

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**MAURIN DE SOUZA**

**DE PÉ, OS MUROS SEGUEM.**

**PORTO ALEGRE**

2015

MAURIN DE SOUZA

**DE PÉ, OS MUROS SEGUEM.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2015

## AGRADECIMENTOS

Não farei, aqui, um resgate temporal extenso. Meu primeiro obrigada vai para a professora **Idete Rupenthal**, que me ensinou a ler e a escrever. Aos seis anos, eu não fazia ideia de como esses verbos seriam tão únicos na minha vida. Aos seis anos, eu sabia pouco da vida. A doçura é tamanha que me permito ser amarga escrevendo. E até mentir, quando ousar ser verdadeira apenas dentro de uma narrativa. As próximas páginas trarão reflexões a respeito da importância da escrita para o mundo e para o meu mundo. Como não agradecer a quem me ensinou a reconhecê-la?

Esta dissertação não seria possível, do modo como está disposta, se o meu orientador não fosse o professor **Ricardo Araújo Barberena**. A admiração que sinto por ele me estimula a entrar, como professora, às salas de aula que a vida me possibilitar adentrar. A docência em que acredito, a que pratico, tem afeto, tem amizade, tem troca de olhar e de experiências, tem humanidade. Conheci Jean-Paul Sartre por intermédio dele. Na disciplina “Sociedade, Literatura e Cultura”, em 2009. Era meu primeiro semestre. Era a primeira turma dele na PUCRS. Eu sentava à frente, encolhida na cadeira. Ele, de pé, com um livro (que não era de Sartre) na mão, disse: “O homem está condenado a ser livre”. Ao longo desta dissertação, eu explico a importância que o filósofo francês tem para mim. A Literatura faz-se de encontros. Eu gosto quando me ajudam a encontrar. E agradeço.

Acho que me tornei mais exigente com a minha escrita depois que conheci o professor **Paulo Ricardo Kralik Angelini**. Ele faz parte da banca que analisará esta dissertação. Ele fez parte da banca que analisou o meu trabalho de conclusão do curso de Letras. Eu sempre vou me surpreender com as lembranças que ele tem de meu nome. O professor Ricardo me apresentou Rui Zink e, sem suspeitar, sugeriu a leitura de *A instalação do medo*, que é tudo o que desejei para finalizar esta dissertação. Além do carinho, dos conselhos, dos incentivos, da Literatura Portuguesa Contemporânea – que é muito mais bela quando ensinada por ele –, agradeço pelo apelido Mauritânia.

Nas passagens mais carregadas de emoção, encontram-se os meus **amigos**. Aqueles por quem meu coração bate mais forte. Aqueles de quem eu realmente não consigo ficar longe. Aqueles que a Universidade me possibilitou conhecer nestes dois anos. Aqueles cujo tempo de amizade tem quase a minha idade. Aqueles que conseguem ver em mim o que não é visível a meus olhos. Aqueles que confiam a mim os seus segredos. Aqueles que me fazem caminhar e que tornam a vida mais colorida por estarem ao lado. Maurindes agradece.

Agradeço às mulheres da minha família materna – **Ana, Divanir e Mileide**. Elas estão entranhadas nestas páginas e são o impulso inicial dos rabiscos que transformei em dissertação. Eu sempre soube do amor incondicional que sinto pela minha mãe, mas ao desenrolar estas linhas descobri que ele é anterior, que ele iniciou em 1915 – quando o século XX era adolescente, e já levava nas costas um ano dos cinco que compreenderiam a Primeira Guerra Mundial. Meu amor iniciou quando Ana chorou pela primeira vez.

Ao CNPq, agradeço pela oportunidade de ter sido bolsista integral do Programa de Pós-Graduação em Letras. A educação em sua totalidade deveria receber incentivos como este. Obrigada.

Portadores

Aqui o silêncio grita.  
Aqui vento esfria.  
Aqui parede é cinza.  
Aqui porta fechada, mas custa abrir.  
Aqui tempo não é hora.  
Aqui é agora.  
Aqui é o lá intenso.  
Por isso  
Paro e penso...  
Que desde que o lá  
Aproximou-se daqui  
Todos pararam de fugir.

(Roberson Rosa Santos)

## RESUMO

A partir dos conceitos de contemporâneo e de engajamento literário, objetivo com esta dissertação analisar o conto “O muro”, de Jean-Paul Sartre, e os romances *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, e *A instalação do medo*, de Rui Zink. Os momentos históricos retratados nessas narrativas são a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial – ainda que indiretamente, a Ditadura Militar Brasileira e os Anos 2000 (estes com pequenos resgates a episódios ocorridos no século XX). É meu intuito, ainda, verificar quais os sentimentos que permeiam o ser humano das décadas de 1930 a 1980 (angústia, medo, solidão, coragem, indiferença, raiva) e se eles, hoje, perduram, tendo em vista o modo pelo qual a contemporaneidade apresenta-se e como referência, para tanto, a obra de Rui Zink. Uma vez que considero imprescindível estar atenta e, mais que isso, envolver-me com a sociedade por que sou responsável, instigo a discussões a respeito do papel da palavra escrita enquanto compromisso e as direciono aos autores que percebo como engajados e que, portanto, escolhi para completar a minha dissertação.

**Palavras-chave:** Jean-Paul Sartre. Engajamento. Contemporâneo. Renato Tapajós. Rui Zink.

## ABSTRACT

Based on the concepts of contemporary and literary engagement, I aim with this thesis analyze the short story "The Wall" by Jean-Paul Sartre, and the novels *In slow motion*, by Renato Tapajós, and *Installation of fear*, by Rui Zink. The historical moments portrayed in these narratives are the Spanish Civil War, World War II - albeit indirectly, the Brazilian Military Dictatorship and the 2000s (these with small rescues to episodes occurred in the twentieth century). It is my intention also check what feelings that permeate the Man of decades from 1930 to 1980 (anxiety, fear, loneliness, courage, indifference, anger) and if they, today, linger, given the way in which contemporary presents itself and as a reference, therefore, the work of Rui Zink. As I consider essential to be attentive and, more importantly, involve myself with the society for which I am responsible, I instigate discussions about the role of written word as a compromise and I direct it to authors who I understand as engaged and, therefore, I chosed to complete my dissertation.

**Keywords:** Jean-Paul Sartre. Engagement. Contemporary. Renato Tapajós. Rui Zink. Giorgio Agamben.

## SUMÁRIO

<b>EXPERIMENTAÇÃO DE UM EU TEÓRICO – AS FILHAS DE ANA .....</b>	<b>8</b>
<b>1. DUAS ESSENCIALIDADES: ENGAJAMENTO E CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>15</b>
1.1 Escrever para resistir, engajamento .....	15
1.2 Olhar para as trevas do presente, contemporâneo.....	25
<b>2. O MURO, DE JEAN-PAUL SARTRE.....</b>	<b>34</b>
2.1 A liberdade que entrava pelo teto, engajamento .....	34
2.2 O tempo como bonecas russas, contemporâneo.....	43
<b>3. EM CÂMARA LENTA, DE RENATO TAPAJÓS.....</b>	<b>49</b>
3.1 Das vontades de mudar o mundo, engajamento .....	49
3.2 Das vontades de estar no mundo, contemporâneo .....	55
<b>4. A INSTALAÇÃO DO MEDO, DE RUI ZINK .....</b>	<b>62</b>
4.1 Alertar sobre o medo, engajamento.....	62
4.2 Aproximar os medos, contemporâneo .....	68
<b>CONVICÇÃO DE UM EU TEÓRICO – AS NETAS DE ANA.....</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>78</b>



## EXPERIMENTAÇÃO DE UM EU TEÓRICO – AS FILHAS DE ANA

Registro

À janela de meu apartamento  
à rua Duvivier 49  
(sistema solar, planeta Terra, Via Láctea)  
limpo as unhas da mão  
por volta das quatro e quarenta da tarde  
do dia 2 de dezembro de 2008  
enquanto na galáxia M 31  
a 2 milhões e 200 mil anos-luz de distância  
extingue-se uma estrela

(Ferreira Gullar)



Não lembro a sensação que tive quando meus pés tocaram o mar pela primeira vez, sei que estava acompanhada e que algo daquele líquido me despertou medo. O fim – ou o início – que se chama horizonte é utopia: por mais preciso que seja seu formato em linha reta ele estará sempre longe das minhas mãos, assim como a minha sombra estará à frente ou ao lado ou atrás do meu corpo. Fora de mim, mas comigo. Depende da orientação do sol, que parece ser o único capaz de alcançar o horizonte. E de contorná-lo. Reforcei essa ideia com Eduardo Galeano. Em *A poesia do pensamento*, George Steiner versa sobre o saber poético que envolve o pensamento. Ele questiona: “O que é que nos põe em movimento?” (2012: 21). Eu respondo: a utopia. A utopia dos dias que correm, às vezes, aos tropeços. Amor, expectativa, indefinição, sonho, nós, felicidade, férias, fantasia, potência, compreensão, tempo, plenitude, hippies, interrogação, possibilidade, loucura, fumaça. A utopia é uma utopia. A tentativa de entendê-la é a sua essência. O lugar a que eu aspiro é inalcançável, mas ele me inspira a caminhar. Utopia são respiros, são fôlegos. Steiner também me diz que o silêncio nega a linguagem e que a morte significa a verdadeira ausência de palavra. A morte, acrescento,

<sup>1</sup> Ana Pretto Tomazelli.

<sup>2</sup> Divanir Tomazelli Debarba.

<sup>3</sup> Mileide Suzana Debarba.

<sup>4</sup> Maurin de Souza.

significa deixar de caminhar. E ela não tem tudo a ver com deixar de caminhar, todavia. Enquanto existir utopia, existirá linguagem. Enquanto existir linguagem, existirá comunicação. Enquanto existir comunicação, eu vou acreditar que é possível viver com as portas da minha casa abertas.

Há setenta e quatro anos, parte do mundo deixava de caminhar. Na Europa, pela Alemanha nazista. Aqui no Brasil, vigorava a comando de Getúlio Vargas o Estado Novo. Minha bisavó completava vinte e quatro anos. Nascera um ano depois de a Primeira Guerra Mundial iniciar, no interior do Rio Grande do Sul – região essencialmente de colonização italiana, onde hoje é o município de Gramado. Ana Pretto Tomazelli não viu os conflitos ocorridos entre 1914 e 1918, não sentiu os ocasionados pelos de 1939 a 1945, que compreendem a Segunda Guerra Mundial, e não está mais viva para acompanhar comigo o mapeamento dos da contemporaneidade. Não viu porque a guerra não chega efetivamente àqueles que estão longe e àqueles que são vistos como *cidadãos de bem*. Posso dizer que também não sentiu porque não era judia, negra e homossexual. *Andava na linha*. Na linha arbitrária e atroz estabelecida pelo Estado: católica, branca e heterossexual. Foi derrotada pelo câncer de mama em 1994, cinquenta e oito anos depois de a Guerra Civil Espanhola iniciar e ano em que eu descobri a poesia a partir de um pano de prato: Mario Quintana era homenageado por um supermercado da então longínqua Porto Alegre, que até esse ano era palco das caminhadas, dos cigarros e do jogo sem mistério com as palavras do poeta que eternamente chamarei de meu. Porto Alegre também, um ano depois, em 1995, seria, assim como foi para Quintana, um dos meus lugares no mundo. Lugar a que gosto de voltar e lugar cujos contornos, cinzas ou não, eu adoro descobrir. Eu gosto quando mudo meu caminho e eu gosto o que eu descubro quando (re)conheço meu caminho. Eu gosto quando as pessoas envolvem-se com seus caminhos. E quando eles e elas se cruzam.

Assim como o resto do globo e retomando 1994, a capital dos gaúchos acompanharia em 17 de julho desse ano a seleção brasileira tornar-se tetracampeã mundial de futebol, após Roberto Baggio ter chutado a bola para longe do gol de Taffarel na cobrança de pênaltis. Eu, que já sabia ler, conheci os versos que o poeta de Alegrete chamara de “Poeminha do contra”. Mario estava de costas e apoiado a uma bengala. E eu, eu não sabia muito bem o que significava contra. Hoje parece-me que tem a ver com não andar na linha. A homenagem era pela morte que após vinte e oito anos continua viva aqui dentro de mim: sinto que o meu envolvimento com a Literatura iniciou aí, embora nessa altura eu não fizesse ideia do que ela significava. À época, o desexistir de Quintana foi contido pela morte de Ayrton Senna, o herói

brasileiro da Fórmula 1 que encontrou um muro em uma pista de corrida da mesma Itália de Baggio e da qual vieram os pais de minha bisavó Ana no final do século XIX – período em que na Áustria nascia Adolf Hitler. E isso – e esse nome – já esclarece muito do que foram os primeiros cinquenta anos do século XX. É como uma espécie de palavra-chave que eu sismo em não esquecer. Enquanto Senna abandonava definitivamente as pistas de corrida, eu brincava na casa da minha avó materna. Lembro que estava embaixo da mesa da cozinha, enquanto pela televisão anunciava-se que Ayrton havia batido “muito feio”. Era domingo. Eu não sabia quem era Ayrton; apenas sabia quem era Senna. Eu também não sabia que ele morreria, que eu sempre me emocionaria ao escutar a vinheta que marca as suas vitórias e que ele estaria presente nestas desassossegadas linhas. Esse futuro tão pretérito é curioso. A imagem do piloto erguendo ainda do carro a bandeira do País é um pouco do que sinto, é uma forma de exaltar – ainda que como modesta tentativa – que não somos mais colônia.

A primeira filha de Ana, minha avó, nasceu em 1943. Em casa, no bairro Várzea Grande, em Gramado. Faltavam dois anos para o final da Segunda Guerra Mundial e para a morte do ditador do Terceiro Reich. Faltavam onze para Getúlio Vargas entrar para a História. E doze para o início da Guerra do Vietnã, ou Guerra Americana, de acordo com os vietcongues. Questão de ponto de vista. Já havia sido completados quatro anos do término da Guerra Civil Espanhola. O nome da minha avó é Divanir Tomazelli Debarba, e ela também não viu as guerras acontecerem. Era longe. E nada sobre elas aparecia nos livros: o tempo precisava passar. Tempo que conduzia deliciosamente a minha infância nas tardes em que eu ficava sob seus cuidados: enquanto retilava ou cuidava da casa, comigo brincava. Sempre. Aprendi a curar minhas dores de estômago com ela, a apreciar o sono depois do almoço, a como não se deve passar roupa e a ver amor através de doces olhares severos, como eram os seus. A primeira filha de Ana é a minha segunda mãe.

Minha avó abandonou em 2007 a cadeira de rodas na qual ficou presa longos três anos devido a uma doença degenerativa. Foi o pior conflito por que ela passou. Era setembro. Vinte e cinco. A segunda grande guerra havia terminado há sessenta e dois anos, em setembro também, e eu estava com vinte e um – mesmo tempo que o regime arbitrário teve para literalmente incutir na pele de alguns brasileiros o modo como o País deveria funcionar. O Brasil ainda não funciona: caminha apoiado a uma bengala, porém não a mesma a que o poeta de minha infância apoiava-se. Renato Tapajós nascia em 1943 e, pouco mais de trinta anos depois, seria preso devido ao conteúdo de um dos livros que escolhi para compor este trabalho: *Em câmara lenta*. As desumanidades apresentadas pelo autor paraense não foram

sentidas pela Divanir, mas são motivo de preocupação e de zelo pela sua neta que, audaciosa ou despropositada, muda da primeira para a terceira pessoa para desconstruir.

Minha mãe, Mileide Suzana Debarba, nasceu em 1968, em Taquara. Era fevereiro. Na França, em maio, greves de várias camadas da sociedade parisiense enalteciam as ruas. Por aqui, elas também estavam enaltecidas. Vinte e três anos antes, os Estados Unidos e a antiga União Soviética eram firmados como superpotências e a Organização das Nações Unidas era criada. O estudante Edson Luís de Lima Souto era assassinado pela polícia no restaurante “Calabouço”, no Rio de Janeiro. O Ato Institucional número cinco era criado, e Chico Buarque de Holanda – participante da passeata dos Cem Mil e militante contra o regime militar brasileiro –, após ter vencido o terceiro Festival Internacional da Canção, escolhia permanecer na Europa com a família, uma vez que seus amigos Gil e Caetano estavam presos. Sete anos antes, nascia em Portugal Rui Zink, uma preciosa descoberta literária de 2013 e que, por isso, faz parte do corpus desta dissertação. Nas cento e setenta e sete páginas de *A instalação do medo*, ele construiu e lembrou vários muros – inclusive uma composição cuja autoria é dividida entre Milton Nascimento e o mesmo Chico que não chegou a ser preso, mas que foi interrogado no DOPS e no Primeiro Exército durante os anos de chumbo no Brasil, “Cálice”. Sem saber, o escritor lisboeta ajudou os meus impulsos acadêmicos a deixarem de ser rascunho.

A segunda filha de Ana nasceu seis anos antes de o regime ditatorial da Portugal de Rui Zink ser deposto, após mais de quatro décadas de opressão. O movimento ficaria conhecido como Revolução dos Cravos. Seria em 25 de abril, dia instituído como o Dia da Liberdade. Da escola, a mãe só lembra que sempre cantava o hino nacional. Em fila, por ordem de tamanho. Não sabia bem por quê. Na casa de meus avós, não se falava sobre o modo de comandar o Brasil escolhido pelos militares. Falava-se sobre a missa de domingo, sobre a morte do vizinho, sobre a criação de bois de meu avô, sobre a plantação de feijão-arroz-aipim-morango de meu avô. Não havia protestos dentro da casa de meus avós. Houve, apenas, quando a segunda filha de Ana, aos dezessete anos, estava grávida. Depois do protesto, houve apoio incondicional. Não havia reivindicações em Três Coroas, onde moravam. As pessoas lotavam as ruas para os desfiles de sete de setembro e para a escolha da rainha e da princesa estudantis. A ditadura foi um silêncio por lá. E silenciou em outros cantos.

E eu sou a Maurin de Souza, a terceira filha de Ana. Nasci em 1986, em Três Coroas. Embora tenha sido seis anos depois, foi no dia em que morreu o filósofo existencialista Jean-

Paul Sartre, que três meses depois do nascimento de minha mãe decidiu percorrer as ruas da capital francesa porque desejava ver a História acontecer. Não sei se a mesma a que Getúlio Vargas adentrou. Não sei se todas constam nos livros. Sartre surgiu na minha vida pela frase “O homem está condenado a ser livre”, vinte e quatro anos depois de meu nascimento. Como ser livre se se está condenado? Nunca precisei dele para defender a liberdade, para reconhecer o Outro, para querer participar ativamente do universo que me contorna. Para querer ver a História acontecer. O que ele registrou nas nem-querer-saber-quantas-obras eu sempre senti, por isso acredito que nossa relação é um encontro. A beleza da Literatura – também enquanto teoria – reside em encontros, assim como reside na possibilidade de, criativa e poeticamente, ser teorizada.

Um ano depois do que dizem ter sido o término da ditadura militar no Brasil e dois do movimento civil conhecido por Diretas Já, eu nasci. Dizem que sou fruto do então país democrático que, em 1992 – eu tinha seis anos –, foi palco do primeiro processo de *Impeachment* da América Latina: Fernando Collor de Mello era afastado da presidência da república por improbidade administrativa. Quatorze anos depois, seria eleito senador da república pelo Estado de Alagoas. Talvez seja por isso que o Brasil funcione apoiado a uma bengala. A algo é preciso se apoiar quando não se pode contar com a memória. Três anos antes da queda do muro de Berlim e seis anos depois da criação do partido político pelo qual a primeira mulher seria eleita presidente da nação, em 1986 a terceira capital do Brasil completava vinte e seis anos, a Argentina de Maradona tornava-se campeã mundial de futebol no México, a seleção de Telê Santana na mesma copa do mundo via Zico perder um pênalti contra a seleção francesa, o então presidente da república José Sarney instituíu o Plano Cruzado a fim de acabar com a inflação no País, a Ucrânia tornava-se notícia internacional porque a usina de Chernobyl havia explodido. E minha mãe levava-me ao peito e me chamava de filha.

Os filhos dos jovens da década da constituição brasileira que até hoje vigora vêm percorrendo em um crescente tímido as ruas, aspirando à mesma liberdade [Se queres ser livre, liberta] sonhada por seus pais. A uma liberdade, retifico, aspirada desesperadamente ao longo de todo o século XX. Alguns destes jovens foram oprimidos e acusados de subversão. Por terem as caras pintadas. Por estarem nas ruas. Por saberem. Por estarem atentos. A ditadura militar chegou ao fim há quase trinta anos. E há cinquenta, o golpe militar foi a ordem. Para um progresso emblemático como a bandeira do Brasil que era hasteada antes de a aula de minha mãe iniciar. Até hoje, eu não sei o que representa – verdadeiramente – uma

bandeira no alto. Sei, entretanto, o que representa inquietar-se com isso. E com o imperativo presente entre as vinte e sete estrelas que a compõem, no caso do meu País. País que somente vinte e sete anos depois do término desse período cria uma comissão que analisaria os crimes cometidos ao longo das mais de duas décadas de radicalismo.

*As filhas de Ana* é o primeiro resultado da minha incapacidade de separar vida acadêmica e vida pessoal. Nunca pretendi expor a história das mulheres da minha família por gostar de holofotes, no entanto – por senti-la maior que o lugar de onde iniciou – resolvi evidenciá-la a partir de marcantes acontecimentos sucedidos simultaneamente ou não aos ocorridos com ela. O tempo são bonecas russas. As filhas de Ana também são. Enquanto a minha bisavó brincava em Gramado, por volta da década de 1920, o mundo havia acabado de presenciar a Primeira Guerra Mundial. Enquanto a minha avó era impedida de ser professora, tendo em vista o regime arbitrário de seu pai, por volta de 1960, talvez já se sentissem os rumores do Movimento da Legalidade. Enquanto a minha mãe estava grávida, o Brasil voltava a sonhar. Enquanto eu tento desengasgar a minha subjetividade, civis inocentes do Oriente Médio mais uma vez são vítimas de radicalismo religioso. Enquanto escuto a chuva tocar o telhado ao lado de minha janela, o mundo acontece. Esta dissertação, por isso e pelo que procurei mostrar nas próximas páginas, é um desabafo e uma defesa convicta dos que se permitem ser personagens de seu texto. E o segundo resultado, portanto, da minha incapacidade de separar vida acadêmica e vida pessoal.

De todos os esconderijos que criei, a escrita é o de que mais gosto. É o lugar a que sempre retorno e do qual parto, é onde me encontro, é onde me desnudo sem vergonhas. É onde eu sinto prazer sentindo vergonha. É onde mais percebo a minha capacidade, é onde me percebo completa na minha sabida incompletude de ser humano. Brinco com as palavras: elas também foram verbalizadas para isso. Erro com as palavras. De todos os esconderijos que criei, a escrita é o de que mais gosto. É sobre ela que mais aprecio falar: com ela, sobretudo, posso falar: do gozo ao asco, do amor ao ódio, do belo ao grotesco, da guerra à harmonia, do preto ao branco. De todas as cores. Da teoria à poesia. E do que existe entre. Eu gosto dos entres. Eles são inexplorados, não inexploráveis. De todos os esconderijos que criei, a escrita é o de que mais gosto. Contraditório. De todos os esconderijos que criei, é pela escrita que mais me mostro.

O recorte temporal de minha pesquisa está representado pelas obras “O muro”, conto publicado por Jean-Paul Sartre em 1939, *Em câmara lenta*, romance escrito por Renato Tapajós no curso da Ditadura Militar Brasileira, e *A instalação do medo*, romance publicado

por Rui Zink em 2012. Além das temáticas e dos momentos históricos, quis obras escritas durante momentos críticos de instabilidade. No texto de Sartre, a Guerra Civil Espanhola é o combate aparente, entretanto, ao analisá-lo, optei por também fazer referências à Segunda Guerra Mundial, tendo em vista a proximidade dos eventos e o envolvimento do autor com o contexto da época. Escolhi “O muro” por ele representar consistentemente as angústias, os medos e a busca pela liberdade de três militantes presos. A obra de Tapajós, além do que as personagens do conto sartreano exaltam, indica a inevitabilidade da luta armada pelos olhos daqueles que desejavam expressar o que sentiam em contraponto à arbitrariedade do governo vigente. E Rui Zink, que me representa temporalmente e que me ajudou a perceber que, sim, os muros ainda seguem, apresenta uma história em que o medo pode ser o protagonista e que, retomando o meu recorte temporal, não evidencia determinado conflito: *A instalação do medo* é um mosaico.

Medos de homens diferentes, sentidos em momentos diferentes. Os mesmos medos, no entanto. Meu objetivo é vincular essas três obras a partir dos conceitos de engajamento literário e de contemporâneo, uma vez que acredito ser essencial – enquanto humanos que somos – estar envolvida com a(s) história(s) de minha época, o que, nesta dissertação, representa estar envolvida também com as histórias passadas. Histórias que, direta ou indiretamente, fazem parte do que sou. Para aquele, como referências básicas, utilizo *Em defesa dos intelectuais*, de Sartre, e *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, de Benoît Denis. Para este, utilizo *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, de Giorgio Agamben.

Tendo sido rabiscada por sentir que os medos – que gosto de chamar de muros – do ser humano contemporâneo são similares, mesmo que a partir de modos distintos, aos do das décadas de 1930 a 1980, esta dissertação obviamente parte de inquietações minhas com os períodos históricos aqui apresentados e – tentei que assim fosse – esmiuçados com o auxílio das propostas teóricas já explicitadas. Ingenuamente, admito, não aceito os holocaustos, considerando, para o uso no plural, o seu significado amplo. E esse não aceitar é o que me impulsiona a tentar entender as condições que os ocasionam, e justamente por perceber que elas ainda pulsam eu acredito que os medos permanecem. Entendendo-as, sinto como possível evitar que elas ajam. O que ocorria nos guetos, nas ruas, nos porões, nas câmaras de gás, nas delegacias e onde-eu-não-tenho-mais-a-menor-ideia incomoda-me a ponto de eu me arriscar a transformar esse incômodo em trabalho acadêmico. A universidade tem, entre tantos outros, este papel.

## 1. DUAS ESSENCIALIDADES: ENGAJAMENTO E CONTEMPORÂNEO

Escuta bem,  
vou repetir no teu ouvido, muitas vezes:  
a única coisa que posso fazer é escrever,  
a única coisa que posso fazer é escrever.

(Caio Fernando Abreu)

A Literatura não é apenas *um* lugar. Não é somente para fruição e para gozo. Ela, em todo o seu processo existencial, é a possibilidade de aproximação: do escritor com seu leitor, do belo com o grotesco, do individual com o coletivo, da perda com o resgate e do isolamento com a multidão. Se escrevo, comprometo-me. Depois que entrei em contato com a linguagem não posso mais isolar-me do mundo. Não quero isolar-me dele. A Literatura não *pode* ser simultaneamente um objeto estético e força atuante. Ela *é*. O texto – o meu texto e a minha busca enquanto leitora e errante escritora – é o entrelaçamento do poético com o prosaico. É a escrita criativa em que o ser criativo não se desvenda unicamente pela criação: revela-se pelo criar transgressor, pelo que chamo de descompromisso compromissado.

### 1.1 Escrever para resistir, engajamento

Lembro-me de um episódio ocorrido em 1993, em Três Coroas. Eu estava na escola, e era costume da professora pedir a um de seus alunos que buscasse giz na sala da direção. Ela nunca havia pedido isso a mim. No dia em que me escondi embaixo da mesa, na tentativa desesperada e inocente de não ser vista, tive de ajudá-la na tarefa. Não me agradava ser chamada, não me agradava ter que pedir algo à diretora, não me agradava sair da minha classe. Ainda em Três Coroas e em um dia das crianças, minha família me levou à igreja. Católicos fervorosos, meus avós viam como fundamentais as visitas a esse local. “Se tu não vai na casa de Deus, Deus não vai na tua casa”, dizia a primeira filha de Ana, acreditando que uma educação religiosa fiel aos princípios cristãos me traria conforto e amparo. Fui, então, novamente ao lar do Deus dos meus avós e, quando o padre chamou todas as crianças para se juntarem a ele, a fim de que elas fossem homenageadas, eu me escondi embaixo do banco. O padre me chamou pelo nome, e eu tive de ir. Em uma cidade com menos de quinze mil habitantes, saber nomes é o suficiente para invasão de território alheio.



Rememoro esses dois momentos porque a essência deles persiste na Maurin que escolheu – sim, esconder-se aos sete anos de idade! – a discussão sobre engajamento: o silêncio enquanto escolha é também um ato compromissado e essa minha busca infantil por esconderijos, o mero resultado do incompreendido. E do medo que ele suscita. Meu esconderijo hoje e em especial em termos de motivação acadêmica mudou: são as letras – principalmente as que marcam páginas em branco. Não é mais infantil e é para (me) mostrar. Prefiro converter o silêncio em palavras rabiscadas, ainda que seja curioso e questionável propô-lo com elas. Como leitora, admiro escritores que, empenhados com a época e o espaço de que são parte e pelos quais são responsáveis, veem a Literatura como o lugar do descobrimento, da arte, do questionamento, do resgate e, sobretudo, do comprometimento. É preciso engajar-se, mas fazê-lo como compromisso e com prazer artístico, sem radicalismos: ao que é injustificado e arbitrário, aprendi ainda pequena, é necessário estar atenta.

Até o final do século XVII, o Deus cultuado pelos meus avós era ordem indiscutível. Com o início do século XVIII, o das Luzes, que coincide com o desenvolvimento da classe burguesa na Europa, aparecem os que Jean-Paul Sartre, na obra *Em defesa dos intelectuais*, denominou especialistas do saber prático: partindo da premissa de que todo saber é prático, esses especialistas estudam determinadas situações e são limitados pelos interesses da classe a que servem. A burguesia, a categoria de mercadores, passa a conflitar com a igreja, entretanto preserva a sua ideologia, mesmo que alguns princípios da instituição, tais como preço justo e condenação da usura, sejam impraticáveis em relação ao capitalismo comercial emergente. Conforme Sartre, para dar vazão ao empreendimento burguês, houve, então, a necessidade de conhecimento técnico especializado:

As frotas comerciais implicam a existência de cientistas e de engenheiros; a contabilidade de partidas dobradas exige calculadores que darão nascimento aos matemáticos; a propriedade *real* e os contratos implicam a multiplicação dos homens de lei, a medicina se desenvolve e a anatomia está na origem do realismo burguês nas artes. Esses especialistas nascem, portanto, da burguesia e na burguesia. (1994: 18)

Por consequência, a nova classe estabelecida sente a urgência de afirmação, e é a partir de uma ideologia própria que isso se concretizará, sendo os filósofos os agentes dessa transformação. Percebendo que precisava dos “amantes da sabedoria” para tomar conhecimento de si mesma (SARTRE, 1994: 21), uma vez que os ditos cientistas (médicos, engenheiros, matemáticos) permaneciam sentindo o peso da atmosfera contraditória do ideal eclesiástico, a burguesia contou com a erudição de Montesquieu, de Voltaire e de Rousseau,

entre outros, para que o universo fosse visto sob a ótica da razão, não mais por um viés mítico e unilateral como o difundido até então pelos clérigos. O intelectual, por sua vez, não é apenas o indivíduo que desenvolve experimentos: é aquele que se envolve com os porquês dos experimentos e que consegue refletir acerca dos resultados desses experimentos, contudo ainda é o indivíduo que acata as vontades da burguesia. De acordo com Sartre,

[...] não chamamos de *intelectuais* os cientistas que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica: são cientistas, eis tudo. Mas, se esses mesmos cientistas, assustados com a potência destrutiva das máquinas que permitem construir, reunirem-se e assinarem um manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica, transformam-se em intelectuais. (1994: 15)

O puro conhecimento técnico, logo, não satisfaz. Na essência desses homens, é imprescindível haver disposição para o questionamento – característica pouco aprofundada entre os cientistas, os quais, por sua vez, somente atendiam ao que a classe dominante, até então personificada nos clérigos, necessitava. É no grupo de especialistas do saber prático em que se encontrarão os intelectuais. Utilizando-se de metodologia analítica, os filósofos lançarão olhares indagadores à época e à sociedade, desestabilizando tradições e privilégios da aristocracia, que, em contrapartida, os intitularam como homens que se metem onde não foram chamados (SARTRE, 1994: 21).

Ainda, e conhecidos como intelectuais orgânicos, já que provêm da burguesia, os filósofos têm em seu modo de agir e de pensar os trejeitos próprios dessa classe. Como exemplo da afirmativa de que os intelectuais, pelos aristocratas, são vistos como homens intrometidos em questões que a eles não compete, Sartre, na primeira das três conferências que foram realizadas no Japão em 1965 e que compõem a obra *Em defesa dos intelectuais*, traz a seguinte situação:

Em 1886 Arinari Mori reforma a Instrução Pública do Japão: a educação primária deve se basear na ideologia do militarismo e do nacionalismo, desenvolve na criança a lealdade ao Estado, a submissão aos valores tradicionais. Mas Mori está convencido, ao mesmo tempo (estamos na era Meiji), de que, se a educação se limitar a essas concepções primárias, o Japão não produzirá os cientistas e os técnicos necessários a seu equipamento industrial. Portanto, pela mesma razão é preciso deixar ao ensino “superior” uma certa liberdade, apropriada à pesquisa. (1994: 25-26)

Ao mesmo tempo em que possibilitar à educação superior o amparo para que os estudantes desenvolvam aptidões que os impulsionem à pesquisa, essa atitude suscita preocupações: instrução normalmente denota pensamento crítico, independentemente da forma como esse resultado se apresentará. As pessoas que sabem são perigosas e se metem

onde não são chamadas, aos olhos daqueles que não gostam de ser abordados. (Posso, aqui, retornar ao padre que em 1993, por saber meu nome, meteu-se onde não era chamado. Havia conhecimento, mas não havia discernimento) Por isso, ao Estado, o ensino deve apenas preparar os jovens, a fim de que as necessidades daquele sejam atendidas. O exemplo de Sartre mostra a contradição advinda da classe dominante, que, sendo assim, dá à pesquisa – que deve ser livre e universal – um caráter correspondente às suas incoerências. O intelectual, produto dessa sociedade dilacerada, “é o homem que toma consciência da oposição, nele e na sociedade, entre a pesquisa da verdade prática (com todas as normas que ela implica) e a ideologia dominante (com seu sistema de valores tradicionais).” (SARTRE, 1994: 30).

Embora esse homem seja mais atuante, o intelectual – justamente por ter que assegurar a ideologia de uma sociedade fraturada – testemunha esse processo de despedaçamento de classes: a quebra da hegemonia eclesiástica, o surgimento da burguesia e, mais que tudo, a busca por novas convicções. O papel do intelectual, afinal, é apenas servir a alguma classe dominante? É apenas possibilitar, já que é detentor de conhecimentos fundamentais para os fins aspirados pela classe dominante, que esta, então, alcance-os? Essas indagações em relação ao intelectual convergem com o que Sartre chamou de contradições:

Na verdade, ele claramente não tem mandato de ninguém para exercê-la [a função]. A classe dominante ignora-o: só quer ver nele o técnico do saber e o pequeno funcionamento da superestrutura. As classes desfavorecidas não podem engendrá-lo, já que ele só pode derivar do especialista da verdade prática e que este nasce das opções da classe dominante, quer dizer, da parte da mais-valia que ela designa para produzi-lo. Quanto às classes médias – às quais ele pertence –, se bem que sofram na origem os mesmos dilaceramentos, realizando nelas mesmas a discórdia entre a burguesia e o proletariado, não vive suas contradições no nível do mito e do saber, do particularismo e da universalidade; ele, portanto, não pode ter um mandato expresso para exprimi-las. Digamos que ele se caracteriza por não ter mandato de ninguém e por não ter recebido seu estatuto de nenhuma autoridade. (...) Ninguém o reivindica, ninguém o reconhece (nem o Estado, nem a elite-poder, nem os grupos de pressão, nem os aparelhos das classes exploradas, nem as massas); pode-se ser sensível ao que ele diz, mas não a sua existência: (...) “Foi o *meu* médico quem me disse”; mas, se um argumento do intelectual tem importância e se a multidão dele se apropria, será representado em *si*, sem relação com o primeiro que apresentou. Será um raciocínio *anônimo*, apresentado como de *todos*. (1994: 32-33)

A fim de que essa falta de apropriação identitária seja anulada e que, portanto, os seus ideais sejam reconhecidos, o intelectual deve contestar os princípios e as atitudes da classe dominante. Já o falso intelectual, inimigo mais direto do intelectual (SARTRE, 1994: 38), é aquele que interpela a burguesia, mas que não é capaz de evidenciar o pensamento adverso que tem em relação aos preceitos dessa categoria. O falso intelectual não é capaz de se contrapor à classe dominante e estimula o radicalismo, sempre preservando os interesses da

superestrutura. Em contrapartida, a vontade que começa a surgir entre os intelectuais que discordam do sistema em vigor e que estão descontentes com a opressão dos desfavorecidos é a de denunciar.

Em 1894, o capitão Albert Dreyfus – cidadão francês, oficial de artilharia e judeu – é acusado de espionagem a favor da Alemanha. Deportado para a Guiana Francesa, Dreyfus contou com o apoio da família e do judeu e anarquista francês Bernard Lazare para que o processo fosse revisto e que o capitão, assim, fosse reabilitado. Além desse auxílio, o caso tomou proporções maiores a partir da intervenção do escritor francês Émile Zola: em 1898, ele publicou uma série de artigos a respeito do caso no jornal “L’Aurore”. Posteriormente, esses textos foram compilados e resultaram na obra *Eu acuso!*:

O capitão Dreyfus é condenado por um conselho de guerra por crime de traição. A partir de então, ele se torna o traidor, não mais um homem, mas uma abstração, encarnando a ideia da pátria degolada, entregue ao inimigo vencedor. E não só a traição presente e futura: ele representa também a traição passada, pois o culpam pela derrota antiga, na ideia obstinada de uma traição perene. (ZOLA, 2009: 35)

Procurado por um dos vice-presidentes do senado francês, Scheurer-Kestner, e por Marcel Prévost, que sabiam da intolerância semita por parte do Estado, Zola aceita denunciar a injustiça que envolve a prisão do capitão Dreyfus. A busca pelo escritor explica-se porque em 1896 ele publicara no periódico francês “Figaro” um artigo intitulado “Em favor dos judeus”, pelo qual eram realizadas denúncias a respeito dos ataques antisemitas. Conhecidos como dreyfusards, os apoiadores do capitão também contribuíram para o surgimento da classe dos intelectuais. Segundo Benoît Denis, no livro *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, a iniciativa eleva o intelectual a uma posição de herói:

[...] o intelectual é aquele que, invocando a competência que lhe reconhecem na sua disciplina, deseja “abusar” dela para a boa causa, que dizer, para tomar posição no debate público em nome dos valores *desinteressados* que orientam o seu trabalho de escritor, cientista ou professor. O intelectual tem portanto a posição do árbitro e do franco-atirador, e usa da sua posição de exterioridade com relação à esfera política para proferir uma palavra ao mesmo tempo autorizada e carismática. (DENIS, 2002: 210)

A iniciativa, ainda, desperta nos jovens universitários envolvidos na defesa do capitão Dreyfus o sentimento de responsabilidade pelo espaço em que vivem. Tendo consciência do papel que desempenham e da influência que despertam, são defensores da verdade e da justiça – valores exigidos por Zola e, portanto, exaltados ao longo dos textos que escreveu: “A verdade está em marcha e nada a deterá.” (2009: 34). Frente a essa conspiração, que é um atentado às classes menos privilegiadas e constantemente subjugadas pela classe dominante, o

autor de *Eu acuso!* e os demais dreyfusards escolhem o caminho visto por Sartre, quando se pensa em escrita, como inevitável: o engajamento. O capitão Dreyfus posteriormente a todo o furor causado pelos seus defensores foi perdoado – pelo que não cometeu – e reabilitado. Questiono-me: por que é inevitável engajar-se em uma causa que, a primeiro olhar, não é a minha? Não representaria um desperdício de tempo? Eu não estaria invadindo território alheio e sugerindo motivos para ser perseguida? O escritor engajado, por sua vez, é de fato um intelectual? Para Denis, há distinções:

É preciso entretanto distinguir conceitualmente o intelectual (o homem que escreve [l'écrivain]) do escritor engajado (o escritor-escrevente), mesmo se, na prática, os dois papéis freqüentemente se superponham, chegando até a se confundirem: diferentemente do intelectual que se constitui como tal, deixando o terreno da literatura, o escritor engajado deseja fazer aparecer o seu engajamento na literatura mesmo; ou, dizendo de outra forma, deseja fazer de modo que a literatura, sem renunciar a nenhum dos seus atributos, seja parte integrante do debate sócio-político. (2002: 21-22)

O escritor engajado vê a Literatura como suporte e como resultado. Ele a escolheu, e é intelectual por essência e não por acidente como o são os demais intelectuais que somente atenderam às exigências da classe predominante. Escrever é um ato de liberdade no sentido de que sou livre para fazê-lo e que me dirijo a outras liberdades: os leitores. Eu escrevo porque aspiro à comunicação e porque estou descontente com o universo que me cerca. O escritor que não mais atende às necessidades da classe dominante está ciente da história de que faz parte e se engaja em um projeto de modificação desse espaço. De maneira alguma, pode eximir-se da responsabilidade assumida frente às questões de sua época:

[...] o engajamento procede, numa larga medida, da consciência que o escritor possui da sua historicidade: ele se sabe situado num tempo preciso, que o determina e determina a sua apreensão das coisas, porque escrever se identifica desde então com o projeto de mudar o mundo, e para que a literatura seja um autêntico empreendimento de mudança do real, é preciso que o escritor aceite escrever para o presente e queira “em nada faltar com o [seu] tempo.” (DENIS, 2002: 38-39)

Visto por Benoît Denis como um fenômeno próprio do século XX, o engajamento literário desenvolveu-se a partir do caso Dreyfus, percorreu o período entreguerras, tomou proporções dogmáticas com Sartre e inaugurou com Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, uma concepção contestadora da hegemonia sartreana. “No sentido estrito, o *escritor engajado* é aquele que assumiu, explicitamente, uma série de compromissos com relação à coletividade, que ligou-se de alguma forma a ela por uma promessa e que joga nessa partida a sua credibilidade e a sua reputação.”, salienta Denis (2002: 31). Jaime Ginzburg, em *Crítica*

*em tempos de violência*, afirma que o século XX compreendeu um período propício para a literatura de testemunho, tendo em vista os genocídios e as guerras que o caracterizam. Independentemente do gênero, a meu ver, a escrita denunciativa caracteriza-se como engajada, sendo ela ficcional ou não.

Retomando a atuação de Zola, ressalto que ele foi, após a publicação de *Eu acuso!*, perseguido e condenado por ter se metido onde não fora chamado. Sartre, a seu modo, foi censurado por não ter resistido e combatido no front como seus companheiros durante a Segunda Guerra Mundial. O erro de Sartre foi ter escolhido a escrita. Em *Que é a literatura?*, obra na qual rebate algumas das críticas que recebeu a respeito de seu engajamento por vezes extremista, afirma que

[...] uma vez engajado no universo da linguagem, não pode [o escritor] nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio silêncio se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar. (2004: 21-22)

E por que escolher este assunto e não aquele? Escrever para o filósofo francês é um ato de liberdade, e uma liberdade que, para ele, exige responsabilidade. Posso dizer que à medida que o escritor percebe a importância de estar situado no mundo, o engajamento aparece como algo que já existe nele, isto é, que está em sua essência. Simone de Beauvoir, em *A força das coisas*, ao refletir sobre o papel dos escritores e sobre a queda/a desestabilização dos regimes fascistas na Europa, afirma que “[...] sabia agora que meu destino estava ligado ao de todos; a liberdade, a opressão, a felicidade e o sofrimento dos homens me diziam respeito intimamente.” (1995: 12). A voz que imprimo nos textos que escrevo revela o meu desnudamento e a paixão que tenho pelas palavras, tendo em vista que, conforme Beauvoir, “[...] o engajamento não é outra coisa que a presença total do escritor na escritura.” (1995). Eu atribuo à Literatura autenticidade para comunicar o incomunicável, e como escritora não posso isentar-me de mostrar ao universo os horrores que nele ocorrem:

[...] escrever é uma obrigação ou um dever que se impõe a liberdade do escritor. E o texto engajado é mais do que uma manifestação dessa liberdade; ele é a sua realização plena e, com isso, o escritor engajado está totalmente presente na escritura: fruto da sua liberdade soberana, a sua obra só a concretizará plenamente se ele assumir a inteira responsabilidade daquilo que escreve. (DENIS, 2002: 48)

Não fazendo distinção entre o que tem a dizer e o que é, o escritor engajado está em toda parte. Ele se engaja a ponto de se expor totalmente e, ao depositar toda a sua crença no projeto engendrado, coloca-se na vitrine da sociedade. Pela responsabilidade que implica, o escrever comprometido é, ainda, ir além do objetivo estético: é conceber a obra literária como um imperativo ético, e não como uma ideia sem finalidade. A obra literária é seu princípio e seu fim, e é por intermédio dela que o escritor empenhará o seu dever, recusando-se à passividade: envolver-se com o que o cerca é incontestável. “[...] toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha.”, destaca Denis (2002: 36). Ele entende que, a partir de suas obras, está envolvido de fato com o processo revolucionário, não mais simbolicamente como outrora acontecia com os intelectuais que serviam à classe dominante. Denis acrescenta que

Fundamentalmente, o engajamento é uma confrontação da literatura com a política, no sentido mais amplo. É uma interrogação sobre o lugar e a função da literatura nas nossas sociedades. Para os escritores que a praticaram, ela foi, entre outras coisas, um modo de examinar em que medida a literatura podia ser simultaneamente objeto estético e força atuante ou, para dizê-lo de outra forma, como a gratuidade que ela possui não era exclusiva de um modo de eficácia na ordem do discurso e da ação. (2002: 303)

Textos não existem por acaso. Eu desejo sentir desejo no ato de escrever. Eu desejo sentir a vontade do escritor nas letras que formam palavras que formam frases que formam parágrafos que formam textos que me tocam. Ou que, lançadas ao papel, estão estilhaçadas. Eu quero significar os seus pedaços em mim. O texto, que tem na essência do escritor a sua origem, anseia afetar o imaginário do Outro. Por que não com afeto? O impulso que me faz escrever sobre determinado assunto – os anos de chumbo no Brasil ou a crise econômica europeia, por exemplo – já é característico de engajamento, para mim. Porque é escolha e, enquanto tal, não pode prescindir de responsabilidade, independentemente do tipo e do gênero textuais: a flor de Carlos Drummond de Andrade, as moscas de Sartre, o testemunho de Primo Levi e a morbidez de Edgar Allan Poe são escolhas e são arte:

Não há dúvida de que a obra escrita é um facto social e o escritor, mesmo antes de pegar na caneta, deve ter uma consciência profunda disto. É preciso, com efeito, que se compenetre da sua responsabilidade. É responsável por tudo: guerras perdidas ou ganhas, revoltas e repressões; é cúmplice do opressor, se não for um aliado natural dos oprimidos. Mas não apenas por ser escritor: por ser homem. Deve viver e querer esta responsabilidade (e, para ele, viver e escrever deve ser a mesma coisa – nunca pelo facto de a arte salvar a vida, mas porque a vida se exprime em empreendimentos e o seu é escrever). Mas não deve debruçar-se sobre ela para tentar discernir o que ela representará para a posteridade. O escritor não precisa de

saber se vai determinar um movimento literário, um “ismo”, precisa se comprometer *no presente*. Não se trata de prever um futuro longínquo donde possa julgar-se depois, mas de querer diàriamente o futuro imediato. (SARTRE, 1968: 50)

Escrever é um ato humano. Ao traçar algumas linhas e ao compartilhá-las com o leitor, o escritor, desnudando-se, joga ao Outro suas ideias e, pelo desassossego constante por que passa ao produzir, tendo em vista o seu envolvimento com o mundo, parece-me que igualmente sente-se responsável por quem o está lendo, ainda que saiba que este é livre. “A essência da escrita é o testemunho de sua honestidade, do ato ético no qual escrever se constitui; o resto se dilui em circunstância e é devorado pelo tempo”, destacou o professor e filósofo Ricardo Timm de Souza (2013: 224). Escrever é um ato de angústia. Debruço-me sobre palavras infinitas neste momento para que minhas inquietações signifiquem. Debruço-me sobre teorias para que pensamentos outros possam conversar com os meus e que, entrelaçados, signifiquem. Direciono meu olhar para esta parede de tinta opaca para que os significados rompam a dureza do concreto. Escrevo para libertar a minha angústia, mas sei que estou presa a ela. Escrevo para existir e existo porque anseio comunicar-me com o Outro. Escrever é, por tudo isso, um ato de amor; e a escrita, seu gesto. Assim como nas relações humanas, o meu texto, para estar completo, grita pelo Outro. Eu posso amar a alguém e esse alguém não me amar. Meu amor, desse modo, é a finalidade em si mesmo, enquanto que o meu desejo é o de que ele seja o fim no Outro:

Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele. (SARTRE, 2004: 43)

“Quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro.” É possível, por outro lado, reconhecer o traço dos escritores? Identificá-los pelo estilo? Para Sartre, “[...] reconhecer não é conhecer.” (1994: 60). O objetivo do escritor é ser sentido, a partir de uma presença invisível, como neste poema de Jacqueline Antunes Krueger, constante em *Exercícios de uma literatura menor: um olhar atelial*, paciente interna do Hospital Psiquiátrico São Pedro, localizado em Porto Alegre:

Uma tarde linda  
lenta  
morna  
sem palavras, sem muita convicção  
me retiro do texto e deixo  
a impressão de não ter



Segundo Denis, no texto engajado, a presença do escritor é, primeiramente, demonstrada pelo tom e depois manifestada pelo estilo: “o tom é aqui como que a marca do autor, o que se passa na escritura da sua voz e das suas inflexões, o que indica difusamente a sua presença.” (2002: 53). Grandes escritores, para Denis, apresentam seu tom e este é imediatamente reconhecível. Em *Cartas exemplares*, direcionando-se a Louise Colet, poeta e sua amante, Flaubert afirma que “O autor, em sua obra, deve ser como um Deus no universo, presente em toda parte, e visível em parte nenhuma. Que se sinta em todos os átomos, em todos os aspectos, uma impassibilidade escondida e infinita.” (1993: 89) e expressa, ainda, a sua consideração pelo estilo e ao mesmo tempo sua angústia pelo processo de escritura:

Saiba que estou exausto de escrever. O estilo, que é uma coisa que eu levo a sério, me agita os nervos horrivelmente. Eu me exaspero, eu me sinto corroer. Há dias em que fico doente e em que, à noite, tenho febre. Mais eu avanço e mais eu me acho incapaz de alcançar a *idéia*. Que mania esquisita essa de passar sua vida a trabalhar sobre as palavras e a suar todo dia para arredondar períodos! Há momentos, é verdade, em que se goza, desmedidamente; mas em troca de quantos desencorajamentos e amarguras não se compra esse prazer! (1993: 40-41)

Embora as palavras da menina que aos sete anos de idade escondeu-se da professora e do padre não sejam grandiosas e (re)conhecidas como são as de Flaubert, as de Sartre e as de Beauvoir, arrisco-me – já que fui a menina fugitiva – a dizer que, de alguma forma, a motivação para a escrita é a mesma: são querer. O querer comunicar, o querer denunciar, o querer aproximar, o que querer lembrar para não mais repetir. O querer fazer parte da história de algo e de alguém. Por que, Maurin, escrever sobre Guerra Civil Espanhola, sobre Segunda Guerra Mundial e sobre Ditadura Militar Brasileira se estes momentos todos já terminaram antes mesmo de teu nascimento? Por que, Maurin, preocupar-se com toda a cólera causada pelo holocausto? Por que, Maurin, “trabalhar sobre as palavras” a partir de temas, aparentemente, tão distantes de ti? Porque é parte de mim, assim como a felicidade e a angústia do ser humano eram parte de Beauvoir. Assim como a Jacqueline pôde sentir um rastro de liberdade ao marcar no papel um pouco de sua poesia, mesmo estando presa entre muros.

## 1.2 Olhar para as trevas do presente, contemporâneo

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente.

(Edward Said)

Contemporâneo é o fim que permanece. É o que está próximo a mim, (a)temporalmente. É o que me toca porque marcou a história e a sociedade em que vivo. São sintomas de um espaço anterior que detecto no momento presente e que exprimem sensações. Recentemente, li um artigo publicado no blog “Sociolizando”, de Ricardo Colturato Festi – professor de Sociologia no Colégio Técnico de Limeira, em São Paulo – no qual constavam algumas respostas para a seguinte indagação: “Professor, por que você tem falado tanto em ditadura?”. Em um primeiro momento, Ricardo sentiu-se afrontado pelo aluno, uma vez que para ele falar em ditadura militar, ainda mais sendo no ano em que se completam cinquenta anos do Golpe Militar, era falar em vinte e um anos de regime arbitrário, de torturas e de opressão. Autoexplicativo, basicamente. Que sensações a ditadura militar brasileira poderia causar em jovens que hoje têm menos de vinte anos? Por que sensações os jovens das décadas de sessenta a oitenta passavam? Contemporâneo é, ainda, o que existe de comum entre esses dois tempos, o que perdura apesar do tempo que passa.

“De quem e do que somos contemporâneos?” e “[...] o que significa ser contemporâneo?” (2013: 57) são perguntas que inauguram o ensaio *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, de Giorgio Agamben. Em relação ao ocorrido com o professor Ricardo e ao que resultou no artigo, parece-me que o questionamento do aluno aproxima-se do realizado pelo filósofo italiano: afinal, eu sou contemporâneo da ditadura militar brasileira? E quem responde à segunda indagação de Agamben é o professor Ricardo, uma vez que este tenta explicar aos alunos o porquê de ainda se falar em regime autoritário, isto é, daquilo que os aproxima do período histórico que durou mais de duas décadas:

Por não se tratar de algo tão simples, escrevo este pequeno texto para responder ao meu aluno e refletir sobre a sua problemática. A verdade é que nem a data histórica, muito menos as pressões dos vestibulares são as razões de falar tanto sobre a ditadura. A importância do tema reside não no passado, mas no presente e, sobretudo, no futuro. Trata-se da sociedade em que vivemos e para onde queremos caminhar. [...] Não quero sugerir que a ditadura brasileira tenha sido semelhante ao holocausto nazista, pois há diferenças substanciais no contexto histórico e na quantidade de vítimas, mas, ao mesmo tempo, há muitos pontos de contato entre a barbárie europeia e a brasileira. Vê-se isso não apenas nas torturas, nos estupros, nos assassinatos e em toda forma de violência cometida pelos agentes da repressão estatal, mas, também, no silêncio e no medo generalizado frente a um regime

autoritário. Há semelhanças, ainda, no fato de que toda sociedade que passou por algo assim, não importa a profundidade ou extensão disso, ficou marcada por muitas gerações. (2014)

Por tudo que foi proibido e omitido durante os anos de chumbo no Brasil, é imprescindível reparar para entender as causas motivadoras desse período em que o livre-pensamento não era permitido, em que os desaparecimentos eram induzidos, em que a arte era censurada e em que as buscas por familiares eram incessantes, a fim de não somente manter-me atenta ao que está ocorrendo na contemporaneidade, podendo, assim, identificar semelhanças entre as épocas, mas ainda contribuir para que nada parecido se repita. Como professora, confesso que me sentiria incomodada se meus alunos me questionassem a respeito dos porquês de eu trazer à sala de aula um assunto findado há quase trinta anos. Senti-me afrontada ao ler o artigo, tão somente. No entanto, é meu dever explicar a eles que, ainda que o regime militar brasileiro tenha chegado ao fim em 1985 e que nem mesmo eu tenha vivido nos anos que compreendem esse momento, falar sobre ele não é meramente falar sobre um momento da história do País: as marcas – a que se referiu o professor – ainda podem ser sentidas. Como professora, sinto-me responsável pelos meus alunos e acredito que a construção de um ambiente crítico e afetivo de discussão resultará em consciências realistas, o que não significa anulação de subjetividades. Falar em contemporâneo é falar nos *aindas*, naquilo que perdura, naquilo que a atualidade não conseguiu extinguir. O antigo é revisitado a partir do atual, que, por sua vez, guarda os rastros de um tempo anterior. Ser contemporâneo é assumir-se hoje como parte do tempo que foi, sendo isso praticável pelo distanciamento entre as épocas:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2013: 58-59)

Há um amplo desenho em um muro ao lado do qual passo, sinto vontade de compreendê-lo. Observo suas cores, seus traços e aos poucos vou me distanciando na tentativa de visualizá-lo melhor. Ele está muito próximo a mim, suas dimensões impossibilitam que meus olhos percebam o seu significado. Percebo a imagem e a apreendo, de longe. O sentido e a uniformidade do que vejo apresentam-se a mim a partir do instante em que me afasto. Afastar para aproximar. É pelo distanciamento estabelecido fisicamente entre mim e o desenho que posso emitir opiniões mais precisas a respeito do que me é apresentado, afinal “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a

esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGAMBEN, 2013: 59), por isso que, talvez, a minha avó não tenha podido acompanhar ao menos pelos livros o que acontecia ao redor do mundo enquanto ela levava a vida pacata de moradora do interior do Rio Grande do Sul. É dificultoso firmar ideias enquanto há movimento: sentada em um banco de trem, parto em direção a algum lugar. Desejo observar a paisagem do local que estou percorrendo e reparar nas pessoas, no que vestem, no que e como falam, no modo como andam, mas o transporte locomove-se rapidamente, não permitindo que eu identifique com clareza as formas e as particularidades das cidades. É efêmero, não consigo fixar meu olhar.

Ver e analisar um desenho, ler textos de cinquenta ou de cem anos atrás, apresentar aos alunos situações ocorridas antes mesmo de talvez os pais deles terem nascido são possibilidades de revelação de um indivíduo preocupado com as questões de seu tempo. Pergunto-me: o que motiva os autores dos grafites que vejo pelos muros da cidade? O ato de marcar a parede com sua tinta revela que é contemporâneo? O que torna uma obra contemporânea? Na sala de aula, o professor que se viu interpelado pelo aluno é contemporâneo? Agamben elucida esses questionamentos a partir desta analogia:

No firmamento que olhamos de noite, as estrelas resplandecem circundadas por uma densa treva. Uma vez que no universo há um número infinito de galáxias e de corpos luminosos, o escuro que vemos no céu é algo que, segundo os cientistas, necessita de uma explicação. É precisamente da explicação que a astrofísica contemporânea dá para esse escuro que gostaria agora de lhes falar. No universo em expansão, as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz. Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. (2013: 64-65)

Os contemporâneos são raros. E corajosos. Em 2013, na Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, o escritor brasileiro Luiz Ruffato fez o discurso de abertura do evento e por meio dele expôs as adversidades existentes no País, além de ter expressado seu envolvimento com as letras: “Para mim, escrever é compromisso.” (2013). Apresentando dados relacionados à economia, à cultura, à educação, entre outros, o autor dedicou os quase doze minutos de fala para não apenas exaltar o poder transformador da Literatura – o que acredito ser a luz explicitada por Agamben –, mas também para indicar as incongruências de um lugar que é a sétima economia mundial e o terceiro mais desigual, ou seja, o escuro:

Nós somos um país paradoxal. Ora o Brasil surge como uma região exótica, de praias paradisíacas, florestas edênicas, carnaval, capoeira e futebol; ora como um

lugar execrável, de violência urbana, exploração da prostituição infantil, desrespeito aos direitos humanos e desdém pela natureza. Ora festejado como um dos países mais bem preparados para ocupar o lugar de protagonista no mundo – amplos recursos naturais, agricultura, pecuária e indústria diversificadas, enorme potencial de crescimento de produção e consumo; ora destinado a um eterno papel acessório, de fornecedor de matéria-prima e produtos fabricados com mão de obra barata, por falta de competência para gerir a própria riqueza. (2013)

Ruffato foi corajoso. E surpreendente. Falar sobre as desigualdades existentes no Brasil intensifica a importância do contato com a Literatura, sobretudo. Parece-me que foi isso que o escritor também pretendeu com seu discurso:

Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. Filho de uma lavadeira analfabeta e um pipoqueiro semianalfabeto, eu mesmo pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armarinho, operário têxtil, torneiro-mecânico, gerente de lanchonete, tive meu destino modificado pelo contato, embora fortuito, com os livros. E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. Em nossos tempos, de exacerbado apego ao narcisismo e extremado culto ao individualismo, aquele que nos é estranho, e que por isso deveria nos despertar o fascínio pelo reconhecimento mútuo, mais que nunca tem sido visto como o que nos ameaça. Voltamos as costas ao outro – seja ele o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher, o homossexual – como tentativa de nos preservar, esquecendo que assim implodimos a nossa própria condição de existir. Sucumbimos à solidão e ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, mas me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora. (2013)

Sendo a Literatura o destoante frente a uma sociedade desigual, Ruffato mostrou, autorreferenciando-se, sua capacidade de olhar para os impasses de seu tempo e de, a partir deles, contrapô-los. Ser contemporâneo “[...] significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber no escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós.”, afirma Agamben (2013: 65). Ferreira Gullar, no poema “Universo”, alerta “Todo universo é treva./ Inalcançável vastidão escura/ dentro da qual os sóis, as explosões de gás e luz são exceções.” (2012: 81). As luzes são exceções se os contemporâneos deixarem-se omitir pelas trevas, isto é, os momentos de esperança, de harmonia, são raridades se eu não observar a época em que vivo com reparo. É estar empenhado em uma causa em que se acredita, ainda que para isso tenha-se que desestabilizar a estrutura de quem é responsável – ou negligente – pela obscuridade de sua época. Qual o momento apropriado para discutir o desagradável? Talvez não em uma das feiras literárias mais importantes do mundo, talvez não em universidades, talvez não em repartições públicas, talvez não entre amigos, talvez não em livros, talvez em lugar algum: é tabu falar nos

problemas do País em que vivemos. Porque fere, porque humilha, porque desestabiliza, porque revela. Mas é preciso:

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. Com isso, todavia, ainda não respondemos a nossa pergunta. Por que conseguir perceber as trevas que provêm da época deveria nos interessar? Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009: 64)

Ser contemporâneo requer sensibilidade. Não sou corajosa sem ela. Não sou capaz de perceber as trevas do meu tempo se, primordialmente, não reconhecer o lugar que habito. Ruffato falou em utopias, mas as antecipou sendo realista, isto é, sendo sensível. Colturato desassossejou-se com o questionamento de seu aluno, entretanto teve sensibilidade para discorrer sobre o tema e buscar respostas que iam além de questões arbitrárias: os cinquenta anos do Golpe Militar e as cobranças dos vestibulares. E as leituras exigidas nas provas de Literatura são contemporâneas? Ser cânone é ser contemporâneo?

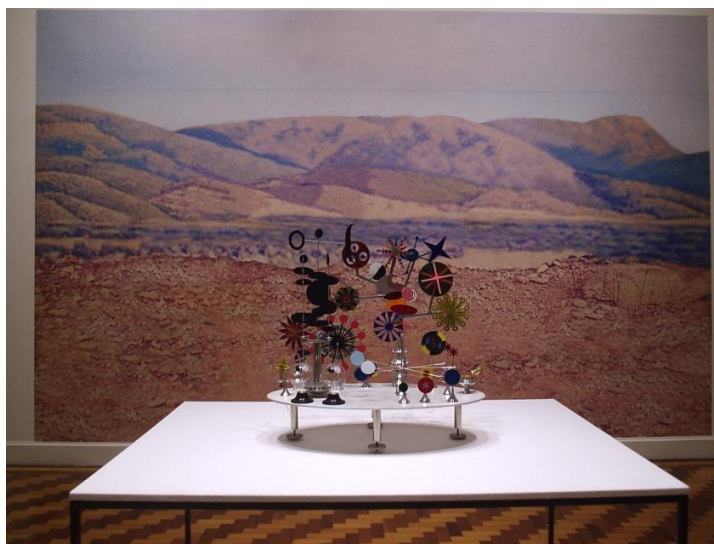
Ao iniciar a discussão sobre esse conceito, Agamben exalta a importância de “ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam.” (2013: 57), já que o tempo da reflexão é a contemporaneidade. Assim como os textos trazidos pelo filósofo para o curso de Filosofia Teorética, os cobrados nos concursos a que me referi também distam muitas vezes em cem ou mais anos em relação ao momento de aplicação da prova. No entanto, há algo de substancial nessas leituras para que se justifique tal determinação apesar da distância temporal: em primeiro plano, significa que o tempo torna-se uma questão secundária. Nem sempre característicos de um mesmo escrito, o estilo peculiar, a temática e a representatividade transgressora para determinado período são indicadores que podem me aproximar dos textos definidos como obrigatórios. O que mais distancia as leituras dos leitores não é o tempo: são a superficialidade revelada a partir da mediação da leitura e a redução dos leitores a meros vestibulandos.

Em visita à Bienal do MERCOSUL de 2013, deparei-me com esta pergunta: “Por que certas ideias ou coisas carecem de ou têm visibilidade em um determinado momento?”. Marc Augé, em *Para onde foi o futuro?*, afirma que “A arte e, mais precisamente, a criação artística ou literária, questionam, com efeito, a contemporaneidade.” (2012: 45). Posso pensar, então, que a exposição realizada em Porto Alegre estava questionando o espaço do qual se apossou

por dois meses, tendo em vista que consiste em uma exposição de arte contemporânea e que objetiva dialogar com a comunidade por meio dos projetos de artes visuais educacionais e culturais. Tendo como título “Se o clima for favorável”, a motivação da mostra era justamente alcançar as respostas ao questionamento a que me referi e seus possíveis agentes. Falar em tempo é falar também de sustentabilidade e de algo que (in)felizmente não pode ser pego com as mãos.



5



6

E qual é a comunidade a que se destina a Bienal? E quanto à ideia de Agamben, ela conversa com a arte (dita) contemporânea da exposição? Sim. O filósofo diz que é contemporâneo aquele que está envolvido com o seu tempo. Eu prefiro pensar também que se foi possível extrair significados do que vi, ela é, sim, contemporânea: aproximou-se de mim,

<sup>5</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por mim da Bienal do MERCOSUL de 2013.

<sup>6</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por mim da Bienal do MERCOSUL de 2013.

isto é, de alguém que vive no tempo da aparição da mostra e no tempo das ideias dos artistas que criaram. E, para isso, são dispensáveis as legendas. Augé acrescenta:

[...] a arte é medida por sua capacidade de estabelecer relações, ou seja, por aquilo que se poderia chamar de sua capacidade simbólica. Sem audiência, sem público, a arte é uma experiência de solidão absoluta. Ela se obriga a ser social. Essa capacidade simbólica afirma-se ainda mais quando a obra continua presente no tempo, enquanto a demanda de que ela é objeto pode evoluir ou mudar. Se fizermos abstração da lei do mercado da arte – o que, convenhamos, é difícil hoje –, podemos concluir que, em arte, a lei da oferta e da procura quase tende a se inverter: a oferta do artista é em forma de questão (vocês me compreendem?) e a demanda do público em forma de apelo (você tem algo a nos dizer?). (2012: 47)

O contemporâneo é o alfaiate que, costurando, intervém nas diferentes épocas, que percebe as peculiaridades de um espaço e que as utiliza para criar; é o professor que traça paralelos – porque sabe que “[...] a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico” (AGAMBEN, 2013: 70) – e que se empenha com sensibilidade ao ensino, é o escritor que transforma em lugar de compromisso as fraturas do seu tempo e que, como Sartre indicou, sempre tem algo a dizer. É o ser humano que assume a responsabilidade de transformar o seu tempo e que é sensível à ideia de que este, sendo um mosaico, unido, assimila-se. Para tanto, Agamben elucida a experiência temporal a partir de sua relação com a moda:

Aquilo que define a moda é que ela introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou o seu não-estar-mais-na-moda (*na* moda e não simplesmente *da* moda, que se refere somente às coisas). Essa cesura, ainda que sutil, é perspicua no sentido em que aqueles que devem percebê-la a percebem impreterivelmente, e, exatamente desse modo, atestam o seu estar na moda; mas, se procuramos objetivá-la e fixá-la no tempo cronológico, ela se revela inapreensível. Antes de tudo, o “agora” da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro. Esse “agora” é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a *nuance* que definirá a nova maneira da veste? Ou aquele em que a confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona a protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as *manequins*, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância, o estar na moda da “maneira” ou “do jeito” dependerá do fato de que as pessoas de carne e osso, diferentes das *manequins* – essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto –, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste. (2013: 66-67)

Se a moda é indissociável do tempo e se o tempo da moda é o agora, não pode existir tendências arbitrárias: só intenções possíveis. O propósito do alfaiate – do criador, em suma – não necessariamente me satisfaz: o que para ele soa transgressor, para mim soa antiquado. Quem está na moda, portanto? Ele que acredita estar inovando com sua criação, ou eu que não me identifico com ela? Os dois. Se eu, por outro lado, perguntasse: quem é mais atual, ele ou



eu? A resposta seria a mesma: a moda respeita o tempo de quem a produz e de quem a escolhe. Eu consigo responder se a produção de determinado estilista pertence à contemporaneidade, mas para afirmar que ela é ou não é contemporânea, retomo o anteriormente explicitado a respeito da receptividade das obras de arte da Bienal. As peças produzidas pelos alfaiates e divulgadas pelas manequins dialogam com qual comunidade? É contemporâneo permanecer utilizando na confecção das roupas peles de animais? Agamben fala em estar atento ao momento presente, às trevas desse limiar entre passado e futuro. Augé afirma que

[...] uma obra só é plenamente contemporânea se for, a um só tempo, originária (de época) e original, não se contentando de reproduzir o existente. São aqueles que inovam e eventualmente surpreendem ou decepcionam que, retrospectivamente, parecerão plenamente de seu tempo. Precisamos do passado e do futuro para ser contemporâneos. (2012: 47)

O contemporâneo é aquele que, reconhecendo-se como integrante da época e da sociedade em que vive, é capaz de adverti-las, de questioná-las e de posicionar-se contrariamente a elas a fim de modificá-las, ao contrário do modo como os pensadores do saber prático do século XIX agiam em relação à classe dominante. É ser como o relógio que aparece em “Morangos silvestres”, filme de 1957, escrito e dirigido por Ingmar Bergman: ele está ali, indicando a fluidez de um estado, de um tempo, entretanto sem a imposição dos ponteiros que determinam a direção e a duração dos instantes. Ser contemporâneo é estar atento e ser fiel essencialmente ao propósito de engajar-se em causas que, a primeiro olhar, não são suas. Ser contemporâneo é interessar-se pelo universo do Outro e, sobretudo, sentir que ele também é o seu.

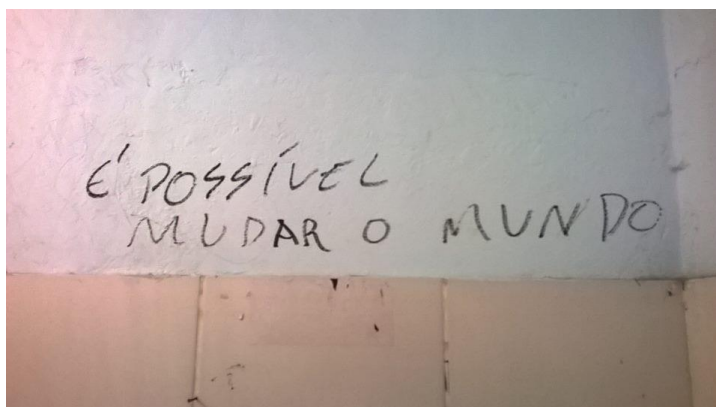
Ser contemporâneo é querer ser professora, apesares. Eu não sabia muito bem o que fazer quando, pela primeira vez, entrei em sala de aula. Faz quatro anos. Sempre pensei que seria incapaz de ensinar, tendo em vista a carga de responsabilidade que atribuo a essa profissão. Muitas pessoas dizem que nasceram para lecionar. Outras apenas têm diplomas. Eu prefiro dizer que escolhi lecionar. Escolhi a escola como local de trabalho e de aprendizado. Escolhi assumir o compromisso que sinto pelo espaço de que sou parte sendo professora. As dúvidas de meus alunos são causas que defendo, que adoro defender, e toda vez em que consigo elucidá-las algum problema social é resolvido. Durante os meses de setembro e de outubro de 2012, fui a professora estagiária da turma 211D, da escola Floriano Peixoto, em Porto Alegre. Em um dos dias em que estava com os meus alunos, a professora que assumiria o período seguinte ao meu impossibilitou o retorno à sala (eu normalmente realizava as aulas

fora da sala original) de três meninos, alegando que eles estavam brincando em vez de entrarem conforme o horário estabelecido. Eles me procuraram e pediram para eu intervir. Eu fui. Bati à porta e expliquei à professora (que havia sido minha professora no Ensino Médio) que a turma havia demorado para se reunir porque estava em outro local comigo. Ela desconversou, chamou-me de estagiária e fechou a porta. Os regimes arbitrários apresentam-se também fora dos guetos e dos porões. Ser contemporâneo é querer ser professora, apesares. E ver nos exemplos negativos o impulso para o avesso.

## 2. O MURO, DE JEAN-PAUL SARTRE

¿será que el hombre es eso?  
¿esa batalla?

(Mario Benedetti)



Muros representam a incapacidade de comunicação. Todos eles: dos que contornam residências aos que separam culturas; dos que eu construo aos que me apontam. Há muros justificados pela premissa falsa da proteção e alimentados do desejo sem-fim de poder. Há muros que são surdos. Há muros que gritam. Existem outros, no entanto, que só precisam de um pouco de pele para ser *domesticados*. As Alemanhas, as Coreias, a Faixa de Gaza, o Tratado de Tordesilhas, os meridianos que, por convenção, baseiam-se em Greenwich para indicar as horas, a inaptidão para iniciar um texto, as janelas fechadas, os vistos nos passaportes, as mídias sociais nas mesas de bar, o esquecimento, a insistência, as bancas de mestrado, a insônia, o sono, a aritmética, o sentir-se sozinho, os fones de ouvido, as portas detectoras de metais nos bancos, o silêncio enquanto impotência, as leis, o horizonte, a língua, o trava-línguas, o espelho, a idade, o sexo, o óculos escuro, as companhias telefônicas, as bulas de remédio, (em alguns locais) os chinelos, as Irlandas, as guirlandas, a multidão, os microfones, o beijo, a ignorância. O conhecimento.

### 2.1 A liberdade que entrava pelo teto, engajamento

O ser humano que conhece, ao passo que nega a alteridade, torna-se o mais mordaz e perigoso representante do que significa o engessamento de uma ideia. Na literatura portuguesa contemporânea, há uma personagem que exemplifica pontualmente essa questão: depois de

---

<sup>7</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por Matheus Marçal, meu amigo e graduando em Letras pela PUCRS.

ter passado a vida inteira em meio a livros e a movimentos revolucionários, Constantino é internado, senil, em um asilo:

Foi de repente que me tornei pai de Lenine. Um dia, cheguei a casa e o Constantino, na sala, não me perguntou se já tinha arranjado um trabalho ou uma direção. Falta-te uma direção. Ele gostava muito de me perguntar se já tinha encontrado uma direção. Não esperava pela resposta. Era uma pergunta que afirmava. Mas, nesse dia, com outra voz, com outros modos, como se o sarcasmo lhe tivesse sido tirado das palavras à seringa, perguntou-me apenas: Como está, Ilia Nikolaievitch? (2012: 235-236)

Pouco trabalhada pelo autor de *Livro*, José Luís Peixoto, obviamente o deslize maior da personagem não é o de estar envolvido com leituras ou o de estar atento aos acontecimentos de sua época, todavia é o de sobrepô-los às pessoas. É o de percebê-los como unidade intransponível.

Mas a ficção é território livre. E, como tal, deve chacoalhar o leitor, intimidando-o, questionando-o, repugnando-o e conquistando-o – pela verdade e pela mentira. Bernardo Kucinski publicou em 2011 *K. – relato de uma busca*. Ao ser relatada a busca pela filha desaparecida durante a ditadura militar brasileira, o narrador apresenta um pai que confessa a si mesmo e ao leitor que perdeu tempo demasiado escrevendo e que, se não fosse isso, talvez pudesse ter reparado mais em sua filha. Se não tivesse se preocupado em publicar, em ser conhecido e reconhecido por seu trabalho. Judeu, mudou-se da Polônia para o Brasil tendo em vista os limites extremistas estabelecidos pelo nazismo. E sua filha, desexistiu sendo vítima das imposições do governo brasileiro. O muro que K. percebeu existir entre ele e sua filha só não é maior que o ressentimento, também um muro, de não poder vê-la de novo, ainda que morta. Constantino, a personagem bibliófila de *Livro*, não soube lidar com o que impôs a si mesmo, a erudição. K., por sua vez, também teve dificuldades de manejá-la, no entanto acredito que para este o mais rígido e cruel dos muros foi arquitetado pelo regime ditatorial que vigorou no País durante vinte e um anos. Quando me impõem algo, algum sentido meu é perdido. Se aceito essa imposição, todos os meus sentidos são perdidos.

“O muro” surgiu das mãos de Jean-Paul Sartre entre a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial. Narrado em primeira pessoa, a história é a de três prisioneiros que aguardam a morte em uma grande sala branca. Após o primeiro interrogatório, pelo qual os guardas almejavam saber de Juan Mirbal, Pablo Ibbieta – o narrador – e Tom Steinbock onde estava Ramón Gris, os prisioneiros foram direcionados ao porão de um hospital que estava servindo de cela. A sentença seria dada nesse local. Não sabiam em que momento:

Jogaram-nos numa grande sala branca, e meus olhos começaram a piscar, porque a luz lhes fazia mal. Vi, logo depois, uma mesa e quatro sujeitos atrás dela – civis examinando papéis. Tinham deixado os outros prisioneiros no fundo, de modo que precisamos atravessar toda a sala para nos juntarmos a eles. Havia muitos que eu conhecia e outros que deviam ser estrangeiros. Os dois que estavam à minha frente eram louros, tinham cabeças redondas e se pareciam; imaginei que fossem franceses. O menor, muito nervoso, sungava as calças a todo momento. Aquilo durou quase três horas; sentia-me um tanto pateta e com a cabeça vazia; a sala, porém, estava bem aquecida e até mesmo agradável – há 24 horas que estávamos tremendo de frio. Os guardas conduziam os prisioneiros, um após o outro, para diante da mesa. Os quatro sujeitos perguntavam-lhes então o nome e a profissão. Quase sempre ficavam nessas perguntas, ou então indagavam: “Tomou parte na sabotagem das munições?” “Onde estava na manhã do dia 9 e o que fazia?” Não ouviam as respostas, ou pelo menos pareciam não ouvi-las; calavam-se por um momento, olhavam para a frente, depois punham-se a escrever. (SARTRE, 2005: 09-10)

Nada do que os prisioneiros respondessem serviria se as respostas não fossem as procuradas pelos inquiridores. Confinados após o julgamento nesse porão, teriam que, além da angústia suscitada pela sentença que sabiam que seria proferida, aguentar o frio e a presença uns dos outros. “Estamos fodidos” (2005: 11), disse Tom. “Também acho – disse eu [Pablo] –, mas creio que eles não farão nada ao garoto.” (2005: 11). “Eles não têm nada contra Juan. É apenas irmão de um militante” (2005: 11), continuou Tom. Juan era irmão de um anarquista, José, e dizia-se não pertencente a nenhum partido político. Era jovem, e, pelas palavras que Pablo pronunciava a seu respeito, parecia não saber muito bem o que estava acontecendo.

Tom contou aos dois que em Zaragoza, região da Espanha em que se desenrolou a Guerra Civil Espanhola, sujeitos como eles eram deitados no chão para que caminhões passassem em cima. Isso ocorria a fim de economizar munição. Pablo não acreditava que os guardas de onde estavam fossem capazes disso. “A menos que falte mesmo munição” (2005: 11), retrucou. A cela em que estavam permitia à luz do dia entrar somente por quatro respiradores e por um espaço que tinham eles mesmos aberto no teto. Era o único local por que conseguiam ver o céu. Era difícil lembrar que sentiam frio, e o peso da madrugada que ora se alastrava, tendo em vista o ambiente reduzido e precário que estavam dividindo, ora se acelerava, considerando-se o imperativo de, a todo o momento, pensarem na sentença. “Era como estar acordado duas vezes” (2012: 103), esta foi uma das frases ditas por Pablo Vicário ao se referir ao que sentia na prisão após ter auxiliado no assassinato de Santiago Nasar. *Em Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez, a passagem em que o narrador relata os momentos dos irmãos presos assimila-se ao apresentado em “O muro”, tendo em vista a agonia de estarem lúcidos. O horror é a lucidez. Para os irmãos Vicário, mesmo que tenham matado Nasar para defender a honra da irmã, lembrar o homicídio e perceber que o

cheiro do sangue não saía da pele é angustiante, assim como para os prisioneiros do conto sartreano é insuportável lembrar o que virá ao amanhecer.

Estavam condenados à morte, essa foi a resolução escolhida pelos oficiais. Ao amanhecer, seriam fuzilados. “Não é possível – gritou Juan. – Eu, não!” (2005: 13) Alegando inocência, recebe descaso como resposta. Pablo e Tom negam ser bascos, e Tom se aborrece com o questionamento que lhes é feito pelo oficial responsável por informar a sentença, o qual, despedindo-se, conclui que os três não desejariam a presença de um padre e informa-os de que em breve receberão a visita de um médico belga. “Estamos fodidos” (2005: 13), reiterou Tom. Embora Pablo se incomode com as feições de Juan – percebe-o muito delicado e desfigurado por conta do medo –, observa ser maldade o que será feito a ele. Frustrado pelo destino que lhe impuseram, Juan irrita-se com a demonstração de carinho feita por Tom: “Tornou a sentar-se e olhou para o chão com olhos tristes. Tom, que era uma boa alma, quis lhe tomar o braço, mas o garoto se desvencilhou violentamente com uma careta.” (2005: 14). Pablo insiste para que Tom desista: pressente que o garoto começaria a chorar. Aliviar as tensões de Juan desviaria a sua atenção para consigo, mas Tom aquiesceu ao pedido de Pablo, que, por sua vez, também se inquietava: “Mas a coisa me irritava: eu nunca pensara na morte porque a ocasião nunca se apresentara; agora, porém, a ocasião tinha chegado e não havia outra coisa a fazer senão pensar nela.” (2005: 14). A barreira entre os prisioneiros começa a ser desmanchada; e o silêncio, a incomodar:

Tom começou a falar: – Você liquidou uns sujeitos, não? – perguntou-me. Não respondi. Ele então começou a me explicar que havia liquidado seis desde o início de agosto; não se dava conta da situação e eu percebia que ele não *queria* se dar conta. Eu mesmo não avaliava tudo perfeitamente, perguntava-me se sofreríamos muito, pensava nas balas, imaginava sua passagem ardente através do meu corpo. Tudo aquilo estava fora da verdadeira questão, mas eu me sentia tranqüilo. Tínhamos a noite toda para pensar. Depois de um tempo, Tom parou de falar e eu o olhei com o rabo do olho; percebi que também se tornara cinzento e tinha um ar miserável. Disse a mim mesmo: “Vai começar.” Era quase noite, um luar leitoso filtrava-se através dos respiradouros e do monte de carvão, numa grande mancha sob o céu; pelo buraco do forro eu via uma estrela; a noite seria pura e gelada. (2005: 14-15)

O pensamento de Pablo foi interrompido pela chegada do médico belga, que se apresentou afirmando ter autorização para assisti-los “nesta penosa circunstância” (2005: 15). Pablo conhecia o médico, e disse tê-lo visto junto aos fascistas no dia em que Juan, Tom e ele foram presos. No auge do inverno, os prisioneiros suavam e, desesperados, sentiam a necessidade de falar a todo instante para que pudessem confirmar que ainda estavam vivos: “Ele [Tom] precisava falar o tempo todo, do contrário não se reconhecera. Acho que era a mim que se dirigia, mas não me olhava. Sem dúvida tinha medo de me ver suado e cinzento;

estávamos iguais e piores do que espelhos um para o outro.” (2005: 18). Tom aparentava estar perdido e tentava convencer-se de que era corajoso, mas que somente necessitava, para tal, saber mais a respeito do que aconteceria com eles: “– Muito bem. Serão oito [soldados apontando fuzis]. Ouve-se um grito: ‘Apontar’, e eu verei oito fuzis apontados para mim. Acho que desejarei penetrar no muro; empurrarei o muro com as costas e toda a minha força e o muro resistirá, como nos pesadelos.” (2005: 19). O muro resistirá ao que Tom não terá como resistir:

– É como nos pesadelos – continuava Tom. Quer-se pensar em alguma coisa e tem-se o tempo todo a impressão de que afinal se vai compreender, mas não, a coisa desliza, escapa, cai. Digo para mim mesmo: depois, não haverá mais nada. Não compreendo, porém, o que isso quer dizer. Há momentos em que quase chego a decifrar... e depois a coisa me escapa, recomeço a pensar nas dores, nas balas, nas detonações. Sou materialista, juro a você; e não estou ficando louco. Há alguma coisa, porém, que está destoando. Vejo meu cadáver; isto não é difícil, mas sou *eu* que o vejo, com *meus* olhos. Seria preciso que eu chegasse a pensar... a pensar que não verei mais nada, que não ouvirei mais nada e que o mundo continuará para os outros. Não somos feitos para pensar nisso, Pablo. Pode acreditar, já me aconteceu ficar uma noite inteira acordado, esperando alguma coisa. Mas essa coisa que eu esperava não é parecida com isso; isso nos pegará pelas costas, Pablo, e não teremos tempo de nos preparar. (2005: 19-20)

O desabafo de Tom fez Pablo, irritado, lembrar-se de Ramón Gris. Com este, acreditava que não se sentiria tão só; ao contrário, comover-se-ia se as palavras de Tom fossem as de Ramón. No entanto, permanecia duro, e era assim que desejava permanecer. Pablo via a morte estampada no rosto de Tom, e assustava-se porque, nesse momento, sabia que isso os uniria dali a algumas horas: “E agora nós nos assemelhávamos como gêmeos, simplesmente porque iríamos estrebuchar juntos.” (2005: 21). Vendo Tom, via-se. E isso, de certo modo, assustava-o:

Sentia-me cansado e superexcitado ao mesmo tempo. Não queria mais pensar no que aconteceria de manhã cedinho, nem na morte. Aquilo não tinha sentido, eu não encontrava senão palavras, um vazio. Desde, porém, que tentara começar a pensar em outra coisa, via canos de fuzis apontados para mim. Vivi talvez umas vinte vezes seguidas a minha execução; numa delas cheguei mesmo a pensar que o fuzilamento tinha ocorrido; devo ter dormido um minuto. Eles me carregavam para o muro enquanto eu me debatia; pedia-lhes perdão. Acordei sobressaltado o olhei para o belga; tinha medo de ter gritado durante o sono. Ele, porém, alisava o bigode e não notara nada. Creio que me esforçando teria dormido um pouco; havia 48 horas que eu estava acordado, me sentia esgotado. Mas não tinha vontade de perder duas horas de vida; viriam me acordar mal amanhecesse, e eu os seguiria tonto de sono e estrebucharia sem um ai; não queria morrer como um animal, queria compreender. Além disso, tinha medo de ter pesadelos. Levantei-me, andei de um lado para outro e, para afastar aquelas ideias, comecei a pensar no passado. (2005: 22-23)

Rememorações em horas extremas são comuns. E humanas. Elas afligem ao mesmo tempo em que confortam. Quando o médico dispôs-se a transmitir – se o comando militar

consentisse – alguma palavra a alguém estimado por eles, Tom fez Pablo recordar-se de Concha. Este, no entanto, sentia nojo do estado em que se encontrava e desprezara a atitude terna de Tom. “Quando ela me olhava, alguma coisa passava dela para mim. Mas achei que isso tinha terminado: se ela me olhasse *agora*, seu olhar continuaria em seus olhos, não viria até mim. Eu estava só.” (2005: 24), refletiu o espanhol que estava preso não somente nas quatro paredes gélidas da cela de um porão, mas ainda na impotência advinda do poder imposto pelos oficiais que o prenderam. Pensar em Concha só traria mais angústia, uma vez que ela agora se tornara uma impossibilidade reiterada toda vez em que Pablo lembrava-se da sentença:

No estado em que me achava, se viessem me avisar que eu poderia voltar tranqüilamente para casa, que a minha vida estava salva, eu ficaria indiferente; algumas horas ou alguns anos de espera dão na mesma, quando se perdeu a ilusão de ser eterno. Não ligava mais para nada, em certo sentido estava calmo. Era, porém, uma calma horrível – por causa do meu corpo; enxergava com seus olhos, ouvia com seus ouvidos, mas não era mais eu; ele suave e tremia sozinho e eu não o reconhecia. Era obrigado a tocá-lo e a olhá-lo para saber o que tinha acontecido com ele como se fosse o corpo de outra pessoa. Sentia-o ainda por momentos, como um escorregamento, uma espécie de queda, como quando se está num avião apontado para baixo, ou então sentia meu coração bater. Isso tudo, porém, não me acalmava, pois o que vinha do meu corpo tinha um aspecto sujo e equívoco. Na maior parte do tempo ele permanecia calado, quieto, e eu não sentia em mim senão uma espécie de peso, uma presença imunda; tinha a impressão de estar ligado a um verme imenso. Apalpei minha calça e a senti úmida; não sabia se estava molhada de suor ou de urina, e por precaução fui mijar sobre o monte de carvão. (2005: 25)

Enquanto Pablo refletia sobre sua existência, o que acabara sendo a única forma de desviar seu pensamento para o que viria em seguida, Juan desesperava-se: “– Não quero morrer! Não quero morrer!” (2005: 26). Corria, soluçando, de um lado a outro do porão, desolado. Em verdade, Pablo e Tom também gritavam que não queriam morrer: aquele calava; este, falava. “O garoto fazia mais barulho que nós, mas sofria menos; era como um doente que combate o mal com a febre. Quando não se tem febre, é muito mais grave.” (2005: 26), asseverou Pablo. Pablo compadecia-se do sofrimento de Juan, porque compartilhavam os mesmos tormentos; por um instante, quis chorar: “Mas o que aconteceu foi o contrário; dei uma olhada no garoto, vi seus magros ombros arquejantes e me senti inumano; não podia ter piedade nem dos outros nem de mim mesmo. Disse com meus botões: ‘Quero morrer firme.’” (2005: 26). A firmeza perante o que viria estava concentrada exclusivamente em Pablo, que estremecia toda vez em que escutava as salvas, mas que, em contrapartida, concentrava-se a fim de permanecer estoico. Juan e Tom foram fuzilados antes de o sol aparecer. E Pablo, novamente interrogado acerca de Ramón Gris: “– Onde está Ramón Gris?” (2005: 28),



indagou um dos oficiais. Ao afirmar que não sabia, é solicitado para que se aproxime do inquiridor:

Aproximei-me. Levantou-se e segurou-me pelo braço, olhando-me como se quisesse me enterrar. Ao mesmo tempo, apertava-me meu bíceps com toda a força. Não fazia aquilo por maldade, mas era um golpe; queria me dominar. Julgava necessário também lançar seu hálito azedo no meu rosto. Ficamos um momento assim, eu com vontade de rir. É preciso muito mais para intimidar um homem que vai morrer. Aquilo não bastava. Empurrou-me com violência e tornou a se sentar. (2005: 28)

Resgatando uma frase dita por ele – “Quando não se tem febre, é muito mais grave.” (2005: 26) –, questiono-me: a que febre refere-se a resistência, ainda que amena, destes três prisioneiros que personificam os medos, as aflições e a opressão vividas em um período entreguerras? Sem dúvidas, o engajamento mais acentuado é o de Pablo: é a partir de suas divagações que percebo o seu compromisso enquanto ser humano e por meio delas vislumbro os ideais sartreanos. Ao observar os indivíduos que o estavam inquirindo, sabia que também morreriam mais cedo ou mais tarde, “tinha a impressão de que estavam loucos.” (2005: 28). O espanhol recusava-se a entregar Ramón, preferia morrer a fazê-lo:

Por quê? Eu já não gostava de Ramón Gris. Minha amizade por ele tinha morrido um pouco antes do amanhecer, juntamente com o meu amor por Concha, com meu desejo de viver. Eu o estimava, sem dúvida; era um sujeito duro. Mas não era por esta razão que eu aceitava morrer em seu lugar; sua vida não era mais valiosa que a minha; nenhuma vida tinha valor. Encostavam um homem num muro, atiravam nele até que morresse – eu, ou Gris ou outro qualquer era a mesma coisa. Sabia que ele era mais útil do que eu à causa da Espanha, mas ao diabo a Espanha e a anarquia; nada mais tinha a menor importância. Entretanto, eu estava ali, podia salvar a pele entregando Gris e me recusava a fazê-lo. Achava tudo aquilo meio cômico; era pura obstinação. Pensei: ‘Isso é que é ser teimoso’, e uma alegria esquisita me invadiu. (2005: 30)

O desespero permitia o aflorar do engajamento em Pablo, que, ao retorno do inquirido, é novamente questionado a respeito do paradeiro de Gris: “– Sei onde ele está. Está escondido no cemitério, ou num túmulo ou na cabana dos coveiros.” (2005: 30). Os oficiais partiram. E Pablo sorria, imaginando a recepção dos guardas quando descobrissem a mentira – ou o deboche – contada por ele. Sem entender o porquê, foi mandado ao pátio onde havia outros prisioneiros e onde reconheceu García, que estava preso sem saber o motivo: “Eles prendem todos os que não pensam como eles.” (2005: 31). Pelo padeiro García, soube da prisão de Ramón Gris: “Deixou o primo na terça-feira porque tiveram uma briga. Não faltaria quem se dispusesse a escondê-lo, mas ele não queria dever nada a ninguém. ‘Ia me esconder na casa do Ibbieta’, disse ele, ‘mas, como ele foi preso, vou me esconder no cemitério.’” (2005: 31). Pablo não sabia da escolha de Gris e possivelmente não presumiria que ele se escondesse em

um cemitério: afinal, quem o faria? Ao relatar aos oficiais o (para Pablo, falso) paradeiro de Gris, supõe que o momento de sua morte chegaria, uma vez que a saída que encontrara foi a de satirizar a situação por que estava passando: ridicularizar os militares, as sentenças e a própria Guerra Civil Espanhola. Por essa exposição, especialmente, percebo sua resistência e seu engajamento.

Em Pablo, Sartre concentrou seus ideais políticos. Ou, posso dizer, sua Filosofia. Pelas reflexões que a personagem faz e pelas atitudes que tem com os colegas de cela e com os oficiais. A espécie de delírio racional que passa a fazer parte do imaginário do espanhol é resultado de sua busca por entender sua existência. Nada mais que isso, ainda que signifique muito. Observa seu companheiro Tom e vê que este urinou nas calças. Pelo descontrole que é justificado, sobretudo, pelo medo e pela incapacidade de reação: a sentença já havia sido informada, e o que restava a eles era aguardar: “Tom também estava só, mas não da mesma forma. Escarranchara-se sobre o banco e pusera-se a olhar para ele com uma espécie de sorriso meio abobalhado. Estendeu a mão e tocou na madeira com precaução, como se tivesse medo de quebrar alguma coisa, depois retirou os dedos e arrepiou-se.” (2005: 24). Para Pablo, Tom havia tocado na própria morte ao tocar o banco. Em verdade, depois de um tempo enclausurados, era como se a sentissem em cada toque, em cada olhar e em cada palavra. A partir desta afirmação de Sartre, sinto que “O muro” objetiva mais que uma leitura trivial:

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como *essencial* à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo. Já se observou muitas vezes: um objeto, no interior de uma narrativa, não ganha densidade de existência a partir do número e da extensão das descrições a ele consagradas, mas sim da complexidade de suas ligações com as diferentes personagens; parecerá tanto mais real quanto mais freqüentemente for manuseado, tomado, largado – em suma, ultrapassado pelas personagens rumos aos próprios fins. É o que acontece com o mundo romanescos, isto é, com a totalidade das coisas e dos homens: para que este ofereça o máximo de densidade, é preciso que o desvendamento-criação pelo qual o leitor o descobre seja também o engajamento imaginário na ação, dito de outro modo, quanto mais acentuada a vontade de transformá-lo, mais vivo ele será. O erro do realismo foi acreditar que o real se revelava à contemplação e que, em consequência, podia-se fazer dele uma pintura imparcial. Como seria isso possível se a própria percepção já é parcial, se a nomeação, por si só, já é modificação do objeto? (2004: 49-50)

O conto foi escrito por Sartre em meados de 1939. A Guerra Civil Espanhola chegou ao fim em primeiro de abril desse ano, e a Segunda Guerra Mundial iniciaria propriamente em primeiro de setembro. O simples fato de trazer para Literatura o tormento de três prisioneiros

e de, ainda que não tenha indicações diretas de que estes combateram contra o golpe de Estado de um setor do exército espanhol, expor a improbidade e o abuso de poder dos militares já indica que algo tem de ser denunciado. Escrever, para Sartre, sei, é compromisso e resistência, é mais que um propósito unicamente estético: suas obras são primorosas pelo questionamento existencial que salta das páginas. Era, sim, o de evidenciar a liberdade humana, que, em “O muro”, é tão aniquilada, como mostra este trecho em que Pablo reitera não saber onde está Ramón Gris: “– Não sei onde está Gris – respondi. – Pensei que estivesse em Madri.” (2005: 29). Um dos oficiais, em resposta, diz “– Você tem 15 minutos para refletir [...]. – Levem-no para a rouparia e tragam-no de volta daqui a 15 minutos. Se persistir na recusa, será fuzilado imediatamente.” (2005: 29). E se Pablo não soubesse a localização de Gris, como realmente não sabia?

“Qualquer escritor que não se propusesse a mostrar o mundo da bomba atômica e das pesquisas espaciais como o viveu na obscuridade, na impotência e na inquietude, falaria de um mundo abstrato, não deste aqui, e seria apenas um ‘comunicador’ e um charlatão.” (1994: 71) Não há bomba atômica na história protagonizada por Pablo, mas há fuzis, há tortura, há desprezo pela alteridade e há dados que me aproximam enquanto leitora do que possivelmente foi vivido durante a década de 1930: o médico que permaneceu na cela com os prisioneiros era comparsa dos fascistas, o irlandês Tom que se anojara quando o questionaram sobre sua possível origem basca (região que ficou sob o poder dos republicanos quando da Guerra Civil Espanhola) e a insalubridade dos locais a que os presos eram destinados – “Frio, terrivelmente frio, por causa das correntes de ar.” (2005: 11). O engajamento proposto pelo filósofo francês é o de comunicar o incomunicável, e pelo distanciamento temporal entre o momento de sua escrita e o da minha leitura eu concluo que o incomunicável a que ele se referiu nada mais é que a sensação aflita de quem viveu em um período entreguerras.

## 2.2 O tempo como bonecas russas, contemporâneo

Uma prisão dentro de outra prisão.  
A tua guerra dentro de outra guerra.

(Manuel Alegre)

Cada vez que pisco,  
encontro o que já via antes.  
Como é possível isto?

(Nuno Ramos)

O tempo são bonecas russas. A primeira camada que ele em mim recebe é presente materno, e dele eu me desfaço, por motivos vitais, à medida que a minha existência torna-se individual. A segunda camada vem com pequenos experimentos que realizo na infância: os balbucios, a primeira palavra cognoscível, os tombos, as brincadeiras e os abandonos. A terceira apresenta-se pelas descobertas mais profundas, pelos deslizos irracionais e pela projeção identitária que começa a ganhar contornos mais nítidos. A quarta camada chega como um soco: as obrigações, os prazeres e as decepções (in)controláveis e a capacidade racional de me perceber parte de algo maior que o meu corpo. Pergunto-me: o que liga todas essas camadas? O ser humano. O ser humano que é indissociável de cada camada do tempo. E não somente do seu:

Quem põe uma boneca russa dentro da outra é o dia. E quem põe um dia dentro de outro sou eu. Assim, eu e meus dias, como colecionadores, vamos escondendo bonecos iguais a nós mesmos, uns dentro dos outros. Mas não apenas nós mesmos, pois a natureza é uma enorme boneca russa também. E o rio, que não banharia duas vezes o mesmo homem, é uma boneca russa de água, enrolado a si mesmo em turbilhões, repetindo-se enquanto procura o mar. (RAMOS, 2012: 99)

Sou colecionadora de tempos e não os quero unilaterais. Nuno Ramos, autor de *Ó*, fala que o rio enrolado a si mesmo repete-se à procura do mar. Quando o encontra, então, completa-se, mesmo que suas propriedades sejam distintas. As camadas que integram a nós e ao Outro são díspares, e é essa singularidade e tudo o que ela representa e provoca que me impulsiona a compreendê-la, a transgredi-la e a modificá-la – se for preciso. Escrever é uma forma de alcançar o mar e de perceber as repetições do insistente rio: “Mesmo a dor da mordida de uma vespa, a inveja mais profunda, o ciúme infernal, a morte do que amamos de fato – repetição, dor dentro da dor, nervo dentro do nervo, coração interno ao coração.” (2012: 100). O mar é o fim esperado pelo escritor e por quem ama, e o impulso, ainda que seja o fim, que desacomoda e que movimenta. O contemporâneo, agindo, observa o caminho percorrido pelo rio e suas repetições e almeja ter contribuído no seu curso – que por vezes não é natural:

“Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo.” (2009: 59), assim como o rio não consegue fugir do mar.

Uma das epígrafes que escolhi para este subcapítulo é parte do livro *Rafael*, escrito pelo autor português Manuel Alegre. “Uma prisão dentro de outra prisão. A tua guerra dentro de outra guerra.” (2003: 17). Pelo conto “O muro”, consigo vincular essas frases à analogia que criei a respeito de o tempo serem bonecas russas: Juan Mirbal, Pablo Ibbieta e Tom Steinbock estão no porão de um hospital. Presos. Mais do que as paredes que os cercam e que os impedem de ver nitidamente a luz do sol, estão amarrados a delírios provenientes dessa condição. A Guerra Civil Espanhola, já tendo sido finalizada dentro desta narrativa, e os indícios latentes da Segunda Guerra Mundial contextualizam as aflições mais íntimas dessas personagens. Nesta passagem, Pablo resolve resgatar momentos, a fim de afastar sentimentos que o estavam invadindo:

Levantei-me, andei de um lado para outro e, para afastar aquelas idéias, comecei a pensar no passado. Uma onda de lembranças surgiu em confusão, tanto as boas quanto as ruins – ou pelo menos era assim que eu as considerava *antes*. Via rostos e histórias. Revi a fisionomia de um *novillero* que levava uma chifrada em Valência durante a Feria, o rosto de um de meus tios, e o de Ramón Gris. Lembrei-me de alguns episódios: o desemprego durante três meses em 1926, como escapei de morrer de fome. Recordei-me de uma noite passada num banco, em Granada; havia três dias que não me alimentava, estava enraivecido e não queria morrer. Aquilo me fez sorrir. Com que ansiedade eu corria atrás da felicidade, atrás das mulheres, atrás da liberdade... A troco de quê? Quisera libertar a Espanha, admirava Pi y Margall, aderira ao movimento anarquista, discursava em comícios: levava tudo a sério, como se fosse imortal. (2005: 23)

As lembranças de Pablo demonstram um homem preocupado com o espaço que o circunda, e a camada de tempo à qual está se remetendo é a de quando buscava pertencer a outras esferas. A dos prazeres (in)controláveis, talvez. Ele vivia pela liberdade e a respeitava almejando-a para o lugar que habitava. Mas e agora? Agora que estava aprisionado com colegas por vezes desprezíveis, que dependia da misericórdia alheia para não morrer e que percebia que nada do que havia realizado fazia o menor sentido?

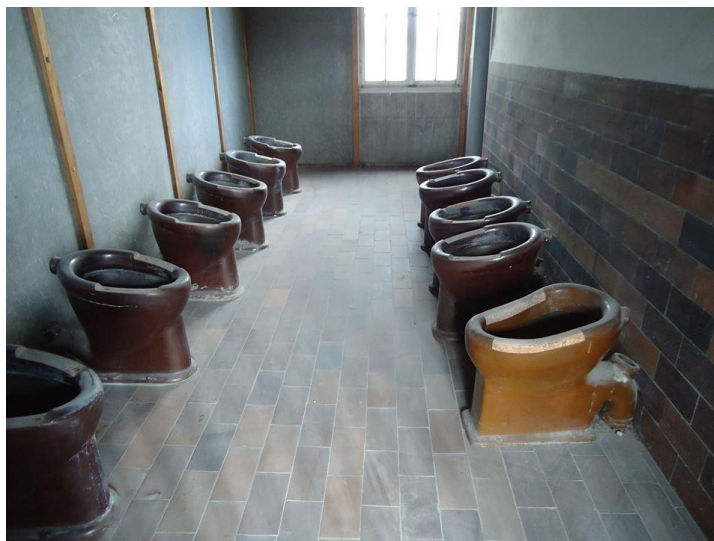
Neste momento, tive a impressão de que teria toda a vida pela frente, e pensei: “É uma grande mentira.” Não valia nada, pois havia acabado. Perguntei como conseguira passear, divertir-me com mulheres; não teria movido um dedo se imaginasse que acabaria desse jeito. Tinha toda a vida diante de mim, fechada como um saco, e entretanto tudo quanto estava lá dentro continuava inacabado. Tentei, num momento, julgá-la. Quisera dizer: foi uma bela vida. Mas não se podia fazer um julgamento, pois ela era apenas um esboço; eu passara o tempo todo fazendo castelos para a eternidade, não compreendera nada. Não tinha saudades de nada; havia uma porção de coisas das quais poderia sentir saudades, do gosto da *manzanilla*, dos banhos que tomava no verão numa enseadinha perto de Cádiz; a morte, porém, roubara o encanto de tudo.

Embora desiludido, um homem que cria castelos para a eternidade: um homem que busca explicações para sua época e que, conforme Agamben, “[...] mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (2013: 62). Sartre, enquanto autor de “O muro”, também é esse homem – esse poeta – que resolveu transformar em posteridade os sentimentos dos que viveram nos primeiros quarenta anos do século XX: “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.” (2013: 61), afirma Agamben. Esses sentimentos, mais de setenta anos depois, perduram: na obra, fala-se em medo, em silêncio, em horror, em dureza, em raiva, em coragem, em vergonha, em cólera, em compaixão, em choro, em desgosto, em piedade, em pena. Em indiferença. E este, que anula a alteridade e que afasta qualquer possibilidade de diálogo, é o mais corrosivo e inumano de todos, justamente pelo que, como disse, ele ocasiona.

É pelo diálogo que horrores não se repetem; é pelo reparo não enquanto conserto: enquanto zelo e prevenção. Obviamente, são sensações presentes em outras obras, mas não são estas a que me refiro. E por tudo que expus da relação de Sartre, especificamente entre 1930 e 1980, período de sua produção, reservo-me o direito de exaltar o caráter fundamental de suas ideias e de, a partir delas, entender, como alertou Adorno, as condições que produziram um século recheado de conflitos – bélicos ou não. Referindo-se ao ocorrido em Auschwitz, ele afirma que “(...) a barbárie subsistirá enquanto perdurarem, no essencial, as condições que produziram aquela recaída. Esse é que é todo o horror.” (ADORNO, 1995, apud FESTI, 2014).



<sup>8</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por Mateus Debarba, meu tio. Local: Campo de concentração de Dachau, ao Norte de Munique, na Alemanha.



Enquanto perdurar a intolerância ao diferente, as condições a que se referiu Adorno seguirão o mesmo ritmo: a continuidade. Enquanto fizerem jovens sem culpa como Juan prisioneiros, as condições seguirão. Enquanto a alteridade for anulada, a necessidade de reiterar os males será constante, e a proporcionalidade das críticas a respeito dessa tentativa, direta. Para que recordar as vértebras fraturadas do passado? É nessa interseção em que a contemporaneidade de Sartre encontra-se com a minha. Ele escreveu, e eu não somente resgato as suas ideias – ainda que algumas considere extremistas –, mas ainda mostro que as divagações de Pablo, a arbitrariedade das atitudes dos militares e a égide do imperialismo persistem:

Na verdade, o que nos servia de cela era um porão de hospital. Frio, terrivelmente frio, por causa das correntes de ar. A noite toda havíamos tiritado, e durante o dia a coisa não melhorara. Os cinco últimos dias eu os passara numa prisão do arcebispo, uma espécie de masmorra que devia datar da Idade Média. Como houvesse lá muitos prisioneiros e pouco espaço, jogavam-nos em qualquer lugar. Não tinha saudades daquela prisão; lá não se sentia frio, mas eu estava sozinho; com o passar do tempo isso começava a irritar. Naquele porão eu tinha companhia. Juan não falava nunca; sentia medo e além disso era muito jovem para ter uma opinião. Tom, porém, era bem falante e sabia perfeitamente o espanhol. (2005: 11)

Tom era irlandês; Juan e Pablo, espanhóis. O médico é belga; os cigarros oferecidos por este aos presos, ingleses. O homem que informa a Tom que, em Zaragoza, caminhões passam em cima dos prisioneiros, a fim de que a munição seja economizada, é marroquino; os louros no julgamento, para Ibbieta, franceses. São seis nacionalidades. Seis possíveis muros. E dentro de uma destas nações, Espanha, existe a intolerância à região basca, o que é ratificado por Tom quando questionado sobre a procedência dos três prisioneiros: “Ninguém

---

<sup>9</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por Mateus Debarba, meu tio. Local: Campo de concentração de Dachau, ao Norte de Munique, na Alemanha.

aqui é basco.” (2005: 13). Ninguém aqui é judeu, ninguém aqui é homossexual, ninguém aqui é negro, ninguém aqui é mulher, ninguém aqui é miserável, ninguém aqui é analfabeto. Ninguém aqui existe. Todos somos o que é preciso que sejamos. Observo: Tom, que está sentenciado ao fuzilamento muito provavelmente por ter combatido contra o exército espanhol após o golpe de Estado e contra o regime ditatorial de caráter fascista instaurado por Francisco Franco, rebate a pergunta que lhe é feita, mesmo que de forma mais amena, igualmente demonstrando intolerância. Há como evitar, de fato, a expansão de muros assim?

Certa vez, há não menos que cinco anos, eu esperava um ônibus em uma parada próxima da minha casa. Usava óculos escuros. Havia muita claridade na rua, e isso incomodava meus olhos – talvez da mesma forma como ela fazia mal aos olhos de Pablo: “Jogaram-nos numa grande sala branca, e meus olhos começaram a piscar, porque a luz lhes fazia mal.” (2005: 09). Um rapaz de cabelos negros e compridos veio falar comigo. Ele estava vestido como as mulheres se vestem e maquiado como as mulheres se maquam. Quando pediu minha atenção, eu tirei os óculos escuros e disse oi. De imediato, ele me disse: “Nossa, obrigado por olhar nos meus olhos.”. Ele não agradeceu como as mulheres agradecem, e eu não lembro o porquê de ele ter pedido a minha atenção. A barreira existente entre mim e esse rapaz foi despedaçada por um olhar. A partir disso, recuperei a indagação que fiz no parágrafo anterior: há como evitar, de fato, a expansão de muros assim? Eu prefiro a resposta a esta segunda oportunidade de reflexão.

Ser contemporâneo é fixar o olhar em meu tempo, resgato: “Olhei-o nos olhos e ele pareceu incomodado. Disse-lhe: – O senhor não veio aqui por compaixão. Aliás, eu o conheço. Eu o vi com os fascistas no pátio da caserna no dia em que nos prenderam.” (2005: 15). O tempo de Pablo é o tempo em que os regimes fascista e nazista vigoravam e em que olhares incomodavam: “Ia continuar, mas de súbito aconteceu algo que me surpreendeu: a presença daquele médico cessou bruscamente de me interessar. Geralmente, quando pego um homem, não o largo mais. Entretanto, o desejo de conversar me abandonou; dei de ombros e desviei os olhos.” (2005: 15). O olhar que o médico destina aos prisioneiros não é o de quem repara: é o de alguém que apenas encontra outro pelo caminho. Ainda,

Levantei-me e andei até o monte de carvão. Tom sobressaltou-se e me lançou um olhar de raiva. Eu o agastava porque meus sapatos rangiam. Perguntava-me se teria o rosto tão terroso quanto o dele. Percebi que ele também suava. O céu estava lindo. Nenhuma luz se insinuava nesse canto sombrio e bastava levantar a cabeça para avistar a Ursa Maior. Mas já não era como antes; na antevéspera, do calabouço do arcebispo, eu podia ver um grande pedaço do céu e cada hora do dia me trazia uma lembrança diferente. De manhã, quando o céu estava azul, de um azul duro e leve, pensava nas praias às margens do Atlântico; ao meio-dia, via o sol e me lembrava de um bar de Sevilha onde bebia *manzanilla* comendo anchovas e



azeitonas; à tarde, na penumbra, pensava na sombra profunda que se estende sobre a metade das areias enquanto a outra metade cintila ao sol; era verdadeiramente penoso ver assim a terra toda refletir-se no céu. Mas, agora, eu podia olhar para fora tanto quando quisesse, pois o céu não evocava mais nada. Preferia assim. Voltei a me sentar perto de Tom. Um longo momento passou. (2005: 18)

Os olhares de Pablo, de Tom, do médico, do rapaz que me chamou têm propósitos distintos. Pablo, o mais resistente dos prisioneiros, sobressalta-se e recai em divagações acerca do passado, evidenciadas principalmente toda vez em que se depara olhando o céu. O tormento desse homem é apresentado por Sartre, a fim de exaltar a sensação de desamparo daqueles que estavam envolvidos nos embates da época. Ora o tormento de Pablo, ora o de Juan, ora o de Tom, em verdade. Três personagens que ilustram a denúncia do que ocorria nas sombras de um período entreguerras. Reflito:

Precisamos aprender a deixar em paz os acontecimentos – *assim talvez menos coisas acontecessem conosco*. Seríamos mais lentos, nos moveríamos menos, daríamos gargalhadas diante da desgraça alheia, diante da nossa também, e o fluxo que faz andar os carros para lá e para cá, que estende as avenidas até lugares improváveis, que tira da cama e do sono merecido milhões de trabalhadores todos os dias, poderia terminar numa risada, na multidão transformada em hiena do próprio destino. (2012: 209)

“Nunca entendi essa mania de melhorar o que nos circunda.” (2012: 206) E eu nunca entendi, nem nunca vou entender, essa mania de desviar o olhar do que está ao redor. Multidão transformada em hiena do próprio destino é aquela que retira do governo um político tendo em vista a sua improbidade no exercício de suas funções, mas que, anos depois, elege-o como representante de seu Estado junto ao governo federal. Como hiena desmemoriada e com preocupações efêmeras, é a mesma multidão que, indiferente, desvia o olhar de rapazes que pedem atenção em paradas de ônibus. “Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?” (2009: 62) Vê a inevitabilidade da morte, o olhar incomodado de alguém que sabe que está sendo analisado, a perda da esperança em meio a opressão do Estado, a aniquilação da humanidade e, em contraponto, o pedaço estilhaçado de céu que relembra a busca pela liberdade.

### 3. EM CÂMARA LENTA, DE RENATO TAPAJÓS

É mais que um berro o que grita a sua garganta.

(Nuno Ramos)

Qual a diferença entre a câmara lenta da ditadura militar brasileira e a câmara de gás do partido nazista? Espaço reduzido, sufocante. A tortura ao lembrar os detalhes de uma perseguição que terminaria com tortura, como um início que se confunde com o fim. Sinto dificuldades em falar sobre esses dois momentos da história mundial por meio de um fluxo contínuo. Eu sempre paro, e é recorrente pontuar que, embora me sensibilize ao extremo, jamais vou entender completamente o que foram os anos que compreenderam esses dois episódios. Só os livros podem me ajudar. Minha família não. Eu nasci depois e não tenho como questionar a primeira e a segunda filhas de Ana a respeito, portanto, como terceira, preciso – pois quero – buscar nos rastros algumas respostas a inquietações que são maiores que o simples desejo de compreensão. *Em câmara lenta* traz algumas vozes de pessoas que viveram os anos de chumbo e que resistiram ao regime imposto pelos militares. Sartre afirmou que era um escritor que resistia, quando questionado sobre sua posição em relação à ocupação nazista na França. Tapajós escrevia enquanto resistia. Os livros podem me ajudar.

#### 3.1 Das vontades de mudar o mundo, engajamento

Antes de pesquisadora, sou leitora. Antes de leitora, sou curiosa. Tenho a curiosidade inquietante dos leitores que passam a exigir dos escritores que vão sendo descobertos certas características que correspondem – e que respondem! – a dúvidas extratextuais, a indagações cujas respostas, além-livro, não se consegue alcançar. Refiro-me à ficção e a não ficção. A Literatura, reitero, é um encontro. Ela explica, duvida, perturba, acompanha e contesta. É fim e começo: manuseio-a tendo em vista uma ausência, um silêncio com trejeitos de grito, uma lacuna que pede para ser ocupada, mas que, como Sísifo, retorna ao ponto de partida para que este seja novamente o impulso revelado na gana pelo desconhecido. Como andar em círculos, mas sem repetir contornos. A Teoria da Literatura pode ser um encontro, assim como, desse modo, pode ser consistente sendo o pensamento que dela é enaltecido uma forma poética de análise. É possível (e estou tentando) produzir teoria, criativamente.

Referindo-se a Sartre, George Steiner, em *A poesia do pensamento*, concorda que a filosofia em sua totalidade carrega escondida uma prosa literária. Atrevo-me a parafraseá-los, afirmando que a Literatura em sua totalidade, isto é, em seu lado também teórico, carrega escondida uma poesia. Denúncias tornam-se aparentes por intermédio da arte. Literatura é arte e, como afirma Foucault (em “Linguagem e Literatura”, texto pronunciado em Bruxelas, em 1964), é composta pelo que pode e deve ser dito. No campo literário, são bastantes os recursos à disposição do criador, pensando-se aqui nos gêneros. Em relação a minha dissertação, são dois os de que me utilizo para a abordagem que sigo construindo: conto e romance. *Em câmara lenta*, no entanto, caracteriza-se, ainda, pelo tom testemunhal e autoficcional, o que pode ser comprovado pela apresentação “O autor por ele mesmo”, constante nas primeiras páginas da obra. “O romance é uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente, entre 1968 e 1973.” (1979: 10), afirma Renato Tapajós, que a seguir conclui dizendo que o seu livro “É, principalmente, um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo.” (1979: 10-11).

Escrever é uma tentativa de mudar o mundo, ainda que tenda a ser considerada ingênua, como alertou Tapajós a respeito daqueles que intentaram combater o regime arbitrário estabelecido pela ditadura militar brasileira. Escrever é uma tentativa de mudar o mundo porque, independentemente de como, é insatisfação. Elias Canetti, em “O ofício do poeta”, discurso proferido em Munique em 1976, e constante na obra *A consciência das palavras*, questiona-se a respeito de um bilhete encontrado por ele e datado de 23 de agosto de 1939, ou seja, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Nele aparecia um testemunho curto e melancólico: “Tudo, porém, já passou. Fosse eu realmente um poeta<sup>10</sup>, teria necessariamente podido impedir a guerra.” (211: 277). A insatisfação a que me referi anteriormente manifestasse na responsabilidade entranhada nessas palavras. Esse homem sente-se envolvido com o espaço de que faz parte e pelo qual deseja ser responsável. Incomodado pelo encontro, Canetti considera a priori uma pretensão do (desconhecido) autor exigir do poeta tal postura, o que, entretanto, modifica-se à medida que mantém fixo o olhar ao revelado no pequeno papel:

Porém, examinada mais de perto, a frase propriamente dita – [...] – contém o oposto da jactância, vale dizer, a confissão do completo fracasso. Mais ainda, exprime a confissão de uma *responsabilidade*, e, aliás, ali onde – e isso é o mais admirável nela – menos se poderia falar de responsabilidade, no sentido usual do termo. (p. 277)

---

<sup>10</sup> Canetti optou, nesse discurso, por utilizar o termo “poeta”, em vez de “escritor”.

Para Sartre, a literatura engajada consiste em dois questionamentos: o que é escrever e o porquê de se escrever. Ressalto ainda, é claro, que ele também indica que não é possível engajar a poesia, porque “na verdade, a poesia não *se serve* de palavras; eu diria antes que ela as serve.” (2004: 12). Em *Que é a literatura?*, logo no prefácio, o filósofo põe-se veementemente contra aqueles que o condenam em nome da Literatura sem ao menos terem exposto o que pensam sobre ela e ratifica, a seguir, que de fato não pretende engajar a poesia e que os poetas brincam com a linguagem, já que “como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer.” (p. 13). Se as palavras são servidas de poesia, então é perfeitamente concebível e possível e aceitável direcioná-las ao que aspiro e, sobretudo, do modo como aspiro. Posso posicionar-me politicamente ou pelo verso, ou pela prosa. Engajamento é uma atitude sem formas preestabelecidas. Afirma, em *Em defesa dos intelectuais*, que o escritor é aquele que tem algo a dizer e complementa:

O que parece dar razão a essa maneira de ver é que o escritor só pode recorrer – para sua arte – à linguagem comum. Normalmente um homem que tem *alguma coisa a dizer* escolhe um meio de comunicação que possa transmitir a maior quantidade de informações e que contenha o mínimo de estruturas de *desinformação*. (1994: 56)

Renato Tapajós tinha o que dizer e escolheu o romance testemunhal e memorialístico para fazê-lo. Com retomadas temporais e com intercalações de vozes narrativas (o texto oscila entre a primeira e a terceira pessoas, e o discurso indireto livre), o enredo de *Em câmara lenta* assusta, arrebatava, impulsiona e anoja pelo conteúdo e pela forma narrativa. As imagens criadas em relação às sensações das personagens são repulsivas e naturalísticas – porque humanas, elas trazem as aflições e a inevitabilidade do sofrimento arranhado na pele e despertado nos que ficam:

E não queria: o último lampejo de vontade que ainda havia nela era a decisão de não falar, de não emitir nenhum som. Os choques aumentaram de intensidade, a pele já se queimava onde os terminais estavam presos. Sua cabeça caiu para trás e ela perdeu a consciência. Nem os sacolejos provocados pelas descargas no corpo inanimado fizeram-na abrir os olhos. Furiosos, os policiais tiraram-na do pau-de-arara, jogaram-na ao chão. Um deles enfiou na cabeça dela a coroa-de-cristo: um anel de metal como parafusos que o faziam diminuir de diâmetro. Eles esperaram que ela voltasse a si e disseram-lhe que se não começasse a falar, iria morrer lentamente. Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo. Ele continuou a apertar os parafusos e um dos olhos dela saltou para fora da órbita devido à pressão no crânio. Quando os ossos do crânio estalaram e afundaram, ela já havia perdido a consciência, deslizando para a morte com o cérebro esmagado lentamente. (p. 172)

A Literatura também deve causar repulsa. Quando ela me convida ao vômito, eu aceito. O encontro que tive com *Em câmara lenta* foi intenso. Em uma tarde, como esta de domingo, li-o completamente. Ao deixar meus olhos rolares pelo trecho em que na cabeça da personagem é posta a coroa de cristo, parei. E voltei aos trechos que finalizam o livro, assombrada. Não sei – não sei mesmo – se me impressiono mais com a resistência e com o engajamento dela, ou se com a crueldade e com a frieza desenfreada do atroz policial cuja atitude se iguala à dos animais que, irracionalmente, caçam e matam em meio à selva. Eu não sei. É por isso que escrevo. Ao indicar as possíveis torturas que ocorriam nos porões da ditadura militar e os fatos que envolveram a inevitável guerrilha urbana – “Nós também vamos ter armas. Eles vão saber quem é mais forte.” (1979: 37) –, a visão unilateral e não confiável do narrador, de forma um tanto fragmentária, mapeia os trejeitos dos algozes, os grupos de resistência que existiam durante o período ditatorial e o modo como, clandestinamente, eles lutavam para desarticular o regime instaurado a partir de 1964. As relações interpessoais evidenciam-se na voz desse observador onisciente, uma vez que – em meio à barbárie vista e sentida nas ruas, às invasões realizadas pelos militares nos centros estudantis e nas casas dos *suspeitos* e à desconfiança permanente e angustiante dos combatentes – era preciso estar (cada dez mais) perto dos amigos.

Ele correu para a banca de jornais que havia na esquina e abrigou-se ali. Um coquetel Molotov explodiu a poucos metros, um ruído de sopro e a chama lambendo a parede. Olhou a rua, avaliando: por toda a extensão em frente à escola, os estudantes corriam, desviando-se dos projéteis que vinham dos telhados do prédio em frente, o prédio do Mackenzie. Rojões explodiam continuamente, enchendo a rua de fumaça, gritos, palavras de ordem e o sopro quente dos coquetéis Molotov. [...] Bem situados no telhado, os militantes do CCC lançavam pequenas bombas e garrafas de ácido. Os atacantes derrotados refugiaram-se na entrada do prédio da Filosofia. [...] Os vidros já estavam quase todos quebrados, o saguão era uma praça de guerra. No meio da agitação, ele conseguiu entrar facilmente: todo o pessoal da segurança o conhecia. Procurou por Fernando e não o viu por ali. [...] No Grêmio viu Lúcia (p. 32-33).

No fragmento “Galinhas, justiça”, o narrador de Nuno Ramos irracionaliza o ser humano. Ele os compara a bichos enjaulados. O processo de engorde de aves (ele se refere às galinhas) e de bovinos (estes, com o olhar solitário) revela o interesse lucrativo que impulsionou a preocupação humana quanto aos investimentos econômicos, ou seja, ao fornecimento de cuidado e de comida: o retorno “em peso e bife e sangue” (p. 77). Não se fala em ditadura militar, explicitamente. Mas fala-se em rebanho e em galinhas que, burras, não servem mais para nada depois de um tempo. O narrador diz, ainda, que é mais fácil ver o pescoço cortado de uma galinha que ver uma porção delas presas. “O inferno, se existe,” diz o narrador, “é com certeza um lugar cheio.” (p. 73) Para ele, é repugnante vê-las em multidão.

A multidão humana, a seu modo, incomoda e é inoportuna aos olhos de um regime que tem no autoritarismo o seu modo de comando. Somos o rebanho que enxerga seu carrasco, que o irrita pelo silêncio e que, sobretudo, intimida-o pela perda anestesiada do medo. Aos carrascos dos anos de chumbo, o prazer – travestido de irritação pela resistência do vitimado – residia nas ameaças e na tortura. Morto, o torturado não revelaria o que deveria ser revelado. “E se a própria alegria passa por nós feito um bumerangue desgovernado, atravessando tudo à nossa frente, por certo não podemos, nem por um segundo, ser contidos por barras, algemas ou, pior ainda, pela multidão.” (p. 79) O narrador, aqui, unifica os medos, enquanto que fora dos limites do texto eles estão divididos: o governo teve – e sempre terá! – medo da multidão e das vontades populares convictas e organizadas. A multidão, quando individualizada, teme – e sempre temerá! – as algemas. Menos as barras que as algemas. As algemas impedem a fala das mãos.

O escritor engajado teme as algemas, e é sábio ao temê-las. As mãos presas, mesmo que o pensamento assim não esteja, simbolizam impotência, mas não incapacidade. Sartre, ao receber críticas em relação ao seu engajamento sob a ocupação das tropas nazistas em Paris, afirmava que escrevia para resistir, não resistia para escrever. Renato Tapajós evidenciou seu comprometimento não porque foi preso, mas porque escreveu sobre o período ditatorial durante a sua instituição. Porque denunciou, porque ousou. Estando preso. Em *Crítica em tempos de violência*, Ginzburg ressalta, a partir de alguns estudiosos, a dicotomia entre o positivo e o negativo enquanto modos de retratação do Brasil. “Canção do exílio”, poema de Gonçalves Dias, é um exemplo de idealização, de escolha de elementos essencialmente positivos e de ausência de questionamento social. Ginzburg volta-se, todavia, para leituras em que o “inominável e o sem limite não nos elevam, mas ao contrário, nos levam a encarar os fundamentos da experiência humana, prévios às condições de constituição plena de um sujeito.” (p. 457). A sociedade brasileira teve na ditadura militar, segundo o autor, o seu período mais difícil. As produções culturais eram controladas pelo Estado, porém “alguns autores procuraram enfrentar o desafio da expressão, refletindo sobre a violência do contexto em suas contradições.” (p. 458). Renato Tapajós enfrentou, na prisão, o desafio da expressão.

A respeito da fragmentação da obra – tendo em vista a linguagem por vezes desordenada, as frases incompletas que (se) completam, as interferências de um voz narrativa direta, a descrição das torturas –, Carlos Augusto Carneiro Costa, no artigo “Realismo em Adorno e Lukács: o caso *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós”, informa que os estilhaços de

texto presentes no livro do escritor paraense são resultado da opressão e do enclausuramento vividos por ele, o que culminou na impossibilidade de um resgate mnemônico total.

A sucessão descontínua de cenas construídas com intenso grau de dramaticidade exige do leitor um procedimento de divisão do olhar. É preciso manter a atenção sobre as várias situações que são narradas simultaneamente. Essa tarefa, por si só perturbadora, se torna ainda mais problemática diante da experiência de choque relatada no romance que de algum modo atinge o leitor. (p. 29)

Não pretendo elevar a escrita a um patamar inatingível e surreal. Transgressor, sim. Quero mantê-la perto, a uma distância em que, com as mãos, eu possa tocar, desajeitar e brincar. Denunciar. Sartre, em *O escritor é um político?*, alega que a linguagem está fora dele e que o que lhe interessa é a comunicação com o leitor: ele quer, pelos seus escritos, fazer aparecer àquele o que não existe. O filósofo ainda traz à tona o debate a respeito da distinção entre escritor e escrevente e, a seu modo, afirma que ambos existem concomitantemente. Enquanto o escrevente, para alguns, designa os objetos, o escritor desvenda a própria linguagem. “Não pode ser-se *escritor* sem se ser também *escrevente*, e vive-versa.” (p. 78), pontua. Renato Tapajós exerce ambos os papéis em *Em câmara lenta*: mostra a aflição do ser humano ao querer transformar o espaço podre em que vive e ao ser barrado por uma instituição calhorda e silenciosa, além de descrever as cenas de tortura com tamanha sensibilidade – ainda que esteja tomado pelo horror do trauma – que beira a frieza. Ou a anestesia.

Muito tempo depois eu comecei a compreender aquelas idéias e o que um dia foi personagem se transformou em gente: alguém capaz de ser fiel a si mesmo. A brincadeira se transformou em vida, a disponibilidade em compromisso. Meus amigos acabaram trocando seus papéis por outros e continuaram a representar. Eu não quis permanecer na superfície da vida. A única ambição legítima é a de mudar o mundo. Todas as outras são mesquinhas. Naquela época eu ainda não sabia disso e procurava algo de indefinido entre as idéias. A invasão de Cuba me inquietou e à noite eu fui à sede. Tinha muita gente lá. Os estudantes estavam reunidos na maior das salas. Não cabia mais ninguém e os discursos se sucediam. Inflamados, agitados, propunham assembleia permanente e manifestações enquanto durasse a crise. Pela primeira vez, eu senti o contágio da agitação, a embriaguez de se fundir na massa e partilhar de um sentimento coletivo, a exaltação do impulso que deixa de ser idéia para se transformar em movimento. (p. 71)

A empolgação a que a personagem referiu-se me toca. O século XX foi tomado por movimentos sociais e por insatisfações provindas das massas populares tendo em vista os regimes autoritários estabelecidos em alguns países, em especial, da América Latina. Cuba e Che Guevara são referências presentes em *Em câmara lenta* como influências de governo e de resistência, respectivamente. O momento relatado pelo narrador anteriormente segue a partir das suas percepções enquanto ouvinte: os oradores versavam acerca do imperialismo americano, da resistência de Cuba e dos ideais de socialismo e de liberdade. Ao refletir sobre

as palavras que ouvia, percebe que já as escutara em momentos outros e que, agora, elas passavam a significar com maior consistência. “Eu conheci o mundo pelos livros, só depois aprendi a reconhecê-lo na vida. Ali, no sentimento exaltado de revolta, no envolvimento pela emoção, aquelas palavras, que nos livros eram frias, saltaram para dentro da vida, reais, palpáveis, vibrantes: liberdade, revolução, socialismo.” (1977: 71-72) Ginzburg direcionou o pensamento a respeito dos escritos da tortura para leituras do inominável, o que converge, em certo ponto, com o que Sartre aponta em relação ao limite a que a linguagem chega, já que ela é “apenas um conjunto de significações que não conseguem exprimir um certo número de coisas.” (1994: 81). No romance de Tapajós, o que limita o significado da linguagem criada é a experiência real vivida pelo autor. E a espera: “Alguma coisa de profundamente errado nesse vazio, no longo cansaço dessa espera por coisa nenhuma. Continuar arrastando os pés calçados em botas de chumbo até o fim. Qualquer fim. Continuar porque a marcha não pode mais ser interrompida.” (1977: 72) Recebo as cento e setenta e seis páginas de *Em câmara lenta* e as esmiúço em trabalho acadêmico porque acredito (!) nas marchas que seguem, nos que marcham e no passado – que não é mudo.

### 3.2 Das vontades de estar no mundo, contemporâneo



11

O que resta da ditadura militar do Brasil? Diferentemente de Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, eu pergunto. Eu ainda (me) pergunto. A Comissão Nacional da Verdade, a

---

<sup>11</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por Mateus Debarba, meu tio. Local: Campo de concentração de Dachau, ao Norte de Munique, na Alemanha.



saudade, os livros sobre, os filhos, os netos, o nome, o nojo, a História, as histórias, a incompreensão, os arquivos, as placas de avenidas e de ruas, os nomes de escolas, os memoriais, os imemoriais, o arrependimento, os porões, os cinquenta anos do golpe, os trinta do término em 2015, as homenagens, o choro seco, o orgulho, o testemunho, o impronunciável, o silêncio, as perguntas. A minha teimosia que recebeu os respingos da teimosia do escritor que recebeu os respingos da teimosia do Estado que hoje, 2014, ainda respinga arbitrariedade, teimosamente. “Eu sinto pena dele, sinto falta dele, mas não é só isso. O mais forte de tudo é o ódio. Eu odeio todos os que o mataram, se eu pudesse, destruía um por um.” (1979: 79), desabafa a personagem Marta após o assassinato de seu companheiro Sérgio. O ódio disfarçado de resiliência, talvez seja isso o que reste.

Quando Agamben referiu-se à necessidade de o contemporâneo olhar para as trevas do presente e não apenas para as luzes evidenciou que, ao ser interpolado o tempo, ele seria capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com outros tempos. Escreve-se sobre o passado para se compreender o presente e para se evitar repetições, como quando me equivoco – assim: como na vida fora das páginas dos livros –, sofro, entendo, compreendo e sigo. Ou como quando, na infância, *pego emprestado para sempre* o apontador do meu colega de classe. Chego a minha casa e sou questionada pela minha mãe, pois o objeto não faz parte do meu estojo. Tenho de devolvê-lo no dia seguinte. Sinto vergonha, e até medo. Mas aprendo. Experiência. Ser contemporâneo é experienciar. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.” (2013: 72), afirma o filósofo italiano. Tapajós foi motivado a escrever *Em câmara lenta* após saber da morte de sua cunhada, Aurora Maria Nascimento Furtado (COSTA, 2012: 26), mas o que é apresentado na obra vai além: o cotidiano dos envolvidos diretamente com as organizações resistentes é retratado, a dor da perda, as vontades paradoxais de grupos que, aspirando à liberdade, viam nas armas a única possibilidade efetiva de combater quem os estava combatendo. Aurora e muitos mais ganharam vida pelos traços da contemporaneidade de Tapajós. Contemporaneidade em 1977, ano em que minha mãe já ocupava as mesmas classes da mesma escola em que eu estudaria treze anos depois. Contemporaneidade em 2014, ano em que eu ocupo as mesmas classes que talvez minha (quicá) filha venha a ocupar na mesma Pontifícia Universidade. Ela seria a quarta filha de Ana, e talvez não queira falar nos *aindas*.

Em *As veias abertas da América Latina*, Galeano finaliza o prefácio questionando “O passado é mudo? Ou continuamos surdos?” (2010) e lamenta que, após anos da primeira

edição, o conteúdo do livro permaneça atual. Sartre, em *O existencialismo é um humanismo*, rebate algumas críticas feitas aos existencialistas. A que me atentarei é a dita essencial pelo filósofo: o existencialismo acentua “o lado ruim da vida humana” (2012: 16). Se eu concordasse com essas acusações, poderia complementá-las dizendo que o contemporâneo é um pessimista, pois – em vez de olhar para as luzes, para “o sorriso da criança” (2012: 15) – ele observa o escuro de seu tempo. Prosseguindo, acrescentaria que o contemporâneo vive em uma eterna nostalgia. Vejo no *pessimismo* dos existencialistas e nos questionamentos do escritor uruguaio, no entanto, a preocupação, a gana e a esperança necessárias para o correr dos dias. A agonia e o horror suscitados por Tapajós, por Flávio Tavares – *Memórias do esquecimento* é uma confissão árdua e dolorida que desnorteia o leitor – e por tantos outros escritores que escolheram o verbo como possibilidade de amenização de suas feridas são fundamentais para a percepção da História e para que esta História não regresse.

A única ambição legítima é a de mudar o mundo. Sabendo que essa mudança não é um passe de mágica depois do qual o jogo de armar estará terminado. Sabendo que mudar o mundo é transformá-lo sempre – nossa contribuição nunca está dada. Por maior que tenha sido ela, por maior que tenha sido qualquer vitória, nossa contribuição está sempre por fazer. Os que se satisfazem com qualquer vitória, desertam no momento mesmo em que se satisfazem. E a derrota, por mais esmagadora que seja, apenas estimula a necessidade de recomeçar. Sempre outra vez. Não existe vitória final. Eu vi os caminhos que existem: a revolução é o único inesgotável, aquele que se renova a cada combate, aquele que mergulha na vida até o fundo e se transforma na própria vida. Necessidade social da revolução: processo fora de nós, contínuo e inesgotável – necessidade de cada um de nós, daqueles que não admitem permanecer placidamente na superfície da vida. Hoje eu olho para a parede e nela desfilam os fragmentos do passado. As peças do jogo de armar que podem ser organizadas numa figura. Mas a tensão interior permanece e permanecerá sempre. Até a morte. As coisas que valem a pena são aquelas que ainda não foram feitas. (p. 113-114)

O tom melancólico que perpassa toda a narrativa e que é exaltado na voz em primeira pessoa e no discurso indireto livre marca o fluxo de pensamentos dessas personagens que viveram os anos de chumbo. Esse estar perdido, confuso, temeroso, entretanto, ao mesmo tempo, esperançoso. O ser humano, em momentos de instabilidade, é fragmento. Sua escrita, logo, será fragmentada. Suas ideias serão rasgos. As frases entrecortadas do narrador apontam a segmentação de seu estado:

Alguns anos e o sorriso se tornou amargo, cada pequena vitória é apenas um adiamento e tudo o que restou foi o corpo vazio, um mimeógrafo parado, a arma inútil. Talvez ela soubesse dizer uma frase capaz de sacudir o torpor, de não permitir que a sensação de inutilidade tomasse conta de tudo. Talvez fosse apenas mais uma ilusão, mais um entusiasmo vazio, uma resposta provisória. Mas seria uma resposta. Se ela. (p. 56)

Excertos como “Se ela.” ocorrem inúmeras vezes na obra, e eles a tornam verossímil internamente, uma vez que o pensamento do narrador foi de igual forma interrompido. Interrompido pelo trauma. Ao lembrar-se de Ela, o narrador reflete: “Uma imagem que não é mais do mundo, mas de uma solidão voltada sobre si mesma. O gesto incompleto, estilhaçado, no momento em que ela.” (p. 43) No ensaio “Imagens da Tortura: Ficção e Autoritarismo em Renato Tapajós”, constante em *Crítica em tempos de violência*, ao transcrever o trecho em que a personagem denominada ao longo da narrativa de Tapajós como Ela é torturada com a coroa de cristo, Ginzburg declara que análises de textos como esse exigem uma atenção especial, porquanto “o impacto e o choque impedem uma fruição fluente.” (p. 464). De fato exigem. Pela carga emocional que emana dessas descrições e também pelas próprias descrições, é inevitável o choque. É como se a voz narrativa pulasse das páginas e me tocasse. Olhasse para mim e me dissesse: “Olha, repara, foi isto que ela viveu. Foi isto que ela sentiu. Foi assim que eles – sempre eles! – mataram-na.”. Conduzida, acreditei no olhar do narrador, gostando da carga emocional que salta do texto e que me leva para ele.

O intuito de Ginzburg não é, diretamente, o de mostrar a contemporaneidade da obra *Em câmara lenta*: é o de apresentar o lugar do torturado enquanto indivíduo que passou por um trauma, mas é relevante para o que sigo construindo porque é justamente a ferida evidenciada que serve de impulso para a sua (utópica?) erradicação, pensando em exemplos traumáticos como os provindos de períodos ditatoriais. O trauma é a consequência, na verdade, daquilo que deve ser eliminado (depois de ter sido reconhecido) em seu cerne: as condições que indicam a anulação do Outro, a negligência quanto à liberdade outra.

Em uma sociedade atingida profundamente pela violência, pela intimidação, em que as vozes de resistência são silenciadas, um texto como o de Renato Tapajós cumpre uma função ao mesmo tempo estética e política. Ele elabora uma representação dos conflitos sociais, sondados até o grau extremo e inominável da conversão do sujeito em não eu, do humano em cadáver. Nas tensões e nos limites dessa representação, em especial no silêncio da prisioneira [Ela], interrompido apenas por um urro animal, estão indicados campos de reflexão sobre as condições de vida, e sua supressão, em tempos autoritários. (p. 470)

A reflexão que ainda é possível ser feita a respeito dos horrores que aconteceram entre 1964 e 1985 é o que torna *Em câmara lenta* um livro contemporâneo. É o que, mais que o livro, destaca Renato Tapajós o qual, assim como Rufatto em seu discurso na Feira do Livro de Frankfurt, foi corajoso. Ao não somente apresentar ao leitor personagens que em suas ações estão engajados em movimentos sociais, ele – enquanto também, posso dizer, personagem de seu texto – personifica o comprometimento e “recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (2013: 64). Direta ou indiretamente, a linguagem está à disposição

para quem a puder (se puder, queira) utilizar. Enquanto manifestação, ela é carregada de compromisso pois – como renunciou Sartre – almeja tocar o Outro, desestabilizar, embelezar, desconstruir, transformar e transgredir. Em *Em câmara lenta*, a linguagem figurativa é presente, principalmente nos momentos em que a tortura é descrita: as cenas e os pensamentos das personagens são narrados a partir da unilateralidade da visão do narrador. A tortura aplicada na personagem Ela é apresentada a partir de sua perspectiva e com pinceladas de figuração: “Ela nada disse e seus olhos já estavam baços. O policial começou a apertar os parafusos e a dor a atravessou, uma dor que dominou tudo, apagou tudo e latejou sozinha em todo o universo como uma imensa bola de fogo.” (p. 172)

O experimentar característico do contemporâneo tem, em *Em câmara lenta*, o seu momento máximo nas passagens em que é o olhar de uma personagem – distanciada temporalmente – que viveu os anos de chumbo que anuncia as emoções sentidas e as inquietudes que simbolizam as vontades de seus companheiros. Existencialistas, os trechos revelam ao mesmo tempo as angústias humanas mais íntimas e as responsabilidades perante os acontecimentos da época, como neste excerto em que a personagem, além de anunciar sua contemporaneidade, evidencia a saudade da amiga assassinada:

Um dia eu me despedi dela, das árvores, do ar transparente e morno. Peças de um jogo de armar guardadas junto com a areia da praia, esperando o momento inviável. Sons já agora antigos: as vitrolas portáteis tocavam “rock and roll” e as primeiras músicas de bossa. O vento fazia as folhas das mangueiras se agitarem, num murmúrio surdo, de madrugada, enquanto esperávamos o sol, tomando cerveja no quiosque da praça. Eu me sentia disponível diante do mundo, e inquieto por causa disso. Toda beleza era triste porque não decifrada – a avenida, a praça e a praia, aparências de um mundo subterrâneo. Um mundo desconhecido, um mundo que eu precisava conhecer, para transformá-lo. Ou destruir-me. “Buscaba el amanecer/Y el amanecer no era.” Ainda não. Mas virá. Meus amigos daquele tempo não fizeram o gesto. Eu acabei por fazê-lo. Quem conheceu a morte sabe que o único crime é permanecer na superfície da vida. (31-32)

Quando ouço Caetano. Quando assisto a um filme do Truffaut ou do Bergman ou do Jean-Pierre Jeunet. Quando lembro o pavor que eu sentia ao adentrar a cozinha da casa de Ana. Quando revivo a alegria de procurar para encontrar Wally. Quando vejo, escuto e leio Galeano. Quando me vejo calçando as botas sete léguas para ir à roça. Quando percorro a mesma rua em que eu passava correndo, aos sete anos, por temer o latido do cachorro. Quando recordo as duas homenagens que recebi por ser a colega mais amiga da turma – no Ensino Médio e na Graduação. Quando sinto o cheiro de naftalina e, com ele, vem a meus pensamentos a primeira filha de Ana. Quando abro a *Antología Poética*, de Benedetti. Quando escuto as batidas taquicárdicas do meu coração ao me ver com seis anos de idade esperando a

segunda filha de Ana aproximar-se, de ônibus, vinda do trabalho. Quando tomei o primeiro banho de chuva com os braços abertos e com a cabeça voltada para o céu. Quando descobri ser a irmã mais velha de três irmãos que eu conheci aos meus vinte e cinco anos. Quando beijei e senti amor. Quando beijei e senti prazer. Quando resolvi abandonar um emprego estável e de cinco anos para ser feliz nas Letras. Quando perdi. Quando percebi que a escrita me toma e me dilacera. E que eu quero ousar com isso. Ser contemporâneo é lembrar-se dos *quandos* e perceber que eles são os *aindas*. E é não permanecer na superfície da vida. É deixar, como Tapajós, um rastro de horror e de beleza. A escrita é um caminho. Porque faz conhecer.

Discursando aos caboclos do Araguaia a respeito das condições precárias em que estes viviam, a personagem Venezuelano:

Falou da miséria em que os caboclos viviam e os caboclos não sabiam que em sua vida havia miséria. Falou da exploração a que o povo era submetido e os caboclos sequer imaginavam que fossem explorados ou que pudessem sê-lo: desde sempre viviam assim. Ele falou ainda da luta para derrubar os opressores, convidando a que aderissem à guerrilha e os caboclos não sabiam contra quem lutar nem porquê. Finalmente ele falou que precisavam de ajuda, para curar os ferimentos, comer e preparar mantimentos para continuarem. Isso os caboclos entenderam. (p. 42)

Cinquenta anos se passaram desde o Golpe Militar, e a região do Araguaia permanece invisível. Como saber que se está sendo explorado, se sempre se foi explorado? “A borracha se fora, a maioria das pessoas se foi junto, mas a vila ficou. E ficaram os caboclos que simplesmente não tinham para onde ir, para quem o mundo não ia além da floresta e do rio [...]” (p. 40), descreve o narrador. No livro *Ó*, há esta passagem:

Coisas abandonadas devem permanecer abandonadas. É isto o que merecem, é tudo o que devemos a elas. Estão acostumadas, é o modo de ser que escolheram, estabilizando-se assim, e mexer nisto fará com que se voltem contra nós, a despeito das nossas melhores intenções. Teremos então esses pedaços de armário deixados pelas ruas nos seguindo, gritando nosso nome, antigos retratos voando em nosso encalço e a assombração permanente dos inquietos semimortos despertada, seus olhos arregalados a esperar por nós, a cobrar uma solução. Não há solução. (p. 207)

Quando o AI-5 foi instituído, na sala onde provavelmente estava sendo realizada uma reunião clandestina, o silêncio ocupou todo o espaço depois que o rádio pelo qual a notícia foi anunciada apagou-se. “Suspensão de ‘habeas corpus’ para crimes políticos, recesso forçado do Congresso, novas cassações a critério do Presidente.” (p. 43) foram algumas das medidas impostas pelo Estado. O pai de Lúcia, uma das participantes do encontro, entrou na sala e os indagou a respeito do noticiado. Ele havia sido militante do Partido e, embora não combatesse mais, ainda alimentava uma “distante e sonhada” revolução. A utopia. Sugeriu que se fizesse um golpe dentro do golpe, falou em generais, indicou o significado da última eleição para a

Câmara e, sem notar, engajou-se pela causa, uma vez que a vontade – já alertada na obra anteriormente – era a de transformar o mundo. O modo como Lúcia reagiu ao ouvir seu pai aponta para a paradoxal conduta de alguns envolvidos com a resistência: “[...] ser de esquerda era bom da boca pra fora, na hora de fazer qualquer coisa, não podia, era preciso ter tantos cuidados que talvez fosse melhor ficar trancada em casa. [...] Alguém precisa fazer a revolução, mas não minha filha.” (p. 45). Medo como muro.

#### 4. A INSTALAÇÃO DO MEDO, DE RUI ZINK

Se me perguntassem qual é o meu maior medo, eu responderia que é o de não poder ser mãe, o de não ter as condições biológicas necessárias para manter, saudavelmente, durante os nove meses, uma vida dentro de mim. Se quisessem instalar – ou instaurar – o medo, que me privassem da possibilidade de segurar no peito o meu filho, ou a quarta filha de Ana. Carlos e Sousa certamente seriam bons funcionários se prejudicassem o meu útero. Receberiam o troféu *destaque do mês* na empresa para a qual prestam serviços. Receberiam uma bela bonificação e, quiçá, uma promoção. Se Carlos e Sousa instalassem o medo em mim, eu bem que gostaria de saber o deles. Só por saber. Com duas guerras mundiais, com ditaduras instauradas em quase todo o território latino-americano, com conflitos territoriais e religiosos no Oriente Médio, com ataques aéreos, com guerras por supremacia econômica, o século XX foi palco para o sangue, para a irracionalidade contida e para a ocultação de medos ingênuos (frente ao materialismo vendido nos *outdoors*), como o de não poder ser mãe.

##### 4.1 Alertar sobre o medo, engajamento

Escuro, solidão, altura, rejeição, trânsito, loucura, abelha, palhaço, Velho do saco, mãe d'água, branco, máquina de cortar grama, espera, prazos, inveja, mar. Dos olhares repreendedores às impossibilidades de renegociação dos juros do sistema bancário, os medos são muitos e se revelam, por vezes, na incapacidade que tenho de me aproximar. O medo é muro, como a soleira da porta em que, por dez minutos, ficam Carlos e Sousa – os instaladores do medo na obra engajada, distópica e espetacular de Rui Zink. Uniformizados, como se fossem consertar algum eletrodoméstico ou instalar o ar-condicionado, tocam seis vezes a campainha do apartamento da personagem não nomeada: “Bom dia, minha senhora”, diz Carlos, “Vimos para instalar o medo.” (2012: 11). Na primeira página do livro, já é possível verificar que a mulher desconfia o que pode ser o significado de a campainha estar tocando: já acontecera outras vezes. Por isso, pede ao menino que está com ela e escondido para que fique em silêncio. Melindrosa (ou apenas precavida), deixa atrás da porta de entrada um pé de cabra. É preciso desconfiar dos que disfarçam: “É estranho. Os homens não têm um olhar ameaçador. Antes pelo contrário.” (p. 11), afirma o narrador não confiável.

Na bandeira do Brasil, consta o imperativo “Ordem e progresso”. Indissociáveis e dispostos centralmente, os substantivos indicam a essência de um sistema de governo cego. Qual é a ordem a que devo seguir? Se eu não a seguir, não progredirei? O que é ordem? Qual é a primeira e a última pessoas da fila? Diretamente ligados, a ordem e o progresso são regidos, no País, pelas leis e seus adendos e suas emendas da Constituição Federal de 1988. Eu tinha dois anos. Quando iniciei meus estudos, eu não era a primeira da fila: havia algum colega de estatura mais baixa. Poucas vezes pude ir de mãos dadas com a professora para a sala de aula. “Foi assim no Titanic com os da terceira classe que conseguiram chegar ao convés, quando viram que estavam a salvar primeiro os passageiros de primeira. – O que faz sentido. Primeiro os de primeira.” (p. 152), acrescentam os instaladores do medo. Quando aprendi a escrever, muitas foram as vírgulas que destruíram a ordem – dire(i)ta – das minhas tortas frases infantis. Pobre sujeito que não pode se individualizar, pois há sempre um verbo a ficar anexado, sem muros, a ele. Imperativo lembra imperialismo que lembra Estados Unidos que lembra dedo indicador de Tio Sam apontado.

“Minha senhora, o progresso não para. É pelo bem do país.” (p. 11), diz Carlos ao presenciar a resistência da mulher quanto à entrada dele e de Sousa no apartamento. Quando ela, por sua vez, anuncia que não estava preparada para recebê-los, ele a questiona acerca de seu apoio ao país: “A senhora não me diga que é contra o bem do país.” (p. 11). Ainda sem ter sido indicado o que virá, somente esse diálogo já ilustra alguns métodos de governo arbitrários, em que se o cidadão reivindica sua liberdade é taxado de subversivo e acusado de ir contra os princípios e o progresso do lugar no qual vive. Com linguagem irônica e sarcástica, *A instalação do medo* é um jorro: os diálogos conduzem a leitura em sua aceleração e as falas – quando não curtas simplesmente pela extensão – são como um tapa. Não aceitar que órgãos do Estado adentrem as casas é indicação de que algo está sendo escondido, e Carlos sugere à mulher que ela é contra o progresso. Ou contra o medo que, segundo a Directiva nº 359/13, portaria 8 (p. 13), deverá ter sido instalado, em todos os lares, no prazo máximo de 120 dias. Directivas com ares de atos institucionais.

A relação estabelecida entre Carlos e a mulher é apresentada pelo narrador, a meu ver, como a de uma presa que não enxerga maneiras de fuga, estando já sob as garras do caçador. Sendo “uma ameaça tranquila” a presença desse bem-falante (forma utilizada para referências a Carlos), ele personifica – além das leis e do governo – as companhias telefônicas, os contratos e os termos de compromisso que, demasiado extensos, vencem os clientes pelo cansaço e pela irritação. E pela maldita assinatura. Não assinados, estes, não haverá o serviço.



A tarefa da mulher é aceitar receber o medo, uma vez que ele faz parte do protocolo. Segundo o bem-falante, ela não tem o que fazer se não: “A instalação do medo é uma coisa rápida. Antes que dê por isso, já ele está instalado e pronto a usar. Antigamente levava anos. Agora, com as novas tecnologias, é apenas questão de minutos.” (p. 17). Os medos de antigamente chegam às pessoas em velocidades distintas, quando penso em anos 2000, porque elas têm necessidades e ritmos outros. *A instalação do medo* apresenta um mosaico de, e é nesse ponto em que se evidencia como uma obra engajada, porquanto – conforme pontuou Sartre – qualquer escritor que se negasse a falar sobre a bomba atômica seria apenas um comunicador.

Um vírus é o pior inimigo que se pode desejar. Ataca-nos por dentro. Nisso é muito parecido com um cancro, só que mais rápido, mais letal, e não nos deixa sequer a esperança da quimioterapia. Tarde de mais. É sempre identificado tarde de mais. É contagioso. Altamente contagioso. Assusta os médicos. O contrário do cancro. O cancro não se pega. Um vírus, mesmo que o médico esteja protegido por um escafandro, é uma bomba atômica. [...] Na ONU começa a ser ponderado aquilo que apenas dias antes era impensável: lançar sobre um país amigo um punhado de bombas atômicas, Morrerão talvez alguns milhões de seres humanos. Certo. Mas há que se pensar no bem maior. (p. 65-66)

Qualquer escritor que se negue a falar sobre o que o circunda será apenas um comunicador. Tese extremista, uma vez que as letras são livres e que o ser humano também. Enquanto leitora, contudo, espero rolar meu olhar por páginas em que denúncias contornadas esteticamente sejam feitas. Gosto quando a arte é servida pela linguagem. Gosto quando a arte denuncia. De acordo com Ricardo Timm, “A potência da linguagem somente assume sentido no despojamento obsessivo do que a poderia tornar serva de um interesse de encobrimento: um ato ético não suporta a sinuosidade postergatória do real e a expulsa aos confins da insignificância à qual pertence.” (p. 226).

“Nada é tão relaxante como saber que as pessoas estão a pensar o que devem pensar.” (p. 16), observa o narrador. Assim é que se alcança a ordem e o progresso, e o bem-falante (como bom líder populista) complementa:

– A senhora está a sentir-se hesitante, não é? É bom sinal, é sinal de que a instalação do medo já começou. Sabe, minha senhora, isto da instalação tem uma parte física e uma parte metafísica. [...] Ou seja, não cabe só a nós instalar o medo, é preciso também que haja, da parte dos concidadãos, um estado de disponibilidade mental (eu diria mesmo moral) para aceitar o medo. É como um sinal. Não só é importante que a emissão do sinal seja forte, é também conveniente que a recepção o seja. (p. 19)

Denis, referindo-se ao pensamento sartreano, afirma que o ser humano é livre para escolher o modo como reagirá perante as situações. Para Sartre, ele deve estar envolvido completamente com sua época, não podendo eximir-se da responsabilidade de posicionar-se

politicamente. A escrita engajada toma proporções significativas em períodos instáveis, já que é lugar de comunicação. Quais são os conflitos que tornam os anos 2000 estilhaçados e que pedem representação comprometida? As batalhas são outras, início; as condições que as desencadearam, as mesmas de todas as ocorridas durante o século XX – período que compreende os demais recortes temporais que compõem esta reflexão. A efemeridade talvez seja o diferencial, e a obra de Rui Zink traz a velocidade da primeira década do novo século. Deparo-me com a ausência de um tempo que me engole, de tão presente que se faz. Não fico mais de dez minutos em uma fila sem irritar-me. Não programo viagens porque não sei se estarei liberada das tarefas. Demoro a terminar a leitura de um livro porque outro tornou-se mais urgente. Enfrento a madrugada à base de cafés, a fim de preencher páginas e páginas e páginas de um texto que não sei mesmo se será lido. Postergo encontro com amigos, corro para atravessar a faixa de pedestre durante os míseros e últimos dois segundos de autorização verde que brilha e brilha e brilha e já está vermelho, almoço respondendo a e-mails ou a mensagens do celular, durmo à noite pensando no que farei quando as quatro horas de sono terminarem, acordo pensando nas próximas quatro horas de sono que terei. O ser humano tornou-se uma bomba-relógio, mesmo sem dispositivo algum anexado ao corpo. À exceção do coração. *A instalação do medo* verbaliza essa aceleração por meio dos resgates temporais – que servem de comparativos em relação à contemporaneidade – e da linguagem ácida muito bem trabalhada pelas mãos do escritor.

Não falam. A mulher porque não quer falar – falaria de quê? Do tempo, da carestia, do mau tempo, da carestia, do bom tempo, da carestia, do como a vida está difícil, do como a juventude não tem futuro fácil, da dificuldade em conseguir emprego, de como os jovens de hoje não sabem nada, de como os jovens de ontem envelheceram mal, do tempo, da carestia, do desemprego, da novela, do tempo, do tempo, do tempo? (p. 27)

A forma de *A instalação do medo* me atrai pelo fluxo dos diálogos e pelas breves e provocativas incursões do narrador que, não confiável, observa o desenrolar da instalação do medo. Além disso, a escolha de um espaço apenas como cenário, a redução da quantidade de personagens e o mosaico de momentos históricos apresentados convergem com o caráter, a meu ver, denunciativo da obra escrita por Rui Zink. A linguagem irônica – principalmente, a de Carlos – aproxima-me do texto, uma vez que evidencia o modo como um possível governo enxerga o povo e organiza o seu sistema, como neste trecho em que o bem-falante torna o medo algo didático:

– O medo não é só necessário, é também apelativo. E educativo. É a forma mais bela de explicar o mundo e de ordenar o mundo. Veja o exemplo dos mais novos. Para eles, há monstros debaixo da cama, há fantasmas nas casas. Uma rua amena pode ser

uma floresta sombria e ameaçadora, um mar de veludo cheio de olhos à espreita, à espreita. (p. 34)

O medo é necessário para que se sustente a falaciosa ideia de ordem: o da criança em relação aos pais, o do aluno em relação ao professor, o cidadão em relação ao policial e, no texto, o da mulher em relação ao que representa o bem-falante – ainda que sejam apresentados indícios de que ela o esteja desafiando, pois *ousa* fazer-lhe questionamentos a respeito dos efeitos do medo ao ter sido instalado. Importante também é a observação do narrador quanto à curiosidade das pessoas: afirma que ela é responsável por acontecimentos decisivos, como a morte, a tortura, a repressão. E a submissão induzida. Sou uma leitora curiosa, relembro.

O que a gaja não sabe é que a curiosidade matou a gata. Ou talvez até saiba, porque é uma frase feita. O que ela não saberá, então, é que a curiosidade não matou só o gato ou a gata. Matou também o cão, a cadela, o canário, a canária, a vizinha do andar de baixo e o planeta inteiro. A ver o que ela faz com esta informação. O bem-falante sorri com os dentes todos, caninos inclusive. (p. 41)

O medo, por outro lado, é também responsável pela desestabilização de governos, afinal ele não acompanha somente os que, posso dizer, são governados. Quando o Estado sugere o medo, ele se aproxima sem ser visto, toca a campainha, entra. Quando o povo organiza-se e exige seus direitos, ele se aproxima querendo ser visto, une as vozes que o representam e entoca o governo, acanhado, dentro dos prédios que, às vezes, não deveriam ser chamados de públicos. O medo contorna a todos. E se disfarça de respeito. “É uma questão a resolver, mas o governo tem noção de que uma coisa é o ideal, outra a realidade, e o pragmatismo é também uma forma de visão.” (p. 41), aponta Carlos ao oferecer à mulher o medo como Instrumento de mudança.

Logo que Porto Alegre tornou-se a minha casa, eu me intriguei com a quantidade de ruas, de ônibus e de pessoas. Em Três Coroas, o medo morava na possibilidade da falta de trabalho e nas enchentes – minha cidade é cortada pelo rio Paranhana. Aqui, eu não morava perto da escola, o chão já era de asfalto e os prédios quase tocavam o céu. Não havia como caminhar ou utilizar a bicicleta para ir a todos os lugares. A meu lado, entretanto, minha mãe me explicou como chegar ao colégio: comigo, fez o caminho em um domingo anterior ao início das aulas e indicou as opções – as inúmeras opções – de ônibus. Eu tinha oito anos. E nós somente tínhamos a nós duas, aqui na Capital. O primeiro dia de aula não deixou eu voltar sozinha para casa. Não lembro que dia era, esse. Lembro que me encolhi, coberta pelo medo. E fiquei esperando a minha mãe chegar vinda do trabalho. Meu coração também estava taquicárdico. A cidade era imensa, os transportes eram muitos, as pessoas corriam, e eu não conhecia nenhuma delas. A memória mais antiga que tenho é a de que aqui eu nunca me senti

estrangeira. A Porto Alegre de 1995 não existe mais. Muros foram erguidos e destruídos. Pessoas nasceram, morreram ou foram embora. Pessoas chegaram de fora. Sei todos os lugares em que morei, mas não resgato o modo como eram quando cheguei. Saudade. Em um dos momentos em que aparentemente (o trecho é sinalizado por itálico) é Carlos quem narra, é realizada uma reflexão sobre os perigos da sociedade moderna, sobre a efemeridade das cidades e sobre o desgosto por não ser mais tão simples como antes conhecer as pessoas que nos cercam:

Você sente-se confinada, presa, diminuída, está na sua própria terra mas parece que está na terra deles, já não sabe em que terra está, cresceu aqui, nasceu aqui mas já não reconhece o bairro, tudo mudou, as lojas fecharam, o comércio morreu, já só há velhos em apartamentos fechados, com medo de sair à rua, ou condomínios fechados, com guarda à porta, de onde os moradores só saem em carros blindados, abre-se a porta da garagem, vêem através das câmaras se a costa está livre – e ala, saem em direção ao centro, às torres da baixa, metal espelhado, ou ao sul, pela ponte que ainda se mantém de pé. Você mora nesse bairro e tem medo. Tem medo, e quem não teria? É uma selva de asfalto, um deserto, as ruas estão desertas. As ruas apenas parecem desertas. (p. 46)

As janelas têm grades, as portas têm cadeados e fechaduras, os edifícios têm porteiros vinte e quatro horas, as ruas têm segurança particular e câmeras de vigilância, os caixas eletrônicos têm biometria, as entradas dos bancos têm sensores. Não há quase estabelecimentos comerciais sem uma pessoa grande e séria encarando a todos. Os anos 2000 estão presos, e muitas das aflições características do ser humano que neles vive aparecem no livro de Rui Zink: a senhora que, desatenta, procurou as chaves quando já deveria estar com elas nas mãos, os cidadãos que se escondem em condomínios fechados cujos vendedores representam a ideia de a liberdade e a tranquilidade existirem, de fato, dentro de uma (quase) jaula, os indivíduos que não se atrevem a dizer o que pensam e o que sentem porque tudo, nos anos 2000, reflete no politicamente correto. Já não sei se sinto medo, ou se tenho medo de senti-lo. Já não sei se tenho, ou se apenas sinto. A incerteza do ser humano moderno é denunciada pelos traços engajados da mão que compôs *A instalação do medo*:

E é por saber estas coisas que você tem medo. Olhe, espreite pela janela. Não se preocupe, pode olhar, eles daqui não a veem, espreite pelo cortinado. Está a ver aquela esquina? Não vê nada, bem sei. Veja melhor. É difícil, eles confundem-se com o escuro. Ah, já está a ver, não é? Lá estão eles, à espera, pacientes como feras, à espera, à espera de um deslize. Seu. (p. 48)

O que significa deslizar no século XXI? Não superar as expectativas impostas por mim mesma. As instituições financeiras esperam o meu deslize, alguns dos concorrentes à mesma vaga a que me candidatei esperam o meu deslize, a mídia espera o meu deslize, eu mesma às vezes parece que espero o meu deslize. O narrador afirma que o medo é sentido

porque as pessoas sabem, conhecem. “Como sabe você isto tudo? Oh, você sabe isto e muito mais, sabe mais do que a sua boca lhe permite dizer, você vê, você sabe tudo, você vê os noticiários, lê o jornal, sabe estas coisas.” (p. 47) Quais são os canais abertos de televisão que não transmitem, ao menos uma vez ao dia, algum telejornal pelo qual sejam noticiadas tragédias? Grosso modo, apenas tragédias e previsão do tempo – cujas apresentadoras seguem não informando as condições de temperatura de alguns Estados brasileiros que – escondidos pelo muro climático – ou não se importam em saber se o guarda-chuva deve estar dentro da mochila ou muito distante dela, ou não têm atmosfera (assim como a Lua) para que as condições *do dia lá fora* se modifiquem.

## **4.2 Aproximar os medos, contemporâneo**

Ser contemporâneo é olhar pela janela. Desde pequena eu gosto das minúcias, daquilo que, acho, poucos veem, daquilo que mora no mais íntimo, e a leitura intensificou a minha curiosidade. Quando viajava com os meus avós maternos, pedia a meu avô para diminuir a velocidade do seu fusca amarelo: eu queria ler o que estava escrito nas placas e ver as pessoas caminhando. Alguns anos se passaram, e eu ainda carrego essa mania comigo. Como falar em contemporâneo, sem demonstrar o quanto eu estou envolvida com o espaço em que vivo? Como falar dos medos do ser humano dos anos 2000, sem me jogar às letras como personificação do que ele representa? Não penso que essa seja a única forma de tornar mais coerente e interessante a minha análise, mas ela é a que escolhi por me deixar mais próxima do texto, por me deixar à vontade frente à angústia de tentar comunicar – clara, consistente e criativamente. Assumo, confesso, minha inaptidão com a escrita em terceira pessoa.

A mão de Rui Zink apresentou-me a forma como, hoje, o incômodo bate à porta e a aflição o recebe. E me fez refletir. É o que espero de um livro. A rapidez e a facilidade das comunicações têm, de certo modo, afastado as pessoas; e a desconfiança faz todos manterem atrás da porta um pé de cabra. Não quero manter pés de cabra atrás da minha porta, nem ter de dormir com elas e as janelas gradeadas. Há tanto acesso a tudo que se tornou curioso não ter algum tipo de mídia social, ou um celular com inúmeros aplicativos. A velocidade com que as informações circulam, os carros que preenchem as principais avenidas da cidade, os shoppings em vésperas de festas, a espera em filas gigantescas para adquirir algum eletrodoméstico em promoção, as crianças que não sabem os nomes das frutas. O que

aconteceu com a possibilidade de viver tranquilamente ao menos um dia da semana? Escrevendo estas linhas, pergunto-me se estou sendo muito ingênua. Estou?

A profundidade do meu envolvimento com o que me propus a escrever nesta dissertação – e eu defendo a importância de os trabalhos acadêmicos chacoalharem – não anula o medo também instalado em mim acerca da possibilidade de eu estar gritando contra um sistema que nasceu vitorioso:

- A senhora decerto já ouviu falar dos mercados – diz o bem-falante Carlos.
- Pois fique sabendo que, ao contrário das pessoas, os mercados são sensíveis, emocionais – diz o Sousa.
- Nervosos, muito nervosos – diz Carlos.
- Neurastênicos mesmo – diz o Sousa.
- Os mercados reagem muito rapidamente – diz Carlos.
- Os mercados apostam – diz o Sousa.
- Os mercados investem – diz Carlos.
- Os mercados acreditam – diz o Sousa.
- Os mercados desconfiam – diz Carlos.
- Os mercados receiam – diz o Sousa.
- E, quando receiam... – diz Carlos.
- Os mercados ficam instáveis – diz o Sousa. (p. 52)

Quando instáveis, os mercados deixam o ser humano instável. Quando receoso, o ser humano fica instável. Qual é a diferença entre eles? O ser humano, se quiser, pode acabar com o sistema mercantil, ou apenas impedir que este o comande. O sistema mercantil, comandado pelo ser humano, pode acabar, se quiser, com o ser humano. Autodestruição? *A instalação do medo* – obra que não canso de afirmar com uma retrospectiva brilhante do medo – é um alerta que resgata os pavores enquanto eles acontecem e que aponta para a necessidade de reflexão a respeito do local em que vivemos. É preciso discutir os problemas. É necessário reparar no escuro da época para encontrar a luz. O narrador, ao explicar à mulher acerca dos mercados, vincula-os ao naufrágio do Titanic, que foi engolido pelas águas do Atlântico Norte na segunda década do século XX. Diz que, se provocadas, as águas “poderosas e frias podem conjurar a tempestade perfeita.” (p. 52). E acrescenta

Os mercados estão em toda parte, são os elementos todos; e, quando necessário (de uma forma estranha, quase mágica), não estão em parte alguma. Olhamos para uma parede e lá está o mercado; no momento seguinte – puf! – há de novo apenas uma parede. E, noutro instante, o chão parece ganhar vida e cresce sobre nós, mão invisível que nos arrepiam a espinha, e sentimos que alguém (ou algo) está mesmo atrás de nós. Tentamos lutar, resistir, montar uma frente de combate, mas... (p. 53)

Os mercados são como as doenças que correm juntamente ao sangue. Não os vemos, no entanto os sentimos. Elas chegam pela saliva, pelo sexo, pela comida, pelo ar; entram no organismo e desfilam pela corrente sanguínea. Às vezes, fazem-se visíveis e desfrutam cada parte do meu corpo; outras, “A velocidade da epidemia é proporcional à sua invisibilidade.”

(p. 63). É por isso que o narrador afirma que se tenta lutar, resistir, mas. É possível curar doenças com tratamento medicamentoso; ao menos, é possível fazê-las regredir. Os remédios, que alguns chamam de drogas (porque, a sério, são drogas), fazem parte do mercado farmacêutico que, como todo sistema, visa ao lucro. O mercado me engole. E eu engulo seus remédios. Alguns órgãos públicos desequilibram-me: basta ter a necessidade de resolver algum impasse relacionado, por exemplo, a documentos pessoais que sou barrada por uma folha de ofício impressa que informa o número da lei que protege o estabelecimento em caso de desacato a autoridade. Se apenas objetivo desfazer um erro cometido por vocês, eu é que estou desacatando a autoridade? “– Se quiser intimidar as pessoas, minha senhora... – Apague a luz.” (p. 55), ou introduza a legislação à conversa.

“Quando a polícia lhes entra casa adentro a buscar os filhos, as pessoas só pensam nelas.” (p. 58), diz um dos instaladores do medo. Quando a polícia, durante regimes militares, adentra a casa dos civis, é preciso respeitar a sua invasão, afinal sacrifícios são bem-vindos e o progresso surge pela ordem. Quando a falta de dinheiro começa a ameaçar o sossego dos lares, as brigas roubam o lugar do diálogo amistoso. Briga-se pela falta de algo que não tem dono. O dinheiro não tem dono e somente existe porque o esquema de trocas, sem moeda, faliu. “O medo económico é lindo – continua Carlos. – Melhor que o medo económico... [...] Só o *horror* económico. – Mas para isso é preciso agentes do medo, minha senhora.” (p. 60). Os agentes do medo econômico a que Carlos e Sousa se referem, no século XXI, podem ser os bancos que, de programas culturais a patrocínios de telejornais, seguem enviando correspondências a residências, oferecendo pacotes de promoções e de vantagens a pessoas que estão mortas. A filha de K. é um exemplo. Literário, mas um exemplo.

De tempos em tempos, o correio entrega no meu antigo endereço uma carta de banco a ela destinada; sempre a oferta sedutora de um produto ou serviço financeiro. A mais recente apresentava um novo cartão de crédito, válido em todos os continentes, ideal para reservar hotéis e passagens aéreas; tudo o que ela hoje mereceria, se sua vida não tivesse sido interrompida. Basta assinar e devolver no envelope já selado, dizia essa última carta. Sempre me emociono à vista de seu nome no envelope. E me pergunto: como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas? Sei que não há má-fé. Correio e banco ignoram que a destinatária já não existe; o remetente não se esconde, ao contrário, revela-se orgulhoso em vistoso logotipo. Ele é a síntese do sistema, o banco, da solidez fingida em mármore; o banco que não negocia com pessoas e sim com listagens de computador. (KUCINSKI, 2014: 9)

Eu preciso do banco para receber meu salário, para guardar dinheiro de forma menos perigosa, para parcelar compras, para pedir financiamentos de imóveis ou de automóveis. Entretanto, os bancos também precisam de mim, e quando eles não me têm, a crise instaura-se. E eu sou prejudicada. Nesta passagem, um dos instaladores do medo afirma que os

européus “estão a assistir a um filme de terror. De todos os lados lhes surgem ameaças de desastre.” (p. 61). *A instalação do medo* foi publicada, originalmente, em outubro de 2012. A crise econômica, em Portugal, acentuou-se em 2011. A aceleração insólita das transações monetárias – representada pelas bolsas de valores – concede à linguagem escolhida por Rui Zink o ritmo do romance. Os diálogos são cuspidos, e os instaladores do medo agem como os oficiais de justiça: batem à porta, mostram a intimação e indicam o local da assinatura (*aqui onde tem um xis*), pela qual a ciência do aviso será validada.

Frente a esta distópica realidade, afinal “Na ONU, o horror torna-se lógica pura, raciocínio simples: por vezes é preciso matar algumas pessoas (alguns milhões de pessoas, coisa pouca) para salvar a humanidade.” (p. 66), a Literatura pode alertar a respeito dos problemas da contemporaneidade por meio de uma retomada de fatos e de pensamentos do passado, a fim de aproximá-los não necessariamente comparando-os, todavia possibilitando espaço para o reparo, para um olhar atencioso e efetivo. Acredito que a motivação do autor para a escritura de *A instalação do medo* tenha surgido, especialmente, a partir da crise econômica europeia, tendo em vista as inúmeras passagens narradas. Os medos financeiros são sobrepostos aos demais sempre de forma comparativa, como neste extenso trecho em que a rapidez das falas concede à história o tom que subjaz dos momentos de instabilidade econômica. Tudo é para já.

- Certo, não será o mesmo que uma pandemia, o horror económico. Mas é mais eficaz. Não mata tanto mas mói mais.
- Confere. Vai moendo.
- Vai moendo.
- É uma moinha.
- Para a mulher é capaz de ser um alívio. Eles estão a falar com elas mas, na verdade, não estão a falar com ela. Estão encantados com o seu próprio jogo. Cobras-capelo encontrando um espelho e, pela primeira vez, entendendo embriagadas o fascínio que o passarinho sente quando fita a serpente.
- Uma dor surda, que está lá, não sai de lá, fica lá.
- Um zumbido.
- Tipo tortura chinesa.
- Os chineses, ora aí está também um belo medo.
- O famoso pingó sobre a cabeça.
- A gota que vai caindo.
- A princípio não faz nada.
- Quase nem se sente.
- Mas depois...
- Pouco a pouco...
- Vai-se tornando uma tortura.
- Por isso mesmo se chama tortura.
- Chinesa.
- Tortura chinesa.
- *Made in China*.
- Mas não necessariamente concebida...
- Desenhada...
- *In China*.
- Torna-se insuportável.



- Não pára.
- Uma pessoa não consegue pensar.
- É.
- A dado momento já não conseguimos pensar.
- Só pensamos no pingo.
- Na gota.
- Gota a gota.
- O pingo.
- Vai caindo.
- O pingo.
- A gota.
- Gota a gota.
- Pingo a pingo.
- Caindo.
- Vai caindo.
- Sem parar.
- E não conseguimos pensar em mais nada.
- Mais nada.
- Só no pingo.
- Na gota.
- Que nos vai enlouquecendo.
- Levando à loucura.
- Gota a gota.
- Pingo a pingo.
- Gota a.
- Gota.
- Pingo a.
- Pingo.
- Plic.
- Ploc.
- Plic.
- Ploc.
- Plic.
- Ploc.
- Uma tortura.
- Mas lenta.
- Paulatina.
- Sem pressas.
- Que nos vai comendo.
- Por dentro.
- A arte suprema.
- A técnica perfeita.
- O medo absoluto.
- O medo por dentro.
- Uma delícia.
- Uma categoria, vai ver. (p. 67-68-69)

Qual é a tortura a que o ser humano do século XXI é submetido? Ou a qual ele se submete? A aflição por saber que nada é para já, mesmo que o cotidiano seja acelerado, (por vezes) não vivido e superficial. O coro dos contrários. Tamanha é a gana por saber, por ter e por descobrir que o que mora no entre não desperta mais gozo. Quando o bebê aprende a buscar o seu brinquedo sozinho, quando o adolescente pobre – depois de ter economizado por um ano a curta mesada – consegue comprar a bola de futebol que tanto queria, quando o professor é escolhido o paraninfo da turma mais incompreendida da escola, quando se abdica

de alguns prazeres para conseguir outro mais esperado e que pedia por sacrifícios. A pressa me come, a efemeridade das relações me consome, a rapidez das comunicações me desnorteia e a vontade de subverter tudo isso, acalma-me.

A alegria, na contemporaneidade, vem nas parcelas do meu cartão de crédito. E nos anúncios expostos nos *outdoors* das cidades. A publicidade é personificada por Carlos e por Sousa: não deixando a cliente falar, jogam em seu colo o produto que, sem a menor dúvida, é o melhor, é o fundamental, é o inigualável, é o que todos precisam para que a ordem seja mantida. O *bom* publicitário sabe jogar com a linguagem. E com as pessoas. O bom publicitário sabe jogar com a linguagem, e não (admite fazer isso) com as pessoas. Algumas escolas de idiomas vendem a ideia falaciosa de que em um mês é possível, fluentemente, falar inglês (inglês, afinal, é a língua mundial). Meu primeiro emprego foi em uma escola de idiomas. Eu era recepcionista. Durante o um ano de estágio, foram incontáveis as vezes em que os já alunos questionavam alguma vantagem prometida pelo setor de marketing que, em todas as manhãs, eram obrigados a participar de uma reunião motivadora. O objetivo de proporcionar ao Outro a aprendizagem de um novo idioma subpõe-se ao de matricular. O ensino transformou-se em mercado, e eu prefiro ser taxada de ingênua a aceitar que alunos sejam clientes, mesmo que a empresa seja privada, mesmo que o lucro seja necessário para manter as instalações, mesmo que.

- Palavras que até podem ser utilizadas na publicidade.
- Publicidade feliz.
- Feliz. Sempre feliz.
- Muito feliz.
- Com índices de felicidade incontestáveis. (p. 81)

A publicidade vende a felicidade, que privilégio. Os idosos saudáveis e bonitos que protagonizam as divulgações de empresas de empréstimos consignados e as campanhas farmacêuticas sobre longevidade são os exemplos ao avesso da realidade – ao menos brasileira. Os velhos que mais precisam do auxílio farmacêutico são os que dependem de uma mísera aposentadoria cujo valor não condiz com os anos de trabalho de uma vida inteira. São esses mesmos velhos que demoram a passar a roleta do ônibus, que têm direito a ser atendidos antes dos mais novos nas filas de não-sei-quantos estabelecimentos, que falam dificilmente, que não podem ver um jovem que já iniciam um monólogo prolixo, que. São esses mesmos velhos que, quando jovens, escutavam os velhos falarem sobre tudo que hoje eles falam. O presente faz-se de passado. Assim são os idosos, para os instaladores do medo. Para o Estado. Para o sistema. Para a Previdência Social. “– Caros, inúteis. – Caros. Inúteis. Improdutivos. – Os velhos.” (p. 102). Eles são como a gordura excedente de um país.

De alguns países. Tentar entender esse mundo, para os instaladores, é idiotice, pois ele “mudou e as pessoas não percebem isso. Já não há pessoas nem há mundo e as pessoas (talvez por já não existirem) não percebem isso.” (p. 83)

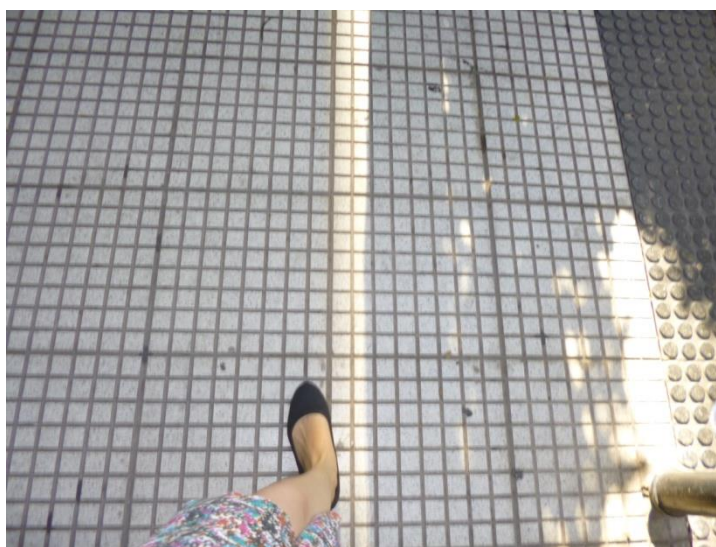
A superpopulação é um tormento contemporâneo para o Estado. No entanto, ao mesmo tempo em que as avenidas estão recheadas de automóveis, o mesmo Estado baixa o valor do IPI para facilitar a compra dos futuros automóveis que rechearão as avenidas. Ao final do ano, é comum os canais de televisão veicularem campanhas acerca dos perigos do trânsito: combinação álcool e direção ou excesso de velocidade. Durante todo o ano, é comum os canais de televisão veicularem propagandas de bebidas alcoólicas em cujo término aconselha-se, por meio de um narrador acelerado, que *Se beber, não dirija*. O câncer pulmonar é o mais comum dos cânceres malignos, segundo o Instituto Nacional de Câncer José Alencar Gomes da Silva. Em 90% dos casos, também conforme publicação disponível na página do Instituto, o motivo da doença é decorrente do consumo de derivados do tabaco. O mercado fumicultor, entretanto, não vai interromper seus lucros por isso, assim como a indústria automobilística não vai parar de apresentar a beleza da vida vista de dentro de um carro zero quilômetro. O mercado me engole, e eu engulo seus produtos. Os instaladores do medo, por isto, chamam-me de idiota: não há como tentar entender um mundo que se autodestrói.



---

<sup>12</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por Aline Costa dos Santos, minha amiga e graduanda em Letras pela PUCRS.

## CONVICÇÃO DE UM EU TEÓRICO – AS NETAS DE ANA



13

Esta linha nasceu querendo alcançar a utopia. Ela é teimosa. No primeiro parágrafo de *As filhas de Ana*, eu tento explicar como alcançá-la a partir de exemplos do cotidiano, das pequenas situações, dos pequenos detalhes, pois acredito que – se ela representa algo que não se permite ser tocado – ao menos que seja concedida àqueles que a tentarem explicar a oportunidade de o fazerem pelo que podem sentir. Eu quero tocar o ponto final deste texto que nomeei como *Convicção de um eu teórico – As netas de Ana*. Se a utopia me faz caminhar, impulsionando-me, quando meus olhos direcionarem-se ao ponto decisivo, acredito que eu terei tocado aquela que se explica em sua essência. Depois, voltarei a caminhar. A experiência de ter relacionado pela escrita as mulheres de minha família às histórias dos séculos XX e XXI confirmou o que por muitas vezes eu duvidei. Por insegurança. Por imaturidade. Por medo. Quando a prática é integrada à teoria de forma humana, qualquer narrativa poderá ser criada. Hoje eu sei que isso não significa seriedade menor ou subjetividade despropositada ou memorialismo incoerente. A Literatura em que acredito, ratifico, faz-se de encontros. E eu posso estar no (meu) texto não somente como leitora: posso estar como personagem. Esta dissertação foi tecida pela sua autora com o intuito da desconstrução, e ela espera ter possibilitado momentos de prazer e de aprendizado teórico-poético.

Quando eu escolhi o que escreveria nestas páginas, não imaginava que os conceitos e os momentos históricos escolhidos seriam tão próximos. Mais uma vez o futuro do pretérito prega-me uma peça. Não imaginava que a insólita ideia de vincular a minha história a eles

---

<sup>13</sup> Fotografia de meu arquivo pessoal. Registro feito por mim, a caminhar pelas ruas de Buenos Aires.

faria tamanho sentido – para mim e para o tecido que me propus a construir. O ser humano engajado e o contemporâneo têm a busca pela compreensão do espaço circundante e a inquietação em comum; tanto no engajamento, quanto no contemporâneo, existe o olhar atento, o reparo. A diferença mais acentuada entre ambos é a nomenclatura. A diferença mais bonita entre ambos é a de que foram criados em momentos distintos, o que significa que há sempre alguém interessado em exaltar a importância da escrita (também) enquanto possibilidade de denúncia. Ao longo de todo o processo de escritura e de pesquisa, estive apreensiva quanto à recepção de meu texto, principalmente em sua forma. Escrever em primeira pessoa – assim como pontuou Beatriz Sarlo a respeito da literatura de testemunho, em *Tempo passado* – é deixar-se envolver mais profundamente pela história a ser narrada. A carga emocional do que foi vivido, como pontuou Ginzburg em *Crítica em tempos de violência*, acentua os contornos que traço. Sartre afirmou, em *Que é a literatura?*, que o leitor é livre, assim como o escritor. Escrevo ao que aspiro e, estando em contato com o receptor o meu texto, este já não me pertence, porque a interpretação daquele fará surgir textos outros. A Literatura faz-se de encontros; a sua escrita, também.

Os medos do ser humano das décadas que compreendem o conto “O muro” e o romance memorialístico *Em câmara lenta* evidenciam-se pela imposição da guerra, da tortura e da morte que, ao menos no imaginário, é indissociável de momentos tão marcados pela instabilidade. Já os dos anos 2000, exaltados em *A instalação do medo*, estão relacionados às exigências que o próprio ser humano faz de si, tendo em vista a fugacidade dos dias e a instantaneidade das trocas interpessoais, e à impossibilidade de viver sem a dependência do mercado econômico. Por distintas proporções, os muros seguem de pé. E seguirão enquanto o Outro for anulado: a mulher, o negro, o homossexual, o judeu, o caipira, o pobre, o analfabeto, o estrangeiro, o gordo, o magro, o HIV positivo. Aquele que não *anda na linha*. Aquele que não segue *a ordem e o progresso*.

Rui Zink construiu imagens que resgatam as narrativas de Sartre e de Tapajós seja exaltando a problemática da xenofobia – quando seu narrador afirma que os imigrantes roubam os trabalhos dos nativos ou quando traz uma satírica cena em que duas turistas portuguesas são assaltadas por outro cidadão português –, seja relembrando episódios do século XX, com a guerra e com a ditadura. Acentua os muros do século XXI, em seu ponto máximo, quando vincula o holocausto à marca Armani: “Inamrah” é uma *palavra bíblica*; como palíndromo, pode ser lido (e percebido pela sonoridade) como “harmani”. Em algumas

línguas secretas, esse vocábulo significa “halo casto” (p. 88). Medos de homens diferentes, sentidos em momentos diferentes. Os mesmos medos, no entanto.

Em 2015, Ana completaria cem anos. Dentro desse tempo, cabem três filhas. Ela, do interior do Rio Grande do Sul, não conheceu a marca Armani. Nem a Prada, a Calvin Klein, a Hugo Boss. Era longe. Ana conheceu os serviços do lar, o cuidado com os cinco filhos e com o marido. Quando me lembro de Ana, lembro o seu avental. Penso que minha bisavó dormia com ele. Ele fazia parte de sua pele. E não tinha marca. A casa dela não tinha grades, não era cercada, vivia aberta. E eu podia correr. Quando parei de correr pelos jardins de Gramado e de Três Coroas, passei a correr pelo asfalto de Porto Alegre. Curioso. Estou sempre a movimentar as pernas. Minha avó, hoje, estaria prestes a completar setenta anos. Ela também não conheceu grandes marcas. Divanir foi costureira. Fez e consertou muitas das roupas da família. Há um pouco de Divanir no modo como escolhi me vestir. Gosto do estilo dos anos sessenta; gosto das músicas dos anos sessenta; gosto das reivindicações que surgiram com o movimento *Beat*, dos Beatles, que se inspiraram nessa vanguarda para ganharem um nome; gosto do espírito de questionamento de uma época em que não pude viver, e me entristeço por saber que essa vontade foi ocultada em Ana e nas suas duas primeiras filhas. Mileide, daqui a três anos, completará meio século. Ela é uma grande mulher. De alguma forma, é como as mães da Praça de Maio, que durante os cinco anos da ditadura militar argentina questionaram o desaparecimento de seus filhos. Foram chamadas de loucas. Toda mãe é louca. Toda pessoa que não *anda na linha* é louca. Eu quero ser chamada de louca, se da quarta filha de Ana eu precisar encontrar o paradeiro. Só não quero ter de passar pela angústia de procurá-la nessas ou em condições semelhantes. As avós da Praça de Maio ainda se reúnem à frente da Casa Rosada, a fim de manter viva a memória de seus desaparecidos. Esta busca memorialística também conhecida como dissertação é também para as netas de Ana. Espero que elas leiam.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pequenas epifanias**. Porto Alegre: Sulina, 1996.

ADORNO, Theodor. **Educação após Auschwitz**. In: <http://sociolizando.wordpress.com/2014/03/28/professor-por-que-voce-tem-falado-tanto-em-ditadura/>. FESTI, Ricardo Colturato. Último acesso em 12 de dezembro de 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2013.

\_\_\_\_\_. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALEGRE, Manuel. **Rafael**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

AUGÉ, Marc. **Para onde foi o futuro?**. Campinas: Papirus, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. **A força das coisas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CANETTI, Elias. **A consciência das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BENEDETTI, Mario. **Antología poética**. Madrid: Alianza editorial, 2008.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

FESTI, Ricardo Colturato. **Professor, por que você tem falado tanto em ditadura?** Disponível em <http://sociolizando.wordpress.com/2014/03/28/professor-por-que-voce-tem-falado-tanto-em-ditadura/>. Acesso em 06 de julho de 2014.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. MACHADO, Roberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: EDUSP, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KRUEGER, Jacqueline Antunes. In: **Exercícios de uma literatura menor: um olhar atelial**. FARINA, Juliane Tagliari; GARAVELO, Leonardo Martins Costa; FONSECA, Tânia Maria Galli (Orgs.). Porto Alegre: Museu da UFRGS, 2014

KUCINSKI, Bernardo. **K. – Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Crônica de uma morte anunciada**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PEIXOTO, José Luís. **Livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RIBEIRO, Milton. **Na ativa, Chico Buarque chega aos 70 anos de vida e quase 50 de carreira**. Disponível em <http://www.sul21.com.br/jornal/na-ativa-chico-buarque-chega-aos-70-anos-de-vida-e-a-quase-50-de-carreira/>. Último acesso em 06 de julho de 2014.

RUFFATO, Luiz. **Discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt**. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463,0.htm>. Último acesso em 06 de julho de 2014.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Roberson Costa. Portadores. In: **Exercícios de uma literatura menor: um olhar atelial**. FARINA, Juliane Tagliari; GARAVELO, Leonardo Martins Costa; FONSECA, Tânia Maria Galli (Orgs.). Porto Alegre: Museu da UFRGS, 2014.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE. Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **O Muro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O escritor é um político?** Lisboa: Publicações Quixote, 1971.



SOUZA, Ricardo Timm de. **Escrever como ato ético**. Letras de Hoje, Porto Alegre, n. 2, 227-231, v. 48, abr./jun. 2013.

STEINER, George. **A poesia do pensamento**. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ZINK, Rui. **A instalação do medo**. Lisboa: Teodolito, 2012.