

NARRAR O SOCIALMENTE ESQUECIDO. O ROMANCE DE RESISTÊNCIA NA ÉPOCA DO TERROR ESTATAL NO BRASIL 1964-1985

*Narrating the Socially Forgotten.
Resistance Romance in the Era of State Terror in Brazil.*

RENATO FRANCO*

rbfrancoforte@hotmail.com

Recebido em: 4 de setembro de 2015

Aprovado em: 15 de dezembro de 2015

RESUMO

Este ensaio analisa, tendo como parâmetro teórico as análises estéticas de Theodor Adorno e a concepção de história de Walter Benjamin, como o romance produzido no período da ditadura militar brasileira (1964-1985), que desencadeou um efetivo terrorismo de Estado, foi negativamente afetado por ela. Ao mesmo tempo, procura identificar e analisar os modos como o romance reagiu ao terror estatal, em especial por meio da luta por narrar a matéria histórica recalçada, proibida: desse modo, destaca como ele, contrapondo-se à versão oficial dos acontecimentos, narrou o socialmente esquecido de maneira a reconstituir as atrocidades e os massacres ocorridos no período.

Palavras-chave: literatura; resistência; narração; esquecimento; terror estatal; Teoria Crítica.

ABSTRACT

This essay analyzes, having as theoretical parameter aesthetic analysis of Theodor Adorno and Walter Benjamin's conception of history, as the novel produced in the period of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) was negatively affected by it. At the same time, seeks to identify and analyze the ways in which the novel responded to the state terror, through the fight by narrating the historical matter repressed prohibited, forbidden: thus highlights how he, in contrast to the official version of events, narrated socially forgotten in order to reconstruct the atrocities and massacres that occurred in the period.

* Universidade Estadual Paulista - UNESP, Araraquara, SP, Brasil.

Key words: literature; resistance; narration; forgetfulness; state terror; Critical Theory.

PREÂMBULO

A resistência à ditadura brasileira (1964-1985) no campo da literatura – quando ela ocorreu – não envolveu apenas o romance, a poesia ou o teatro, mas também a crítica literária. Esta, em sua versão então hegemônica, dedicou pouquíssima atenção às relações porventura existentes entre o caráter das obras e a situação histórica e política do país. Essa preocupação atingiu mais fortemente a crítica literária de extração marxista, em especial a vinculada à concepção de Georg Lukacs. Contudo, as análises nela inspiradas privilegiaram como conceito fundamental o de “Realismo” – ou “Realismo crítico” – proposto por esse autor, de modo que elas buscaram valorizar as obras que nele se enquadravam e, inversamente, desvalorizar as que dele se afastavam. Com isso, muitas das obras significativas do período ditatorial, por praticar a montagem e adotar a fragmentação, foram recusadas e, não raramente, atacadas ou taxadas de formalistas ou experimentais, já que a concepção do autor húngaro condena a vanguarda artística como expressão da decadência da capacidade de representação estética por parte da burguesia. Além disso, mesmo um crítico do porte de Antônio Cândido, de reconhecida importância para o entendimento amplo da produção literária no país e de vasta formação teórica, sempre capaz de evitar os dogmatismos e visões mecânicas ou reducionistas, também tendeu a desvalorizar a produção do período destacando apenas as obras de caráter mais tradicional, como as de Pedro Nava, Darcy Ribeiro ou Paulo Emílio Salles Gomes.¹

Essa situação da crítica literária favoreceu, por parte de intelectuais formados em ambiente de recusa das diretrizes políticas e culturais do Partido Comunista, a recepção das Teorias Críticas de Th. W. Adorno e de W. Benjamin, que não desvalorizam a arte moderna ou de vanguarda e não operam com um conceito de totali-

¹ Cf. o ensaio de Antonio CANDIDO “A nova narrativa”, in *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, em que autor afirma sintomaticamente “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (pág. 209). O autor – que não adota a concepção de Lukacs – acrescenta ainda que apareceu nesse período uma tendência à ruptura, agora generalizada, do pacto realista (pág. 211) e que isso pode ter decorrido do “momento histórico e ao efeito das vanguardas artísticas” (pág. 212). E acaba por sugerir que essa literatura promove o abandono dos “projetos de antanho”, em que predominavam os romances de ciclos, como o do cacau ou o da cana de açúcar. (pág. 213) sem indagar pela viabilidade de algo semelhante no presente.

dade semelhante ao formulado por Lukacs. Suas concepções, ao contrário, ao procurar valorizar ou entender a fragmentação estética ou os procedimentos vanguardistas, sempre com a preocupação de relacioná-los com uma visão crítica da sociedade, ajudaram sobremaneira a entender muitas das obras literárias da época da ditadura no país. Nessa direção, é de se destacar a repercussão local da afirmação célebre de Adorno formulada em ensaio de 1949², segundo a qual seria impossível “escrever poesia após Auschwitz” já que isso teria se tornado “um ato de barbárie”. Apesar de seu caráter polêmico, a formulação fornece uma chave fecunda para o entendimento da situação e da condição geral da arte na atualidade: ela aponta para o desconforto que toda arte ou obra literária radical – talvez até mesmo a produção cultural não degradada em mero entretenimento – teria de enfrentar, visto que, enquanto manifestação espiritual – regida pelo princípio de estilização artística –, não poderia mais ignorar o horror e o sofrimento experimentado pelas vítimas do nazismo nos campos de concentração. Afinal, como realça o autor, as obras de arte participam da sociedade e, nessa medida, da barbárie, pois esta não foi ainda superada: uma sociedade que permitiu o aniquilamento planejado de multidões afeta, como uma mancha indelével, toda configuração estética e converte em escárnio a obra que finge não ouvir o grito de horror dos massacrados. Essa situação desconfortável da literatura de nossa época exigiria dela, de maneira fundamental, a luta contra o esquecimento e contra o recalque, isto é, contra a repetição da catástrofe por meio da rememoração do acontecido. A observação de Adorno parece assim conter uma exigência: a de que, mediante tal postura, a arte – ou a literatura – deve auxiliar os homens a lembrar do que as gerações passadas foram capazes para, desta maneira, poderem efetivamente evitar a eclosão de nova catástrofe. Concebida desse modo, a arte autônoma – como a denomina o autor – pode ser considerada como uma forma de resistência e compreende uma dimensão ética, enquanto manifestação de indignação radical diante do horror.

Como a arte (ou a literatura), porém, pode apenas resistir à lógica embrutecedora da sociedade, mas não eliminá-la, a possibilidade de que a catástrofe venha novamente a ocorrer é sempre uma ameaça real: tal fato impede a arte de livrar-se dessa condição desconfortável, prolongando indefinidamente seu mal estar. Assim, embora ela tenha desde então combatido, à sua maneira, para que nenhuma catástrofe pudesse ocorrer, sua objetiva impotência – a qual não a desmerece – tornou-se

² Cf. Theodor W. ADORNO, “Crítica cultural e sociedade”, in *Prismas. Crítica cultural e sociedade*, trad. J. Almeida e A. Werner. São Paulo, Ed. Ática, 1998.

manifesta, por exemplo, com o aparecimento das ditaduras militares nos países da América Latina – como no Chile, na Argentina, no Uruguai e no Brasil – que propiciaram o ressurgimento de novas ondas de terror, as quais implicaram em políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em supressão dos direitos civis, em tortura sistemática contra vítimas indefesas, em repressão e censura indiscriminada, em imposição de brutal sofrimento físico a considerável parte das populações desses países, entre outras atrocidades.

Consequentemente, a arte e a literatura autônomas do período ditatorial brasileiro (1964-1985), movidas pelo imperativo que emana de sua própria condição social, tentaram constituir um modo de resistência inerente a elas: manifestação indignada diante do horror e da barbárie. Nesse contexto, muitas vezes o recurso criativo à alegoria expressou o desejo, forjado por muitas das obras da época, de “interromper o curso do mundo” a fim de recuperar aquilo que foi um dia possível na história, mas que foi massacrado pela violência dos vencedores, já que para os vencidos o futuro não está inscrito no presente, mas no passado, como sugere Walter Benjamin.³ No caso brasileiro, a crítica literária dialética inspirada na Teoria Crítica da Sociedade não foi insensível a esse estado de coisas. Ela também tratou de se mover nessa direção a fim de conquistar objetivos semelhantes e de assumir a tarefa, que se impôs ao pensamento socialmente avançado, de tentar se opor à versão oficial dos acontecimentos – ao contexto de ofuscamento que os revestiu – e de investigar como a produção cultural, particularmente a literária, configurou essas atrocidades perpetradas à época da ditadura militar no país e como reagiu literariamente a elas.

Essa tarefa, que não diz respeito apenas à crítica ou aos estudos literários ou estéticos, mas também ao conjunto das ciências humanas, não pode ser levada a cabo sem uma análise ou consideração à contrapelo do processo social ou histórico recente do país. De fato, ela foi estrangida por inúmeros obstáculos e impedimentos sociais poderosos: dentre estes, cabe destacar o imperativo social do esquecimento forjado na concepção de anistia adotada oficialmente pelo país em 1979. Concebida como fundamento político necessário para a concretização da chamada “transição democrática”, ela exigiu de todos os setores sociais radical esquecimento dos acontecimentos do período ditatorial, exigência que afetou o pensamento, danificando-o e empurrando-o à aceitação indiscriminada de modelos científicos

³ Cf. a concepção de história elaborada por Walter BENJAMIN em *Sobre o conceito de História* in *Obras Escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, notadamente a tese IX, em que o autor expõe sua concepção sobre a história dos vencidos e sobre o desejo de interromper o curso do mundo.

ou de análises culturais conformistas ou pretensamente neutros, que impede o estabelecimento de uma relação viva com o passado. A concepção nacional de anistia não requereu uma assimilação consciente do passado, mas seu recalçamento.

Uma sociedade incapaz de lembrar sua própria história ou de encarar os acontecimentos que a teceram requereu da literatura – particularmente do romance – o esforço para romper o véu da interdição, do que não pode ser lembrado e, portanto expresso. O romance de resistência – ou autônomo – do período ditatorial almejou, por vários modos, narrar o passado e construir a lembrança da dimensão de horror que ele comporta: condição para o superarmos e, fundamentalmente, saber do que nossos antepassados foram capazes. Uma teoria crítica, ainda que em sua face estética, não pode se resignar a produzir e fornecer concepções ou imagens históricas que apaguem a face terrorista do Estado ditatorial brasileiro: elas seriam falsas e enganadoras. A mera produção delas atesta a contrapelo a natureza e o alcance brutal do processo ditatorial, que se revela ainda capaz de forjar (contraditoriamente) o presente.

I

A vida cultural e literária no período ditatorial foi gravemente afetada notadamente após dezembro de 1968. Logo após o golpe perpetrado pelos militares e por setores da classe dominante ela foi apenas parcialmente visada pela ação repressiva, de caráter terrorista, desencadeada pelo governo militar com o objetivo de dizimar os trabalhadores urbanos, os sindicatos, as organizações populares e os movimentos de trabalhadores rurais politicamente organizados, além daqueles voltados à educação popular emancipadora. Nessa conjuntura, conforme anotou Roberto Schwarz,⁴ a vida cultural conheceu acentuada politização e intensa agitação ideológica.

Em tal conjuntura, o romance adquiriu grande importância por narrar o processo de engajamento revolucionário do artista, do intelectual e do escritor. As obras literárias mais representativas dessa experiência cultural e política surgiram em 1967, ano de publicação dos romances *Pessach, a travessia* de Carlos Heitor Co-

⁴ Cf. Roberto SCHWARZ, “Notas sobre política e cultura no Brasil: 1964-69”. in *O Pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra, 1978.

ny e *Quarup* de Antônio Callado.⁵ *Quarup* narra com ousadia formal e considerável dose experimental a deseducação religiosa de Padre Nando e sua consequente transformação no guerrilheiro Levindo, apresentando ainda acentuada preferência por temas e aspirações populares configuradas no bojo das agitações de massa do início da década de 1960, anteriores ao golpe: nesse sentido, pode-se afirmar que ele narra a configuração do processo da revolução popular no país. Em contrapartida, o romance de Cony narra o engajamento de um escritor existencialista na luta revolucionária e os momentos iniciais do nascimento da resistência armada à ditadura. Por essa razão, está vinculado às questões históricas e políticas posteriores ao golpe. Ele tampouco apresenta uma linguagem ou uma concepção ousada como o de Callado.

Além dessas obras, o período conheceu ainda alguns poucos romances significativos – dentre os quais merece destaque *Bebel que a cidade comeu* de Ignácio de Loyola Brandão⁶ –, por serem capazes de narrar aspectos decisivos relacionados ao processo de modernização conservadora e autoritária, que então se configurava, ou de expressar uma desconfiança em relação à identificação dos intelectuais com o povo, alçada ao primeiro plano pelas preocupações políticas da cultura da época. *Bebel que a cidade comeu*, de modo sintomático, incorpora em sua matéria manchetes e notícias de jornais ou da televisão – manifestando o estreitamento das relações entre literatura e jornalismo, que tanto marcaria os anos seguintes. Sua linguagem ou mesmo seus procedimentos parodiam ou citam em larga medida a publicidade, os panfletos políticos ou a propaganda estatal, as referências cinematográficas ou televisivas, constituindo de modo engenhoso uma espécie de atualização da linguagem romanesca. A assimilação dos procedimentos técnicos oriundos dos diversos meios técnicos contemporâneos resulta assim na constituição de uma “linguagem de prontidão”,⁷ apta a conferir ao romance a capacidade de rivalizar com os novos meios de comunicação relacionados com a consolidação da indústria cultural no país. Ele recorre ainda ao uso da montagem: esse procedimento, não por

⁵ Antônio CALLADO, A. *Quarup*, 8. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978; Carlos-Heitor CONY, *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Sobre esses romances, cf. Renato FRANCO, *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo: Ed Unesp, 1998. No caso do cinema, surgiram nesse mesmo ano *Terra em transe* de Glauber Rocha e *O desafio* de Paulo César Saraceni. Ambos mantêm notáveis afinidades com os dois romances apontados.

⁶ Loyola BRANDÃO, *Bebel que a cidade comeu*, São Paulo: Brasiliense, 1968.

⁷ Sobre esse conceito, cf. Renato FRANCO, *Itinerário político do romance pós-64*, op. cit., pág. 41.

acaso, se tornaria o princípio constitutivo da maior parte dos romances “de resistência”, que apareceria na segunda metade da década de 1970.

II

Todavia, com a decretação pelos militares do Ato Institucional V (AI-5) em dezembro de 1968, a ditadura passou a adotar uma política altamente repressiva configurada no “Estado de Exceção”, que implicou a supressão tanto das instituições políticas parlamentares em todos os níveis quanto dos direitos civis básicos, propiciando assim a ocasião para uma formidável expansão do terror para o conjunto da sociedade. Na vida cultural, um dos principais objetivos a ser então alcançado pelos militares golpistas era o de erradicar a relação entre a cultura e a política verificada no pós-64, originária da produção cultural imediatamente anterior ao golpe, a fim de conquistar a hegemonia também nesse setor de atividade.

O Estado militar adotou nessa ocasião uma política terrorista em relação à vida cultural, da qual a censura truculenta foi seu principal instrumento. Sua fúria repressiva provocou súbitas dilacerações ou doloridos silêncios nos frágeis corpos das obras – de qualquer natureza – que se recusaram, de uma maneira ou de outra, a se submeter a seus desígnios e imposições. Criou também dificuldades objetivas consideráveis para a circulação e a distribuição da maior parte delas. Atacou a vida universitária e afetou gravemente o destino imediato de vários segmentos da produção cultural. Exerceu ainda árdua censura diária à imprensa e reprimiu com truculência quase todos os setores da indústria cultural. Nesse sentido, seria hoje grave erro investigar a censura do período apenas de uma maneira estatística a fim de identificar o número exato de obras proibidas, já que isso poderia obscurecer o entendimento de seu significado real. Com efeito, a adoção pela ditadura de forma tão truculenta de censura é inseparável da pretensão de criar uma radical atmosfera de terror apta a calar a voz da sociedade e de devastar a produção cultural local.⁸ Segundo a ótica dos ditadores militares somente dessa maneira os laços do presente com o passado poderiam ser abruptamente rompidos a fim de impedir efetiva-

⁸ Sobre os objetivos da censura, Cf. especialmente Silvano SANTIAGO, “Repressão e censura no campo das artes na década de 1970” in *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Ed Paz e Terra, 1982; Flora SUSSEKIND, *Literatura e vida literária: os anos de autoritarismo*, Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985; Renato FRANCO, *Censura e modernização cultural à época da ditadura*, São Paulo: Revista Perspectiva, Ed Unesp, 1997/1998 e a palestra de Antônio CÂNDIDO, no *Ciclo de debates do Teatro casa Grande*, Rio de Janeiro: Ed Opinião, 1976.

mente a continuidade de uma forma de cultura capaz de refletir sobre os problemas do país ou de equacionar as aspirações de suas camadas populares. A censura foi instrumento privilegiado na promoção planejada do esquecimento histórico e na atrofia da memória coletiva. Ela também teve outro propósito nada desprezível: pretendeu ser instrumento capaz de afetar em profundidade a formação intelectual e emocional do cidadão, impedindo-o inclusive de se expressar e de estabelecer vínculos sociais efetivos. Tal aspecto revela sua amplitude: ela pretendia ter consequências por largo período histórico. Talvez seja até mesmo possível recorrer a uma imagem dramática a fim de melhor caracterizar seu alcance: nessa direção, pode-se afirmar que a censura nesse período efetuou uma espécie de lobotomia na memória coletiva, particularmente na das classes oprimidas.

Por força da danificação objetiva do pensamento nessa conjuntura política marcada pelo terror estatal, agravada posteriormente pela imposição social do esquecimento, foi muito pouco estudada ou questionada a eventual relação entre a adoção de forma tão rigorosa de censura e a expansão da industrial cultural no Brasil durante o início da década de 1970, que foi estimulada e facilitada de muitas maneiras pelo governo militar. De fato, um pensamento ativo, capaz de estabelecer relações entre diferentes níveis da vida social nos moldes de uma constelação, deveria ser capaz de atentar para o fato de que a censura não serviu apenas para “calar a voz da sociedade”, mas também para auxiliar a modernização da produção cultural – ou, dito de outra forma, a inviabilizar a produção local artesanal ou autônoma. Nessa perspectiva, seu uso não apenas teria ajudado a forjar condições materiais capazes de favorecer a expansão dela como teria disciplinado tanto os produtores culturais como os diferentes públicos, para os quais seria doravante destinado produtos diversos cuidadosamente planejados, de modo que até a crítica política poderia ser transformada em mercadoria. Nessas condições, ocorre uma separação entre produtor e consumidor cultural, que tem graves consequências sociais e políticas.

Segundo Fredric Jameson talvez seja até mesmo possível avançar um pouco o argumento e afirmar que a relação entre censura e expansão da indústria cultural em contexto social marcado por determinada prática cultural capaz de equacionar em suas obras, ainda que, de modo incipiente, as aspirações e os problemas experimentados por uma comunidade, interessa diretamente aos países produtores de uma cultura potencialmente hegemônica mundialmente, como seria o caso dos EUA na década de 1970. Segundo Jameson, isso não seria uma novidade, já que

“Os EUA fizeram enorme esforço, desde o fim da segunda guerra mundial, para assegurar a dominação de seus filmes em mercados estrangeiros – isso foi conseguido, por via política, através da inclusão de cláusulas específicas em tratados e pacotes de ajuda econômica. Na maioria dos países europeus (...) as indústrias cinematográficas nacionais foram forçadas a se colocar na defensiva por tais acordos obrigatórios”⁹

Em “Notas sobre a Globalização como questão filosófica” retoma esse tipo de reflexão para acrescentar que

“Já desde o velho plano Marshall a ajuda americana aos países da Europa Ocidental depois da segunda guerra era acompanhada de prescrições previdentes a respeito da quantidade de filmes americanos a serem legalmente admitidos no mercado europeu; em muitos casos (...) essa inundação de filmes americanos efetivamente acabou com a indústria nacional, que foi obrigada se especializar ou a funcionar nos moldes das do terceiro mundo”¹⁰.

[O autor conclui que] “A destruição da produção nacional de cinema – juntamente com a destruição potencial da cultura local ou nacional como um todo – é exatamente o que se constata hoje no terceiro mundo”¹¹

Em outro contexto, sugere que algo semelhante ocorreu com o estabelecimento de tratados comerciais ou de ajuda econômica ou militar aos países da América Latina durante os anos 70, fato que explicaria o extraordinário apaziguamento do potencial crítico das diferentes manifestações culturais no país nessa década em prol da adoção de padrões estéticos internacionalmente padronizados, particularmente na música popular e no cinema, embora isso seja menos visível no caso da literatura. Cabe lembrar que em um ensaio de 1973 publicado na revista *Argumento* intitulado *Literatura e subdesenvolvimento*¹² Antonio Candido chamava a atenção para as consequências das influências estrangeiras nos países da América Latina, em uma conjuntura marcada pelo atraso e pela dependência, que poderia levar a população desses países passarem diretamente do analfabetismo ao consumo do “folclore urbano” veiculado pela cultura de massa, caracterizando uma “catequese às avessas”.

⁹ Fredric JAMESON, “Globalização e estratégia política” in *A cultura do dinheiro*, Petrópolis: Ed Vozes, 2001, pág. 23.

¹⁰ *Ibid*, pág. 53s.

¹¹ Fredric JAMESON, “Notas sobre a globalização como questão filosófica”, *op. cit.*, pág. 53.

¹² Republicado em Antônio CÂNDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento” in *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ed Ática, 1987, pág. 144-145.

III

Em tal conjuntura, a literatura, tanto silenciada e oprimida pela censura estatal quanto acuada pelo desenvolvimento da indústria cultural, se viu forçada a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esquartejamento”) – tarefa que predominou na poesia, hoje chamada de “marginal” ou de “geração do mimeógrafo. A produção romanesca também sofre forte abalo e retração. Surgem nos primeiros anos da década de 1970 algumas poucas obras, as quais, por um lado, atenuam as conquistas daquela linguagem romanesca original e fecunda a que chamamos de “de prontidão” e, por outro, manifestam em suas tramas narrativas uma desconfiança em relação à eficácia do engajamento revolucionário da obra e do escritor. Ao mesmo tempo, tampouco parecem acreditar na viabilidade de um futuro imediato para a atividade literária. Aliás, na maior parte das vezes, predominam nos escassos romances da época longas discussões estéreis sobre o futuro da literatura ou sobre a necessidade da revolução, sem que seus narradores ou personagens logrem equacionar ou superar esse dilema. A hora histórica é de hesitação, de vida boêmia nos bares; enfim, de eclosão de uma “geração de tagarelas” apegada em última instância a acentuado conformismo estético e boa dose de impotência política. O período experimenta ainda, por força da lógica social repressiva, a derrocada do pacto político entre intelectuais e massas trabalhadoras, que marcou a década anterior alimentando romances como os de Cony e Callado, além de nutrir também a música popular. Tal derrocada suscita, por um lado, a sensação de desgarramento histórico do escritor enquanto personagem (como ocorre em *Os Novos* ou em *Bar Don Juan*) e, por outro, a configuração literária do massacre das massas desiludidas como em *Cidade Calabouço*, de Rui Mourão. A ambição literária oriunda da década anterior também sofre forte abalo, já que os personagens-escritores dos romances do início dos anos 70 aos poucos abandonam ou se afastam do ideal de escrever o grande romance brasileiro, capaz de narrar o que seria vital para o país. Esses romances fazem parte da cultura despolitizada, vigiada e administrada pela censura, desiludida com a derrota das esquerdas, que pode ser chamada de “cultura da derrota”.¹³

¹³ Cf. de minha autoria *Itinerário político do romance pós-64: A Festa* (1998), já citado, em especial o segundo movimento, em que desenvolvo tal conceito.

Exemplos adequados desse tipo de romance são *Os Novos* de Luiz Vilella e *Bar Don Juan* de Antônio Callado, ambos de 1971¹⁴. O primeiro pode ser interpretado como obra que exprime tanto a intensidade do Terror estatal quanto o declínio das esperanças revolucionárias, já que manifesta certa perplexidade ou desalento ante a derrota política das esquerdas que optaram pela luta armada e pelo engajamento. Entretanto, embora expresse certo sentimento de desorientação, ele também logra a contrapelo estabelecer uma espécie de voz que rompe a imposição social do silêncio, já que o ato de narrar desponta então como um desafio às truculências gerais da época e um modo privilegiado, ainda que modesto, de resistir à censura. A ousadia sem alarde do romance é tecida pela teimosia em continuar escrevendo, em não capitular: o ato de escrever não é assim apenas forma de resistência à censura, mas insubordinação civil, modo de resistir à própria ditadura.

Em *Bar Don Juan* Callado pretende traçar um vasto painel daquele processo histórico marcado pela atividade guerrilheira no país. A ambição do romance é mostrar a origem, o desenvolvimento e o fracasso da guerrilha não apenas no Brasil, mas também em toda a América Latina, então iluminada pelas chamas emanadas da experiência política de Che Guevara. No entanto, essa ambição o consome, já que ele narra a fim de comprovar que tal projeto revolucionário estava fadado ao fracasso por suas origens sociais. Ele parece assim introjetar a derrota da esquerda armada e, em razão disso, retomar fórmulas literárias anteriores ao golpe militar, já que seu principal personagem, um escritor revolucionário, decide abandonar tanto a revolução quanto elaborar um romance regionalista.

Cabe por fim destacar que nessa mesma época aparecem alguns romances que atestam o nascimento de certo inconformismo nas letras capaz de irrigar o terreno literário, dos quais *Incidente em Antares*¹⁵ de E. Veríssimo (1971) merece destaque por ser dos primeiros romances da década a privilegiar a tarefa literária de constituir a memória por meio da recomposição do passado enquanto ruína, que, lembrada no presente, atualiza esse passado, fazendo ecoar seu grito no aqui e agora:

¹⁴ Luiz VILELLA, L. *Os novos*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. Antônio CALLADO, A. *Bar Don Juan*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

¹⁵ Érico VERÍSSIMO, *Incidente em Antares*, Porto Alegre: Globo, 1971.

modo, portanto, da literatura se opor tanto ao esquecimento –sempre socialmente provocado – quanto à “história dos vencedores”, como diria Walter Benjamin.¹⁶

IV

Após 1975, pressionados por questões conjunturais e pelo crescimento da indignação de grande parte dos setores sociais contra a manutenção do Estado de Exceção, os militares alteraram significativamente a estratégia política do Estado, adequando-a de modo a obter maior sustentação política para o regime. Suprimiram o Estado terrorista e adotaram a chamada “política de abertura”, ainda que “lenta e gradual”, destinada a reforçar seu poder e constituir a face mais moderna de sua organização repressiva. Tal política causou grande impacto na vida cultural. Nesse terreno, a principal consequência foi a necessidade mais ou menos imediata da supressão da censura, que havia se tornado um anacronismo nessa nova situação inclusive porque passou a impulsionar a produção literária a buscar formas originais a fim de responder aos desafios que sua permanência suscitava. Nessa direção, o romance assumiu a tarefa de narrar a história recente que ainda, por força dela – da censura – e do Terror estatal, não havia sido relatada. Ou seja, a literatura da segunda metade da década almejou narrar as atrocidades e horrores verificados durante o período mais feroz do Terrorismo Estatal. Contra a versão oficial dos acontecimentos, ela buscou narrar a contrapelo esse período. Em outras palavras, ela buscou construir a memória das lutas políticas e culturais de resistência à ditadura.

Nesse movimento, surgiram diferentes tipos de manifestação literária no romance, que, porém, nem sempre foram bem sucedidos ou lograram efetivamente ofere-

¹⁶ Davi ARRIGUCI JR, “Jornal, Realismo, Alegoria” in *Achados e perdidos*, São Paulo: Pólis, 1979. David Arriguci Jr dirá que o romance de Verissimo é “alegórico”, assim como muitos outros da década. Sua avaliação é baseada em G. Lukacs e gerou grande confusão. O conceito de alegoria remete à fragilidade da existência, à transitoriedade dos fenômenos e dos seres, encarados como submetidos à implacável lógica da história natural, na qual o existente caminha inapelavelmente para a morte. Tal visão (ou modo de percepção) é marcada por sensibilidade afinada com o transitório e o sofrimento: ela implica a melancolia, a visão “da história do mundo como história do sofrimento, e a história do sofrimento como história do mundo”, sendo incompatível com a noção de símbolo, valorizada por Goethe, que pressupõe a estabilidade do mundo e a “bela aparência”. O conceito remete à noção de ruína e de esfacelamento da totalidade, servindo para Benjamin interpretar os poemas de Baudelaire e a arte de vanguarda, fato que levou Lukacs – que se tornou inimigo ferrenho das vanguardas – a criticá-lo em *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Ed Coordenada, 1969. Para uma crítica da concepção de G. Lukacs, cf. Helga GALLAS, *Teoria marxista de la literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973 e Renato FRANCO *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*, op. cit., págs. 143-156.

cer uma literatura de “resistência”, já que se apegaram em demasia ao que um crítico chamou de “ânsia documental”. Dentre estes cabe destacar os romances da “geração da denúncia da repressão”, que, por um lado, comporta obras empenhadas em denunciar as truculências e brutalidades da repressão política, cujo exemplo mais significativo é *Os que bebem como os cães*¹⁷ de Assis Brasil (1975). Por outro lado, apareceram também obras de caráter memorialístico, como as elaboradas por ex-militantes políticos contra a ditadura, pertencentes às organizações revolucionárias do início da década, como *Em câmara lenta* de Renato Tapajós (1977) e *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira (1979), além do tardio *Os carbonários* (1981) de Alfredo Sirkys,¹⁸ que obtiveram razoável reconhecimento pela ousadia estrutural ou pela qualidade da prosa. Para dizer de outro modo: o início do processo de abertura gerou uma radicalização ideológica da prosa de ficção, que passou a cultivar temas que testemunhavam a predominância, entre os escritores, de um forte “sentimento de oposição”, para usarmos a expressão de Antonio Candido. Estes trataram, até com certo desleixo estilístico, de aproveitar a ocasião a fim de denunciar a tortura e a repressão política ou para narrar os acontecimentos mais desconhecidos acerca da história política recente, tão repleta de conflitos e de episódios obscuros ou, até mesmo, histórias pessoais de militantes das organizações revolucionárias – seja para reverem posições anteriores, seja para lutarem, em outro campo, contra o esquecimento requerido pela história oficial.

Esses romances elaborados por ex-militantes revolucionários que, após serem presos e torturados, resolvem relatar suas experiências constituem uma verdadeira literatura do testemunho. Eles testemunham experiências traumáticas verificadas na luta revolucionária e, em especial, nas prisões organizadas pela repressão política do estado militar – matéria semelhante a de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, publicado durante o Estado Novo na década de 1930. Desse modo, eles testemunham acontecimentos excepcionais que, para um leitor incrédulo ou politicamente não-desconfiado o suficiente, podem parecer – por sua natureza absurda, bárbara – quase inverossímeis, fato que cria dificuldades consideráveis a este tipo de obra. A tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo – envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nele a esperança de que tal

¹⁷ Assis BRASIL, A. *Os que bebem como os cães*, São Paulo: Circulo do Livro/Nórdica, 1975.

¹⁸ Fernando GABEIRA, *O que é isso, companheiro?* 29 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, Renato TAPAJÓS, *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas.

O livro-depoimento de F. Gabeira é amplamente significativo não só por apresentar uma prosa depurada como também por reconstituir os vários aspectos implicados na experiência traumática daqueles que aderiram à guerrilha e à luta armada, além de desvendar a brutalidade extrema das práticas adotadas pelos órgãos de repressão política. Apresenta também extraordinário interesse tanto o relato do despreparo prático dos revolucionários ou o das condições precárias em que atuavam como o do lento e terrível processo de fuga e de insulamento a que foram submetidos. O livro é, neste sentido, o relato “de uma verdadeira descida ao inferno”, conforme assinalou D. Arriguci.

Se Gabeira optou pelo depoimento direto, o livro de R. Tapajós opta pela via estética a fim de desenvolver a narração do trauma fundamental sofrido pelo narrador-personagem. Vale lembrar que o trauma é o acontecimento que não pode ser assimilado nem quando ocorre nem tampouco em tempos posteriores. O trauma, no caso, resulta da prisão e da bárbara tortura sofrida por sua companheira – que, como ele, era também militante da mesma organização revolucionária –, seguida de sua execução cruel, ocorrida sob tortura em estabelecimento militar. Incapaz tanto de enfrentar tal acontecimento quanto de entender a cadeia de fatos que culminou com semelhante barbárie, o núcleo do trauma – a execução, sob tortura, da sua companheira – é frequentemente repetido na narração, como se fosse um flash-back cinematográfico exibido em câmera lenta. A narração é assim, por um lado, a tentativa de esclarecer tal acontecimento e, por outro, a narração tanto de sua própria prisão quanto a do simultâneo desmoronamento do projeto político revolucionário acalentado pela organização em que militou. Ela é, sobretudo, um esforço descomunal a fim de narrar a história inteira, isto é, para recompor os nexos que teceram a fina malha dos fatos que culminaram com a execução de sua companheira. O ato de narrar se assemelha aqui a um intrincado quebra-cabeça que, pouco a pouco, por meio do acréscimo de detalhes mínimos à experiência traumática, acaba por adquirir configuração nítida. Reconstruir essa história – salvá-la do esquecimento – é, porém, também um formidável ataque ao inimigo, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometida como a reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, os quais tentaram, no passado, construir uma vida diversa da do atual presente. Narrar as ruínas dessa tentativa é um modo de atualizá-las. O livro não realiza assim apenas a tarefa

de cultuar e redimir os mortos, já que, ao mesmo tempo, inscreve no céu do atual o brilho de relâmpago daquilo que, em outro tempo, foi sonhado ou pensado: ele libera, nesse clarão, a centelha de vida que ainda pulsa no coração gelado daquilo que se converteu em ruína.¹⁹

VI

Logo após o início do processo de abertura política são publicados dois romances bastante diferentes dos que constituíram “o romance da cultura da derrota”, que vigorou na primeira metade da década: *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão e *Confissões de Ralfo* de Sérgio Sant’Anna,²⁰ que, em certo sentido, serão decisivos para a emergência de uma verdadeira literatura de resistência à ditadura.

*Zero*²¹ apresenta de modo inusitado, até mesmo em relação à nossa história literária, uma estrutura aparentemente caótica e desconexa, cujos efeitos no leitor parecem ser intensificados sobremaneira graças à adoção de uma linguagem algo alucinada – se o termo couber aqui – resultante do amálgama conflitante de diferentes modos expressivos ou estilísticos oriundos dos mais diversos meios expressivos, como o jornalismo, a publicidade, a televisão e o cinema, além da adotada pela propaganda ideológica do estado militar – modo irônico de a ela se opor –, entre outras. Surpreende também a visão intensamente fragmentária, quebradiça, caleidoscópica que dele emana: visão que, em larga medida, longe de ser meramente apegada ao caótico – como querem muitos críticos – parece antes configurar a experiência e a percepção social de camadas significativas da população, que, por força da repressão e do conseqüente desmoronamento das esperanças políticas nutridas quase até o final da década de 1960, sentiam o cotidiano e a vida no país como despedaçada, desmoronada – experiência ou sentimento que informará também muitos outros romances da década, como *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna, *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, e *A Festa*, de Ivan Ângelo. Este modo de estruturação, possível graças à adoção de intenso processo de montagem, deriva também da influência do cinema na elaboração romanesca.

¹⁹ Para o esclarecimento da importância da memória e do presente enquanto passado arruinado, consultar *Sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin.

²⁰ Ignácio de Loyola BRANDÃO, *Zero*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1979; Sérgio SANT’ANNA *Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

²¹ *Zero* foi originalmente publicado na Itália em 1974, onde o autor então residia, por força da censura ditatorial. Somente em 1975 foi publicado no Brasil.

Seus temas são, em larga medida, também decorrentes da experiência marcada pela repressão ditatorial, com frequência apresentando certa originalidade: a perplexidade diante das súbitas transformações sociais, a eclosão e a intensidade da violência da repressão política, que também atinge e contamina a vida urbana de então, o emaranhado burocrático do estado e o desamparo do indivíduo – destituído de qualquer direito e exposto às arbitrariedades e volubilidade do poder –, a tortura, a percepção fragmentada do caos da existência, os efeitos do impacto da técnica no cotidiano, a imposição autoritária de comportamentos, o medo diante do Estado militarizado, o aviltamento do sexo, da morte, do trabalhador – temas que serão mais ou menos os mesmos das obras do resto da década. *Zero* pode, por essas características, ser considerado um “romance de desestruturação” – desestruturação que atinge a própria forma romanesca.

O processo de composição do romance é também marcado pelas hostilidades e impedimentos de toda ordem proporcionados pela ferocidade repressiva da ditadura, sendo nesse aspecto paradigmático para a época. Ele é marcado pela censura, embora também dela extraia sua força. O autor era jornalista e, enquanto tal, pode experimentar no interior da redação de um grande jornal as consequências brutais da censura cotidiana exercida nesse universo pelos militares golpistas. Nessa labuta, teve acesso a um número infundável de matérias e notícias proibidas, que ele meticulosamente guardou. Essa posição do jornalista na vida social também está na raiz da elaboração de um romance anterior de Loyola Brandão, *Bebel que a cidade comeu* (1968) e, de certo modo, informa ainda *Não verás país nenhum* (1981), que pode de algum modo ser considerado como uma espécie de continuação de *Zero*, visto narrar as consequências (futuras) da ditadura no período pós-ditatorial e na qual o país desponta sem mudanças estruturais inclusive no tocante ao poder e à vida política.

Por outro lado, a influência do jornalismo na literatura não foi apenas negativa no período, como sugerem alguns críticos, em especial David Arriguci Junior. De fato, a atividade de jornalista permitiu a Loyola Brandão, por exemplo, arquivar muito material censurado – além de informação confidencial ou privilegiada sobre a ditadura – o qual foi posteriormente utilizado de modo fecundo na elaboração de muitas passagens do romance *Zero*, notadamente as referentes às experiências de presos políticos. Dessa maneira, o romance mantém uma relação especial com a realidade social e política da época: por força da forma ficcional adotada e da apropriação bruta da experiência concreta da repressão e da tortura, ele difere radicalmente da narrativa jornalística, a reportagem, logrando também superar a atitude

de mera denúncia. No romance de Loyola Brandão o material jornalístico adquire uma dimensão inusitada, cuja consequência mais nítida é o fato de impedir que a ficção se desgarre da dura experiência histórica do período: ela contém assim um momento de verdade ou um conteúdo de verdade, para usar de modo deslocado a expressão benjaminiana.

Por meio da incorporação de tais notícias ou informações censuradas o romance adquire um caráter de combate à ditadura: narrar o que foi proibido impacta a sociedade e ajuda a estabelecer uma forma outra de percepção do momento histórico, além de contestar a legitimidade dos atos ditatoriais. Nessa direção, a obra se inscreve em um horizonte de contestação, cujo mote principal passa a ser a luta pela conquista do direito de oferecer uma narração outra dos acontecimentos do período: em outras palavras, ela almeja não apenas narrar o proibido, mas, sobretudo construir uma versão nova dos acontecimentos, capaz de confrontar e anular a versão deles adotada pelo Estado ditatorial. Essa visão emana de uma posição subalterna, sofrida, massacrada. Ela pretende construir uma memória histórica elaborada a partir do ponto de vista dos derrotados – para usar a expressão de Walter Benjamin, ela se inscreve no território da história dos vencidos. Com essa ambição *Zero* pode ser considerado como um dos romances pioneiros da literatura de oposição e de combate direto à ditadura: em outros termos, não seria descabido afirmar que no interior dessa literatura ele ocupa uma posição radical. Posição que, inclusive, de algum modo pode ser relacionada com a luta armada contra a ditadura, alimentada por alguns partidos ou organizações de esquerda, já que o autor concebe o romance como um equivalente das armas: *Zero* seria a bomba lançada pelo autor contra o poder ditatorial.

A luta pela construção da memória dos vencidos orientará boa parte da ficção mais radical e de combate ao governo militar ditatorial. Ela implicará obras como *A Festa*, de Ivan Ângelo e *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu,²² entre outras. Ela também conhecerá uma dificuldade objetiva – quase um impedimento social – emanado das súbitas transformações no universo produtivo do país, já que exigirá um tempo socialmente dilatado, um tipo de trabalho prolongado: dez anos no caso de *Zero*, quase oito anos no caso de *A festa*, enquanto o narrador de *Quatro-Olhos* afirma ter escrito o romance dos “treze aos 29 anos”.

²² Renato POMPEU, *Quatro-Olhos*, São Paulo: Alfa-Ômega, 1976; Ivan ÂNGELO, *A festa*, 3ª ed., São Paulo: Summus, 1978.

VII

Parte desse romance de resistência, porém, não se limitou a elaborar a linguagem de prontidão ou a narrar os aspectos mais sombrios originários dos conflitos políticos do período – como a tortura, a perseguição política, a repressão violenta (que não atingiu somente os militantes), as prisões, os sequestros, a intimidade das organizações ou dos partidos revolucionários, o funcionamento do aparato repressivo do estado, a violência cotidiana, o sofrimento das camadas populares ou o insulamento dos militantes, a loucura, o exercício arbitrário do poder – mas também a produzir uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja poderosa indústria cultural: a esse romance – parte do “de resistência” – podemos chamar de “ficção radical”. Seus melhores exemplos são dados por *A Festa* (1976), de I. Angelo, *Quatro-Olhos* (1976), de R. Pompeu.

A festa pode ser considerado como o romance paradigmático da década: de fato, nele se cruzam, de modo complexo e nem sempre bem articulado, tanto a tradição documental de nossa literatura, que o anima a narrar o universo politicamente conflitante do período ou a denunciar a violência nele contida – como a tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil. Com isso, ele apresenta uma estrutura complexa, composta, por um lado, por fragmentos à moda de contos autônomos que, porém, estão relacionados na parte final e, por outro, por reflexões fragmentárias, por parte do narrador, não só sobre a elaboração da própria obra, mas também sobre os impasses gerais da literatura nessa época. *A festa*, nesse aspecto, é romance alegórico, isto é, não apresenta mais uma totalidade orgânica, mas, ao contrário, uma autonomização de cada parte, o que requer tanto a fragmentação como a montagem²³

Quatro-Olhos é, sem dúvida, um dos romances mais instigantes da época, embora talvez não seja dos mais prestigiados pelo público leitor. Nesse aspecto, as obras do memorialismo o suplantam, assim como *A Festa*, que teve grande repercussão. No entanto, embora o livro de R. Pompeu ocupe lugar destacado – por sua originalidade – na constelação literária dos anos 70, ele não deixa de desenvolver temas análogos aos de muitos outros romances do período. Pode-se, inclusive, observar que ele mantém relações estreitas com *Em câmera lenta*: como este, é também obra

²³ Cf. Renato FRANCO, *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*, op. cit.

que pode ser classificada como “literatura do trauma”. Em certo sentido, o de R. Tapajós, por efetuar uma espécie de crítica a *Pessach: a travessia*, de C.H.Conny – visto que seu narrador é um ex-militante revolucionário que narra para entender a lógica dos acontecimentos que o vitimaram, enquanto o deste transforma-se em revolucionário – ajuda na tarefa de superar a narração política rumo à valorização da política da narração, ou seja, ao reconhecimento das possibilidades críticas contidas no ato narrativo, o que não deixa de ser um modo de resistir à censura – que, apesar de tudo, ainda não fora completamente extinta- e à repressão política.

Quatro-Olhos é obra elaborada e bastante singular: articula várias narrativas simultâneas, fragmentárias, pouco afeitas a um coração cronológico, frequentemente sustentadas por linguagem – aparentemente – de caráter antirrealista, que, porém, provém da natureza rarefeita das próprias relações sociais modernizadas. Sua matéria principal resulta da experiência traumática do narrador, a qual lhe é socialmente imposta: Quatro-Olhos teve o apartamento invadido pela polícia política que tentava capturar sua mulher – professora universitária e militante revolucionária –, que, no entanto, conseguiu fugir. A polícia vasculhou a residência e confiscou um livro que ele, disciplinadamente, havia escrito “durante todos os dias, exceto numa segunda-feira em que fora acometido de forte dor-de-cabeça”, entre os 16 e os 29 anos. Como a mulher e o livro eram seus únicos elos com a realidade e como, nessa ocasião, foi também proibido de continuar a escrever – coisa que lhe proporcionava genuíno prazer e lhe servia de aconchegante refúgio tanto contra o trabalho rotineiro e brutal como contra o desconforto cotidianamente experimentado –, desenvolveu completo alheamento frente à realidade, sendo então internado em uma clínica de saúde mental. Ao se reabilitar, tratou de reaver o livro perdido: entretanto, após inúmeras tentativas – algumas verdadeiramente extravagantes – concluiu que tal proeza seria completamente impossível. Decidiu, então, a reescrevê-lo, mas ao tentar fazê-lo percebeu que não se lembrava de nada dele.

Reescrever o livro perdido, cuja substância fora olvidada, obriga o narrador a enfrentar nova ordem de dificuldade que, no entanto, realça a natureza de seu esforço: este tem consequências políticas. De fato, ao tentar lembrar-se daquilo que outrora ele próprio narrou, é obrigado, nesse movimento, a deparar com sua condição de homem cindido: o conteúdo do esquecimento está relacionado a sua própria identidade, ao que, no passado, ele mesmo foi. Torna-se, assim, consciente de como está dilacerado, incapaz de unir o passado ao presente. Desta maneira, a narração agora comporta duplo sentido: a luta pela reconstituição do livro original é

tanto a luta para superar o esquecimento – para recuperar a matéria socialmente recalçada –, como para reconstruir sua própria história e, nessa medida, sua identidade, o que talvez só seja viável em outra condição social. Esse aspecto confere à narração tanto a dimensão de denúncia do sofrimento a que a sociedade o submete – o que a transforma em um modo de criticar a realidade política de então – como, por inversão dialética, de manter as esperanças de que um dia a vida não seja assim. A narração neste sentido aspira à felicidade: “Me pus a escrever para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia”²⁴.

O narrador narra, portanto, porque pressente que algo de fundamental foi esquecido; mas enquanto não puder eliminar esse esquecimento só poderá narrar tomado por forte sentimento de desorientação, de angustiante sensação de “desmoronamento do mundo”: “Vi a minha vida como uma casa desabada”, afirma²⁵. Nesse sentido, ele implica diferentes tentativas inúteis para reescrever o livro perdido: essas tentativas são os (des)caminhos necessários da narração e remetem aos itinerários imprevistos das narrativas kafkianas, as quais não miram alvo algum. Esses (des)caminhos do texto, ainda que não conduzam à recuperação do livro original, são um modo de manter viva a chama que aquece o desejo de narrar. Nesta medida, o alvo secreto do narrador não é mais recuperar o material esquecido, o saber e a experiência nele eventualmente contidos, mas o de comunicar que algo de fundamental foi esquecido.

A narração final –a do livro verdadeiramente escrito– não coincide com a do livro original. Vista desse ângulo, ela reitera a situação inicial e redundante em fracasso. Entretanto, a existência mesma do livro é um modo de resistir àquelas forças sociais do presente que exigem o esfacelamento do indivíduo, da subjetividade ou de tudo aquilo que elas não podem submeter, por não tolerar o que difere delas mesmas. Dessa maneira, o livro de R. Pompeu pode também ser visto como um modo de narrar justamente os impedimentos sociais do ato narrativo e, portanto, como forma de resistência às atrocidades da época: contra a sociedade repressiva, ele privilegia o próprio ato de escrever –exercício radical de liberdade, que exige coragem civil. *Quatro-Olhos* é a comunicação de uma experiência que não pode mais ser comunicada e, nessa medida, como outros da época, logrou extrair da situação desconfortável da literatura um ataque ao princípio de realidade vigente, como salientaria Adorno.

²⁴ Renato POMPEU, op. cit., pág.127.

²⁵ *Ibid.*, pág.100.