, a partir de agora, em **Primeiro de Abril** e **A Morte do Tenente e Outras Mortes**.

### 3.2 - A prisão no passado

*Sento-me ao lado do que fui em 1915, o velho e o moço se observam a medo, se tateiam, se reconhecem - desconhecendo-se se atraem e repelem.*  
(MIGUEL, Salim, 1979, p. 21)

Retirada do conto "O gramofone", do livro **A Morte do Tenente...**, a afirmação do velho Yussef exemplifica bem um momento de união, dentro de uma pessoa, entre dois tempos distintos: o passado e o presente, com seus encontros e desencontros. Reencontrar a face perdida em algum espelho não é fácil nem indolor. O velho Yussef tinha, contudo, na música uma poderosa aliada que lhe permitia recompor-se e recuperar momentos passados.

Seria justo supor que se a criatura, Yussef, tinha tal facilidade, seu criador, Salim Miguel, também a experimentaria? Ou o tempo também tê-lo-ia envolvido em seus labirintos, formados pelos sentimentos de inadequação, inconclusão e infelicidade, apagando suas memórias e

obrigando-o a buscar meios para a sua recuperação? A publicação de sua autobiografia suscitou-nos essas dúvidas. O fato de quase trinta anos separarem essa publicação dos acontecimentos narrados levantou outras questões: isso teria facilitado ao autor o acesso a momentos tão difíceis como aqueles ou tê-lo-ia colocado diante de obstáculos de difícil transposição? Como essa distância temporal teria sido eliminada (ou sublinhada?) pelo autor? E, apesar dos quase vinte anos de afastamento existente entre a publicação de **Primeiro de Abril** e a publicação de outras autobiografias que relataram os infortúnios de seus autores no mesmo período, aquela se assemelharia a estas?

Sem buscar respostas definitivas ou mesmo completas, propusemo-nos a, nesse capítulo, refletir sobre essas questões e outras que foram surgindo, levando sempre em conta o interesse central desse trabalho: a passagem do tempo e as formas criadas para sua apreensão, história e literatura, bem como a forma natural dessa apreensão desenvolvida pela humanidade e que serve, tantas vezes, de referencial a essas duas disciplinas: a memória.

### 3. 3 - Em busca de uma memória perdida

A memória parece ser a musa mais constante na constituição das obras escritas por Salim Miguel, já que é nela que ele vai recuperar muitos dos seres e dos fatos que as compõem, inclusive ele mesmo, no caso de sua autobiografia. É na memória que seus personagens, como veremos na análise de **A Morte do Tenente...**, no próximo capítulo, se buscam e se perdem, reencontram faces e tempos perdidos e reconstróem suas histórias graças a esses elementos resgatados. É também através dela que ele próprio pôde reencontrar-se com o homem que era em 1964, ano de sua prisão.

A memória é, no entanto, uma musa esquiva, que procura fugir à menor aproximação e que se aproxima quando não é esperada, que se esconde debaixo de véus e mexe com a imaginação de quem a quer desnudar/dominar. Reticente, incompleta, fugidia, a memória, para ser alcançada, exige esforços e subterfúgios: anotações, informações e vestígios, restos de um tempo e de um lugar que, de outra forma, perder-se-iam irremediavelmente.

A necessidade de esforços e subterfúgios para resgatar o passado é mostrada com clareza, em **Primeiro de Abril**, a autobiografia de Salim Miguel. Fruto de anotações feitas pelo autor durante o período de sua prisão, essa obra revela as dificuldades enfrentadas por ele para alcançar seu objetivo de quase três décadas depois, "reconstituir, restituir à vida o tempo passado." (1994, p. 73)

Uma das primeiras dificuldades encontradas por Salim Miguel relaciona-se, justamente, com as suas anotações. Isso porque, se elas foram as sementes de sua autobiografia, também provocaram nele dúvidas e frustrações, pois, muitas vezes, parecem dar-lhe a impressão de serem apenas pontas de icebergs, cuja extensão e profundidade ele não saberia mais como aquilatar, devido à grande distância temporal existente entre a redação e a releitura dessas anotações. Como sementes, essas anotações traziam, latentes em si, a vida vivida naqueles dias; porém, a sua memória nem sempre mostrou-se terra fértil para ajudá-las a germinar. O resultado disso é um questionamento constantemente retomado ao longo da narrativa, como no exemplo mostrado a seguir:

*Agora te esforças, queres ver se consegues te lembrar do que teriam desejado dizer ao anotar, em caixa alta na tua letra informe, TUDO PELO TOQUE DA CORNETA. Será que estavas querendo te referir aos horários, que precisavam ser rigorosamente cumpridos? E o que representava de martírio para quem, como tu, nunca soube o que era horário rígido. Possível. (p. 72)*

Assim, com esforço e sem total certeza ele reconstituiu algumas circunstâncias que provocaram determinadas anotações. Porém, outras exigem dele um esforço ainda maior a fim de recompor as razões que as motivaram. Muitas das anotações, entretanto, apesar de seu esforço, geraram incertezas insolúveis, como aquelas dedicadas a seus companheiros de prisão. Pouquíssimos deles mereceram uma atenção especial de sua parte. Da maioria ele registrou somente breves dados biográficos e, embora se esforce, não consegue mais compreender o que o levou a agir desse modo: "Quais os motivos de tua seleção? E os demais? Não merecem ser recordados?" (p.p. 94,95) ele mesmo se indaga, sem obter respostas.

Ao retomar suas anotações, tantos anos depois, o passado ressurgiu, funde-confunde-se dentro dele, como ele mesmo assinala (p. 73), contudo, não de forma integral e imparcial, capaz de resolver e dissolver todas as dúvidas, como seria o desejado. Na realidade, o passado lhe era devolvido por suas anotações, verdadeiros "vestígios textualizados"<sup>2</sup>, mas como todo texto principalmente os do passado, essas anotações estão sujeitas a imprecisões, omissões ou

---

2. É importante lembrar que usamos nesse trabalho a expressão "vestígios textualizados" embasados na teoria de Hutcheon (1991) que, por sua vez, colheu essa expressão junto a historiadores como Dominick La Capra, para quem (conforme citação apresentada por Hutcheon, 1991, p. 168) "o passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados - memórias, relatos, escritos publicados, arquivos, monumentos, etc." Sobre o "passado como texto" e a utilização desses "vestígios textualizados" pela arte pós-moderna, ver em Hutcheon as páginas 34, 39, 152, 156, 157, 164, 167, 168 e 185.

erros de percepção ou da memória do homem ou ainda de inserções e remendos do ficcionista; além disso, após tanto tempo ele, ou quem quer que lesse suas anotações, não poderia mais fazê-lo de forma idêntica àquela do momento em que os fatos aconteciam, interpretando-os agora sob a luz do presente. Isso porque vimos nos primeiros capítulos, o presente escolhe o passado que quer cultivar, o passado sobre o qual tomamos conhecimento está condicionado ao momento presente e às filtragens que nele fazemos de acordo com nossa atual ideologia; por isso, o passado que o encontra parece-lhe, hoje, cheio de discrepâncias e ingenuidade, o que o leva a desconfiar e a criticar suas próprias lembranças e suas anotações. Um bom exemplo disso é a crítica que ele mesmo faz, nessa sua releitura, a uma das poucas frases de conteúdo mais otimista contidas numa dessas anotações:

*Decifras uma frase pomposa que, hoje, te faz sorrir de mofo. Ei-la: 'o debruçar-me sobre o presente, que logo virá a moldar, espero, um futuro melhor'. Palavras altissonantes, vazias de sentido. Ou não? Como e por que foste chegar até elas? Que importa! São tuas mesmo? De algum companheiro? Detestável tom filosofante. Não consegues imaginar a autoria. Melhor esquecê-las. (p. 70)*

Como essa, muitas das anotações feitas, parecem-lhe ter sido formuladas de forma falsa ou incompleta e distante do que ele, agora, considera o ideal para aquela situação, faltando-lhes coerência e imparcialidade. E ele, como dizia o cego J.M., citado no conto "O silêncio escuro" (1979), se coloca em dúvida - em em dívida - diante de suas anotações. Dúvida sobre qual destino dar a elas e dívida com o que ele pretendia fazer a partir delas: um depoimento que não deixasse suas recordações apagarem-se e, com elas, a lembrança de tantos que, como ele, enfrentaram aquele momento difícil, mas que, diferente dele, não poderiam tornar isso público. Daí ele se questionar sobre o que deveria fazer com suas anotações: "Invalida o que foi sendo anotado e ao qual te reportas? Afinal é um registro válido o que intentavas. Fragmentos de situações e vidas estão diante de ti, vivos, ricos de sumo, esperando. Esperando o quê? Esperando, só." (p.p. 70-71)

Dúvida e dívida que encontram seu término na forma com que foram elaboradas essas "narrativas da cadeia", que constituem sua autobiografia; nelas Salim Miguel não apaga o que já havia escrito, não despreza suas anotações; ao contrário, transcreve algumas delas, incorporando-as ao texto final, mas o faz de uma maneira questionadora, sem esconder nem suas dúvidas nem suas frustrações em relação a elas. Dúvidas e frustrações que dizem respeito tanto às anotações como à sua capacidade de fazer o passado retornar fidedignamente. O

leitor pode perceber, então, as lacunas e deformações que o texto do passado contém e que Salim Miguel não quis esconder, preferindo deixá-las à mostra, problematizando-as com sua própria leitura atualizada e não-inocente. Uma leitura que procura, também, reavaliar - e até contestar - momentos que a princípio lhe pareceram - e ao leitor - representar um final feliz. Daí existirem dois capítulos com o mesmo título "Liberdade", com a diferença de o segundo vir acompanhado de um ponto de interrogação. No primeiro deles, ele narra a sua libertação depois de 48 dias de uma prisão injusta e arbitrária, o abandono do alojamento, seu "lar nestes 48 dias", a estupefação de todos, companheiros de cadeia, familiares e, inclusive, a dele, por ter sido solto tão repentinamente e sem explicações e a alegria do reencontro com a família. No outro capítulo "Liberdade?", ele resume alguma das conseqüências dessa prisão que o marcou para sempre: a difícil retomada do controle de sua vida, o "exílio" (in)voluntário a que foi lançado e a saudade de Florianópolis, os velhos "amigos" que se afastaram e os novos e solidários que ia encontrando. Revela, também, que a sua liberdade passou a ser, depois da prisão, "uma liberdade vigiada, contestada, recusada por alguns." (p. 110).

Em sua autobiografia, Salim Miguel expõe ainda, a dificuldade de apreender e retrabalhar o passado, criada pela diluição de imagens e fatos, no apagamento da memória e o esforço para trazê-los de volta, levando-o, muitas vezes, a ficcionalizar sobre eles, na tentativa de reconduzi-los à sua integridade, enquanto outros ressurgem nítidos: "Da distância no tempo, esfumada, te esforças, queres reconstituir a cena. Ei-la, viva te volta à mente.." (p. 52) "Agora, diante de ti, ele não se corporifica, é só dedos e mãos. Não queres. Mas já começa a manipular dados, a ficcionalizar." (p. 78)

No exato instante em que foi posto em liberdade, sua prisão tornou-se para ele parte de seu passado e, portanto, ameaçada de apagar-se ou tornar-se algo menos doloroso; porém, na realidade, ela se transformou em sua companhia mais constante: "Tudo isto começa a ser passado, um passado que não mais te largará, grudado em tua carne, impresso em tua pele, entranhado em teu sangue, presente em teus mais íntimos pensamentos. Para sempre. Para sempre." (p. 106). Embora esquecer aquela experiência fosse o seu anseio e o de todos que a viveram, como ele demonstra ao lembrar os encontros com Aurélio, um dos amigos feitos na prisão, quando ambos já estavam em liberdade: "Vocês ficaram de se procurar (...). Não fizeram. Estranha e incompreensível inibição. Cruzavam-se por vezes na rua, olhavam-se de soslaio; sem qualquer explicação ficavam num mero cumprimento, interditos, tolhidos, sem vontade de lembrar o convívio no alojamento, desejosos de esquecer aqueles dias." (p. 52)

Apesar dessa censura interna, que serve como proteção, como esconderijo onde a dor

não mais os pudesse atingir, como se quisessem envolver "em gaze" as asperezas de um momento que ainda os machucava, ameaçando interromper um processo de cicatrização que já se arrastava por três décadas e que lhes tolhia qualquer tentativa de reaproximação, Salim Miguel impôs a si mesmo a tarefa de reconstruir o passado, insufland<sup>o</sup>-lhe vida através de sua autobiografia. Mas, ao fazê-lo, depara-se com uma terceira dificuldade: como falar de algo tão traumatizante e que o afetou diretamente? Mostrando-se como um injustiçado, mais um mártir da história ou como um herói que lutou por seus ideais e por causa deles foi severamente punido? Esconder fatos ou procurar conhecê-los e dá-los a conhecer para que com eles se possa aprender? A resposta à essas perguntas encontra-se no tipo de narrador escolhido por ele.

### 3.4 - Fugindo de um "prnomezinho irritante"<sup>3</sup>, mas não de si mesmo

*O diálogo com o passado torna-o presente. O pretérito passa a existir, de novo. Ouvir a voz do outro é caminhar para a constituição de uma subjetividade própria.* (BOSI, 1992, p. 29)

E o outro de Salim Miguel, em **Primeiro de Abril**, é ele mesmo. Para atingir sua pretensão de "restituir à vida o tempo passado", foi-lhe necessário travar um diálogo consigo mesmo, caracterizado pela escolha de uma narrativa em segunda pessoa, em que o pronome "tu" comporta duas vozes, vindas de dois tempos diferentes, mas saídas da mesma pessoa: a voz mais velha, daquele que, no presente, rememora, corrigindo e aperfeiçoando suas lembranças e as anotações do jovem que ele foi e cuja voz ainda ecoa nelas. A opção pela segunda pessoa, atitude bem pouco usual, principalmente em se tratando de prosa de cunho autobiográfico, constitui-se num índice de problematização feita por Salim Miguel em relação à narração do passado, resgatado por uma memória que ele percebe nem sempre poder ser-lhe fiel, pois, se ao ser lembrado o "pretérito passa a existir, de novo", tornando-se presente, essas lembranças só ressurgem já mediadas pelos valores desse presente.

Por isso, o narrador de **Primeiro de Abril** mostra-se insatisfeito em sua releitura das anotações e com suas lembranças nem sempre fáceis de captar. Deixa transparecer, também, que, ao tentar reescrever seu passado através de suas lembranças e de suas anotações, parece não confiar nas informações que elas lhe trazem, por conterem, como ele mesmo sublinha, "frases anódinas" (p. 74), insignificantes diante de tão grave situação, e, tampouco, considerar-

---

3. Assim Graciliano Ramos denomina o pronome eu, em sua autobiografia **Memórias do Cárcere**.

se capaz de resgatar aquelas vivências e de fazer ressurgir, inteiros, eventos e pessoas que sua memória parece querer apagar, exigindo dele um constante esforço, como a repetição da expressão "te esforças", ligada ao ato de recordar, assinala. Porém, a tarefa de reescrever o passado é, para ele, quase uma missão, uma proposta/compromisso, por si mesmo e pelos seus companheiros de prisão. "Período de interregno na vida de todos, merece ser preservado" (p. 79), num acerto de contas com um tempo que já passou, ou melhor, que lhes foi subtraído, mas que deixou em todos, marcas indeléveis.

Portanto, escrever uma autobiografia, contando sobre esse período, é como passar a limpo essa parte de sua vida, decifrando os garranchos que o tempo ameaça fazer incompreensíveis e raspando o sentido oculto por debaixo de suas anotações sucintas e fragmentárias, como se estas fossem palimpsestos. O narrador demonstra, também, a sua decepção e a sensação de traição que o acompanharam durante e após seu aprisionamento, com relação às pessoas que o conheciam e que permitiram (e algumas até desejaram) sua prisão e as dificuldades que lhe sobrevieram em decorrência dela e os "amigos" que se afastaram dele e de sua família. Ao mesmo tempo, devido a essa sua incapacidade de trazer à tona, com fidelidade e grandeza de traços, o passado, ele sentia-se, agora, igualmente, traindo e decepcionando aqueles homens que compartilharam com ele aquele período difícil e os outros que o ajudaram a superá-lo.

Assim, refugiar-se na segunda pessoa, como a tomar distância para falar com (e do) homem que ele foi e com o homem que ele é, refletindo-os e refletindo sobre ambos, é uma forma de reconciliar-se consigo mesmo, de reencontrar uma inteireza que lhe escapa, de, finalmente, libertar-se do último cárcere, o "cárcere do 'eu'", escapando da "síndrome da prisão" (cf. SUSSEKIND, 1985), num procedimento didático que, conforme Butor (cf. JUNKES, 1993, p.p. 456-457), marca sempre a narrativa em segunda pessoa. Em sua leitura de Butor, Junkes explica que nesse tipo de narrativa,

*Em lugar do protagonista empregar a primeira pessoa para falar de si, expor-se e explicar-se a outrem, narrar sua vida, apaga-se a instância locutora para fazer sobressair a alocutária, pois a esta cabe tomar conhecimento, consciência e atitude diante de si mesmo. Ocorre como que uma situação de ensino: a personagem não pode contar sua própria história, tendo-lhe sido de alguma forma interdita a linguagem.*

Ao contrário dos ex-exilados que retornaram ao país depois da anistia no Governo Figueiredo e que se puseram a narrar suas vivências nesse período com minúcias, em

autobiografias que revelavam toda a violência a que foram submetidos, através de um "ego-narrador" (SUSSEKIND, p. 55), que entendia e podia dar sentido a tudo pelo qual passara (cf. SANTIAGO, 1989, p. 33), Salim Miguel não tinha clareza nem dos motivos que o levaram à prisão - embora já tivesse percebido alguns indícios que o país enfrentaria uma crise que poderia afetá-lo (conforme demonstra na página 11) - ou do que acontecera enquanto permanecera lá e, muito menos, teve controle sobre o que lhe aconteceu depois. Escrever uma autobiografia representaria, então, apreender esses fatos e aprender com eles. O que não pôde acontecer antes, porque, muitas vezes, o medo e a perplexidade o impediram de ser participante ativo naquilo que lhe foi ocorrendo, procurando, ao invés disso, refugiar-se em suas memórias ou evadir-se, como quando foi preso:

*Todos te cercam, os soldados embalados formam um cordão de isolamento (...) te sentes estranhamente frio, impassível, pelo menos por fora, nunca te imaginaste em semelhante situação, ou se imaginaste não tinhas idéia de como irias reagir, sumiu tudo, estás ali e não estás, te vês de fora, de longe, em outra galáxia, como alguém que observasse acontecimentos que não lhe dizem respeito nem lhe interessam (...). (p. 7)*

*Queres retornar ao presente, ouvir o que os dois homens conversaram - ou escutar o silêncio tão revelador. Mas a memória é mais forte, elide o medo, afasta o pavor que te cerca. Outra vez és puxado para o ontem, para o passado, te revês ouvindo os saborosos casos do preto velho Tio Adão, (...). (p. 32)*

Depois de solto, a necessidade de dar sentido ao que lhe parecia, então, obtuso e de transformar em história o vivido impeliram-no ao resgate daqueles dias que foram de interdição e aprisionamento. Para isso, ele consulta suas anotações e não se cansa de inquirir a esposa: "Querias saber mais, querias saber de tudo que se passara naqueles intermináveis 48 dias. Puxavas por tua mulher, vai, conta, conta." (p. 15). Assim, muitas das narrativas constantes em **Primeiro de Abril** o narrador só as conhece por "ouvir dizer": a prisão de sua esposa, a reação dos filhos, a fuga de um amigo procurado pelos militares, a queima dos livros da livraria Anita Garibaldi, da qual fora sócio, os amigos que tramavam sua libertação e os "amigos" que conspiravam para que ele fosse demitido do emprego depois de solto. Para Benjamin (1994a, p. 221), o narrador é aquele que "assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer". O narrador de **Primeiro de Abril** difere deste, todavia, pois, enquanto o narrador benjaminiano aprende com os ensinamentos de uma experiência alheia e pode

comunicá-los, este apreende fatos ligados à sua própria vida. Além disso, ele não possui nem pode repassar com suas narrativas uma verdadeira experiência, somente uma vivência amortecida pela evasão e complementada pela informação alheia, que ele por insuficiência de dados ou pelo apagamento da memória não pode completar. Distingue-se, portanto, mais uma vez, do narrador de Benjamin, cujo "dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira." E a incompletude de suas lembranças impossibilitam-lhe usar o convencional "eu", "reflexo da subjetividade" de um narrador que conhece de maneira coerente e contínua o que narra ou o "pronome de terceira pessoa como a garantia de objetividade" (HUTCHEON, 1991, p. 225) e isenção que ele julgava necessário manter em relação aos fatos e pessoas envolvidas.

Nem o pronome "eu" nem o pronome "ele" estão, contudo, ausentes da narrativa; significativamente, o narrador usa o primeiro sempre que relata o que sua esposa lhe contou - é ela quem conhece os fatos - ou outra pessoa fala de si; ("Tua mulher te contou: tinhas sido preso há pouco. Eu ainda não havia sido presa. (...). eu lia na cama. Lutava para me concentrar na leitura") (p. 21), e o segundo quando se refere às outras pessoas.

O "tu" a invocar aquele a quem se conta, ligado a um "eu" invisível que, antes de narrar, evoca, comporta-se, ainda, como um desdobrador de vozes, evitando um discurso monológico, cheio de pretensa autoridade e verdade. Assim, o autor foge do tom totalizante que os militares e seus aliados assumiram e que, mais tarde, foi empregado pelos ex-exilados em seus relatos, contagiados pela "síndrome da prisão", ao mesmo tempo que põe em evidência as fraturas e apagamentos em seu discurso e trava um diálogo entre tempos e consciências distintas, embora, fazendo parte do mesmo homem. No livro de Salim Miguel não são relatadas as "minúcias do horror" desse período, como fizeram outros autores. "O pesadelo apenas mostra os dentes", apregoa-se em sua contracapa, e, apesar disso, é inevitável a dor da mordida, a sensação de irremediável perda, numa melancolia que sobrevive à distância temporal e se agrega ao "gostinho adocicado e enjoativo" (p.p. 85,87,95,etc.) da comida na prisão, que persiste na boca e na alma do autor. Apesar de sentir que lhe roubaram uma parte importante de sua vida, ou pelo menos, que a modificaram de maneira arbitrária, longe de impor-se como herói ou vítima da situação, Salim Miguel mostra-se como um homem sensível, às vezes frágil, perplexo e com dificuldades para enfrentar tal adversidade e não apenas ele, mas quase todos os outros presos. E ao invés da voz altíssimo, proferindo uma denúncia (ou um lamento ou ainda uma vitória), prefere empregar um narrador que não busca proclamar uma "Verdade" histórica; ao contrário, curva-se à dúvida de como contar fatos que dizem respeito à sua história pessoal, à história de cada indivíduo com quem dividiu sua perplexidade e história do país que abrigou essas pequenas

histórias individuais.

Foi costurando os retalhos dessas pequenas histórias individuais, especialmente os da sua história, que Salim Miguel venceu sua quarta dificuldade: a fragmentariedade e descontinuidade do passado resgatado.

### **3. 5 - Retalhos de um passado, retratos de um estado e reflexões sobre uma época**

Fragmentos, perfis, flagrantes e flashes são as palavras usadas pelo narrador para descrever suas anotações e suas lembranças; todas sugerem incompletude, brevidade e superficialidade. Deste modo, sua narrativa não pode ser contínua, evolui e recua conforme fluem-refluem suas recordações, estruturando-se entre flashbacks e antecipações, entrecortadas por perfis toscos, como se ainda estivessem em fase de torno, resultando num texto fragmentário, que não consegue atender ao desejo da voz mais velha de deixar um depoimento isento e minucioso sobre a atuação e reação de cada preso, inclusive a sua. Como se pode depreender de teorias benjamíneas, a história contínua é a história dos vencedores, enquanto que a história dos vencidos só pode ser conhecida através, justamente, de fragmentos, escavados nas ruínas que a história oficial desprezou. Ao contrário dos ex-exilados políticos, que retornavam ao país e com suas memórias preencheram as lacunas deixadas na história por um regime militar, o narrador de **Primeiro de Abril** não pode dar tal contribuição; pode apenas preencher as suas próprias lacunas (ou tentar fazê-lo) com um depoimento do que foi para ele aquela situação de "emergência". De seus companheiros e de graves momentos pessoais, ele pôde apenas recuperar traços, perfis, reflexos e conseqüências. Sua autobiografia fica, assim, com ares bem menos "triumfantes" do que as demais autobiografias exibiam, mas ganha, em conseqüência, mais lógica e coerência, adquirindo maior verossimilhança em relação à vivência de situações tão traumatizantes.

Na década de 70, as autobiografias dos ex-exilados foram recebidas no país como autênticos documentos que atestavam a barbárie e a estupidez de uma ditadura; na década de 90, Salim Miguel entrega ao país, principalmente a seu estado, um depoimento - algo infinitamente mais subjetivo do que um documento e aparentemente menos confiável - daquilo que viu e ouviu daquele período. Sob outra ótica, no entanto, seu depoimento pode ser tomado como um "documento racionalizado", um registro com suas lacunas intocadas e, portanto, mais confiável. Sua autobiografia é tão histórica e importante para o conhecimento da realidade do país quanto as outras autobiografias, sendo com sutileza e perspicácia que o narrador vai reconstruindo o ambiente político da ilha, do estado e do país.

Sua autobiografia mostra que no estado de Santa Catarina, durante aquele período, grassava por toda parte a tibieza de espírito e a ignorância cultural e política. Para exemplificar pode-se aduzir a situação patética criada no momento de sua prisão, quando ele se recusa, primeiro, a acompanhar os soldados que lhe dão voz de prisão, simplesmente porque pretende ir antes ao correio e ao serviço adiantar o noticiário e, depois, a ir de ambulância para o 5º Distrito Naval, acabando por concordar em ir de táxi pago por ele. Suas reações fugiram do comportamento ao qual os policiais e soldados, presos aos seus manuais, estavam acostumados, gerando irritação: "Te olham sem jeito, a situação começa a fugir ao controle deles, (...) Procuram formas e fórmulas de agir, de reagir, de dominar e se afirmar, afinal são a autoridade, (...)." (p. 7).

Na mesma linha situa-se o episódio da queima de livros da Livraria Anita Garibaldi, muitos deles, mais por terem títulos que pareciam estar ligados ao comunismo do que por seus conteúdos. " Lá na livraria não empunharam como perigosa uma história do Cubismo, berrando que era livro sobre a Cuba do ditador Fidel Castro?..." (p. 22).

*Centenas de livros dos mais variados gêneros e procedências, tendências e colorações continuam chegando, são atirados à fogueira. Ainda se pode entrever: lado a lado ali estão, folhas se confundindo-consumindo, O capital de Karl Marx e A capital do Eça de Queirós, O vermelho e o negro de Stendhal e Seara vermelha de Jorge Amado, O alienista de Machado de Assis e Memórias do cárcere do Graciliano Ramos, O príncipe de Maquiavel e Pinocchio de Collodi, todos sem dúvida subversivos. (...) Com furor e ódio, aos berros de fogo-fogo, os livros vão sendo arrancados das prateleiras livraria Anita Garibaldi - nome também altamente subversivo. (p. 25)*

O narrador exprime bem a ignomínia do ato:

*O que apavora é o ato de vandalismo que se consuma, é a queima, quaisquer que fossem os donos, quaisquer que fossem os livros. (...). Para ti, para tantos mais, as chamas não se extinguíram, não irão acabar jamais! (...). Interessa registrar o fato concreto: ali se estava cometendo um crime contra a liberdade de expressão, de circulação de idéias, um crime contra a cultura, um crime contra o direito do cidadão escolher o que deseja ler ou o que quer pensar e de que maneira lhe agrada agir, atuar, (...). (p. 27)*

Ainda mais contundente é o comentário de Padre Braun, do Colégio Catarinense, que o

narrador transcreve: "Meu Deus do céu, será que estou voltando à Alemanha de Hitler?" (p. 28)

Foi lamentável para o narrador saber que, provavelmente, muitas obras se salvaram, porém não por meio de mãos caridosas que as livraram do fogo, e sim, por outras, inescrupulosas que, aproveitando-se da confusão, carregaram-nas para suas casas.

"A fogueira" de livros da livraria Anita Garibaldi que, nas palavras do narrador, foi um "episódio que dividiu em duas partes a história de uma cidade tranqüila e acolhedora" (p. 28), revela, assim, toda a ignorância, preconceito e ganância que movia boa parte dos envolvidos no golpe militar.

Vale analisar, igualmente, o episódio do **figueirón** descrito no capítulo "Mário e o figueirón", que revela, por seu lado, a barafunda de conceitos e humores que existia na época. A expressão "Olha que vais pro **figueirón!**" era usada constantemente entre os notívagos e boêmios que se reuniam ao redor da figueira da Praça XV para passar "em revista a vida na terrinha, no estado, no país (...) usando do bom humor para enfrentar os problemas, a chatice da vida provinciana." (p. 36). Sem autoria definida, a expressão correspondia a uma lista de desafetos desses boêmios e abrangia desde companheiros faltosos até o Governador do estado. Mário Moraes, o Mário-comunista, um dos possíveis pais da expressão, justificava-a alegando "se em Cuba existe o **paredón** por que não podemos instituir em Florianópolis o **figueirón**?" (p. 390). Entrava-se e saía-se da lista com facilidade: qualquer atraso ou antipatia podia levar alguém para o **figueirón** e qualquer cafezinho ou uma cervejinha eram subornos suficientemente fortes para tirá-lo de lá. Com o golpe militar, Mário-comunista foi detido por ser considerado "elemento perigosíssimo", e o "que em tempos normais não passava de mais uma característica da irreverência florianopolitana, transformara-se num crime hediondo (...)." (p. 40)

Atestam, ainda, o espírito da época, as denúncias anônimas que levaram pessoas sem participação política à prisão, simplesmente por espírito de revanche ou oportunismo, embora alguns até merecessem estar ali, como o agiota que foi confundido com um agitador:

O narrador, além de revelar a estreiteza e inflexibilidade do pensamento das autoridades, dá a conhecer, com o episódio do **figueirón**, a frivolidade e a despreocupação com que intelectuais e pessoas ligadas à cultura, ou mesmo à política, tratavam as questões políticas em Santa Catarina. O humor é, então, uma via de mão dupla, crítica e auto-crítica. Aliás, auto-crítica severa e grande modéstia definem o narrador que se esconde/revela num "tu" despido da capa de herói, que afirma ter sido preso, não por suas ações subversivas e contrárias à "ordem", mas por expressar suas opiniões em voz alta; por um tempo "ínfimo" se comparado a outros (p. 69) e solto, sem razão e sem ter feito nada para ter sido, o que desperta uma certa

decepção (p. 107). Nem herói, nem vítima, o narrador sofreu mas reagiu, só que suas reações foram ditadas mais pela perplexidade que o dominou, como ele assinala no capítulo "A prisão", do que por valentia ou convicção em suas opiniões.

Nem mesmo a "honra" de ter sido exilado, ele possui, pelo menos aparentemente; na verdade, ele tornou-se um exilado, embora diferente de tantos outros. Ele exilou-se dentro de seu próprio país, trocando Florianópolis pelo Rio de Janeiro, por opção. Uma opção forçada na realidade, pois foi consequência das pressões que ele e seus familiares passaram a sofrer após sua libertação, como os trechos a seguir revelam:

*Vocês continuavam sendo vigiados, prestando contas de seus passos. Tua mulher ficou em prisão domiciliar mesmo depois que foste solto; e tu tiveste que enfrentar novos e demorados depoimentos em IPMs no Exército e na Marinha. (p. 52)*

"Dali a dois meses se completaria um ano de golpe. Virada completa, que não estava em teus planos imediatos (ou sequer mediatos...), logo estavas no Rio. Novo ciclo se abria na tua vida e na dos teus (...)" (p. 111).

Apesar de não ter o mesmo tipo de vivência de outros exilados, cujas autobiografias alcançaram grande êxito de vendagem, na década de 70, Salim Miguel quis escrever a sua, nela reconstruindo seu passado, e com isto, ajudando-se - e a seus leitores - a entender melhor a história do estado e do país. A dificuldade de vencer a perplexidade diante da crise inusitada, mostrada no primeiro capítulo de sua autobiografia, (que o levou a reescrever várias vezes em mesmo texto até encontrar a melhor forma de narrar como o estado de Santa Catarina recebera a notícia do golpe militar) ecoa nas páginas de **Primeiro de Abril**, obrigando-o a refletir sobre todos os vestígios que dispõem e a apoiar-se num narrador em segunda pessoa - que questiona e replica mais do que explica - para reconstruir a si e a história do período.

Mas se a reconstrução histórica feita reflexivamente e pela voz da segunda pessoa, que fala no presente (inclusive no tempo verbal) sobre seu passado, não deixa de introduzir dúvidas ou incertezas, por sua incompletude e fragmentariedade, impede, justamente por isso, que esse passado seja mostrado ao presente como conclusivo e/ou teleológico.

Em sua conclusão (inconclusa), o narrador deixa para depois a narração de fatos que ele mesmo considera importante para o país, justificando que não foi isso o que se propôs. Contudo, ele deixa também de narrar suas próprias vivências de maneira conclusiva, já que havia

manifestado anteriormente que sua intenção era preencher as lacunas deixadas por suas anotações, o que não consegue na realidade, pois as lacunas mostram-se, no livro, mal-preenchidas, como os próprios títulos dos capítulos que tratam sobre suas anotações demonstram: "Fragmentos/Perfis" - que se desdobram em I, II e III, "Diálogos" e ao final do livro, a "Relação dos presos no quartel da PM (DE ACORDO COM AS ANOTAÇÕES DO CADERNO)". Nesses capítulos, apesar do esforço do narrador, os outros detidos não conseguem "se expressar explicando as razões que o(s) levaram a agir desta ou daquela maneira" (p. 71). Talvez porque o narrador não tenha conseguido ou realmente pretendido sair de suas próprias vivências, deixando absorver-se por elas enquanto as absorvia nas suas anotações, informações e lembranças. Ou talvez porque o perseguia a certeza da ausência de um sentido real e final, espécie de redenção àqueles que foram oprimidos. A estes, como a ele, é quase certo, só restará correr atrás de suas lembranças e assombrar-se com as muitas "faces" dos homens, que se transformam de lobos em cordeiros conforme a situação - ou a leitura da história - como o temido coronel Ibiapiana, citado pelos soldados que o levaram ao "passeio" e que ele reencontra, tempos depois, quando fazia uma reportagem para a revista **Manchete**, no interior da cidade de Lages. Na ocasião, o coronel se mostra atencioso e preocupado com as necessidades das pessoas daquela região e não mais inclemente e autoritário como antes. Justiceiro, bandido, mocinho, certo ou errado? Qual a verdadeira face desse homem? De todos os homens? E qual será a verdadeira face da história?

O narrador não dá respostas, mas não deixa escapar a oportunidade de apropriar-se de algo do coronel Ibiapiana, repetindo seus gestos e frases autoritárias sempre que o fotógrafo que o acompanhava tinha dificuldades para executar suas tarefas (p. 68). Revelando, uma vez mais, seus hábitos antropofágicos e dessacralizantes, que assimila e retém na memória o outro para, em seguida - ou muito tempo depois -, transformá-lo em matéria de sua ficção, onde mistura, também, suas próprias vivências, fundindo vidas, recriando-as e enriquecendo-as. Hábitos que nem mesmo os golpistas conseguiram eliminar.

Esses hábitos antropofágicos o levaram, ainda durante sua prisão, a transformar aquele "ambiente restrito" (p. 77), que era o alojamento onde os presos políticos, como ele, ficavam, em seu "laboratório" (p. 70) e seus companheiros, em seu objeto de pesquisa.

Assim, enquanto o homem busca, com suas observações e anotações, "compreender melhor o bicho homem em toda a sua complexidade", o ficcionista que nele vive "seleciona tipos, recolhe minúcias, examina categorias de personalidade" (p. 79), apropriando-se deles para futuros personagens.

Mais tarde, já solto, esses hábitos, além de permitirem que ele imitasse o coronel Ibiapana, possibilitaram a ele o preenchimento de algumas lacunas deixadas pelo apagamento de suas lembranças ou pelo desconhecimento dos fatos ocorridos durante sua prisão. Foi assim que ele pôde saber e, mais tarde, contar esses fatos. Por isso, sua autobiografia mostra-se, muitas vezes, como uma colcha de retalhos - ou um mosaico, como havíamos sugerido no capítulo 2 -, fragmentos de discursos alheios. O autor incorpora a seu livro, além das próprias memórias e anotações, fruto de suas observações, por exemplo, acontecimentos narrados por sua esposa, como no capítulo "Um amigo", ou digressões de seu amigo Mário, em "Mário e o figueirón". Outro capítulo, "Diálogos", é inteiramente formado por diálogos alheios, conservados por suas anotações.

A inserção de material oriundo de outras vivências revela, por um lado, a fragilidade da capacidade humana - ou pelo menos a de Salim Miguel - de apreender e narrar os eventos vividos, o que provoca a apropriação do alheio. Fragilidade advinda da impossibilidade de conhecermos o passado de maneira integral, já que ele não é um "geométral", disposto a mostrar todos os seus lados, como assinala Paul Veyne (1995, p.23). Por outro lado, essa inserção remete-nos a uma abertura sinônimo de antropofagia, nos moldes propostos por Oswald de Andrade, à palavra do outro, numa atitude tanto generosa, de dar vez a outras vozes, quanto humilde, de aprender com elas.

Tal inserção, aliada ao tipo de narrador escolhido (em 2ª pessoa) e à problematização da história (do estado, do país e da sua própria) em **Primeiro de Abril**, parece-nos afastá-lo das autobiografias dos presos políticos escritas nas duas décadas posteriores.

Segundo Sussekind (1985, p. 42), a literatura brasileira da década de 70 e início da de 80 padecia de um mal denominado por ela de "síndrome da prisão". Mal caracterizado por dois tipos de manifestações: a tentativa de contato com outros "prisioneiros" e o isolamento. Essa última manifestação, ainda conforme Sussekind (p.p. 42 e 54), resultou numa "literatura de mão única cujo trajeto obrigatório é o próprio ego", o que nem sempre proporcionou obras de qualidade. Isso porque alguns autores ficaram tão encarcerados dentro de seu próprio "eu", tentando resolver seus problemas pessoais, que reduziram os outros, personagens e situações, em "fantasmas" que serviam apenas para "apoquentar" o "todo poderoso ego-escritor". Desse tipo de literatura fazem parte os relatos autobiográficos dos jovens, que se utilizaram da literatura como terapia, mas envolvem também as memórias políticas dos ex-exilados que, com o relato de seus dissabores, purgavam tanto seus dramas pessoais como os de seus leitores.

A tentativa de encontrar-se com outros prisioneiros, por sua vez, fez com que outros

escritores optassem por uma "literatura-verdade", capaz de informar ao povo o que os jornais da época não podiam estampar em suas páginas, propiciando o aparecimento dos romances-reportagem.

Apesar da distância temporal existente entre essas manifestações e a publicação de **Primeiro de Abril**, por ser uma autobiografia e por tratar de um assunto trabalhado por outras autobiografias nas décadas de 70 e 80, o livro de Salim Miguel poderia confundir-se com essas. Por outro lado, devido ao fato de o autor ser também um jornalista, seu livro poderia assumir contornos de um romance-reportagem. Parece-nos, entretanto, que **Primeiro de Abril** distingue-se de ambas as manifestações: o autor não fica restrito ao seu próprio ego, acolhe outras perspectivas, nem se propõe a passar a limpo a história; conta a sua história de um ponto de vista parcial - nos dois sentidos do termo, isto é, de acordo com sua visão e de forma fragmentária que se "completa" com inserções alheias. Foge do absolutismo de um ego que tudo sabe e investe na problematização de um momento histórico importante para o país, através de procedimentos que visam a expor a fragmentaridade e a dissolução de certezas nos fatos narrados. Certezas que se dissolvem já pela retomada dos fatos através da memória.

Como dissemos, recuperar a face perdida não é fácil, nem indolor. Salim Miguel sabe disso e, apesar dessa consciência e da corrosão de suas lembranças, ele seguiu adiante e reescreveu suas memórias. Sem a ajuda da música, como Yussef, e sem um fio a conduzi-lo pelo labirinto criado pelo tempo, o autor vale-se de outros subterfúgios para tentar recuperar suas lembranças. Faz da literatura mais do que um meio de expressão; um modo de retenção e reencontro com o seu passado e encaixa nela reflexos da história do seu país. Ao fazer isso, cristaliza essa história nas páginas de seu livro, permitindo-nos reencontrá-la, mesmo após tanto tempo passado.

Sugerimos, no início desse capítulo, que a memória parecia ser a musa mais constante de Salim Miguel. Poderíamos, agora, fazer uma retificação nessa afirmação; não só a memória, mas seus encontros e desencontros formam a musa desse autor. Cativo dessa musa, ele consegue libertar-se da prisão desse tirano que é o tempo (que escorre e ameaça a tudo apagar), para, em seguida, aprisioná-lo com as tênues linhas da literatura e da história. O tecido resultante parece ser de uma trama aberta demais para conter algo tão fugidivo como o tempo. Paradoxalmente, é a abertura desse tecido cheio de incorrências, de encontros e desencontros, que consegue melhor preservá-lo, ou pelo menos torná-lo mais próximo de nós, seus humildes escravos.

## CAPÍTULO 4

### UM TEMPO PERDIDO? NÃO, UMA MEMÓRIA A SER RECUPERADA

*o agora refaz o passado e convive com ele.*  
Alfredo Bosi

#### 4.1 - Memória e dominação

*A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens. (LE GOFF, 1992, p. 477)*

A síntese de Le Goff serve para lembrar que a história ainda privilegia o vencedor, principalmente na América Latina, onde vem sistematicamente "esquecendo" de recorrer à memória dos vencidos, dos homens comuns que não ditam ordens, somente as cumprem, não tomam decisões, acolhem-nas e não criam os conflitos, apenas recebem seus reflexos, como os personagens, fictícios ou não, de Salim Miguel.

Sua autobiografia, analisada no capítulo anterior, onde ele se transforma em personagem/narrador, não pode ser tomada nem como uma denúncia nem como uma análise do período. Mais que isso, ela é uma narrativa de uma prisão e os reflexos que essa provocou na vida de um homem comum; prisão e reflexos que, certamente, se repetiram em centenas de lares brasileiros. Lares para os quais o golpe militar representou mais uma intromissão do que uma mudança nos rumos políticos do país. Esse mesmo caráter de intromissão na vida de pessoas comuns, impondo mudanças repentinas e mal entendidas por elas, acompanha outros momentos decisivos para a história mundial ou do país, como as duas Grandes Guerras Mundiais e a Revolução de 30 ocorrida no Brasil, momentos que servem de pano de fundo para três contos de outro livro de Salim Miguel, **A Morte do Tenente e Outras Mortes**: "O gramofone", "Um bom negócio" e "Outubro, 1930". Nos dois primeiros contos, situados exatamente durante os maiores conflitos mundiais - "O gramofone" durante a Primeira Grande Guerra e "Um bom negócio" na segunda - os reflexos recebidos e percebidos pela população são fracos e diluídos pela distância espacial que separava os países desses personagens e aqueles que estavam em guerra, mas causam muitos transtornos a eles.

Em "O gramofone", o narrador relembra: "O ano, tenho certeza, 1915. Plena guerra, cujos reflexos chegavam até aquela cidadezinha perdida no interior do Líbano, em Kfarssouroun, através do tenente" (p.p. 19-20). Com sua chegada misteriosa e autoritária, o tenente alterava a vida dos habitantes da pequena cidade; era um "componente novo, elementos desagregador", que conhecia a guerra e a trazia para junto deles.

*A gente ouvia-o referir-se a ela, envergar o uniforme, manobrar, cochichar, de repente alguém se alistava, os dias passavam, a partida, choro dos parentes e amigos, outras vezes era uma pessoa que sumia, pensávamos o que fazer, o que podemos fazer, mas era um pensar vago e mole, como diante de algo inelutável, os reflexos presentes na falta de alimentos, remédios, roupas, notícias, tudo, refletidos no tenente, o homem que controlava a vida e a morte. Mas não se julgava o tenente, ser enigmático, pairando acima do bem e do mal, difícil de catalogar. (p. 20).*

Um misto de raiva, silenciosa e incapaz de explodir, e indiferença - calcada na certeza de que a morte do tenente não seria a solução, outro o sucederia, prosseguindo com a dominação - impedem-nos de reagir e de lutar para retomarem o controle de sua cidade e de suas vidas.

Já "seu" Zé Miguel, do conto "Um bom negócio", tentou reagir, buscando uma solução para seus problemas financeiros, numa viagem ao nordeste do estado, para a venda de camarão seco. O que lhe parecia "um bom negócio" mostrou-se na realidade um grande fracasso. Pequeno comerciante, sua precária condição financeira, que o levava a planejar esse negócio, refletia as dificuldades econômicas enfrentadas no Brasil com o recrudescer da segunda Grande Guerra Mundial. Em Biguaçu, onde tinha um armazém freqüentado pelas "classes mais pobres da cidade", homens que "moram nos arrabaldes, trabalham em fabriquetas, numa pesca de subsistência, na terra pobre como eles" (p. 33), "seu" Zé Miguel encara a dificuldade econômica e percebe não ser o único a enfrentá-la ao ver que seu próprio rosto desesperançado "reflete-se no rosto curtido do pescador" (p. 32) que insiste em lhe vender mais camarão seco.

Se no primeiro conto a Guerra muda a rotina de uma vila e rouba-lhe alguns de seus rebentos e, no segundo, ela reflete-se na falência financeira de uma cidadezinha, em "Outubro, 1930", é a revolução que vai alterar a rotina de todos, mexendo com a imaginação de uma criança que capta apenas seus fragmentos, numa espécie de quebra-cabeça cujas peças lhe escapam, mas que "mais adiante se esforçaria para recuperá-las" (p. 135). Tumulto, gente estranha, seriedade e meias-palavras refletem uma revolução que o menino não sabe ao certo o que é, aprendendo, porém, que rima com morte.

Esses contos, como os demais, bem como sua autobiografia, revelam um autor preocupado em mostrar a vida mesquinha das pessoas comuns, a história franzina daqueles que vivem sem feitos heróicos, que muitas vezes são impedidos de tomar conta de suas próprias vidas. Vidas que não são contínuas nem lineares, porque refletem as interferências daqueles que detêm o poder e que as podem fraturar a qualquer instante. Vidas que não caminham em direção ao futuro, mas que se dobram sobre si mesmas, procurando por seu passado. Vidas como a dele que, para serem narradas, contam apenas com a ajuda de fragmentários e imprecisos vestígios

ou de lembranças apagadas ou corroídas pelo tempo. Vidas que não contam com o aparato documental proporcionado às vidas dos "grandes homens" que a história não esquece. Vidas que, ao contrário, tantas vezes, a história esqueceu e que começa a lembrar.

O resgate feito por escritores, como Salim Miguel, da memória de um indivíduo, pela ficção ou por uma autobiografia, pode ser a semente de um resgate ainda maior, o da memória de todo um país que sofre, quase sempre calado, a supressão de sua liberdade e a manipulação de sua memória. Manipulação que provoca dominação. Pois os ditadores<sup>1</sup> sabem que, dominando a memória, podem dominar os homens; fazendo-os esquecer suas vivências, esses ditadores facilmente conseguem manipulá-los, de acordo com os seus interesses. Em contrapartida, o acesso livre à memória representa um grande perigo para estes, pois propicia o resgate da dignidade do povo que eles tentavam dominar. Resgate que, indubitavelmente, deve ser acompanhado de uma reescrita da história.

Na América Latina, parece-nos que quem, mais freqüentemente, tem buscado tanto esse resgate da memória como a reescrita da história tem sido a sua literatura, como procuramos demonstrar com a análise de **Primeiro de Abril**. Por outro lado, essa mesma literatura tem mostrado, que na América Latina, persiste a dominação e a dependência da maioria em relação a poucos, mas poderosos, ditadores. Como se estivessem num barco à deriva, seus habitantes/tripulantes, neste final de século, não sabem bem qual rumo tomar ou qual passado escolher. Destituídos de experiências significativas, duráveis e férteis, isto é, sem possuírem a **Erfahrung** benjaminiana, os latino-americanos continuam a ser presas fáceis para ditadores. E muitos escritores têm criado personagens que exemplificam isso. Um desses escritores é Salim Miguel. Por isso, servir-nos-emos de personagens de seu livro **A Morte do Tenente e Outras Mortes** para observar como agem seres desprovidos de experiências e ávidos por obtê-las, mesmo que sejam de segunda mão. Veremos que esses personagens também deixaram-se dominar por um tirano ainda mais poderoso que os ditadores que costumam atormentar a América Latina: o tempo.

#### 4.2 - "O gramofone": Uma música, uma cadeira e um passado a reviver

O livro reúne onze contos ambientados na pequena cidade de Biguaçu e região, trazendo, em sua maioria, personagens já apresentados em outros livros, que, entre outras coisas, se ocupam em digladiar com o tempo, no embate entre a memória e o esquecimento - uma luta

---

1. A referência abrange todos os tipos de ditadores: colonizadores, militares, governantes, mídia, etc.

representada na velhice e na morte. O primeiro desses contos é "O gramofone". Nele, Yussef, o narrador, relembra a morte de um tenente alemão, ocorrida em sua aldeia, Kfarssouroun, no Líbano, em 1915. Sessenta anos depois, seu mecanismo de transporte na viagem no tempo por ele empreendida é a música, conforme ele mesmo afirma: "Deixo-me agora, 60 anos<sup>8</sup> passados me levar pelo som, pela música, ela me traz de volta os meus 18 anos, (...)". (p. 21).

É a música quem desencadeia suas reminiscências e é ela que, penetrando-o, devolve-lhe o passado (p. 19). E isso acontece não com uma música determinada, mas com qualquer música. Elas acabam fundindo-se como se fossem a mesma, embora saídas de tempos e aparelhos diferentes.

As músicas que se fundem no interior do narrador são aquelas vindas de um moderno aparelho, já em sua velhice, e a do gramofone do tenente, alvo da paixão dos jovens de Kfarssouroun. Ao fundir as músicas, o narrador funde também tempos distintos de três épocas de sua vida: sua juventude, no Líbano, sua vida adulta e sua velhice, no Brasil. Então, o "velho de 78 anos no corpo do jovem de 18 (...) com toda a empáfia" de sua "juventude eterna" (p.p. 23-24) revive suas memórias. Elas, entretanto, vão sendo corroidas e modificadas no instante em que são lembradas, dando margem a discrepâncias que vão aparecendo ao longo da narrativa, como nessa passagem:

*A última palavra que escutei foi o meu nome - Yussef, - pronunciado por minha mãe. Agora, do meio das brumas, me chega um nome, José, um José que não consigo identificar. Eu não sou José, eu sou Yussef, tenho 18 anos, vou em busca do médico que precisa salvar a vida do tenente (...). O caminho se estreita. As árvores baixam seus ramos, (...). Os troncos rugosos escondem mistérios insondáveis. Agora é uma paisagem luxuriante, num outro mundo, estou sentado à janela e observo o rio escorrer lento, nele refletindo meu rosto de meia-idade (...). Minha voz me soa desconhecida, numa outra língua, palavras estranhas se misturam com as minhas velhas conhecidas (...). Ouço vozes. Alguém entrou, me diz "seu" Zé, a guerra está braba (...), Hitler quer mesmo dominar o mundo. Hitler ou Kaiser? (...) um preto velho (...) me cumprimenta (...). Na minha vila natal não existem pretos (...). (p. 23 a 25)*

Os fatos e as épocas se confundem, mas Yussef precisa de suas lembranças e tem consciência de que, para que elas possam ressurgir, a música não pode parar, pois, quando ela pára, o fluxo de suas memórias também se imobiliza:

*Um soluço, a voz quebra, se apaga. Silêncio. Ninguém se mexe. A música parou, preciso dela, há um tempo interminável que decorre até que o outro lado do disco seja devidamente colocado. Agora volta, lenta, pausada, grave. A voz insiste, retorna no ponto interrompido, (...). (p. 22)*

Assim, quando a música retorna, tudo volta ao seu lugar, suas lembranças ganham vida e ele pode voltar a se ocupar delas, reconstruindo seu passado.

Em várias passagens do conto, Yussef mostra-se ciente de que sua vida parecia pertencer muito mais a esse passado longínquo, que lhe devolvia sua juventude, do que ao presente, que ele julgava não lhe dizer respeito; tomemos uma delas como exemplo:

*Minha memória é mais ativa para aqueles dias do que para outros mais recentes, de ontem, de hoje. Ontem era "seu" João-dedinho, delegado-alfaiate, que chega, entra e me fala da guerra - que guerra? Depois é Ti'Adão, o preto velho com suas histórias. Hoje é meu filho, com problemas do momento presente que não me envolvem. Um presente que não é, nele não vivo (...). Aqui donde estou, nesta cadeira que já faz parte de meu ser, o presente é ilusão, inexistente, o passado se faz presente, vive e vibra (...). (p. 21)*

Se essas afirmações de Yussef forem analisadas sob a ótica benjamineana, a conclusão a que se chegará é a de que Yussef demonstra essa facilidade em rememorar eventos tão distantes - tanto no tempo, como no espaço - por tê-los experimentado numa época e num ambiente que ainda se mantinham apropriados para trocas e armazenagem de experiências. Jovem, numa pequena vila, distante espaço-temporalmente de inovações tecnológicas - a única que lhe chega é o gramofone trazido pelo tenente e daí advém todo o seu poder de sedução -, ocupando-se de tarefas manuais, tendo sido, inclusive, aprendiz de um artesão, Yussef teve tempo de tecer suas memórias, que vão, em sua velhice, a cada rememoração, sendo destecidas, para em seguida serem retecidas, misturadas aos fios do menos longínquo passado e do vacilante presente. Ou seja, ele pôde armazenar experiências mais próximas daquelas descritas por Benjamin e as quais denominou **Erfahrung**. Não pôde, contudo, passar essas experiências adiante. Embora o conto não esclareça as razões de tal impossibilidade, pode-se deduzir duas causas prováveis: o fechamento do próprio Yussef ao "momento presente" e a seus problemas que não o "envolvem" e, por outro lado, o fechamento dos jovens e adultos às experiências das pessoas mais velhas. Este pode ter sido provocado pela noção da humanidade em constante evolução e a percepção do tempo como algo que se extingue rapidamente. A sociedade contemporânea obriga seus cidadãos a tirar o máximo proveito do tempo, progredindo sempre,

sem desperdiçar um só minuto. E voltar-se para o passado ou parar para escutar experiências alheias, especialmente de alguém mais velho, tornou-se para essa sociedade, como sugere Benjamin, um desperdício irremediável. Por outro lado, o fechamento de Yussef demonstra a esterilidade de sua vida atual: preso a uma cadeira, alienado dos fatos do cotidiano, incapaz de narrar suas experiências - exceto quando parentes o visitam (p. 21) e, igualmente, incapaz de obter novas experiências. Fica, então, enredado em seu passado, "revivendo o antigo", refazendo caminhos desgastados pelo tempo, revendo sua juventude como se depois dela nada mais de útil, significativo ou prazeroso tivesse existido em sua vida. Aliás, no conto seguinte, "Um bom negócio", isso parece confirmar-se, já que nele são reveladas as dificuldades pelas quais esse personagem passou durante a fase adulta de sua vida. Esse conto, junto com "Outubro, 1930" e "Gina-boa", serão analisados a seguir. Neles veremos que lembrar, muitas vezes, provoca inquietação e angústia. Observaremos também que existe entre esses três contos uma estreita ligação, que se dá em dois níveis: na relação existente entre eles e entre a ficção e a realidade.

#### 4.3 - Inquietantes lembranças

Do seu passado menos longínquo, sua vida adulta, apenas entrevisto em "O gramofone", Yussef vai ocupar-se em "Um bom negócio", o segundo conto do livro. Nele Yussef tem seu nome abrazeirado para "seu" Zé, "seu" Miguel, "seu" Zé Miguel ou ainda, para o abominado "sô" Zé-gringo "(sabiam que ele detestava aquele "sô" Zé-gringo" (p. 32)), e a pequena vila de Kfarssouron é substituída pela não muito maior cidade de Biguaçu. Se no primeiro conto o sentido mais aguçado era a audição, nesse é o olfato, devido ao odor que se espalha no ar e permanece na memória, o desagradável e enjoativo cheiro "de mijo velho" do camarão seco estocado no porão do armazém de "seu" Zé. A estocagem do camarão, feita de maneira irregular por "seu" Zé, era um dos reflexos da crise que a Segunda Guerra Mundial provocara na região. Mas a música, uma vez mais, vem embalar as reflexões do narrador, que, ao som de violão, dedilhado na rua, à noite, deitado ao lado de sua mulher, "pensa, está em Kfarssouroun, Líbano, outra guerra, é 1915, o tenente, o gramofone, a música, a noite na vila, levanta-se, já vou, um pensar vago, diluído (...)", de quem se encontra perdido, encurralado numa situação financeira difícil, ("Com o recrudescer da guerra, o armazém ia de mal a pior, tudo faltando, o dinheiro não circulava. Apertavam o cinto, economizavam nas menores coisas") (p. 30), que espera que o tempo vivido também mude, a exemplo do tempo natural lá fora: "O vento sopra. O tempo vai mudar" (p. 34). E ele, querendo apressar essa mudança, resolve viajar para Itajaí, a fim de lá vender seu camarão. Cheio de esperanças, ele sonha vender todo o seu camarão por

um preço altíssimo, logo se transformando num grande exportador de camarões para os Estados Unidos e Europa: "Era a solução. Com a guerra, a fome no mundo, camarão seco seria, seria não, é, sim, é um bom negócio. Já se via numa casa sua, com um armazém sortido, a mulher livre da trabalhadeira, contratando empregadas, os filhos bem abrigados do frio." (p.p. 35-36). Sonhos que, no entanto, não puderam ser concretizados.

O conto se encerra exatamente como iniciara, com o narrador sentado em um banco de uma praça, às margens de um rio, sonhando que mundo fora invadido por tropas de camarões enfileirados, lanças em riste, prontos a atingi-lo. Essa circularidade, o fim do conto complementando o seu início e vice-versa, dá à narrativa uma aparência de "irrealidade", dentro da realidade do livro, aparência que outro conto logo desmente. É "O presente do diabo", em que o personagem principal, Frederico, relembra o prejuízo que "sô" Zé tivera com o camarão seco. (p. 45)

Há, ainda, outro aspecto muito importante a ser considerado nessa circularidade. Ela é o indicador de uma angústia existencial provocada por uma guerra absurda, da qual "seu" Zé e os moradores de Santa Catarina receberam apenas reflexos, mesmo assim o suficiente para traumatizar a todos. O conto, então, assemelha-se a um labirinto sem saída, que força quem tenta sair dele, a voltar para o mesmo local de partida, assim como aconteceu com "seu" Zé.

Diferentemente do primeiro conto, em "Um bom negócio", Yussef-José não é o narrador, e só com o desfecho do conto percebe-se que tudo o que foi narrado se refere a eventos já ocorridos com ele, rememorados pelo narrador heterodiegético que assumiu a perspectiva da personagem. Em outros dois contos, "Gina-boa" e "Outubro, 1930", a figura de Yussef-José será menos relevante, aparecendo apenas nas lembranças de seu filho. No primeiro desses relatos, a personagem principal, Gina, para quem todos dizem "oba que boa", vai a uma livraria em Florianópolis, comprar uma revista e o descobre, reconhecendo-o: " — Tou lhe reconhecendo, deixa ver, você não é o filho de 'seu' Zé, lá de Biguaçu, me diga, não é não, fala." (p. 82)

No lugar da música, como acontecia com Yussef, a moça é que é o veículo que o reconduz a um passado que ele aparentemente não quer reencontrar, como o narrador percebe: "(...). Meu amigo (o filho de "seu" Zé) não podia ou não queria se afundar em lembranças, recordações talvez amargas, um mundo tão próximo e tão distante." (p. 85). Um mundo que trazia, por exemplo, lembranças desencontradas como as da Revolução de 1930, mostradas em "Outubro, 1930".

Nele o filho de Yussef é ainda um menino que tem, sem entender o porquê, sua rotina

infantil incomodada por dois fatores novos e misteriosos: a revolução e a morte. A vendola de seu pai, repentinamente, passa a abrigar, além do "mundo do lugarejo" (p. 131), pessoas estranhas que vinham esconder-se de uma "tal de revolução" (p. 130), da qual todos procuravam não falar, "como se não falando passasse a não existir". Apesar das crianças terem "preocupações maiores com o esconde-esconde, os freqüentes banhos no riozinho, (...)" ou as "carreiras" de cavalo em pêlo, a palavra revolução tinha sobre eles um poder de atração, principalmente sobre o filho de Yussef, que os levava a investigar, sem sucesso, o seu significado profundo e tão escondido pelos adultos, pois ela, nas palavras do narrador, "Verrumava-lhes a mente, imaginavam um ser monstruoso que de repente surgisse ali e os abocanhasse, tinham pesadelos que ao acordar haviam esquecido mas que lhes deixavam uma moleza por todo o corpo, um suor pegajoso e catinguento". Durante uma das carreiras, um "molecote louro e sardento" (p. 131) é atirado à distância por um dos cavalos. A rápida agonia, num "bracejar convulso cada vez mais lento" dá lugar à imobilidade provocada pela morte. E o menino, curioso, olha o outro menino morto.

*E fica-lhe gravada na memória aquela imagem da morte, imutável no rosto ainda suado, nos olhos esbugalhados olhando para o nada, um vazio imenso e insondável, nem vendo as expressões dos que ali se debruçam. Um misto de susto e incredulidade, de espanto e admiração, do pasmo e discordância com o irremediável.*

O filho de "seu" Yussef então percebe que acabara "de travar conhecimento com outro fenômeno tão estranho quanto a revolução, parceiro dela: a morte."

Embora sem entender o que acontece à sua volta, o menino guarda aqueles acontecimentos, adiciona-os aos causos e histórias que ouve contar, para, mais tarde, reelaborar todas aquelas informações. Por isso, o narrador do conto afirma que:

*Muitos anos depois ele procuraria reconstituir os acontecimentos. Puxar do fundo da memória, da nebulosa que eram aqueles primeiros anos de uma infância solta e selvagem, o tatear, a busca, o gosto, o cheiro, as mil desencontradas emoções, a razão de ser de tudo aquilo, as imagens esmaecidas de um tempo e de vultos que nunca mais tornara a ver. (...) (p. 129)*

O que ele, efetivamente, faz quando cresce. Ao voltar no tempo, ele revê as noites, em que, menino ainda, à luz dos lampiões,

*escuta fantásticos causos de gigantes, de milagres, de Ti'Adão, de Jacinto Silva, do pretão morto, mais de três metros, que atocaiava as pessoas, lendas e histórias, um imaginário popular que o iria marcar, cabeceia, o pai o cutuca, vai deitar rapaz, reluta, depois vai. Fica escutando, as vozes lhe chegam distantes, mais, vão sumindo, depois tem sonhos confusos em que realidade e fantasia se fundem, o envolvem, ele flutua numa névoa leitosa e densa, (...) se misturam figuras do dia-a-dia, narrativas da terra distante que a mãe lhe repetia, procura reviver aquele Líbano longínquo (...), o vilarejo perdido (...)* (p.p. 131-132).

Assim absorvendo e reelaborando histórias e causos ouvidos, fatos acontecidos com outras pessoas, mas que tanto lhe diziam respeito, o menino pretende reconstruir o passado e esclarecer aquilo que, por sua inocência, ficou incompreendido. Para quem leu **Primeiro de Abril**, torna-se evidente a semelhança existente entre o menino do conto citado, com seu desejo de captar o máximo de tudo para utilizar depois, com a mania de "tudo transformar em ficção", demonstrada por Salim Miguel. Graças à leitura de sua autobiografia, podemos afirmar que, especialmente nos quatro contos até aqui citados, esse autor imprime junto à ficção, em **A Morte do Tenente...**, sua história pessoal. Pois em **Primeiro de Abril** vamos reencontrar o perfume das macieiras em flor, as oliveiras, a dura vida no longínquo Líbano e seu pai, preso às lembranças, já mostrados em "O gramofone", como podemos comprovar confrontando os trechos abaixo:

*Remexo-me na cadeira que comporta a quase totalidade das minhas horas. (...). Revivo o antigo, quando parentes e amigos vêm me procurar. (...). Levanto-me, caminho lépido, a poeira das estradas se infiltra em mim, no que fui e no que sou, (...). Um cheiro ácido de leite azedo mistura-se ao perfume das macieiras em flor. Na engenhoca, a azeitona é triturada, o azeite escorre (...).* (1979, p. p. 19-21)

*Teu pai adora um papo, quer saber como decorreu o dia, logo se perde em reminiscências, enfronha-se naquele Líbano tão presente para ele, não adianta explicar que o Líbano que ele deixou em 1927 é memória perdida no tempo, fala das macieiras em flor, das oliveiras, da infância dura, (...).* (1994, p. 30)

Personagens citados ao longo dos contos de **A Morte do Tenente...** vão aparecendo em **Primeiro de Abril**, através de suas lembranças, reassumindo sua dimensão real, como o cego J. M., apresentado em "O silêncio escuro", e Tio Adão, que aparece em quase todos os

contos. Percebemos, então, que, mais do que personagens de ficção, Tio Adão e o cego J.M. são seres reais, homens com os quais Salim Miguel conviveu em sua infância e adolescência, em Biguaçu. Homens cuja influência ultrapassou a vida pessoal de Salim Miguel e ficou registrada em diversos livros de sua autoria. Ambos mereceram, em outro livro, contos<sup>2</sup> que receberam seus nomes como títulos e onde Salim Miguel revela a importância desses dois seres não só para sua vida literária e pessoal como também para toda a pequena cidade de Biguaçu.

A mesma Biguaçu, que serve de cenário para dez dos onze contos do livro, viu o menino Salim crescer. E as peladas que o filho do "seu" Zé disputa em "Outubro, 1930", com certeza muitas vezes se deram no "campinho do 'seu' Lúcio Born" e os banhos, provavelmente, foram nas mesmas "águas calmas do rio Biguaçu" que banharam Salim Miguel (1994, p. 32) e o bar-bilhar, onde "a bola corre, bordeja a caçapa, entra-não-entra" de suas lembranças pode ter servido de cenário para o conto "Amanhã".

Seria lógico supor também que o autor inspirou-se em sua própria experiência como sócio de uma livraria (a Anita Garibaldi em Florianópolis) para compor o conto "Gina-boa", que se desenrola dentro de uma livraria, da qual o filho do "seu" Zé é sócio. Como esse, muitos são os pontos de contato entre a vida do filho de "seu" Zé Miguel e a de Salim (ele mesmo filho de um José Miguel). Mas é a dedicatória do conto "O gramofone" a maior prova da ficcionalização de dados pessoais feita pelo autor: "Para Yussef - José, meu pai."

Além de ficcionalizar dados pessoais, Salim Miguel mostra, nessa obra, que se utiliza também de dados conseguidos através de leitura ou de contatos pessoais na confecção de seus contos, apropriando-se de memórias alheias. Apropriação que ele explora também de outro ângulo: fazendo seus personagens serem igualmente aproveitadores dessas memórias.

#### 4.4. - Memórias alheias

Dois contos do livro **A Morte do Tenente** ... trazem a marca da apropriação e reelaboração de memórias alheias: "O presente do diabo" e "As queridas velhinhas".

Em "O presente do diabo", Frederico é um homem cujas mãos, outrora cobertas por verrugas, aparecidas após ele ter contado estrelas, foram curadas por intercessão de um beato de um lugarejo vizinho a Biguaçu, que fora procurado por sua mulher, Dalva. Em agradecimento,

---

2. Os contos citados são "Ti Adão", "J. M., cego" e "Ainda J. M.", que foram publicados no livro **Alguma Gente** (1953)

a mulher pede que Frederico vá entregar a "seu" Jacinto, o beato, um galo. Ave arisca, o galo escolhido é pego com dificuldades por Frederico que, por isso, em tom pouco sério, resmunga: "Vai pro diabo". O beato, através de sua vidência, percebe o ocorrido e não aceita o presente, que segundo ele, fora dado primeiro ao diabo (p. 50).

Quase idêntica é a lenda recolhida por Oswaldo Rodrigues e apresentada no livro **Campanha do Contestado**, só que ao invés do beato Jacinto, temos o monge João Maria.

Já as duas irmãs de "As queridas velhinhas", que são mistérios a atizar a curiosidade de toda uma cidade, na verdade existiram e eram parentes do escritor Anibal Nunes Pires, como Salim Miguel esclarece em entrevista concedida a Marilda Coutinho (1985, p. 148). Ele utilizou-se dessa história, adequando-a às necessidades de sua ficção:

*Acontece que a história real se desenrolara em Florianópolis (...). Tomei tudo (velhinhas, casa, árvores, chão, situação, etc.) e transplantei para Biguaçu (...). Como minha preocupação era interligar as histórias, dando-lhes uma unidade interior e exterior, busquei entre meus outros personagens parentes para as velhinhas, situei-as no tempo e no espaço, tornei-as conhecidas na cidade, armei casos com elas ocorridos. E elas passaram a fazer parte do universo de Biguaçu.*

O resultado disso é um conto de contido lirismo, que mostra a extinção das memórias das duas velhinhas, junto com a morte de seus corpos.

Segundo o narrador, as irmãs viviam "sozinhas na herdade da família. Solteironas, frugais em tudo, elas se bastavam. Não recebiam visitas, nem dos raros e distantes parentes (...)" (p. 72), numa espécie de exílio voluntário, levando suas vidas num limbo inaceitável para o resto da cidade.

A rara convivência com outras pessoas, os muros, as portas e janelas sempre fechadas eram limites impostos pelas velhinhas à curiosidade popular. Limites que aguçavam cada vez mais essa curiosidade. Procurando ultrapassá-los, a fim de encontrar um sentido para tal isolamento, os habitantes da cidade se transformaram em detetives, atentos à menor pista. Na falta delas, criavam histórias fantásticas, nas quais as vidas das irmãs eram retratadas como sendo cheias de emoção e aventura (ou desventuras). Assim surgiram histórias de amores ilícitos e imorais, filhos adulterinos e assassinatos de filhos e de amantes. Outras afirmavam que ambas eram "virginais, donzelas, que definhavam vigiadas pelo pai, senhor de antanho que tudo dominava" (p. 71), mesmo depois de morto.

Quando elas morrem, os limites finalmente são invadidos, numa tentativa de tornar público o que até então tinha sido privado. E os detetives podem, então, violar a intimidade do local sem constrangimentos. Mas remexer no passado das velhinhas, que se abrigou em seus pertences e em sua casa, se mostra inútil.

Do passado das velhinhas só ficam fragmentos e incertezas a esses detetives-violadores. Isso porque o isolamento das velhinhas conduziu-as, quando morreram<sup>3</sup>, a uma total extinção, pois elas não legaram, nem mesmo na hora de suas mortes, suas experiências para outras pessoas. Assim, suas memórias feneceram e foram enterradas junto com seus corpos. As observações do narrador, ao final do conto, já no velório das duas velhinhas, confirmam isso: "(...) O que teria mudado - ou acabado - com a morte das queridas velhinhas? Pouco depois, é a terra a envolver no esquecimento aquelas vidas de um mundo sumido (...)" (p. 77)

A impossibilidade de a curiosidade popular se apropriar das memórias delas não representou, no entanto, um obstáculo intransponível: logo estavam criando (ou aumentando) histórias sobre elas, continuando a obra começada por eles quando as velhinhas ainda viviam.

Dois aspectos merecem destaque nesse conto: o primeiro é o isolamento das irmãs, que não é apenas físico. Isoladas por muros, portas e janelas cerradas, causariam estranheza em qualquer lugar. Porém, o que mais aguça a curiosidade popular é o isolamento afetivo em que vivem. Elas não comungam com seus vizinhos de um tempo biográfico<sup>4</sup> comum. Não casaram nem tiveram filhos. Cortaram, portanto, a cadeia natural da preservação da vida humana. Negaram-se (ou foi-lhes negado?) a transmitir aquela que é a herança maior de um ser humano: as experiências legadas aos filhos. Desse modo, elas que eram as únicas que poderiam rememorar as próprias experiências, fecharam-se num mutismo e numa esterilidade inexpugnável. Enfronharam-se no próprio passado, procurando preservá-lo, como o cuidado com que seus pertences foram guardados atesta.

Pertencendo a um outro tempo que as aprisionara e do qual pouco se pode afirmar e muito supor, as irmãs tornaram-se, para os habitantes da cidade, um enigma, um jogo, no qual estes, remontando às vidas das duas velhinhas, vão ocupando as próprias, vazias em experiências cambiáveis e férteis, pois só volta, com tanta ênfase, à vida alheia, para um passado que não lhe é próprio, quem está insatisfeito com seu passado e seu presente e sem esperanças em

---

3. Vale lembrar que, segundo Benjamin (1994a, "O narrador", p. 207), esse era o momento privilegiado para se repassar experiências.

4. Segundo Bakhtin (1981, p. 147) o natural é as pessoas viverem "uma vida biográfica num tempo biográfico: Nascem, passam pela infância e adolescência, contraem matrimônio, têm filhos, envelhecem e morrem." E as duas velhinhas fugiram a essa normalidade.

relação ao futuro. E este é o segundo aspecto desse conto merecedor de destaque.

O isolamento das velhinhas aguça a curiosidade de uma população que tem apenas vivências empobrecidas. Acrescentar fatos aventurecos, românticos ou picantes à vida das duas velhinhas corresponde a dar mais emoção às próprias vidas. Uma vez mais encontramos diante de seres destituídos de uma legítima **Erfahrung**.

Outros dois personagens do livro, Jesualdo Martins e Gina exemplificam melhor essa indigente experiência. Para tentar suprir essa carência, ambos partem para a criação de "novas" e postizas vidas, apropriando-se de vidas alheias. Por sua vez, o pintor do conto "Galo, gato, atog" e o menino em "A aranha" buscam, em seus próprios passados, elementos de reflexão no presente, embora o façam com distintos propósitos. Finalmente, os quatro jovens do conto "Amanhã" mostram que não somente o passado pode aprisionar alguém, o futuro pode igualmente fazê-lo. São essas as idéias que procuramos desenvolver a seguir. Começemos por Jesualdo Martins.

#### 4.5 - Vidas alheias

"Gordo, baixote, barba hirsuta num rosto redondo, (...), 42 anos, solteiro, (...)" (p. 53), Jesualdo Martins trabalha como contínuo do Grupo Escolar da cidade de Biguaçu, onde fica entre "paredes quase nuas. Um mapa do Brasil, horários de aulas, quadros para anotações que os alunos vêm consultar. Na mesa, (...) papéis, alguns lápis, o telefone"(p. 55). Um local de trabalho simples onde ele exerce uma função ainda mais simples, mas que lhe garante tempo para a leitura da página dos necrológios do jornal do dia, ocupando-se, assim, de parte de seu hobby, ou melhor, de sua obsessão: colecionar mortes e gravatas.

Gravatas conseguidas através de compras ou trocas, presentes ou furtos, como o que o conto narra. Com elas, Jesualdo criava teorias sobre quem as usara ou poderia usar. Por isso as gravatas mais valiosas, para ele, eram aquelas sobre as quais tinha mais informações sobre o seu antigo dono, de preferência já morto. Mortos e gravatas-borboleta eram sua fixação e ele não mais conseguia distinguir por qual dos dois começara a se interessar primeiro:

*Um dia perdido no tempo e na memória, se viu procurando um obituário. Seria simples curiosidade? Antes ou depois de se fixar nas gravatas-borboleta? Irrelevante. Mais tarde buscou se informar junto aos conhecidos, se sabiam de alguém que morrera, ficava indócil quando não podia ir prestar sua reverência ao morto - morrer um pouco. (p. 58)*

Pelas gravatas-borboleta e pelas mortes, Jesualdo tudo fazia; delas precisava para "construir uma vida paralela, uma teoria dele em cima do morto" (p. 58):

*Não me levam a sério, paciência. Economizo em tudo, me limito a uma refeição parca, eliminei o supérfluo e até o essencial, sacrifico horas de repouso e sono, procurando velórios, enterros, gravatas-borboleta. Se pudessem sequer imaginar que eu armo e construo uma teoria do meu mundo em cima das gravatas-borboleta e das minhas mortes... (p. 62).*

Jesualdo, "morrendo a morte do outro" (p. 64), age como alguém sem experiências e que já não se satisfaz só com suas vivências, procurando enriquecê-las com a "vida" de seus mortos, numa procura por uma antropofagia completa, uma verdadeira transmutação de vidas (ou mortes), capaz de tornar sua vida menos estéril e tediosa. Na verdade, ele é o tipo de ser sem nenhuma **Erfahrung** e nem sequer capaz de desenvolver a integração de alguma **Erlebnis**, de equilibrar sua existência dentro de um contexto social, experimentando a necessidade angustiante de invadir e integrar a vida - experiência - objetos alheios.

Assim, enquanto para os outros as gravatas-borboleta caíram em desuso e os mortos, no exato instante em que morriam, tornavam-se passado para os vivos, Jesualdo nelas reencontrava a aura destes, apreendendo, através delas, sua essência, recebendo, ainda, quase que por osmose, suas experiências. Esforça-se, então, ao máximo, para cumprir aquilo que lhe era, de certa forma, um prazer, mas também, e em grande parte, uma necessidade e um compromisso para com os mortos, ir a velórios e enterros, pois sabia que "(...) a aura do morto o aguardava." (p. 65). Devotadamente, Jesualdo sacralizava tanto as gravatas-borboleta como os mortos, talvez com isso buscando o que percebera acontecer com quem ainda usava as primeiras; "Eles se isolam na multidão (...)" (p. 63). Isolamento ainda maior é o conseguido com a morte, ou pelo menos, no seu caso, quando ele assume o lugar do morto e "um silêncio escuro, profundo, pegajoso, o toma e embala." (p. 65)

Contudo, sem poder realmente partilhar desse "silêncio escuro", só atingido dentro de uma cova, ele transformara o interior de sua casa num espaço completamente privado, em que ficava...

*rodeado por suas gravatas-borboleta, naquela penumbra doce, macia, aconchegante como um útero materno ou um túmulo acolhedor, naquele ambiente morno, fechado, só dele, onde ninguém entrava, onde uma janela não se abria, livre de tudo, só ele, seu corpo, seu pensar, suas gravatas-borboleta, suas mortes, naquele odor a mofo que tudo impregnava. (p. 66).*

Vivia suas "numerosas vidas e mortes", enquanto reconstruía vidas e mortes alheias.

Para cada morto conhecido, Jesualdo escolhia a(s) gravata(s)-borboleta que se adequasse(m) melhor a esse morto; porém sua antiga professora e o preto velho Ti'Adão, pessoas pelas quais mantinha um afeto mais profundo, eram mortos que ele não conseguia encaixar no esquema de sua coleção, permanecendo, ambos, sem gravatas-borboleta e, conseqüentemente, sem uma nova "vida". Ele mesmo percebe essa dificuldade:

*A morte de minha antiga professora me afetou muito. (...) Uma grande simpatia nos uniu em vida, mas na hora de se passar não sei o que houve, a aura de D. Mariazinha se recusava em largar a velha carcaça. Estou em dúvida - e em dívida, como teria dito o poeta-cego J.M. - se vai servir para ela uma gravata-borboleta. Qual? (...). (p. 61)*

*O enterro de Ti'Adão foi muito concorrido, o preto velho era estimado e conhecido, devia ter bem mais de cem anos, (...). Sofri demais, custei a viver a sua morte, não encontro explicação para o que aconteceu, como não topo uma gravata-borboleta apropriada para o seu pescoço. (p. 62)*

D. Mariazinha e Ti'Adão eram-lhe figuras demasiado próximas e carismáticas, o que lhe impedia de apropriar-se completamente de suas vidas/mortes; suas imagens apareciam-lhe saturadas de recordações pessoais, ao contrário dos outros mortos, como o prof. Muniz (de quem ele roubara uma gravata), com quem mantivera relações formais e impessoais. Fica, assim, evidenciado seu desajuste em relação às suas memórias e sua incapacidade de assimilar as próprias vivências. Poderíamos afirmar, ainda, que Jesualdo jamais conseguiria criar uma imagem e adaptar uma gravata no caso de pessoas que deixassem as marcas de vida e personalidade próprias e fortes. Sem experiência própria consistente e sem uma personalidade definida, Jesualdo "brincava" com quem se lhe afigurava da mesma forma indefinida. Defrontando-se com personalidades definidas, como as de Ti'Adão e D. Mariazinha, fraquejava e sentia sua impotência. Fraqueza e impotência manifestas na impossibilidade de concretização do gesto maniaco.

Mas Jesualdo Martins não é o único personagem do livro que mantém hábitos e manias estranhas. Nem o único que demonstra desajustes e desequilíbrio. Totalmente desajustado com relação às suas próprias memórias vive também um outro personagem do livro de Salim Miguel, o pintor do conto "Galo, gato, atog". Um homem obcecado por galos desde que seu pai morrera, quando ainda ele era criança. Como Jesualdo, ele também tentara viver uma vida alheia a partir dessa morte, mas foram justamente as aves que não lhe permitiram isso, como

ele mesmo narra:

*Meu pai tinha uma granja (...). Meu pai dominava (...). Meu pai se foi desta pra melhor, assim, num já, deixando-me pequeno. Uma sensação inexplicável, mistura de pesar e alívio, me dominou. Procurei substituí-lo, ser ele. Mas me parecia que a criação o conhecia, culpava-me pela ausência. Absurdo, bem sei. Absurdo: sentiam falta dele. Absurdo. A criação amava-o, todos amavam-no. (p. 112-113)*

Após a morte do pai, as galinhas, uma a uma, passaram a murchar, recusaram-se a comer e rejeitaram o galo que, numa " vaidade insuportável", engordava e desfilava altaneiro e indiferente. Galinhas apareceram mortas. "Assassínio, suicídio." O gato olhava-o matreiro, soltando miados sardônicos. E ele, então, resolve agir, matando o restante das galinhas.

Sem conseguir ocupar o lugar do pai, o menino, ao crescer, virou pintor e estudioso de galos; no entanto, perseguiam-no sempre as lembranças da infância, o miado do gato, o piar das aves e o desejo de ter ou ser uma outra vida, sem dores, sem medos, o que o leva a indagar:

*Donde provém o medo? O desejo de eternidade, de perenidade. O temor a uma vaga entidade superior não será uma mera (re)criação de desejo de perpetuação do vaidoso homo? Ficar, ser. SER. Não ser pelo que deixa, pelo que faz, filhos ou obras, pelos seus que ficam e o perpetuam, mas ser ele, ficar ELE. (...).*

Sem poder ser ELE e sendo criador apenas de seus quadros com galos, o pintor reencontra o medo e a dor em suas memórias, como quando ele se recorda da morte do pai ou da matança das galinhas. Dor acompanhada pela certeza da imutabilidade do tempo passado: "Não adianta agora: recuar, volver, recapturar, retroceder, mudar o já feito e consumado, quem pudera." (p. 114) Entretanto, ele não quer fugir de seu passado, pelo contrário, busca reencontrá-lo em seus mínimos detalhes, como demonstra na passagem abaixo:

*(...) Vou retroceder, erguer a minha infância morta e das cinzas recriar um mundo perdido de sensações e emoções, de busca. Reconstituir passo a passo, cheiro a cheiro, sabor a sabor, prazer a prazer, as sombras do ontem. Até aqui, e agora, me chega o perfume do que não é mais. Aspiro-o. Quero-o de volta, íntegro, e fixar nele um instante, parado no tempo, fixá-lo e retê-lo para sempre, gravar dele um instante fugaz (...). (p. 112)*

O narrador tem consciência da precariedade de suas recordações; apesar de seu desejo de recuperar o passado integralmente, sabe que elas são apenas sobras do real (p. 112), mas insiste em lembrar os acontecimentos passados para, mais do que recordá-los, capturá-los e revivê-los. Então, ele se volta para dentro de si mesmo, para seu passado, revivendo sua vida e não reinventando outras vidas, como Jesualdo Martins, do conto "O silêncio escuro", fazia. Enquanto artista, ele vê como válida essa retomada de vivências pessoais para a composição de uma obra, desprezando a imaginação, que lhe parece, muitas vezes, nefasta aos homens:

*Vivência, não esqueça, hein, arte é vivência, uma pitada de vivência. Misture-a a, e tereis o resultado. O tempero. O aprendizado. Sai de casa infante, meu amor não busquei mais; a saudade me atormenta; procurei andar pra trás. Eis aí tudo. Filosofia de vida. Vejamos, meditem: onde nos levará um dia a negreganda imaginação? (p. 108).*

O desprezo à imaginação é estendido pelo narrador às mulheres, pois, para ele, são elas que mais a utilizam e sempre para fingir e esconder seus reais e maldosos propósitos. Segundo o pintor, a mulher se utilizaria da imaginação para criar subterfúgios para melhor trair o homem. Daí sua definição nada elogiosa da mulher: "doce carinha de mel e maldade, cultura fingidora, paixão de mentira. Mal e mel. Uma letra, duas palavras, tão distantes e tão próximas. pegajosas ambas." (p. 108).

Sua aversão por mulheres (ou melhor, por fêmeas de qualquer espécie, basta ver o que ele fez com as galinhas criadas por seu pai) denota, entre outras coisas, sua dificuldade de relacionamento, de troca de experiências com alguém que não lhe seja semelhante. O desprezo à imaginação acentua isso. Enquanto, em outros tempos, narradores e ouvintes de narrações preenchiam e (re)viviam as experiências com a ajuda da imaginação, o pintor do conto se fecha em suas elaboradas técnicas, sem deixar espaço para ela. Do mesmo modo, não permite que os outros se aproximem (e compartilhem) de suas obras e, tampouco, de sua vida.

Noutro conto do livro, "A Aranha", a mesma definição de mulher poderia ser usada pelo atordoadado menininho que vivencia suas primeiras experiências sexuais. Uma mulher, a prima da mãe, parece representar para ele todo mal e todo o mel que seus poucos anos de vida lhe permitiam conhecer.

Para ele, essa mulher, ou melhor, sua mãe, é uma aranha a tecer "a teia do descaminho, da torturada descoberta da vida e do sacrifício da mosca." (p. 125). A inocência do menino é a mosca que a prima enreda em sua teia. Um muro a separa de seu namorado, em seus encontros

clandestinos, com a conivência da mãe do menino e a presença deste. Um outro muro vai sendo derrubado, tijolo a tijolo, pelas carícias da mulher, pondo a descoberto os sentimentos titubeantes do menino: "Uma idéia difusa se insinua, some, volta: a prima da mãe se aproveita dele, da ingenuidade dele, mosca tonta e inocente enredada na teia, não querendo escapar. (...), mais tarde tentaria reconstituir o incompleto fruir (...)." (p.p. 123-124). Diferentemente do pintor do outro conto, o menino não se fecha. Revela-se aberto tanto para novas experiências quanto para a reconstituição e reelaboração posterior dessas mesmas experiências.

Se mais tarde o menino procurará reconstruir os momentos em que substituiu João, o namorado da prima da mãe, em outro conto, "Gina-boa", a personagem principal, busca reconstituir em si mesma e em sua vida, a aparência e a "vida" de outra pessoa, a atriz de cinema Gina Lollobrigida, como podemos perceber pela descrição feita pelo narrador: "Bem jovem ainda, gordota, as carnes explodindo de toda ela, extravasando do vestido estampado e muito justo, moldando-lhe as formas generosas. Um rosto sensual, carnudo, vulpino, que ela procurava tornar semelhante ao de Gina (...)." (p. 83)

Obcecada pela atriz, sua homônima, Gina, a personagem, copiava-lhe também os gestos e o jeito de vestir, observados em revistas e em filmes, dos quais ela retinha uma imagem de perfeição: "A Gina, tá, quem não a adora, vivendo aqueles filmes, aquelas vidas, sendo desejada pelos homens, todos, to-dos, quem não sonha com ela (...)." (p. 86)

Assumir o lugar de um artista de cinema e incorporar seus papéis, vendo nele um ideal de perfeição a ser cobiçado e imitado, são fatos comuns desde que o cinema se desenvolveu e ascendeu à posição de grande indústria e uma das principais formas de entretenimento no mundo todo. Por diversas vezes, são os filmes de cinema que ocupam o antigo lugar do narrador nos moldes pretendidos por Benjamin. O problema é que, no cinema, ao espectador, o ex-ouvinte da narração, muitas vezes, sobra pouca experiência para repartir. Isso não impede, contudo, que muitos de seus espectadores cultivem a imagem de seus atores e repitam as vivências pelas quais estes passam em seus filmes. É isso o que faz a personagem Gina. Ao encontrar ouvidos atentos, mesmo a contragosto, passa a narrar fatos de sua vida em tudo semelhantes àqueles vividos pelas personagens de sua atriz preferida. Semelhança que ela faz questão de realçar, com repetidas interrupções na narração, como no exemplo a seguir:

*Não faz muito tempo sai sozinha pra fazer compras, me demorei mais do que queria vendo uma coisa e outra (...), voltava já de noitinha no escuro, o vento sul, chuviscava, sim, é isto mesmo, uma chuva miudinha, parecia até cena de filme italiano desses que chamam de realista, tudinho acontecendo como na vida, aí então senti uns passos furtivos e de uma*

*esquina vi surgir um vulto encapuçado, um homem me dizendo coisas me agarrando (...), fiz força me escapuli e corri ofegante (...), eu corria, a chuva e o vento, escuro, ninguém na rua ou nas casas, o beco parecia nunca mais acabar, me lembrei na horinha de um filme de Gina, onde ela fugia e fugia pra se defender, pra defender a honra dela, (...), e se um dia pegam-me pra valer mesmo de jeito e não consigo escapar, (...), o escândalo, ser apontada à execração pública pela rua da amargura por esse pessoal tão falador que nada compreende, ela quis, provocou, (...), não te lembras, como naquele outro filme, todo mundo me apontando o dedo, (...) a vida é um rosário de lágrimas, uma tragédia, devemos nos cuidar, (...).* (p.p. 88-89)

Gina, em todas as situações de sua vida (reais ou não) procura, assim, relacioná-las com os filmes vistos, refletindo-os, exemplificando o consumismo que Jameson (1993) avalia existir na sociedade atual, onde as pessoas deixam-se seduzir por imagens estereotipadas, tentando com isso preencher suas vidas. Só que na falta de experiências autênticas, Gina agarra-se a vivências alheias e, por essência, ilusórias. Ela revive a ilusão que o cinema passa. Revive, por isso, algo que, por si só, é incoerente e irreal; negando-se a assumir sua própria vida e suas memórias e, em consequência, empobrecendo-as ainda mais.

Gina não é, contudo, a única que se deixa seduzir pelas imagens estereotipadas apresentadas à (e pela) sociedade contemporânea. Os quatro jovens do conto "Amanhã" também foram seduzidos por uma ilusão: a de viver numa cidade grande, longe da pequena Biguaçu, "frágil e insignificante, (mas que) os rodeia com braços de aço" (p. 146). Porém impotentes, sem coragem de se aventurarem, presos à cidade em que nasceram pelo "visgo que os agarra e mantém ali" (p. 146), a hora da partida vai sendo indefinidamente adiada.

Como os demais personagens do livro, os quatro jovens são desajustados e irmanados na sensação de deslocamento e solidão; contudo, ao contrário da maioria destes, eles não se refugiam em suas reminiscências, reconstruindo suas memórias, mas voltam-se para um outro tempo, um tempo utópico, ao qual eles atingiriam quando, enfim, saíssem daquela cidadezinha, em que até o tempo parecia petrificado, conforme reclama um dos personagens:

"— (...) nesta merda de cidade tem tempo nenhum que vai. Tudo parado, fodido."  
(p. 142)

A cidade parecia impedir a chegada desse novo tempo, que lhes traria a redenção, isto é, a coragem para lutarem por seus ideais, porém, quando o amanhã chegasse...

"Mas amanhã vai ser diferente. Amanhã vamos largar tudo. Amanhã vamos nos mandar para sempre, para longe, bem longe. Amanhã." (p. 147)

E enquanto esse novo tempo não chegava, eles ficavam zanzando, entre a praça e o bar, com sua bebida e principalmente com seus jogos. É interessante lembrar que, segundo Bakhtin (1981, p.p. 148-149), "o clima do jogo é um clima de mudanças bruscas e rápidas do destino, de ascensões e quedas instantâneas, (...). E o tempo do jogo é um tempo especial: aqui o minuto também se iguala a anos". Ou seja, bem diferente da realidade dos quatro jovens. Sintomaticamente, um dos jovens, descrito como baixo e entroncado, vai ao bar beber e começa a dar palpites no jogo de bilhar de outros dois homens, iniciando uma briga.

Uma simples provocação, à luz das palavras de Bakhtin, pode assumir uma nova conotação, enfatizando o desejo desse jovem de ter uma vida sujeita a modificações como a que ele observa na mesa de jogo e, também, de ter as cartas ou o taco nas mãos, controlando o seu jogo e a sua vida. Benjamin, por sua vez, afirma que "o poeta (Baudelaire) não toma parte no jogo; está em seu canto, não mais feliz do que eles - os que estão jogando. Também ele é um homem espoliado em sua experiência (...)" (1994, p. 130), como são os jovens do conto, sem forças para criá-las e sem coragem de abandonar aquele viver modesto mas conhecido: "Assim os dias vão escorrendo, lentos, insípidos. Querem-não-querem se mandar para longe, tentar o desconhecido, aspirar outros ares, horizontes mais largos." (p. 146). Porém, o jogo tem como "idéia regulativa", o "recomeçar", segundo Benjamin (1994b, p. 129), o tentar de novo, nem que seja... amanhã...

#### **4.6. Um tempo perdido? Não, uma memória a ser recuperada**

Todos os contos citados neste capítulo tematizam a passagem do tempo e o sentimento de frustração de seus personagens em relação a essa passagem. Enquanto alguns, como o velho Yussef de "O gramofone" e as duas irmãs de "As queridas velhinhas" se refugiam em suas memórias, isolando-se dos acontecimentos de um presente que parece não lhes dizer respeito, outros buscam encontrar em vidas alheias aquilo que não encontram nas suas, forjando passados, como os habitantes de Biguaçu o fazem com as duas velhinhas ou Jesualdo Martins, de "O silêncio escuro", com suas gravatas-borboleta e suas mortes/vidas, ou, ainda, Gina, de "Gina-boa", vivendo uma vida, que já é por natureza, postiça e falsa, a das personagens de sua atriz favorita; todos procurando com isso preencher um presente vazio e empobrecido. Há ainda aqueles que se ressentem da passagem do tempo, vendo-a como uma porta que se fecha, apagando sua juventude e seus sonhos, afastando ainda mais um amanhã sempre adiado, como os quatro jovens do último conto do livro, e aqueles que esperam o tempo passar para poder voltar às situações vividas na infância para, com isenção e lógica, entenderem os sentimentos confusos que as acompanharam, como o personagem dos contos "A Aranha" e "Outubro,

1930". Mas há também os que retornam ao passado por puro prazer sádico, como o pintor do "Galo, gato, atog".

Todos os personagens de **A Morte do Tenente...** demonstram uma inquietação, um sentimento difuso que se estende por todo o livro, de inadequação ao tempo no qual vivem, de deslocamento acabrunhador que os tolhe e confunde, impedindo-os de se perceberem como autores de suas vidas, mas, ao mesmo tempo, não querendo reduzir-se a meros fantoches nas mãos de um tirano chamado Tempo.

O mal-estar das personagens do livro de Salim Miguel em relação ao tempo é o mesmo que tem assolado, neste século, a América Latina. Um mal-estar que paralisa e retira as esperanças; por isso os personagens de **A Morte do Tenente...** assistem inertes à passagem do tempo ou procuram reagir, mas suas ações são sempre infrutíferas e mal-sucedidas (como acontece com "seu" Zé em "Um bom negócio") e o livro acaba sem que seus personagens tenham um final feliz ou mesmo que os contos tenham um final; ao contrário, os fatos e personagens de um conto invadem outros, sem que haja coerência e uma seqüência temporal lógica ou uma conclusão adequada. Paralisados e desesperados, foi como se viram, muitas vezes, os latino-americanos em seus quase quinhentos anos de história.

Inconclusão, inadequação e infelicidade são as palavras que vêm à mente após a leitura desse livro e elas parecem ser também, e ainda, sinônimos da realidade latino-americana e o resgate de uma memória que parecia há muito perdida pode ser a única opção digna que resta tanto à América Latina como às personagens de Salim Miguel.

## **E O TEMPO PASSOU...**

E antes que o nosso acabe, gostaríamos de relembrar e reafirmar alguns pontos enfocados nessa dissertação.

Dizíamos, no seu início, que com o propósito de reter, mesmo que parcialmente, o fluxo incessante do tempo, a humanidade criara mecanismos como a história e a literatura.

Sabíamos que corríamos o risco de nossa afirmação ser entendida como reducionista, tendo em vista a vasta gama de aspectos que constituem essas disciplinas. Não era - e não é -, contudo, nossa intenção reduzi-las a mera (e muitas vezes ocasional) função de memórias artificiais. Mas era esse, indubitavelmente, o aspecto que mais nos interessava.

E por que memórias artificiais? E ainda, por que a humanidade necessitaria delas?

Procuramos responder a essas indagações no primeiro capítulo. Podemos resumir as respostas encontradas, dizendo que consideramos memórias artificiais os mecanismos não naturais, isto é, produzidos pela humanidade, para desempenhar as funções outrora exclusivas da memória humana natural.

Embora não sejam criações dos dois últimos séculos, vimos, com o auxílio de Benjamin, que as memórias artificiais se tornaram ainda mais necessárias, justamente, nesses séculos. Isso porque a memória natural já não é mais capaz de acumular e conservar tantas lembranças quanto antes.

Por outro lado, existem povos que são "desmemoriados" à força ou que hesitam sobre qual memória devem acolher como sua. Escolhemos a América Latina para exemplificar isso.

Verificamos, então, que a América Latina tem enfrentado, ao longo de sua história, uma crônica dificuldade em adaptar-se às mudanças temporais e que isso é refletido em sua literatura.

Segundo Vera Follain (1994, p. 114), a visão que predomina na literatura latino-americana,

em relação ao tempo, é a de uma circularidade estéril. Por causa disso muitas das obras escritas na América Latina neste século mostram personagens presas, sem fio de Ariadne, no labirinto criado por suas próprias ilusões, repisando passos, incapazes de seguirem adiante, mas igualmente impossibilitadas de reconstruir com grandeza o passado. A sensação de estar encarcerado nos limites impostos por outras culturas e imobilizado pela incompetência para fazer história e pelo peso de suas decepções, cresceu junto com a América Latina que sempre conviveu mais com derrotas do que com vitórias; e derrota, é bom lembrar, denota queda, tropeço e, no caso latino-americano, interrupção da linha horizontal da história, que, em outras partes do Ocidente, parecia caminhar para um fim ótimo. Sem um passado mais longínquo o qual pudesse cultuar, com um passado que lhe estava mais próximo repleto de derrotas e pseudó-heróis, muitas vezes, marionetes de outros países, restaram à América Latina poucas opções: ou retornava aos seus "velhos" textos do passado, remendando-os aqui, retocando-os ali, relativizando, em muito pontos, a derrota, ou criava novos textos. Textos que serviram, muitas vezes, para a pública exibição de seus tropeços, desencontros e usurpações, partindo-se então, para uma verdadeira caça às bruxas, transvestidas, quase sempre, em senhores de engenho, caudilhos prepotentes ou militares irracionais. Buscou-se, ainda, nas últimas décadas, resgatar a memória dos traídos e oprimidos, bem como a daqueles considerados traidores e vencedores, para, numa tentativa dialógica, assegurar o acesso a todas as histórias possíveis. Dessa forma, novos textos retrabalham velhos temas, numa constante reconstrução da memória do Continente, como se os escritores latino-americanos cressem que, não a história, como Le Goff afirma (1992, p. 29), mas a literatura devesse "esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros."

No caso da ficção brasileira, ela, em não raras oportunidades, deixou-se impregnar por lembranças, oscilando num "movimento pendular da memória - ora corrosão, ora restauração" (SUSSEKIND, 1993, p. 256) do passado em busca de sua verdadeira fisionomia, em meio ao caos de sua história fragmentada e a antropofagia literária, proposta pelos modernistas, tomada ora como insulto, ora como culto ao Pai (cf. HELENA, 1982, p. 117), isto é, a tradição cultural herdada, é o melhor e mais radical exemplo disso, conforme procuramos demonstrar no segundo capítulo.

Particularizando ainda mais nossa pesquisa, procuramos nas obras de Salim Miguel aquelas que pareciam-nos expressar melhor o embate entre o apagamento da memória e as tentativas em busca de sua preservação. Decidimo-nos por **Primeiro de Abril e A Morte do Tenente e Outras Mortes**.

A análise dessas obras que ocuparam os dois últimos capítulos, serviram-nos, também, para que confirmássemos o que dizíamos nos capítulos iniciais: que para a gente simples

restam reflexos dos grandes momentos históricos e a dúvida na hora em que se procura organizar as lembranças desses momentos. Isso fica evidente em **Primeiro de Abril** e mostra-se nas entrelinhas dos contos de **A Morte do Tenente...**

Através dessas obras, verificamos que Walter Benjamin (Tese XVIII) tinha razão ao afirmar que em muitas obras literárias se pode encontrar "resguardada e preservada a obra de uma vida; na obra de uma vida, a época; e na época, a totalidade do transcurso histórico." Narrando uma determinada situação a literatura permite que se capte todo o contexto da época, a especificidade de seus agentes e receptores e sua vinculação a momentos cruciais dentro da sociedade a qual os seus personagens estão inseridos.

O período proposto para a elaboração dessa dissertação pareceu escorrer rápido demais. Os relógios e o calendário pareciam ter enlouquecido. Por mais que tentássemos foi-nos impossível dominá-lo e muita coisa ficou para trás, esquecida ou perdida em meio à agitação. Muito ficou para ser estudado, pesquisado, analisado e escrito. Muitos outros pontos mereciam nossa atenção. Outros livros de Salim Miguel exigem um estudo detalhado. Outras relações podem ser levantadas, outras perspectivas discutidas. Poder-se-ia, por exemplo, aprofundar o estudo de recorrência de temas e personagens nas demais obras de Salim Miguel. Ou as relações temporais, literárias e históricas em outras obras latino-americanas. Ou ainda...

Fiquemos nas reticências. Elas são a afirmação de que o nosso trabalho não está concluído. Essa dissertação foi, quem sabe, a pontinha de um iceberg. Muito mais há para fazer. Talvez por nós. Talvez por outros. Não importa. O importante é que continuemos construindo, que o trabalho não cesse aqui. Que se construa cada dia mais e melhor. Mesmo que saibamos que nada é eterno, que tudo se apaga como pegadas na areia.

Se o tempo é essa areia e nossos dedos são como peneiras, incapazes de retê-lo, devemos continuar criando mecanismos para preservá-lo, além de aperfeiçoar os já existentes. Não para segurá-lo, mas para que possamos melhor aproveitá-lo, para que tenhamos o que recordar quando nos virarmos na praia para olharmos nossas pegadas. Que cada uma delas corresponda a uma experiência significativa e repleta de vida, não só para nós, mas para os que vêm depois de nós. Enfim, que tenhamos a sabedoria de Jorge Luís Borges<sup>1</sup>, para quem...

"Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia, mas nosso dever é edificar como se fora pedra a areia..."

---

1. In: SEVCENKO. Nicolau (1993, p. 55).

## **BIBLIOGRAFIA**

### **A obra de Salim Miguel**

#### **Romances (Narrativas longas)**

MIGUEL, Salim. **Rede**. Florianópolis: Ed. Sul, 1955.

———. **A voz submersa**. São Paulo: Global, 1984.

———. **A vida breve de Sezefredo das Neves, poeta**. Porto Alegre: Tche, 1987.

———. **As várias faces** (novela em três atos). Porto Alegre: Movimento/Florianópolis: FCC, 1994.

#### **Contos (Narrativas curtas)**

———. **Velhice e outros contos**. Florianópolis: Ed. Sul, 1953.

———. **Alguma gente**. Florianópolis: Ed. Sul, 1953.

———. **O primeiro gosto**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

———. **A morte do tenente e outras mortes**. Rio de Janeiro: Antares, 1979.

———. **Dez contos escolhidos**. Brasília: Horizonte, 1985.

———. **As areias do tempo**. São Paulo: Global, 1988.

### **Crítica**

- **O castelo de Frankenstein** - (anotações sobre autores e livros). Florianópolis: Lunardelli/UFSC, 1986.
- **O castelo de Frankenstein** - (anotações sobre autores e livros, v. 2). Florianópolis: Lunardelli/UFSC, 1990.

### **Organização**

- **A ponte** (prosa e verso de Antonio Paladino). Florianópolis: Ed. Sul, 1952.
- **Contistas novos de Santa Catarina** (com Osvaldo Ferreira de Mello). Florianópolis, Ed. Sul, 1954.
- **Centenário de Cruz e Sousa: interpretações**. Florianópolis: Comissão Especial do Centenário, 1961.
- **Este mar catarina** (com Flávio José Cardozo e Silveira de Sousa). Florianópolis: UFSC, 1983.
- **Este humor catarina** (com Flávio José Cardozo e Silveira de Sousa). Florianópolis: Lunardelli, 1985.

### **Coletâneas e Antologias**

- **Pinheirais e marinhas**. São Paulo: Cultrix, 1959.
- **Antologia do novo conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Júpiter, 1964.
- **Panorama do conto catarinense**. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- **Assim escrevem os catarinenses**. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- **O erotismo no conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- **21 dedos de prosa**. Florianópolis: Cambirela, 1980.
- **O chalet da praça XV**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1982.
- **A posse da terra** (escritor brasileiro hoje). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

- **Die Admiralsnacht.** Berlim: Aufbau-Verlag, 1972.
- **Sete contos sete cantos.** Vol. 4. São Paulo: FTD, 1987.
- **Amor à brasileira.** São Paulo: Traço, 1987.
- **Mito, ontem e hoje.** Porto Alegre: UFRGS, 1987.
- **Numa ilha.** Florianópolis: Noa/Fundação Cultural Prometeus Liberto, 1993.

### **Cinema**

- **O preço da ilusão** (1º longa-metragem realizado em Santa Catarina). Argumento e roteiro em colaboração com Eglê Malheiros. Florianópolis, 1957.
- **O caminho certo** (documentário). Argumento, roteiro, texto e edição. Florianópolis, 1958.
- **Santa Catarina, 62** (documentário). Argumento, roteiro e texto. Florianópolis, 1962.
- **Vale o progresso** (documentário). Argumento, roteiro e texto. Florianópolis, 1964.
- **A cartomante** (baseado no conto de Machado de Assis). Adaptação e roteiro, em colaboração com Eglê Malheiros e Marcos Farias. Rio de Janeiro, 1974.
- **Fogo morto** (baseado no romance de José Lins do Rego). Adaptação e roteiro em colaboração com Eglê Malheiros e Marcos Farias. Rio de Janeiro, 1976.

### **Sobre o Autor<sup>1</sup>**

- BRASIL, Assis. **Dicionário prático de literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1981.
- COSTA, Dias da. **Dicionário crítico do moderno romance brasileiro.** Belo Horizonte: Grupo Gente Nova, 1970.
- COUTINHO, Edilberto. **Memória demolida.** Recife: Edições Pirata, 1982.
- GOMES, Celuta Moreira. **O conto brasileiro e sua história.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.

---

1. Para uma bibliografia mais completa sobre o autor, ver: SOARES, Iaponan, 1991.

- HOHLFELDT, Antônio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- JUNKES, Lauro. **Anibal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis: Lunardelli/UFSC, 1982.
- MELO, Oswaldo Ferreira de. **Introdução à história da literatura catarinense**. Porto Alegre: Movimento, 1980.
- MENEZES, Raimundo de. **Dicionário literário brasileiro ilustrado**. São Paulo: Saraiva, 1969.
- SABIÑO, Lina Leal. **Grupo Sul: o modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: FCC Edições, 1981.
- SACHET, Celestino. **A literatura de Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- SOARES, Iaponan (org.). Salim Miguel. **Literatura e coerência**. Florianópolis: Lunardelli, 1991.

## **Bibliografia Geral**

- ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANTELO, Raúl. **Identidade e representação**. Florianópolis: UFSC, 1994.
- ARAÚJO, Ricardo Benzequen de. "Ronda noturna: narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu". In: **Estudos históricos**. n. 1. Rio de Janeiro: CPDOC, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, 1975.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. **Achados e perdidos**. São Paulo: Polis, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- . **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- . (VOLOSHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1992.
- . **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994(a). (Obras escolhidas, v. 1).
- . **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994(b). (Obras escolhidas III).
- . **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação**. 4. ed. São Paulo: Summus, 1984. (Coleção Novas buscas em educação).
- . **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985. (Grandes Cientistas Sociais).
- BOSI, Alfredo. "O tempo e os tempos". In: NOVAES, Adauto (org). **Tempo e história**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- . **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo, cia das Letras 1994.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **Campanha do Contestado**. 2. ed. Florianópolis: Lunardelli, 1980.

- CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia e antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. et al. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: UNESCO/Perspectiva, 1979.
- CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- . **Literatura e sociedade**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- . **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a história aberta". (Prefácio) In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica**.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 1993.
- HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. Rio de Janeiro: Cátedra/Brasília, UNL, 1982.
- HOHLFELDT, Antônio. **A literatura catarinense em busca da identidade - o conto**. Porto Alegre: Movimento/Brasília, INL, 1985.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. São Paulo, HUCITEC, 1985.
- . "O pós-modernismo e a sociedade de consumo". In: KAPLAN, E. Ann (org.). **O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

- JUNKES, Lauro. **Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul**. Florianópolis, Ed. da UFSC/Lunardelli, 1982.
- . **A fragmentação da plenitude**. (Trabalho aprovado no concurso para professor titular). Florianópolis: UFSC, 1992. (mimeo).
- . **Da Gênese ao Apocalipse - no fenômeno literário**. (Tese de Doutorado - PUC/RS. Porto Alegre, 1993).
- KAPLAN, E. Ann. (Org.). **O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978. (Col. Ensaios 46)
- . **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. (Série para ler).
- . "Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história". (Introdução). In: BENJAMIN, Walter. **W.B.** (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1985.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2. ed. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1992 (Col. Repertórios).
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LYOTARD, F. **O pós-moderno**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- MATOS, Olgária. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MONTAIGNE, Michel de. "Dos canibais". In: RIBEIRO, Darcy e MOREIRA NETO, Carlos de A. (org.). **Fundação do Brasil: testemunhas 1500-1700**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- MORICONI, Jr. Ítalo. "O pós-utópico: crítica do futuro e da razão imanente". In: **Rev. Tempo Brasileiro**, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro, jun/mar., 1984.
- PAZ, Octavio. **O ogro filantrópico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- . **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RETAMAR, Roberto Fernandez. **Caliban e outros ensaios**. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- RIBEIRO, Darcy e MOREIRA NETO, Carlos de. (org.) **A fundação do Brasil: testemunhos**

- 1500-1700 Petrópolis: Vozes, 1992.
- RIEDEL, Dirce Cortes (org). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- RODÓ, José Enrique. **Ariel**. Campinas: UNICAMP, 1991.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SACHET, Celestino. **A literatura catarinense**. Florianópolis: Lunardelli, 1985.
- SANCHES, Luis Alberto. **História comparada de las literaturas americanas**. v. 4 - Del vanguardismo aos nossos dias. Buenos Aires, Editorial Losada, 1976.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- . **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- . **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau et al. **Pós-modernidade**. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1993.
- . **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SHAKESPEARE, Willian. **A tempestade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- STAM, Robert. "Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda". In: KAPLAN (org.). **O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- STADEN, Hans, MOREIRA NETO, Carlos de A. (org.) In: RIBEIRO, Darcy e MOREIRA NETO. **A fundação do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- . **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- . **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- . **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix/Brasília, INL, 1979.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. 3. ed. Brasília: UnB, 1995.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EduSP, 1993.

WHITROW, G. J. **O tempo na história: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ZEA, Leopoldo. **El pensamiento latinoamericano**. Barcelona: Ariel, 1976.