

**JULIANE VARGAS WELTER**

**AUTÓPSIA DE UM PASSADO:**

**uma leitura de *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton  
Hatoum**

**PORTO ALEGRE**

**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA E LUSO-AFRICANAS**  
**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**AUTÓPSIA DE UM PASSADO:**  
**uma leitura de *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton**  
**Hatoum.**

**JULIANE VARGAS WELTER**  
**ORIENTADOR: PROF. DR. HOMERO VIZEU ARAÚJO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

**PORTO ALEGRE**  
**2010**

*Para os leitores atentos.*

*“- Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um  
louco, um romântico, um anarquista (...).”  
(Paulo Martins em “Terra em Transe”, de Glauber Rocha).*

*“Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não  
havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.”  
(O Escritor em “Intestino Grosso”, de Rubem Fonseca).*

## AGRADECIMENTOS

O trabalho de pesquisa, apesar de muitas vezes solitário, acaba por envolver muitas das pessoas que estão à nossa volta, direta ou indiretamente. Entre as tantas pessoas que fazem parte desta minha trajetória – e me refiro também àquelas parcerias não acadêmicas – quero agradecer primeiramente a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa concedida em 2009, fundamental para o bom andamento do trabalho.

Agradeço imensamente à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter me propiciado esses últimos 8 anos de ensino gratuito e de qualidade; aos professores (e ex-professores) do curso de graduação e de pós-graduação do Instituto de Letras desta universidade, em especial à professora Zilá Bernd, com quem aprendi muito do que sei hoje sobre trabalho intelectual; ao professor Marcelo Frizon, pela parceria e orientação no Trabalho de Conclusão de Curso, que veio a originar esta dissertação; e por fim, ao meu orientador, professor Homero Vizeu Araújo, pela paciência, confiança e apoio em mim depositados, desde a leitura de meu Trabalho de Conclusão de Curso em 2007/2, do qual participou como banca avaliadora, passando pela minha participação no curso de mestrado e terminando (recomeçando?) nos projetos futuros que já se fazem concretos. Aos colegas do curso de pós-graduação, principalmente a Carla Vianna, pelos últimos anos dividindo ansiedades e boas risadas, e pela solicitude em me ajudar na revisão final do trabalho; a Eugênio Brauner, pelo bom humor com que sempre dividimos ansiedades e incentivos; e a Gabriela Luft, companheira de cadeiras, seminários, artigos, congressos e aflições nestes últimos anos.

Meus agradecimentos à banca examinadora composta pela profa. Márcia Ivana de Lima e Silva, prof. Luís Augusto Fischer e prof. Marcelo Siqueira Ridenti primeiramente pelo aceite na participação, pela apreciação do trabalho e pelas contribuições feitas durante a defesa desta dissertação.

Não poderia deixar de agradecer a Milton Hatoum, exemplo de intelectual, sempre amável e disponível para o diálogo. A sua interlocução tornou o trabalho de pesquisa ainda mais interessante para mim, e acredito que para os leitores deste trabalho também.

A todos os amigos que das mais variadas formas participaram deste processo, seja apoiando o meu trabalho com palavras animadoras ou simplesmente dividindo uma mesa de bar. Entre estes, sou especialmente grata a Laura Hahn, Paulo Ott e Tiago Ferraz.

Agradeço a Fernando Pureza, que revisando e imprimindo textos, emprestando livros, tirando todas as minhas dúvidas sobre História, acabando com os meus quase vícios de linguagem (“não chama de golpe de 68, chama só de AI-5”), me apoiando nos momentos de maior ansiedade, aguentando meu mau-humor, fazendo os meus serviços domésticos enquanto eu tentava terminar o texto e me ajudando na escolha do título final (a listagem total deve ter contabilizado uns 20!), foi fundamental durante todo o processo de escrita desta dissertação. Sem ele este trabalho seria muito menos divertido. (Na verdade, ele fez muito mais do que isso, mas por ora me limito a um parágrafo, deixando o segundo para os projetos futuros).

Agradeço aos meus pais, Julio Welter e Mareci Vargas, pelo apoio emocional e financeiro, e por todo o incentivo depositados em mim e em meus estudos nos últimos 28 anos. Ao meu irmão, Matheus Welter, por todos os momentos compartilhados. A sua presença, mesmo distante, torna a vida muito mais doce. Agradeço a todos pelo imenso amor.

Aqueles que aqui não estão mencionados, mas que nas mínimas e múltiplas formas participaram dos últimos 2 anos e ... (alguns meses!), meus sinceros agradecimentos.

Por fim, agradeço aos meus leitores atentos, aqueles a quem dedico o presente trabalho, na esperança de dividir e multiplicar conhecimentos.

## RESUMO

O presente trabalho tem como indagação central as reflexões acerca da ditadura militar na literatura brasileira contemporânea, centrando-se nos romances de Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). O trabalho dividiu-se em quatro eixos: o primeiro contempla as produções artísticas dos anos 50 e 60 marcadas pelo *romantismo revolucionário* e pela utopia de uma pátria nova; em um segundo momento, o desencanto da esquerda nos anos 70 é o foco principal; logo após, no terceiro eixo, trabalha-se com a variante distópica, tendo as obras *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, papéis cruciais. O quarto eixo refere-se à literatura produzida pós anos 2000, o foco principal desta dissertação: a obra de Milton Hatoum, aqui limitada aos romances já citados. Através da análise dos romances supracitados busca-se localizar a reflexão feita pelos intelectuais Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e Milton Hatoum, anos após o fim do regime: trauma ou acerto de contas? Através do tratamento literário dado ao tema em seus romances, Milton Hatoum, de forma díspar a Caio Fernando Abreu e Chico Buarque, mostrar-nos-á uma reflexão mais madura, baseada no papel da escrita, ou seja, no desempenho da função do intelectual, que transmite e trabalha a sua memória através da narrativa.

**Palavras - chave:** Milton Hatoum – *romantismo revolucionário* – ditadura militar - memória – Caio Fernando Abreu – Chico Buarque

## ABSTRACT

The present work has its central investigation focused in the thoughts about the military dictatorship in the contemporary Brazilian literature, having focus in the Milton Hatoum's romances, *Dois irmãos* (2000) and *Cinzas do Norte* (2005). This work divides itself in four axes: the first one contemplates the artistic productions of the 50's and 60's that were marked by the revolutionary romanticism and the utopia of a new country; in a second moment, the disenchantment of the left in the 70's is the main focus, soon after that, in the third axis, it will be worked the dystopic variant, with the works *Onde andar* *Dulce Veiga* (1990), from Caio Fernando Abreu and *Benjamin* (1995), from Chico Buarque having crucial papers. The fourth axis refers itself to the literature produced after the 2000's, the main focus of this dissertation: the work of Milton Hatoum, here taken by the already named romances. Through analysis of the romances named above, we intend to localize the reflexions made by the intellectuals Caio Fernando Abreu, Chico Buarque and Milton Hatoum, years after the end of the regime: trauma or reckoning? Through the literary treatment given to this theme in their romances, Milton Hatoum differs itself to Caio Fernando Abreu and Chico Buarque, showing us a more mature thought, based on the role of writing, or in another word, in the development of the function of the intellectual, capable of transmitting and working its memory through the narrative.

**Keywords:** Milton Hatoum - *revolutionary romanticism* - military dictatorship - memory - Caio Fernando Abreu - Chico Buarque



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1 UTOPIA E REALIDADE: ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO E DITADURA MILITAR.....</b>	<b>15</b>
1.1 Utopia.....	15
1.2 <i>Romantismo revolucionário</i> .....	20
1.3 Desencantamento.....	27
<b>2 O NOSSO FIM DE SÉCULO: DEMOCRACIA, DESAGREGAÇÃO E FANTASMAS.....</b>	<b>34</b>
2.1 Democracia e desagregação.....	34
2.2 Dulce Veiga e Castana Beatriz.....	37
<b>3 MILTON HATOUM: MEMÓRIA E ESCRITA.....</b>	<b>57</b>
3.1 A obra.....	57
3.2 O caso Laval.....	66
3.3 O caso <i>Cinzas do Norte</i> .....	87
3.4 Trauma ou acerto de contas.....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>102</b>
<b>OBRAS LITERÁRIAS.....</b>	<b>112</b>
<b>OBRAS CINEMATOGRAFICAS.....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>124</b>

## INTRODUÇÃO

Escritor já consagrado pela crítica, Milton Hatoum é hoje considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira, tendo publicado os romances *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008) e o livro de contos *A cidade ilhada* (2009)<sup>1</sup>, entre tantos outros trabalhos de tradução e crítica literária<sup>2</sup>. Em épocas de narrativas fragmentadas e narradores perturbado(re)s, Milton Hatoum nos contempla com relatos que filiam-se à narrativa oral<sup>3</sup> e à tradição moderna de narradores<sup>4</sup> (segundo o crítico literário britânico Raymond Willians, o romancista amazonense é o melhor da tradição moderna, hoje)<sup>5</sup>. Narradores diferenciados, marcados pela influência da tradição francesa do século XIX, como Gustave Flaubert, e pelo melhor da literatura brasileira, como Machado de Assis<sup>6</sup>.

Todos os atributos acima citados explicam um pouco do enorme sucesso que o escritor faz com sua literatura e poderiam justificar também a escolha do seu nome como objeto de pesquisa. E é sobre essa escolha que falarei brevemente.

Meu contato com a obra de Milton Hatoum se deu ao final do curso de graduação, nesta universidade, quando estava à procura de um objeto para ser analisado no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Foi quando, com indicação da profa. Zilá Bernd, minha orientadora de bolsa de iniciação científica na época, cheguei até o romance *Dois irmãos*, exemplar para as discussões sobre transculturação e imigração, assuntos bastante debatidos no grupo de pesquisa “Questões de Hibridação nas Américas”, do qual fazíamos parte. A leitura da obra me fez perceber o quão rica era a

---

<sup>1</sup> Seus três romances ganharam o prêmio Jabuti de melhor romance do ano e *Cinzas do Norte* foi contemplado também com os prêmios Bravo!, APCA e Portugal Telecom.

<sup>2</sup> Os trabalhos já feitos por Milton Hatoum encontram-se listados no seu site pessoal miltonhatoum.com.br, lançado no mês de setembro de 2010.

<sup>3</sup> Como *Órfãos do Eldorado* (2008).

<sup>4</sup> Como *Dois irmãos* (2000).

<sup>5</sup> Ver: WILLIAMS, Raymond. A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

<sup>6</sup> As influências aqui explicitadas são reveladas não só pela leitura da obra de Milton Hatoum, mas também pelos relatos acerca de suas leituras preferidas, o que pode ser lido em Hatoum, 2010a, 2010b e 2010c. Importante acrescentar que o eixo temático Hatoum-leitor não será desenvolvido no presente trabalho por nossas limitações temporais e temáticas, ficando como uma possibilidade de pesquisa para o futuro, visto que não tivemos acesso a trabalhos de fôlego referentes a este tema.

sua narrativa e como poderia ser profícuo seu estudo, mas por questões burocráticas minha orientação não pode ser feita pela referida professora. Ao mesmo tempo, minha bolsa de iniciação científica findava e eu precisava naquele semestre, 2007/2, começar e finalizar meu TCC. Na época, cursava minha última cadeira presencial, “Literatura Brasileira Contemporânea”, ministrada pelo professor Marcelo Frizon, ao qual convidei para o trabalho de orientação de final de curso.

Durante as orientações com o professor Marcelo, tive a oportunidade de dialogar com o doutorando Ian Alexander e com o professor Homero Araújo, essenciais na revisão teórica daquele trabalho, que acabou sendo uma análise do romance *Dois irmãos* – desde a discussão do enredo, do pano de fundo histórico e do possível regionalismo, até a discussão sobre a busca da figura paterna feita por Nael. Durante esses diálogos com o professor Homero, que viria a fazer parte da banca avaliadora daquele trabalho, foi levantado o questionamento sobre o personagem Laval, que se mostra a princípio um personagem secundário, mas que cresce em importância de forma surpreendente na narrativa. Naquele trabalho o assunto não foi abordado, deixando assim o questionamento sem respostas. A aprovação no curso de Mestrado, com a orientação do professor Homero, e a realização deste trabalho possibilitaram que aquela interrogação - e outras que foram surgindo no decorrer do trabalho - fossem respondidas.

As ideias iniciais da dissertação seriam a análise do narrador hatouniano, as heranças romanescas e um possível trauma ditatorial na obra, tendo como figura central Laval. Durante a trajetória pode-se perceber que não haveria tempo hábil para um trabalho deste porte, visto que teríamos 2 anos – e alguns meses a mais - para sua finalização. Passamos a trabalhar com dois dos objetivos iniciais: o narrador e um possível trauma ditatorial, que ficara ainda mais evidente com a leitura do romance *Cinzas do Norte* (2005). Ainda assim, o tempo era curto, e o trabalho longo. Neste momento, já findados os 2 anos do curso, optamos por limitar-nos às indagações sobre Laval e a ditadura militar, já que estava imersa nas leituras sobre a literatura dos anos 60 e 70 e estudos críticos. Esta imersão se vale muito pela cadeira ministrada pelo professor Homero em 2009/2, nesta universidade, “O nacional-popular e a literatura brasileira”, que me permitiu ler textos – ficcionais e críticos – com os quais até então não havia entrado em contato, assim como permitiu discussões inéditas para mim sobre o tema na literatura.

Limitamos então o objeto ao seguinte questionamento: as menções à ditadura militar na obra de Milton Hatoum demonstram um trauma daquele período ou são uma tentativa de acerto de contas com nosso passado infeliz? Ou, talvez, nada disso? É sobre estas perguntas que forma-se o presente trabalho, tendo como objetivos analisar a discussão histórica/literária sobre o passado do país e situar essas reflexões no âmbito da literatura brasileira contemporânea. Os romances analisados não são somente os de Milton Hatoum, já que a discussão também contempla obras de Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e em menor escala Beatriz Bracher, tendo no amazonense o seu ápice, seja na escolha cronológica ou no amadurecimento da discussão. Todos os autores citados se valem do período ditatorial em suas narrativas, mas cada um o reflete de uma maneira, ainda assim permitindo similaridades.

Essa escolha temática fez com que os romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Órfãos do Eldorado* (2008), assim como o livro de contos *A cidade ilhada* (2009) fossem retirados do *corpus* central por fugirem ao tema proposto, mas não impedindo-os de serem mencionados em casos relevantes. No caso do livro de contos, menciono a narrativa “Bárbara no Inverno”, que vem ao encontro da discussão aqui proposta.

A metodologia utilizada baseia-se na bibliografia analisada no referido TCC, no próprio trabalho, em filmes que acrescentaram à discussão e a novas referências que foram surgindo no percurso. Entre essas novas referências cabe destacar o livro *Em busca do povo brasileiro* (2000), de Marcelo Ridenti, fundamental para o questionamento aqui proposto. O encontro com Milton Hatoum, momento que permitiu que eu pudesse dividir com o autor meu ensaio sobre *Dois irmãos*, também foi uma ocasião importante na divulgação e na partilha do trabalho já feito, além de ter me possibilitado trocas de e-mails com o escritor. Essas trocas de e-mail me levaram à aquisição do livro *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum (CRISTO, 2007), livro em homenagem ao romancista que encontrava-se à venda somente em Manaus, e que me foi remetido diretamente da capital amazonense a Porto Alegre; assim como também tornou possível a leitura de *Representações do Intelectual* (2005), de Edward

Said, indicação bibliográfica do próprio Milton Hatoum<sup>7</sup>. Este diálogo com o autor tornou o trabalho ainda mais estimulante e rico, principalmente em se tratando da figura deste escritor: um intelectual ativo, solícito e aberto a diálogo.

Antes de mencionar a organização do trabalho, gostaria de esclarecer o título escolhido. “Autópsia”, segundo o dicionário Houaiss (2001), é um “exame, inspeção de si próprio”; “exame minucioso de cadáver”; “análise minuciosa”; “crítica severa”. Ao trazer à tona o tema ditatorial através das reflexões de seus narradores, os romances aqui citados colocam-se como analíticos de um passado pessoal e social, cabendo a nós o trabalho de investigação das diversas posturas apresentadas.

Para a organização do trabalho pensou-se em começar a análise dos textos nos 50 e 60, período em que podemos ver emergir as ideias românticas revolucionárias; passando pelos anos 70 com o desencantamento da esquerda e pelos anos 80 e 90, com a nova era democrática, e cada vez mais desigual; culminando com a obra de Milton Hatoum, nos anos 2000 e sua reflexão na ficção sobre este processo. E assim aqui está posto.

No Capítulo 2, “Utopia e realidade: *romantismo revolucionário* e ditadura militar” discute-se na primeira seção a formação do projeto político nacional nos anos 50, a partir das expectativas culturais e econômicas, e das conquistas futebolísticas daqueles anos. Na seção seguinte, passamos aos anos 60 e ao *romantismo revolucionário*, conceito discutido por Ridenti (2000) a partir do texto de Löwy e Sayre (1995): *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*. A geração dos anos 60, contrária à ditadura, utilizava a figura do povo como o grande salvador, se valendo das formas públicas de arte – teatro e canção – como forma de alcançar esse povo idealizado. Geração que virá a encontrar na guerrilha urbana uma nova saída, referência que será feita por Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha em suas obras, respectivamente: *Quarup* (1967), *Pessach: A travessia* (1967) e *Terra em Transe* (1967). Longe de querer tratar da simbologia, as três obras nascem no mesmo ano e tem como horizonte a luta armada. O impacto dessas produções de esquerda nos anos 60 permite a discussão sobre uma suposta hegemonia de esquerda propagada por Schwarz (1978) e Franco (1998), mas refutada por Ridenti (1993) e aqui posta.

---

<sup>7</sup> Importante destacar aqui que a tradução de *Representações do Intelectual* (2005) para o português foi realizada pelo próprio Milton Hatoum.

Os anos 70 serão tratados na terceira seção, onde se perceberá o desencantamento da esquerda, exposta ao regime militar - que se tornava cada vez mais forte -, decepcionada com o povo e com ela mesma. Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, agora com o acréscimo de Érico Veríssimo, são os escolhidos para darem o tom de decepção daquele momento nos seus respectivos romances: *Bar Don Juan* (1971), *Pilatos* (1974) e *Incidente em Antares* (1971). Assim como debate-se também as discussões acerca da qualidade das obras produzidas durante os tempos duros da censura, com o suporte teórico de Franco (1998), Pellegrini (1996) e Sussekind (1984; 1985).

Uma breve síntese do país democrático será tratada no capítulo 3, “O nosso fim de século: democracia, desagregação e fantasmas”, partindo dos anos 80 e chegando aos anos 90. Na primeira seção encontra-se um breve panorama do que o país viveu (e vive) após o fim da ditadura. Na segunda seção, discutem-se os romances *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, com seus protagonistas atormentados nos anos 90 por fantasmas desaparecidos durante a ditadura militar.

Estabelecido esse caminho da literatura, chega-se ao último capítulo, “Milton Hatoum: memória e escrita”, que se refere na primeira seção à obra do escritor de uma forma geral, as suas filiações e a sua reflexão como intelectual. Na segunda seção, “O caso Laval”, discute-se a figura desse personagem no romance *Dois irmãos* e seus possíveis desdobramentos. Na seção seguinte, o esforço textual é o mesmo, mas tendo como foco o romance *Cinzas do Norte*. Na última seção, “Traumas ou acerto de contas” busca-se a síntese e a solução para o questionamento inicial, com o acréscimo do romance *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher.

Ao fim da dissertação ainda incluo emails trocados com Milton Hatoum – já mencionados anteriormente – com o objetivo de evidenciar as posições do autor sobre a própria obra e sobre a crítica existente sobre ela através de um enfoque pessoal.

A partir deste momento, convido meu leitor a acompanhar a trajetória do recorte aqui escolhido, iniciando o caminho pelos sonhadores anos 50.

# 1 UTOPIA E REALIDADE: ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO E DITADURA MILITAR

## 1.1 Utopia

“Quando minha música sai boa, penso que parece música de Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar” (BUARQUE apud BARROS e SILVA, 2004, p.15). A casa de Oscar Niemeyer e a música de Tom Jobim citados por Chico Buarque são uma metáfora possível para o Brasil dos anos 50: um país em construção, novo em sua capital, em sua música, em seu cinema, em sua dramaturgia em processo de amadurecimento, em sua literatura e, pela primeira vez, campeão da Copa do Mundo de Futebol, em 1958.

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. [...] Ela [Brasília] foi construída sustentada numa idéia<sup>8</sup> daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (BUARQUE apud BARROS e SILVA, 2004, p.16).

Vivia-se um momento único na produção cultural: a Bossa Nova conquistava seu espaço; o Cinema Novo, com influências da Nouvelle Vague francesa e do neo-realismo, muda a ótica da produção nacional, voltando-se para a realidade brasileira de subdesenvolvimento; a dramaturgia finalmente havia produzido as peças que precisava para sua sustentação e difusão; O Teatro de Arena e o Teatro Brasileiro de Comédia transformavam o jeito de fazer e ver o teatro nacional; e, na literatura, Guimarães Rosa publicava, em 1956, o colossal e inovador *Grande Sertão: Veredas*.

---

<sup>8</sup> De acordo com o novo Acordo Ortográfico dos países da CLP (Comunidade de países de Língua Portuguesa), em vigor desde 1º de janeiro de 2009, paroxítonas terminadas em ditongo como a palavra “ideia” não serão mais acentuadas. Como ainda estamos em período de adequação à nova ortografia – que se encerra em 31 de dezembro de 2012 – optamos por manter a grafia original das palavras em citações e adequá-las às novas regras no corpo do texto.

Nem antes nem depois nossos antagonismos estiveram tão perto de uma conciliação: o local e o cosmopolita, o sertão e o litoral, o folclore e a vanguarda, o popular e o erudito pareciam próximos de encontrar seu ponto de solução. A obra de Guimarães Rosa realizou essa proeza, da qual Brasília seria a síntese histórica, a materialização de uma sociedade nacional integrada. Esse projeto, porém, [...] foi demolido antes de existir, ou ficou intacto, suspenso no ar. O golpe de 64 iria abortá-lo - quem sabe para nunca mais (BARROS e SILVA, 2004, p.15).

As dicotomias supracitadas por Barros e Silva (2004), que viviam um período de harmonização no final dos anos 50, acompanham a literatura brasileira – e a nossa produção artística de uma forma geral – desde seu nascimento. Segundo Candido (2006b, p.117-8), a produção literária brasileira tem sido uma “superação de obstáculos”, entre eles o “sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada”. Passamos o século XIX na tentativa de superar a metrópole europeia, e no XX, o amadurecimento de nossa literatura permitirá que sejamos influenciados pelas correntes oriundas do velho continente “não mais como transposição, mas como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada depois da Primeira Guerra Mundial e do nosso progresso econômico” (CANDIDO, 2006b, p. 133).

A década de 30 de nossa literatura<sup>9</sup> viveu este momento, em que se alastravam pelo mundo as ideias marxistas e fascistas, assim como conceitos freudianos, que terão em nossa literatura espaço para discussão. A vertente marxista – que muito nos interessa na presente discussão – terá seu quinhão no chamado “romance de 30”, que trará o subdesenvolvimento como protagonista de muitas narrativas. Sem a intenção de esgotar a lista e generalizar a produção literária da década, temos os casos simbólicos de Jorge Amado, militante do PCB (Partido Comunista Brasileiro<sup>10</sup> ou “Partidão”), que chega a publicar quase um livro por ano na década de 30, entre eles *Cacau* (1933) e *Capitães de areia* (1937), sempre tendo como guia a realidade nordestina miserável; e Graciliano Ramos, preso durante o Estado Novo getulista, que narra o êxodo dos retirantes nordestinos em *Vidas Secas* (1938). Aliam-se a estes nomes José Lins do Rego e Rachel

---

<sup>9</sup> Todas as relações feitas com e entre obras literárias referenciar-se-ão somente à prosa de ficção - entre elas contos, romances e dramas -, visto que uma relação de maior alcance fugiria aos limites do presente trabalho.

<sup>10</sup> Com as cisões do PC no início dos anos 60, a nomenclatura de Partido Comunista do Brasil coube à sigla PCdoB; enquanto ao “Partidão”, coube o nome Partido Comunista Brasileiro.



de Queiroz, também exemplares desta safra romanesca. Tem-se uma produção vasta e de qualidade, como até então não se havia visto na literatura nacional.

Na temática mais urbana, ganharam forças nomes como os de Dyonélio Machado e Érico Veríssimo, que segundo Candido (2006a, p.247), compõem a linha dos “radicais urbanos”, atentos ao coletivo e ao individual. A dicotomia representada por essa geração alcança outro patamar: a renovação. A literatura dita “sertaneja” do início do século XIX, que tinha como intuito (re)conhecer o país, ganha novos ares, assim como a cidade, já que nem só de Rio de Janeiro viverá essa safra urbana. Segundo Candido (2006a, p.248), os romancistas desta geração “liquidam o velho regionalismo e retemperam o moderno romance urbano”<sup>11</sup>.

E na década de 50 chegamos ao grande momento da superação do localismo versus cosmopolitismo, como citado por Barros e Silva (2004). Na ficção, Guimarães Rosa, universaliza o regional, na linguagem e no conteúdo, com a publicação de *Grande Sertão: Veredas* (1956). Candido (2006a, p.195), refere-se a esse momento como “consciência dilacerada do subdesenvolvimento”, em que se descarta “a retórica e o sentimentalismo”, aproveitando-se da própria matéria-prima antes utilizada para reelaborá-la através do absurdo, da magia, do monólogo interior e de uma nova técnica de escrita, o que leva o autor a denominá-lo de “superregionalista”. Além de Guimarães Rosa, caso exemplar deste grande momento da literatura nacional é a obra de Clarice Lispector<sup>12</sup>, que fará novo uso da linguagem, focada nos dramas psicológicos e urbanos, fazendo assim uma literatura singular e inovadora.

O teatro viverá este panorama positivo da década com o seu amadurecimento, percebido nas produções que estrearam naqueles anos<sup>13</sup>. Entre essas peças: *O Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna; *Eles não usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri e *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes<sup>14</sup>. Peças de grande sucesso que irão trazer para o palco o drama das classes menos abastadas e o

---

<sup>11</sup> Sem intenção de generalizar a produção da década – que conta também com produções marcadas por valores católicos, como a obra de Otávio de Faria - me detenho no romance de 30 e seus escritores por ser um momento de denuncia e discussão do problema do subdesenvolvimento, e também de militância ligada à esquerda política no país.

<sup>12</sup> Entre suas obras *Perto do Coração Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *Laços de Família* (1960), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1973), *A Hora da Estrela* (1977), entre outras.

<sup>13</sup> Para um estudo mais detalhado ver: PRADO, Décio de Almeida, 1917- *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 (Debates v. 111).

<sup>14</sup> A escolha das peças se dá pelo caráter temático, sem a intenção de generalizar ou esgotar a lista e a discussão.

início da militância teatral atrelada à esquerda política, que virá a ser uma das grandes armas de luta dos anos 60.

Abrindo um rápido parêntese, interessante perceber que as três peças acima citadas ganharam novos tratamentos e outros palcos, reflexo do sucesso que fizeram a sua época e ainda hoje: *O Auto da Compadecida* já foi adaptado três vezes para o cinema – em 1969, 1987 e 2000<sup>15</sup> – e uma vez para a televisão – em 1999 –, em formato de minissérie<sup>16</sup>. *Eles não usam Black-tie*<sup>17</sup>, tendo estreado no cinema em 1981, sofreu algumas modificações no enredo por influência das greves do ABC paulista no início dos anos 80. Outra curiosidade interessante: na peça, Gianfrancesco Guarnieri interpretava Tião, o “fura-greve”; e no cinema, 23 anos depois, ganha o papel do líder grevista, Otávio. Já *O Pagador de Promessas*, logo de sua estreia foi levado às telas do cinema, em filme homônimo, ganhando o prêmio máximo no Festival de Cannes de 1963<sup>18</sup>. A minissérie, baseada na peça, é produzida em 1988, tendo algumas cenas censuradas pela Rede Globo<sup>19</sup>.

A obra de Ariano Suassuna, influenciada pelos autos vicentinos, trará as figuras de Chicó e João Grilo, e o julgamento de seus personagens por Jesus Cristo, o Diabo e a Virgem Maria. Valorizando o nacional-popular e criticando algumas figuras da Igreja, Suassuna absolverá somente a figura do pícaro João Grilo, o anti-herói, parente próximo da figura do malandro<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Respectivamente: *A compadecida*, dirigido por George Jonas, com roteiro de Ariano Suassuna; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido por Roberto Farias; *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes, com roteiro de Adriana Falcão.

<sup>16</sup> A minissérie foi ao ar pela Rede Globo no início de 1999 e devido ao enorme sucesso originou o filme, já citado, de mesmo nome no ano seguinte, mantendo o elenco original.

<sup>17</sup> Dirigido por Leon Hirszman.

<sup>18</sup> *O pagador de promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte, é até agora o único filme brasileiro que recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes (França). Fato não comprovado, mas muito dito, seria de que um dos grandes responsáveis pela vitória teria sido o cineasta François Truffaut, então jurado do festival. Para maiores informações ver <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,palma-e-o-premio-maximo-dizia-anselmo-duarte,462712,0.htm>> e <<http://cinema.uol.com.br/resenha/o-pagador-de-promessas-1962.jhtm>>. Acesso em 3 de março de 2010.

<sup>19</sup> *O pagador de promessas* (1988), dirigida por Tizuka Yamasaki, foi uma minissérie originalmente feita em 12 capítulos para a Rede Globo. Censurada, é rodada em 8 capítulos – e reprisada em mais duas oportunidades: 1991 e 1999. A censura se referia às menções políticas e à reforma agrária. Para maiores informações ver Revista Cult, 115, Dossiê *TV Brasileira*: Pensadores discutem sua qualidade, poder e ética. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/novo/dossie.asp?edtCode={040CB0D3-CEE3-41F2-9818-2C00A2B3A661}&nwsCode={023B24DD-39F2-4E2F-86A2-44C032A02A73}>>. Acesso em 03 de março de 2010.

<sup>20</sup> Para maiores detalhes a cerca da relação entre pícaros e malandros, ver: CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. O Discurso e a Cidade. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

Com uma greve operária como pano de fundo, *Eles não usam Black-tie* desenvolve seu enredo colocando em cena os moradores de uma favela e seus problemas sócio-econômicos. Já *O pagador de promessas*, faz da figura de Zé-do-burro um novo Cristo no calvário, agora renegado pela “Santa Madre Igreja”. Figura ingênua, Zé será o carro-chefe da crítica sarcástica à Igreja, ao Estado e à imprensa.

Cruciais neste desenvolvimento do teatro nacional foram também casas de teatro como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. O TBC, fundado em 1948, com o intuito de obter os lucros que até então a dramaturgia não havia proporcionado, é o palco da estreia de *O Pagador de promessas*; o Teatro de Arena, fundado em 1953, tem o espírito polêmico e transgressor de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mantendo por vezes um caráter didático.

Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muito mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil - certamente não aquele visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira, nem mesmo o de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa (PRADO, 1988, p.66).

O Teatro de Arena funcionou como ponta de lança do teatro político, realizando um notável trabalho de teorização, além de grandes revelações artísticas. Já o Teatro Oficina, de cunho mais agressivo, nasce no final dos anos 60 tendo na ousadia a palavra de ordem.

Chegando ao início dos anos 60 com uma dramaturgia consolidada e uma produção literária de qualidade, contando com nomes como os de Clarice Lispector, Guimarães Rosa<sup>21</sup>, Jorge Amado – que continua a publicar, mas agora afastado do PCB, e estreando nova fase em sua literatura, agora mais sensual<sup>22</sup> – e com a estreia de nomes de peso como o de Rubem Fonseca<sup>23</sup> e João Antônio<sup>24</sup>. Assim como o modo de ser e

---

<sup>21</sup> Guimarães Rosa estreia com *Sagarana* (1946), e entre suas próximas obras estão *Com o vaqueiro Mariano* (1947), o já citado *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), *Estas estórias* (1969), - *Ave, palavra* (1970).

<sup>22</sup> Jorge Amado publica até os anos 50 romances tidos como militantes da esquerda política, uma primeira fase de sua obra. A sua segunda fase, que coincide com seu afastamento do PCB, caracteriza-se de maneira mais geral pelas figuras femininas sensuais como Gabriela, Dona Flor, Teresa Batista e Tieta; respectivamente *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Dona Flor e seus dois maridos* (1966); *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do agreste* (1977).

<sup>23</sup> Rubem Fonseca estreia em 1963 com o livro de contos *Os prisioneiros*.

<sup>24</sup> João Antônio estreia também em 1963 com o livro de contos *Malaguetas, Perus e Bacanaço*.

existir ganhou mais espaço nas narrativas, com dramas intimistas, a literatura urbana, com personagens marginalizados, também se mostrava em franco crescimento. Mas as mudanças sociais, econômicas e políticas dos 60 atingiram a arte como um todo, mudando os rumos daqueles otimistas anos 50 e trazendo para a literatura novos olhares.

## **1.2 *Romantismo revolucionário***

Chegara-se aos 60 com esperanças de um futuro melhor, mas esses sonhos foram freados pelos acontecimentos dos próximos anos. Com o temor de uma revolução comunista, João Goulart é destituído da presidência por um golpe civil-militar que dá início à ditadura brasileira no ano de 1964. Com forte opressão política e pesados investimentos do governo americano para o desenvolvimento econômico, o período ditatorial influenciou diretamente a produção cultural do país, seja no conteúdo ou na forma.

A primeira resposta ao golpe vem da música popular (que juntamente com o teatro será um dos principais agentes na tentativa de transformação dos anos 60), com o show *Opinião*. Organizado inicialmente pelos principais integrantes do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE, ou somente CPC), que eram ligados ao PCB, é dirigido por Augusto Boal, e cantado por elementos tidos como representativos da nossa sociedade: Zé Kéti, representante da malandragem carioca; João do Vale, símbolo do trabalhador rural; e Nara Leão, a musa bossa-novista. Queria-se através dessa representação de classes atingir a vários segmentos da sociedade, cantando e representando o povo.

Schwarz (1979, p.80) chama de “mal-estar estético e político” este acordo tácito entre o espetáculo e o público: derrotada, o que fazia a esquerda conclamando e ovacionando o povo, ele também derrotado pelo golpe? A resposta parece estar no *romantismo revolucionário* de que estava imbuída aquela geração, que deposita – cegamente – no povo todas as suas esperanças.

Sendo o grande responsável pelas esperanças de uma revolução capaz de dar fim ao regime ditatorial, interroga-se: mas quem era o povo? Para o PCB, o povo eram todos aqueles interessados no progresso do país, mas com uma noção apologética e sentimentalizável<sup>25</sup>, visão partilhada por boa parte dos dramaturgos nacionais que desejavam uma

aliança entre teatro e povo, (...), mas por motivos e sob formas diversas, ora em bases poéticas, ora em bases políticas, ora para o bem do teatro, ora para o bem do povo. (...) O povo figurava (...) nos mais diversos projetos, seja como emissor, seja como destinatário, seja como objeto da mensagem. (...) Buscava-se tanto articular a voz do povo (...) quanto adivinhar-lhe as obscuras intenções (PRADO, 1988, p.100).

Esse conceito romântico sobre o povo será dividido também com toda uma classe artística musical, como se percebe pela formação do show *Opinião* e pelo sucesso que a Música Popular Brasileira – através dos Festivais da Canção – fará entre a juventude estudantil da década de 60. Com uma temática voltada para a crítica à ditadura e com a valorização do nacional-popular (e tendo um bom número de militantes entre seus nomes), a MPB fará dos festivais da canção palco catártico da classe média politizada.

O imaginário sobre o povo, aquele aclamado pela classe artística como capaz de fazer a revolução, é analisado por Marcelo Ridenti (2000), em livro intitulado *Em busca do povo brasileiro*. O autor se propõe a analisar o imaginário da intelectualidade artística de esquerda, que se desejava popular e representativa do e para o povo, discussão essencial para o presente trabalho, já que traz o conceito do *romantismo revolucionário*, que muito revela sobre a década de 60 e 70.

No livro, a escolha do povo como protagonista desta efervescência encampada pela elite intelectual de esquerda é vista sob a ótica daquele romantismo: romântico por que busca no passado a solução para o futuro, e revolucionário porque modernizador. Para Ridenti (2000, p.12), “as artes, as ciências e a política do período” são marcadas “por uma utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo brasileiro, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista, podendo dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida”.

---

<sup>25</sup> Para maiores detalhes ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.66.

As ideias de Ridenti são desenvolvidas a partir do texto de Löwy e Sayre (1995 apud RIDENTI, 2000): *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*. Para esses autores o romantismo é uma visão social do mundo em diversos campos: “é, por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista” (LÖWY & SAYRE, 1995, p.34 apud RIDENTI, 2000, p. 26). Esse romantismo é dividido em seis tipologias, sendo a última o chamado *romantismo revolucionário*<sup>26</sup>, aquele no qual “a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro” (LÖWY & SAYRE, 1995, p.44 apud RIDENTI, 2000, p.29)<sup>27</sup>.

O seu conceito nuclear é o homem novo que nasceria do camponês explorado não contaminado pela modernidade, ideia encontrada no imaginário de uma classe média intelectualizada. A pergunta que nos cabe nesse momento é: o que fez esses intelectuais se encantarem pela possibilidade de revolução? Para Ridenti (2000, p.34), “havia exemplos vivos de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais, construindo pela ação as circunstâncias históricas das quais deveria brotar o homem novo”<sup>28</sup>. Mas o sonho revolucionário sofreu duro golpe com o início do regime militar e a solução se colocava então na construção de “uma vanguarda realmente revolucionária”, que “opusesse uma resistência armada”, avançando “em direção à superação do capitalismo, na construção de um homem novo, enraizado nas tradições populares” (RIDENTI, 2000, p.38).

O *romantismo revolucionário* se fazia presente então no momento de maior repressão do país, seja em grupos de esquerda ou em manifestações artísticas, como já mencionado. No teatro, com o Arena, de caráter didático desde seu nascimento, nos anos 60 representa as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), que buscam os heróis do passado contextualizados no presente político-social. No Oficina, de caráter agressivo, que pregava “o teatro político, pensando em termos racionais, com um programa definido”, cedendo “lugar a uma espécie de revolta, que pretendia atingir o homem como indivíduo e não como ser comunitário” (PRADO,

---

<sup>26</sup> As demais tipologias fogem a alçada do presente trabalho. Para maiores detalhes ver: Ridenti, 2000, p.26.

<sup>27</sup> Tipologia que vem a ser subdividida em romantismo jacobino democrático, populista, utópico-humanista, libertário e marxistas. Para este trabalho, assim como em Ridenti (2000), mantém-se apenas a denominação *romantismo revolucionário*, atentando para o fato de que há nuances entre os romantismos explicitados.

<sup>28</sup> Revolução cubana, “revolução cultural proletária” na China etc. Para maiores detalhes ver: Ridenti, 2000, p.34

1988, p.114). Na canção, os populares festivais nacionais que movimentam a classe média universitária cantando a revolução pelo viés do nacional-popular; o emblemático e já citado show *Opinião*; a própria Tropicália, “geléia geral” de influências nacionais e internacionais, um movimento “à esquerda da esquerda”<sup>29</sup>; o Cinema Novo, que focava a miséria do país etc. Importante salientar que muitos desses movimentos não se queriam românticos, pelo contrário, alguns se apresentavam como realistas, mas esta busca de uma autenticidade na cultura popular para construir esta nova nação dá a eles o caráter romântico utópico na busca por este futuro melhor<sup>30</sup>.

Na literatura pós-golpe, a discussão do papel do intelectual na sociedade brasileira é ponto de tensão, e a discussão do nacional-popular ainda se faz presente. O simbólico ano de 67 vê nascer três obras – uma cinematográfica e dois romances – fundamentais para o entendimento desta reflexão<sup>31</sup>. Antonio Callado lança o quase épico *Quarup*: na figura do padre Nando, jovem idealista que almeja criar uma sociedade utópica com os índios no Xingu – os índios representando aqui o homem não contaminado pela modernidade –, o romance vai desde o abandono da batina até a prisão e a incorporação do agora ex-padre ao movimento guerrilheiro. Carlos Heitor Cony lança *Pessach- A travessia* problematizando um grande dilema daquela geração: passividade ou luta armada? Na figura de um escritor bem-sucedido e avesso à política, narra o seu envolvimento involuntário com a luta armada, assim como faz duras críticas a organização da esquerda brasileira. De mesmo ano também é o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, narrativa que coloca que “um homem não pode se dividir assim... A política e a poesia são demais pra um só homem...” como afirma a personagem Sara e que tem como *gran finale* a cena de Paulo Martins (representante da intelectualidade na obra) morrendo com uma metralhadora na mão. A luta armada parece ser o grande desfecho, a problemática dessa geração e das discussões da esquerda no final dos anos 60, nos quais a guerrilha é colocada por muitos como a única solução. Isso tudo sem esquecer que Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha foram presos em 1965, juntos. Responde Cony, em entrevista à Folha de São Paulo (28/7/1996):

---

<sup>29</sup> Para maiores detalhes ver: Ridenti, 2000, p. 265-316.

<sup>30</sup> Para maiores detalhes ver: Ridenti, 2000, p. 56-7.

<sup>31</sup> Retifico que não é intenção desse trabalho esgotar a lista das obras produzidas e sim fazer uso daquelas que considero mais emblemáticas para esta discussão.

Em 67, saíram três obras sobre o tema da guerrilha, da luta armada como horizonte de resolução da crise política. "Quarup", do Antonio Callado, "Terra em Transe", do Glauber Rocha, e o meu livro, "Pessach". O caminho das armas era lembrado como solução extrema. Cada um pegou o tema de uma maneira.

(...) Nós estivemos presos juntos em 65, na mesma cela, Glauber, Callado e eu. Foi o episódio que ficou conhecido como "Oito do Glória". Ia haver uma reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos), durante o governo Castello Branco, e o regulamento da entidade proibia que se realizasse essas conferências em países não-democráticos. Quando houve o golpe de 64, a reunião já estava marcada. Um dos esforços da diplomacia do Castello foi confirmar a reunião. Seria a bênção da organização de que o Brasil era uma democracia. Os intelectuais então se organizaram para protestar contra aquilo. Estavam lá o Glauber, o Callado, o Flávio Rangel, Thiago de Mello, Márcio Moreira Alves e outros. Demos uma vaia e fomos presos. Ficamos presos quase um mês. O Glauber já tinha levantado a produção do "Terra em Transe" e estava escrevendo as cenas. Ele escrevia lá na prisão, em papel de embrulho. O Callado já tinha escrito cerca de 90% do "Quarup", e eu começava a escrever, sem saber o que o Callado tinha feito. O meu livro acabou tendo uma crítica muito ostensiva à esquerda e ao Partido Comunista, coisa em que o Callado não entrou. Ele não quis fazer uma divisão.

(...) Ah, você nem imagina como fui patrulhado, à esquerda e à direita. O próprio livro foi sabotado de toda maneira, inclusive dentro da editora, a Civilização Brasileira. Havia um grupo grande do partidão [PC] com interferência na editora. O livro foi considerado uma pedra no sapato. Achava-se que não era o momento de questionar a pureza ideológica, a pureza tática da esquerda. Ora, não fiz outra coisa a não ser isso. Levei para a ficção o meu questionamento como jornalista. Não é porque eu critico o vencedor que estou dando razão ao vencido. Isso para mim é muito importante. Foi em 64 e é ainda hoje. [...] Mas, voltando à época do regime militar, a coisa foi se configurando de tal forma, que a partir de um determinado momento você só tinha duas saídas: pegar o violão ou o fuzil. Eu, como não toco violão, toco piano, e não gosto de fuzil, porque me repugna a violência, tive que parar mesmo. Um prenúncio disso tudo ficou nessas três obras que citei. Não esqueça que o personagem do Jardel Filho no "Terra em Transe", o poeta Paulo Martins, morre com uma metralhadora na mão (SILVA, 1996)<sup>32</sup>.

Enquanto Callado mantém a linha romântica revolucionária, na figura dos índios do Xingu, e Cony critica a esquerda, Glauber Rocha aprofunda os embates do intelectual e questiona a figura do povo como o grande salvador. O personagem Felício, um dos representantes da classe na narrativa, é, segundo o personagem Paulo Martins, “tão covarde, tão servil. E eu queria provar que ele era covarde e servil. A fraqueza. Gente fraca! Sempre... gente fraca e com medo” (TERRA EM TRANSE, 31mim, 20s). Na voz de Paulo, a encarnação do intelectual na obra, temos o tom do desencanto da própria intelectualidade para com aqueles que “faltaram à revolução” e que são, na verdade, criação do seu próprio imaginário.

---

<sup>32</sup> Entrevista completa em: CONY, Carlos H. Na prisão com Glauber e Callado. Folha de São Paulo, 28 de julho de 1996. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em 2 de março de 2010.



Não menos importante, no mesmo ano, no teatro, estreiam as peças de Plínio Marcos *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, trazendo para os palcos o subproletariado<sup>33</sup>. Tendo o social como pano de fundo, mas concentrando a ação no indivíduo, esses dramas trazem a naturalização da exclusão social e da violência entre estes renegados pela revolução, o chamado lúmpen-proletariado.

Para Roberto Schwarz (1978, p.62), nos anos 60 “apesar da ditadura de direita, há uma relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. O autor defende esta posição pela efervescência cultural da esquerda intelectual – estudantes, artistas, jornalistas etc. –, que é a responsável pela produção ideológica a época. Mas salienta: “é de esquerda somente a matéria que o grupo (...) produz para consumo próprio”. Alegando que a hegemonia do país sempre fora burguesa e assim permanecia, já que foram sempre “dominantes as idéias, os ideais, os valores, a visão de mundo da burguesia”, Ridenti (1993, p.90) discorda das colocações de Schwarz (1978), e chama esse momento cultural de contra-hegemonia – ou hegemonia alternativa –, já que se limitava a um grupo da sociedade, como o crítico literário refere. Concordando com o primeiro e discordando do segundo, Franco (1998, p.43) coloca-se em defesa de Schwarz (1978), alegando que este, ao fazer a constatação da hegemonia, não se refere a toda vida cultural do país, somente àquela dos anos 60 e “a um universo de, no máximo, ‘umas cinqüenta mil pessoas’”.

Tanto Schwarz (1978) quanto Franco (1998) partilham da mesma visão referindo-se à intelectualidade de esquerda dos anos 60: colocam-na como referência do todo. As críticas feitas a Ridenti (1993) mostram-se limitadas, visto que o autor não critica Schwarz (1978) por uma possível visão de cultura hegemônica em toda a história do país e sim se refere àquele momento específico. O próprio termo “relativo” utilizado pelo crítico já contraria a “hegemonia”, colocando-se o conceito da palavra como o grande entrave da discussão. Preponderante apenas no seu universo de esquerda, seria

---

<sup>33</sup>Espaço dado no romance por Jorge Amado desde *Capitães da Areia* (1937), será dado também por Rubem Fonseca e João Antônio com o “realismo feroz” (Candido, 2006a), aumentando ainda mais os limites da violência. As diferenças entre o subproletariado em João Antonio, Jorge Amado, Plínio Marcos e Rubem Fonseca fogem aos limites do trabalho, mas é importante frisar que em Jorge Amado a consciência de classe muitas vezes aparece como uma epifania para esses personagens ao desfecho dos romances, enquanto nos outros autores este processo não é problematizado, talvez por não ser mais importante. Interessante atentar também para a chamada “literatura marginal”, como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, representantes da literatura brasileira contemporânea que tematizam essa classe social com suas peculiaridades no final do século XX e que alcançam outro patamar de discussão, já que a violência ganhou contornos ainda maiores.

até redundante chamá-la de hegemônica, já que dentro de um limite específico da sociedade. O que temos é uma vasta produção de qualidade da intelectualidade da esquerda política, mas produzida e consumida por ela mesma.

Mas esta efervescência cultural que permite a discussão de (contra)hegemonia será abruptamente interrompida com o Ato Institucional número 5, que inaugura período de forte repressão e violência: “foram derrotados os projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos” (RIDENTI, 2000, p.46). Artistas e intelectuais são presos, torturados/assassinados e/ou exilados.

A geração anterior ao AI-5 representada aqui principalmente por Antonio Callado, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha, mostrou-nos intelectuais ativos na participação política, na crítica ao regime e nas primeiras críticas à esquerda (vindas da própria), seja pela valorização do nacional-popular (e seu posterior desencanto), pela discussão da adesão à luta armada ou no debate do papel do intelectual perdido muitas vezes entre as armas e a poesia. Mas o desfecho daqueles anos não permitiria que o tom se mantivesse: o AI-5 trouxe a censura ainda mais mordaz às produções culturais e à liberdade dos indivíduos. Associado ao controle de informações pelo Estado, a autocrítica da esquerda através da literatura – que já tem início no romance de Cony – aguça-se: o PCB chegara fragmentado e sem forças aos anos 60, enquanto as novas organizações não conseguiram efetivar a revolução, exprimindo “a desmoralização, a desorganização, e a dispersão que dominavam o movimento popular contrastando com o processo de centralização e unificação por que passava o poder de Estado” (REIS FILHO, 1990, p.51) <sup>34</sup>.

Para completar o quadro, o povo – conceito aqui construído pelo imaginário da esquerda – não foi à luta. Se as esperanças foram depositadas na revolução, no final de 68 ela parece mais distante. Desencantados com a esquerda e com esse povo, o tom da literatura feita nos próximos anos será outro. Se a luta armada era vista como solução, Antonio Callado mostrará o fracasso de muitos militantes. Se o povo era a esperança da revolução, Érico Veríssimo trará um povo passivo e sem memória. E se ainda existiam esperanças, Carlos Heitor Cony trará um homem castrado simbolizando aquela geração.

---

<sup>34</sup> Para maiores detalhes ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

### 1.3 Desencantamento

A literatura dos anos 70 será fortemente marcada pelo AI-5 e pela reabertura política em 79, travando batalha neste entremeio com três forças motrizes da época: a censura feroz, a indústria cultural e o milagre econômico. O crescimento econômico “milagroso” pelo qual o país passou estava atrelado à modernização conservadora do período, que continuará o processo de acumulação de bens para uma minoria, o que acarretará em um distanciamento cada vez maior entre as classes sociais.

O teatro, que antes havia sido o carro-chefe da luta da esquerda, perde forças. Em 1972, o Arena e o Oficina fecham as portas: a censura e a perseguição são ferrenhas, e ocorre o afastamento do público burguês e das classes médias, atraídos pela indústria cultural, que com a TV acaba por ganhar a disputa de audiência.

A produção literária da década vê nascer e crescer os suplementos literários em revistas e jornais, os romances experimentais, os romances-reportagem, as narrativas de tortura e o conto, que vive grande momento na década – isto nos atendo apenas à linha da prosa, nossa linha mestra –, mas na presente discussão nos deteremos na linha mais tradicional da produção romanesca, acompanhando a trajetória de escritores já citados. Antes de adentrarmos na discussão desta produção mais tradicional, cabe uma breve discussão acerca dos juízos de valor da crítica literária à produção da época. Mesmo não sendo o foco principal do trabalho, esta discussão revela muito sobre a influência da censura na produção literária dos anos 70.

Segundo Candido (2006a, p.256):

A ditadura militar – com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados – certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara.

Para o autor o timbre da década é a linha experimental renovadora, nos já clássicos *O caso Morel* (1973) de Rubem Fonseca e *Zero* (1975) de Ignácio Loyola de Brandão, com a violência do período encontrada nas experimentações da forma e da linguagem, com um narrador que se quer próximo de seu leitor. Aqui podemos acrescentar *Reflexos do Baile* (1976), de Antonio Callado, escrito na forma de uma sucessão de narrações e cartas, sendo muitas delas escritas em inglês.

Um dos problemas desta safra, para Flora Sussekind (1984 e 1985), é a falta de primor no uso da linguagem em proveito da busca incansável pela realidade. Além destes dois autores já citados, Tânia Pellegrini (1996) e Renato Franco (1998) também se dedicaram a estudos referentes à produção da década de 70 na literatura brasileira.

Para Sussekind (1984, p.43), a literatura dos anos 70 bebe diretamente da fonte naturalista que alimentaria nossa literatura desde o século XIX, preocupada em retratar a realidade, funcionando no “sentido de representar uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas”, que seriam fundamentais para a construção de uma identidade nacional. Já Pellegrini (1996, p.21) coloca-se como uma árdua defensora, vendo esta literatura como cúmplice do leitor, que agora pode “ver”, “ouvir”, mediado pelos “procedimentos narrativos aparentemente conservadores que parecem manter a velha tradição dos ‘retratos do Brasil’”. As mesmas características são citadas para fins inversos: para esta, a tradição de retratar e preocupar-se com o “ver” é vista como positiva; enquanto para aquela, é vista como negativa, já que apenas espelha: não discute, não faz a reflexão, não trabalha a linguagem e, além de tudo, utiliza de mesma arma do regime, a nacionalidade. Enquanto Sussekind (1984 e 1985) acusa a literatura de maquiar a realidade e não discuti-la, Pellegrini (1996, p.182) afirma o contrário, pois para ela a literatura ao mergulhar no passado “aponta para o futuro”.

De um lado, a vertente oposicionista, que vê na tentativa de ficcionalização da realidade uma repetição, um engodo; do outro, a vertente defensora, que vê nesta ficcionalização um momento de reflexão; as mesmas constatações para fins díspares. Estas opiniões tão contrárias acabam por valorizar negativa e positivamente a produção da década: ame ou deixe-a? As críticas em Sussekind (1984)<sup>35</sup> são severas, o que pode ser creditado ao trabalho feito no calor da hora; o que muda em Sussekind (1985) uma vez que as críticas são mais serenas, chegando a afirmar que nem todas as produções “eram de má qualidade” (p.63). Segundo Franco (1998, p.146-7), as críticas de Sussekind (1984 e 1985) estão “muito mais” assentadas “em um preconceito do que em um juízo crítico”, já que segundo ele a autora teria a concepção de um romance ideal como aquele afastado da vida histórica e política, o que não se confirma ao lermos Sussekind (1985), pois a autora cita obras que considera de qualidade e que fazem uso das temáticas recorrentes da década, mas com um tratamento diferenciado da

---

<sup>35</sup> Sussekind (1984) refere-se à dissertação de mestrado defendida pela autora em 1982 e publicada em 1984.

linguagem<sup>36</sup>. E é a linguagem – também citada por Franco (1998) – que parece ser o ponto-chave da problemática: a autora parece desejar uma literatura em que não se tenha a descrição dos fatos e sim a sua internalização, que viria a se refletir nesta linguagem.

Em conto intitulado “Intestino Grosso” (FONSECA, 2010, p.150), publicado – e censurado - em 1975, que tem como enredo a entrevista de um escritor, Rubem Fonseca alega: “Não dá mais para Diadorim”. Não há como narrar o que não se vive e sim o contrário: “os caras que editavam os livros” queriam que se escrevesse sobre “os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida”. Mas ele “morava num edifício de apartamento no centro da cidade e da janela” “via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis” (p.139)<sup>37</sup>: a realidade, violenta e repressiva dos grandes centros virá até as narrativas.

Mas a expressão “Não dá mais para Diadorim” pode ser também interpretada como o fim das utopias de congregação de nossas dicotomias e de crescimento de um país novo e democrático: se *Grande Sertão: Veredas* superou a dialética do localismo versus cosmopolitismo, um mundo onde Diadorim não tem mais espaço irá representar não mais a suspensão temporária dos planos dos anos 50, mas a sua própria distopia. As duas leituras são caras para a nossa discussão e contribuem para o debate acirrado sobre esta safra da produção literária: a realidade violenta de seu tempo irá impregnar a produção artística, assim como o desencantamento em face deste novo país e a busca por uma nova forma/projeto.

Nomes já conhecidos de resistência à ditadura, como Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, mantêm-se ativos mudando o tom do discurso: acusa-se a crise do país e aguça-se a crítica à própria esquerda. E outro nome importante, e surpreendente, alia-se à nossa discussão: Érico Veríssimo, visto até então por muitos como o escritor da pequena burguesia.

---

<sup>36</sup> Entre elas *O exterminador*, de Rubem Fonseca, onde o tratamento dado a tortura seria irônico; *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando Abreu, com a mistura de tortura e delírio; *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna, onde a tortura seria retratada com comicidade e ironia; *Em liberdade*, de Silviano Santiago, onde ao invés de termos um relato de prisão – bastante comum a época –, temos um relato de liberdade (SUSSEKIND, 1985, p.42-88)

<sup>37</sup> Interessante contrastar as alegações do personagem de Rubem Fonseca em “Intestino Grosso” com as alegações de Gil em *Bar Don Juan*, de Antonio Callado. Diz Gil sobre a temática escolhida para o seu livro: “Eu estou com um livro inteiro querendo sair de dentro de mim. Não tem mais nada da cidade, de revolução, de comunismo, de possessos. Um livro atravessado de rios, de raízes, de bois e boiadeiros” (CALLADO, 1974, p. 112). Antonio Callado publica seu romance em 71 e Rubem Fonseca em 75.

Callado publica *Bar Don Juan* (1971), romance sobre a esquerda festiva e fracassada. Segundo o personagem Gil, o escritor: “Eu não quero escrever um livro sobre pessoas que se imaginaram feitas para produzir história e viveram frustradas num país pré-histórico” (CALLADO, 1974, p. 123)<sup>38</sup>. Em linhas gerais, trata-se da história de um grupo de esquerda da zona sul do Rio de Janeiro que tem como ponto de encontro o Bar Don Juan. O grupo tenta armar um esquema revolucionário que o integre às forças bolivianas de Che Guevara (1966-7). O desfecho, no velório de um companheiro, mensura o fracasso e a dor:

A bandeira da guerrilha, pensou Laurinha, a flâmula dos trágicos incompetentes de que falava Gil, dos revolucionários cujo ímpeto derrubava as Adelaides e transformava os Fredericos no trapo que Laurinha estreitou a seguir contra o peito, um velhinho de olhos mortiços e assustados, grudados à mulher (p. 175).

Romance considerado frágil para a imprensa da época, foi lançado no mesmo ano de um sucesso de críticas e vendas: *Incidente em Antares*<sup>39</sup>, de Érico Veríssimo, espécie de continuação às avessas da saga de *O tempo e o vento*<sup>40</sup>. Último romance de Érico, coloca-se como um romance debochado e maduro. Visto até então como escritor das classes médias, é retratado por sua própria personagem, Quitéria Campolargo, da seguinte forma:

- Já leu Jorge Amado?  
 -Por alto. É bandalho e comunista.  
 - E o nosso Érico Veríssimo?  
 - Nosso? Pode ser seu, mas meu não é. Li um romance dele que fala a respeito do Rio Grande de antigamente. O Zózimo, meu falecido marido, costumava dizer que por esse livro se via que o autor não conhece direito a vida campeira, é “bicho de cidade”. Há uns anos o Veríssimo andou por aqui, a convite dos estudantes, e fez uma conferência no teatro. Fui, porque o Zózimo insistiu. Não gostei, mas podia ter sido pior. Quem vê a cara desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele.

<sup>38</sup> Todas as citações ao romance referem-se a Callado (1974).

<sup>39</sup> *Incidente em Antares* foi também adaptado para a televisão em formato de minissérie em 1994, sendo transmitida pela Rede Globo.

<sup>40</sup> Enquanto em *O tempo e o Vento* percebe-se a exaltação da família Terra Cambará, na figura de heroicos gaúchos e gaúchas, em *Incidente em Antares*, pode-se alegar a decadência e corrupção da elite de Santa Fé, agora em Antares, nas famílias Campolargo e Vacariano. Em suma, o relato da decadência da outrora heróica oligarquia gaúcha. Para maiores detalhes ver: SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *O processo criativo em Incidente em Antares: uma análise genética*. Porto Alegre: PUCRS, 1995. 229 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

-A senhora diria que ele também é comunista?

D. Quitéria, que mastigava uma broinha de milho – e mais que nunca parecia um pequinês – ficou pensativa por um instante.

- O Prof. Libindo costumava dizer que, em matéria de política, o Erico Veríssimo é um inocente útil (VERÍSSIMO, 1994, p.178).

O romance narra a história de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, marcada pelos clãs Vacariano e Campolargo, que tem seu sossego quebrado quando sete mortos ressuscitam reivindicando seu enterro, impedido por uma greve de coveiros e demais trabalhadores. Dominada por poucos e com a miséria de muitos, Antares, uma cidade sem liberdade, espelha sua pátria mãe, o Brasil, como simbolizado no último parágrafo da narrativa:

- O que está escrito ali, pai?

- Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...

O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: “Li-ber...”

- Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo (VERÍSSIMO, 1994, p. 484-5) <sup>41</sup>.

Já Cony publica *Pilatos* em 1974, saga mórbida e niilista no submundo paupérrimo carioca. O narrador, castrado, percorre as ruas do Rio de Janeiro com seu pênis boiando em um vidro de compota. Um retrato da desilusão do autor? Nas palavras do próprio, em entrevista à Folha de São Paulo (2/3/2001):

Ele perdeu tudo e não quis se separar do vidro com o pênis dentro para ter uma referência do que poderia ter sido. Isso tem a ver com a situação do Brasil. O livro foi escrito em 72, logo depois dos acontecimentos políticos do final dos 60. Havia um clima de questionamento do que seria a condição humana. E eu achei que um homem sem o pênis seria talvez símbolo do homem da época.

(...)

as pessoas esperavam um livro político. E este, em certos aspectos, poderia ser visto como um livro covarde, eu não queria me comprometer. Mas não era isso, era a consciência da inutilidade da minha luta. Não da luta em si, mas da minha luta (CONY, 2001) <sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Ao que se sabe Érico Veríssimo e Jorge Amado não passavam pelos censores, e só isso explicaria a sua não censura: “Jorge (Amado) e eu declaramos que preferiríamos abandonar a literatura a ter que submeter nossos originais previamente à censura” (VERÍSSIMO apud PELLEGRINI, 1996, p.111).

<sup>42</sup> CONY, Carlos Heitor. Cony volta a se render a “Pilatos”. São Paulo: 2001. Folha de São Paulo, 10 de março de 2001. Entrevista concedida a Sylvia Colombo. Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/2001031001.html>>. Acesso em 26 de março de 2010.

Em 1975, Rubem Fonseca publica *Feliz Ano Novo*, trazendo a violência da natureza humana. Censurado pelo atentado à moral, é relançado após a abertura política. Também na década de 70, Raduan Nassar estreia com *Lavoura Arcaica*, romance que, se a princípio nada tem de militante, critica a sua maneira a opressão e a falta de liberdade. Clarice Lispector publica *A Hora da Estrela* (1977), trazendo pela primeira vez em sua obra uma protagonista nordestina, pobre e limitada, que divide a cena com um narrador intelectualizado e suas angústias acerca da construção de sua protagonista e de sua narrativa. Fica-se com o questionamento de Araújo (2008, p.89): “Qual direito tem o narrador intelectualizado e pequeno-burguês de enunciar a vida da patética, miserável e razoavelmente estúpida de Macabéa?”. Esta indagação vai ao encontro do que Marshall Berman chamou de *cisão fáustica* (inspirada no Fausto, herói de Goethe), culpado por sua condição superior, e que Ridenti (2000, p. 174-5) menciona:

O personagem é existencialmente dilacerado pela consciência de ser portador de privilégios de uma cultura de vanguarda numa sociedade atrasada, cindido pela tensão entre a modernidade e o subdesenvolvimento. Surgiria, assim, uma espécie de “identidade subdesenvolvida”, típica do romantismo (Berman, 1986: p. 44). Os dilemas fáusticos dos intelectuais também aparecem, especialmente no pós-1964, em obras de vários campos artísticos, por exemplo, em filmes como *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha; em romances como *Pessach, a travessia*, de Cony, e *Quarup*, de Callado.

E ao final da década, surgem as chamadas narrativas de tortura<sup>43</sup>: *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, e *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, dois exemplos de narrativas críticas à tortura e à participação dos próprios autores na luta armada, questionando muitas vezes sobre as suas opções políticas de esquerda.

Geração marcada pelo AI-5 e pela lenta abertura política, ficcionaliza o desencanto da esquerda que não conseguiu nem com o povo, nem com a luta armada, modificar a situação do país. Os cinemas esvaziaram e a TV se consolidou, assim como o mercado editorial. A literatura pasteurizada, como a obra de Sidney Sheldon, invadiu as livrarias. Enquanto isso o povo desapareceu gradualmente das narrativas, a direita é colocada como vilã, mas a esquerda não é santa. Os torturados narram suas histórias e

---

<sup>43</sup> Importante frisar que antes do final dos anos 70 já aparece na literatura personagens que são torturados, como Padre Nando de *Quarup* e Joãozinho Paz de *Incidente em Antares*, mas ao final da década surgem narrativas que apresentam como desencadeadores da narrativa a tortura, muitas vezes como relato biográfico.



as esperanças não parecem muitas. Desencantados, esperam na democracia uma (H)istória melhor para contar.

## 2 O NOSSO FIM DE SÉCULO: DEMOCRACIA, DESAGREGAÇÃO E FANTASMAS

### 2.1 Democracia e desagregação

Com a lenta e gradual abertura política no final dos anos 70, chegamos aos anos 80 com a consolidação da indústria e do mercado cultural. Desenvolvimento que estava atrelado ao modo específico de nossos processos econômicos e sociais, com a coexistência de elementos arcaicos e modernos, e com uma ditadura que insistia em se travestir de democracia.

Para Pellegrini (1999), “a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea” (p.68-9)<sup>44</sup>. O processo que teve início com o regime militar, com o esvaziamento dos cinemas, o surgimento das rádios FM e da TV – controlada pelos militares e por grupos privados -, a expansão do mercado fonográfico, o crescimento do mercado editorial, a profissionalização do escritor e a introdução dos computadores, cria uma nova conjuntura política e econômica: “é expressão de um novo tipo de articulação com o mercado mundial”, e a “paulatina introdução do Brasil no circuito do capitalismo tardio” (p.176)<sup>45</sup>.

Com a restauração da democracia, a literatura de cunho mais político e crítico é abandonada, ao menos no que diz respeito ao macrocosmo. Agora as trajetórias são

---

<sup>44</sup> Nesse seu estudo, o “contemporâneo” estende-se até o início dos anos 90. A pesquisadora faz a escolha do corpus de sua tese na lista de “mais vendidos”, encontradas em revistas, baseando-se no conceito de que a produção cultural organiza-se pelo mercado. Para um trabalho de mesma envergadura hoje, a missão seria injusta, visto que a indústria cultural parece dominar a vendagem de livros, e é difícil encontrarmos alguma obra realmente literária em listagens de “mais vendidos” de revistas.

<sup>45</sup> Jameson (2006), apoiado em Ernest Mandel, autor de *O capitalismo tardio* – que embasa sua tese na ideia de que essa forma de capitalismo é “a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado” – considera que este capitalismo tardio “elimina os enclaves de organização pré-capitalista que ele até agora tinha tolerado e explorado de modo tributário” (p.61). Para maiores detalhes ver: JAMESON, Frederic. *A lógica cultural do capitalismo tardio*. In: *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.

mais individuais, menos utópicas, mais associadas ao mercado editorial e o tema é geralmente urbano. Para eles, os narradores, “só lhe apraz a solidão ou a companhia de seus iguais” (PELLEGRINI, 1999, p.78). Assim como os romances concentram-se nos microcosmos, as discussões teóricas também os contemplam, com as discussões sobre as chamadas minorias – afrodescendentes, homossexuais, mulheres etc. Mas muitas vezes os estudos são encasteladores e esvaziadores da narrativa, como no sofrível rótulo *literatura gay*<sup>46</sup>.

Narrativas intimistas e eus-fragmentados dão o tom do que se produzia à época, de modo que a vaga romântica de protagonismo do povo desaparece, e outros temas menos coletivos ganham espaço. João Gilberto Noll faz sua estreia com o premiado *O cego e a dançarina* (1980); Caio Fernando Abreu lança *Morangos Mofados* (1982), livro de contos recheado de referências estrangeiras, misturando pop e contracultura. Rubem Fonseca e Jorge Amado continuam a publicar, e Milton Hatoum estreia com *Relato de um certo Oriente* (1989). A literatura pós-ditadura militar vai conviver com a descoberta da AIDS, a campanha das Diretas Já em 85, com a queda do muro de Berlim e com as primeiras eleições democráticas após o governo militar.

Percebe-se já neste período o início da paulatina introdução da figura da cidade, que ganha ares de personagem, ao estilo benjaminiano<sup>47</sup>. Cidades que vão ganhar forças nas obras de João Gilberto Noll, Chico Buarque, Bernardo de Carvalho, Antônio Torres, no próprio Hatoum, entre tantos, já no princípio dos noventa<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Sobre o uso do termo “sofrível”, valho-me da frase de Vargas Llosa: “Sou um tanto alérgico a essas explicações que dividem homens e mulheres em categorias estanques com virtudes e fraquezas coletivas.” Ver: LLOSA, M.V. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In MORETTI, Franco. *O romance, 1: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>47</sup> Para maiores detalhes ver: BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989; CRUZ, Cláudio. *A cidade moderna no romance sul-rio-grandense: o ano-chave de 1935*. Porto Alegre: PUCRS, 1993. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993. Para estudos mais recentes ver: JOHSON, Steven. *Complexidade urbana e enredo romanesco*. In: MORETTI, Franco. *O romance, 1: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009; RESENDE, Beatriz. *A cidade, a literatura e a tragédia*. In: *Contemporâneos*. Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra : Biblioteca Nacional, 2008.

<sup>48</sup> Para maiores detalhes a cerca da produção literária pós anos 80 ver: DELTRY, Giovana; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (orgs). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007; e o já citado PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

Essas questões estão envolvidas no fenômeno de aparente aceleração global, no qual o Brasil se descobre envolvido assim que termina a ditadura, fenômeno esse impulsionado pela abundância de informações, por uma nova relação com o tempo e o espaço, com a multiplicação de estímulos e referências reais, imaginárias e simbólicas, com a proliferação de imagens e simulacros, com uma espécie de flutuação de percepções e sensibilidades, que geram novas “estruturas de sentimento” (PELLEGRINI, 2008, p.8).

Se as gerações anteriores participaram da crítica a um sistema político e econômico, esta nova geração se vê mais ligada aos seus dramas pessoais. Continua o processo já começado na década de 70 de imersão na indústria cultural, agora na democracia. A “geração Coca-cola”<sup>49</sup>, “filha da revolução”, burguesa “sem religião”, é “o futuro da nação”.

A economia, que já fora até milagrosa, continua a concentrar grandes quantias nas mãos de poucos, enquanto a miséria – de muitos – cresce vertiginosa e vergonhosamente, seguindo a receita dos anos 70, na espera de um bolo que cresça o suficiente para ser dividido<sup>50</sup>. Segundo Ridenti (2000, p.355), estes anos (referindo-se ao final do século XX) “foram” de “culminância do processo, lento e progressivo de esvaziamento das utopias revolucionárias de artistas e intelectuais, que se vinham desgastando desde os anos 70”. O que não significa que as utopias tenham desaparecido: o nascimento do Partido dos Trabalhados (PT) é um dos sopros do *romantismo revolucionário*, mas que sofrerá sua primeira derrota nas eleições de 1989: Fernando Collor de Mello – apoiado por partidos que anteriormente já haviam apoiado a ditadura militar –, candidato do então PRN, derrota o candidato petista Luis Inácio Lula da Silva. E o vencedor acaba por mostrar que governos democráticos podem não significar melhorias sócio-econômicas.

O nacional-desenvolvimentismo não foi nem desenvolvimentista, nem nacional. A indústria e o capital são estrangeiros, enquanto o acúmulo nacional é pífio. A “falência do desenvolvimentismo, o qual havia resolvido a sociedade de alto a baixo,

---

<sup>49</sup> “Geração Coca-cola” é uma música da banda Legião Urbana gravada em 1985 em seu álbum homônimo de estreia: “Quando nascemos fomos programados/A receber o que vocês/Nos empurraram com os enlatados/Dos U.S.A., de nove as seis./Desde pequenos nós comemos lixo/Comercial e industrial/Mas agora chegou nossa vez/Vamos cuspir de volta o /lixo em cima de vocês/Somos os filhos da revolução/Somos burgueses sem religião/Somos o futuro da nação/Geração Coca-Cola/Depois de 20 anos na escola/Não é difícil aprender/Todas as manhas do seu jogo sujo/Não é assim que tem que ser/Vamos fazer nosso dever de casa/E aí então vocês vão ver/Suas crianças derrubando reis/Fazer comédia no cinema com as suas leis.” Disponível em <<http://letras.terra.com.br/legiao-urbana/45051/>>. Acesso em 8 de setembro de 2010.

<sup>50</sup> Metáfora usada na época pelo então ministro da fazenda Delfim Neto. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u419.jhtm>> Acesso em 17 de abril de 2010.

abre um período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica é a desagregação” (SCHWARZ, 1999, p.160). Desagregada, engolida pelos grandes da economia, fetichizada no consumo de mercadorias, chega-se ao final do século com a pertinente pergunta de Schwarz (1999, p.162):

o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?

## 2.2 Dulce Veiga e Castana Beatriz

Caio Fernando Abreu e Chico Buarque de Hollanda, nascidos respectivamente nos anos de 1948 e 1944, participaram deste processo: viram a instauração do regime militar, a democratização do país e o constante aumento das desigualdades sociais. E o questionamento aqui proposto é da seguinte ordem: originários de uma geração que viveu a ditadura<sup>51</sup>, quais os ecos dos acontecimentos dos 60/70 em suas produções? Já consagrados nos anos noventa – seja pela literatura ou pela música – quais as marcas na literatura de ambos que remetem aos idos anos e seus conturbados acontecimentos.

*Onde andar*á Dulce Veiga (1990), de Caio Fernando Abreu e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, são romances marcados pelo reencontro com o passado, que vem trazer à tona culpas até então esquecidas na memória dos protagonistas. Em *Onde andar*á Dulce Veiga?, o narrador é perseguido pela memória de Dulce Veiga, desaparecida no início dos anos 70. E Benjamim – personagem central da trama de Chico Buarque - é atormentado pelas lembranças de Castana Beatriz (sua ex-namorada), fuzilada pelos militares, na mesma época.

Esquecidas até então em meio ao cotidiano medíocre e fracassado dos protagonistas, as lembranças destas mulheres são trazidas ao presente pelo aparecimento de suas filhas, que ressuscitarão estes fantasmas adormecidos. Atordoados com suas

---

<sup>51</sup> Gostaria de frisar que a participação política de ambos nos movimentos de esquerda não entra na discussão a que me proponho. Mas é bom lembrar que Caio Fernando Abreu chegou a ser perseguido pelo DOPS, escondendo-se na fazenda de Hilda Hist. Ver: Dip, 2009, p. 126-7; assim como Chico Buarque chegou a viver em exílio na Itália entre 69-70. Ver: Barros e Silva, 2004, p. 61-5.

memórias e intrigados – seja por informações sobre paradeiros ou filiação –, vão amargar, em seu périplo perturbado e perturbador, a busca de suas próprias culpas. E quem dá a medida do caos é esta nova geração, portadora indireta destas memórias, que nasceu no país ditatorial e cresceu no país democrático e desigual.

Já renomado como contista, Caio F.<sup>52</sup> se aventura pelo romance após 23 anos de hiato<sup>53</sup>, e se a história tem seus problemas estruturais e narrativos é rica para os estudos da produção romanesca dos noventa, principalmente no que concerne ao enredo e à produção do próprio autor, consagrado pelas obras intimistas. Quando publica seu segundo romance - *Onde andaré Dulce Veiga* - relata que sente “como se fosse” seu “primeiro livro, no sentido de que” se desembaraçou “do umbigo” e chegou “mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas” seu (ABREU, 2007, p.250)<sup>54</sup>.

#### Segundo Jaime Ginzburg

Caio Fernando Abreu ainda está por ser compreendido em um de seus lados mais fortes, a política. Escritor de resistência não sem contradições é responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar na ficção brasileira (GINZBURG apud DIP, 2009, p.137).

O enredo é simples: jornalista desempregado consegue um emprego em jornal, onde se depara com a filha de famosa cantora desaparecida, Dulce Veiga, dando início à investigação sobre seu paradeiro. Somado ao toque de romance policial, o cunho autobiográfico também pode ser acrescentado, visto que as semelhanças entre Caio F. e o narrador são perceptíveis<sup>55</sup>, como se pode atestar através da leitura da obra do autor, principalmente de suas cartas<sup>56</sup>. As semelhanças entre protagonista e autor se dão pela sexualidade, explicitada de forma confusa: não sabemos se a casa onde mora é de uma amiga ou de uma ex-mulher; assim como a menção ao personagem Pedro – um amigo? um namorado? – citado algumas vezes<sup>57</sup>, fica incógnita na narrativa. Caio Fernando

---

<sup>52</sup> Permito-me abreviar, por vezes, o nome de Caio Fernando Abreu para Caio F., a assinatura do autor em suas cartas.

<sup>53</sup> Seu primeiro romance, *Limite Branco*, fora escrito em 1967 e publicado em 1970.

<sup>54</sup> Todas as citações a obra referem-se a Abreu (2007).

<sup>55</sup> Em 2007, o filme *Onde andaré Dulce Veiga?*, baseado no romance, traz Caio Fernando Abreu no papel do narrador.

<sup>56</sup> Para maiores detalhes ver: ABREU, Caio F. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002; DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

<sup>57</sup> “lembrei então de Pedro” (p.27); “antes de dormir, pela terceira vez naquele dia, entre farelos, pensei outra vez em Pedro” (p.49). Interessante constatar que uma “segunda vez naquele dia” não é mencionada.

Abreu, conhecido como homossexual assumido, revela em muitas cartas os impasses de sua sexualidade: “Das minhas heterossexualidades, dois filhos mortos, não ficou nada. Das minhas homossexualidades, esse pânico lento e uma solidão medonha” (ABREU apud DIP, 2009, p.74)<sup>58</sup>. Além disso, o narrador também está amedrontado com uma possível doença – que no romance, não se resolve –, o que nos remete ao drama pessoal do autor, explicitado em crônicas e cartas, sobre a dúvida de ser ou não portador do vírus HIV, fato que veio a se confirmar quatro anos após a publicação do romance<sup>59</sup>:

Desde 1984, carrego a suspeita de estar contaminado. Meu psicanalista dizia: ‘Você precisa fazer o teste, porque mentalmente já está infectado’. De minha parte, achava que, se fizesse o exame e desse positivo, baixaria no hospital e morreria em três dias. Lembro de um verão em 1983, em São Paulo, em que estávamos sempre juntos, o Luis Roberto Galizia (dramaturgo do grupo Ornitorrinco), o Paulo Yutuka (ator de teatro), Alexx Vallauri (artista plástico que transformou o *grafitti* em obra de arte) e Orlando Bernardes, um amigo pessoal, e eu. Um ano depois, os quatro tinham morrido por problemas decorrentes da aids (sic) (ABREU apud DIP, 2009, p. 265-6).

Uma das marcas da narrativa é, também, as remissões a cenas clássicas de cinema, como na célebre frase “siga aquele carro” ou em expressões comparando a cena romanesca às cinematográficas: “como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espera” (p.15); “Sem juiz nem platéia, nem *close* nem *zoom*” (p.15); “Achei que ia me esbofetear, feito num filme” (p.35) etc.<sup>60</sup>

A trama se passa no final dos anos 80/início dos 90, com um narrador em 1ª pessoa, com todas as desconfianças que esta narrativa pode vir a gerar para o leitor. Bastante perturbado e confuso, o narrador – sem nome – consegue um novo emprego e

O protagonista lembra-se de Pedro três vezes, mas só nos revela a primeira e a terceira vez que lembra-se de Pedro.

<sup>58</sup> “Caio gostaria de ter resolvido de forma menos atormentada a sua sexualidade. Em casa, ele penou. Revelou a alguns amigos que, quando o pai leu seu primeiro texto que fazia menção à homossexualidade, jogou o livro no fogo e o queimou, inconformado. Caio namorou meninas e meninos, brigou, esperneou, amou, fugiu do amor, se machucou, adoeceu e só começou a desatar esse nó no fim da vida, quando voltou ao Menino Deus [bairro porto-alegrense onde morava sua família] e se entendeu silenciosamente com o pai (...). (DIP, 2009, p. 363).

<sup>59</sup> A revelação de Caio F. para seus leitores se dá pela série de crônicas intituladas “Primeira carta para além do muro”, “Segunda carta para além do muro”, “Última carta para além do muro”, todas publicadas no jornal “O Estado de São Paulo” em 21.8.1994, 04.9.1994 e 18.9.1994, respectivamente. Em 24.12.1995, publica “Mais uma carta para além do muro”, falando do seu encontro com a morte. Viria a falecer em fevereiro do ano seguinte. Crônicas disponíveis em: ABREU, Caio F. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

<sup>60</sup> Logo após a publicação do romance, Caio Fernando Abreu, em carta, entra em contato com Guilherme de Almeida Prado – futuro diretor do filme homônimo- insistindo para que o fizesse. Ver: Abreu, 2007, p. 251-2.

tem como primeiro trabalho a entrevista com a banda de rock *Vaginas Dentadas*, que está regravando um sucesso de Dulce Veiga. Apagada em sua memória, a figura da cantora voltará de forma avassaladora para a vida do jornalista:

Então lembrei, num relâmpago: Dulce Veiga.  
Dulce, Dulce Veiga também tinha gravado a mesma música. Há dez, quinze, vinte, quantos anos? O arrepio desceu da nuca para os meus braços, estranho feito uma premonição (p. 33).

Premonições e arrepios que se repetem ao longo do romance, deixando nós, leitores, um pouco surpresos com sua reação perante estas lembranças do passado, até então nebuloso. Para somar-se ao seu espanto, descobre que Márcia F.<sup>61</sup>, a vocalista *junkie* da banda, é filha de Dulce, assim como tem a revelação do desaparecimento da cantora:

-Claro que conheço. Dulce Veiga era minha mãe.  
- Como, *era*? Ela morreu?  
Profundamente, Márcia estudava lá dentro dos meus olhos. Baixou a cabeça:  
-Não, ela não morreu. Ela desapareceu um dia, de repente, faz muitos anos.  
-Como, *desapareceu*? Ninguém some assim, sem mais.  
Márcia mordeu os lábios com força, por muito tempo. Os dentes ficaram manchados de batom roxo. Parecia irritada.  
-Desapareceu, porra - e estendeu uma das mãos fechadas até muito perto do meu rosto. Achei que ia me esbofetear, feito filme. Mas abriu a mão no ar, na ponta do meu nariz, estalando os lábios: *Puf!* Foi assim, sumiu, bem assim. Eu era quase um bebê. Foi há vinte anos (p.35).

Lembrança inexistente até o encontro com Márcia F., Dulce Veiga vem para tirar o sossego e a apatia da vida de nosso protagonista. Atormentado com a ideia deste desaparecimento passa a ter miragens/alucinações com a cantora. Ao todo são cinco episódios ao longo do romance: “Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga” (p.59); “Dulce Veiga continuava lá. Do outro lado, à minha espera. O sinal fechado, sem se importar com os carros, as freadas e os gritos, comecei a atravessar em direção a ela. Quando me viu, e tive certeza que me via, todos viam aquele único homem

---

<sup>61</sup> Márcia F. é uma clara alusão a Caio F., a assinatura de Caio Fernando Abreu em suas cartas, que remete à personagem Christiane F., do livro e filme homônimo alemão de 1981. VER: ABREU, Caio F. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Ou ainda: “ele assina Caio F., abreviando o Fernando numa brincadeira irônica que tinha a cara dele: dizia ser primo de Christiane, a garota alemã que escreveu o livro *Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída, abandonada*, o mais novo sucesso editorial na Europa em que ela revela sua experiência adolescente de se prostituir nas ruas de Berlim para comprar heroína” (DIP, 2009, p. 203).



atordoado que era eu no meio do cruzamento, Dulce voltou-se e começou a andar rapidamente” (p.72); “De repente eu a vi outra vez, do outro lado da rua. Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão” (p.110); “Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. Eu gritei: -Dulce, espere por mim, Dulce Veiga” (p.152); “E sobre as pedras do Arpoador, toda vestida de branco, os cabelos louros e o vestido esvoaçando na brisa da tardezinha, recortada contra a noite que vinha chegando do outro lado do mar, estava parada Dulce Veiga” (p.200).

As perturbações do narrador após a revelação do desaparecimento de Dulce causam estranheza ao leitor até então mal informado da ligação entre estes personagens. Um flashback dos anos 60 virá a mostrar que a cantora e o narrador estiveram juntos, por duas vezes, e “havia mais alguém no apartamento de Dulce, aquele dia, no outro, não sei” (p.59). Terceiro personagem crucial, este alguém mais, meio esquecido e meio lembrado, será peça-chave para um dos indícios de uma possível condenação de Dulce Veiga, que desaparecera no dia da estreia do show “Docemente Dulce”, com “a casa cheia, críticos na platéia, amigos e admiradores”, e após horas de espera, cortinas fechadas. Com a primeira vaia, o diretor e marido de Dulce, Alberto Veiga, aparece “mentindo que Dulce sofrera um acidente”. Mas “no dia seguinte, o desmentido e o cancelamento do show: Dulce Veiga desaparecera completamente” (p.64).

Desaparecida ou fugitiva? Viva ou morta? Questionamentos que dão início às investigações do narrador, com o apoio do jornal para o qual trabalha. Encontra-se com Pepito, ex-músico da cantora:

-Não quero lembrar. Faz mal lembrar das coisas que se foram e não voltam. No começo fiquei com raiva, achei que ela não pensou em mais ninguém quando desapareceu. Só nela mesma. Mas a gente nunca pode julgar o que acontece dentro dos outros. Ela queria outra coisa.

-Que coisa?

- Nem ela sabia. Repetia isso o dia inteiro: “Quero outra coisa, eu quero encontrar outra coisa”. Durante os ensaios, quando parava de cantar, entre as músicas. E estava tudo maravilhoso, seria um grande show. O melhor do ano. Agora já passou (p. 75).

Evolução espiritual, desaparecimento, fuga? Se com a entrada rápida em cena de Pepito imaginamos que Dulce foi “encontrar outra coisa”, o personagem Rafic nos conduz para outras leituras. Dono do jornal onde trabalha o narrador, traficante, ex-amante de Dulce Veiga e pai de Márcia F., é também o patrocinador das investigações a

respeito da cantora. Chamado para uma conversa a residência de seu chefe, o narrador divide a sua primeira observação: “Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas em pôsteres. Numa delas, li: ‘Comunismo finalmente extinto do país’” (p.118). E continua:

Deu um gole no uísque, cravou os olhos em mim. Eu estava ocupado em ler outra manchete do jornal: “Militares moralizam o país (...)

- *Ela*: encontrar Dulce Veiga. Só isso que falta. (...)

-Mas ela pode estar morta num terreno baldio, numa beira de estrada – completei -, sem lápide nem flores. – Tudo era meio vertiginoso. E cheirava pior que eu.

-Estou certo que não. Verdade que ela teve uns envolvimento estranhos por aí. Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia. Coisa de artista, você sabe. Infelizmente, pelamordedeus. Por isso mesmo deve ter fugido. E *nós* vamos encontra - lá, custe o que custar (p.119-20).

Anticomunista declarado, Rafic dá prováveis sinais da motivação da uma possível fuga/desaparecimento de Dulce: o envolvimento com “subversivos”. Quem reafirma a relação da cantora com a esquerda é sua amiga Layla:

Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. Você sabe, naquele tempo a barra era pesada. Não é como hoje, comunista virou trouxa. Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos (p. 195).

Já para Alberto Veiga, ex-marido da cantora e agora (?) homossexual, “nem naquele tempo de censura, perseguições & tortura, (...) Dulce se envolvera com comunistas” (p.151). Diretor do espetáculo “Docemente Dulce”, Alberto, que fora traído e abandonado pela esposa, se mostra muito mais interessado em propagandar a sua nova peça do que em encontrar a ex-mulher.

Em quem acreditar? Pepito, Rafic, Layla ou Alberto? Nenhum dos personagens mostra-se confiável ao narrador. Mas este possível envolvimento de Dulce com a esquerda leva à desconfiança de sua prisão ou assassinato pelos militares. Mas quem era Saul, o responsável por esse possível envolvimento? Se até a metade do romance nosso narrador não consegue lembrar-se daquela terceira pessoa presente ao apartamento nos anos 60, o reencontro com um Saul louco, viciado em heroína e travestido de Dulce Veiga, aguça a sua memória, fazendo com que ele lembre aquele fatídico dia: “O homem voltou até mim, repetindo que eu precisava ir, que ele também precisava ir,

antes que os homens chegassem, e foi se aproximando, ele estava muito suado, ele tremia” (p.171). E prossegue com a sua recordação:

Não lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar onde eu estava, não sei mais o momento exato em que o elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora.

Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta (p.172-3).

“Eu não tive culpa” e “Não lembro quase mais nada, depois” são frases marcantes que nos remete aos mecanismos de fuga de nosso narrador para não encarar a sua própria responsabilidade com a prisão de Dulce e/ou de seu amante Saul. Responsabilidade que também é negada pelos transeuntes daquele dia, que fingiam “não ver o carro do DOPS”.

Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul, e você nem sabe disso. Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa, queria me jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo os dentes, que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera (p.174).

Se os esquecimentos e perturbações do narrador passam pela culpa, ele divide seus remorsos apenas com seus leitores, procurando minimizar seu possível erro: “De que adiantaria não ter revelado o número do apartamento, a polícia naquele tempo sempre sabia de tudo” (p.176).

A resposta ao desaparecimento da cantora, que parecia seguir o caminho da condenação às esquerdas, acaba por ser errônea: o narrador acaba por encontrá-la viva, libertando-se de seus remorsos. Somos surpreendidos com uma Dulce Veiga renascida sob o signo do Santo Daime<sup>62</sup>, vivendo no interior do Amazonas. Ela, que “cantava”

---

<sup>62</sup> “O Culto Eclético da Fluente Luz Universal é um trabalho espiritual, que tem como objetivo alcançar o auto-conhecimento e a experiência de Deus ou do *Eu Superior Interno*. Para tanto, se utiliza, dentro de um contexto ritual tido como sagrado, da *bebida enteógena sacramental* conhecida como *ahyausca* e que foi rebatizada pelo Mestre Irineu como *Santo Daime*. O uso de uma substância enteógena como

“como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos”; que chafurdava “no lodo da paixão” e também “era um deusa fria, longe de toda essa lamentável lama buscando prazeres”, com “aquele rosto”, “tão inatingível...” (p.57) e que se martirizava por achar que cantar era tão inútil, abandonou a vida urbana contaminada por lutas políticas e pessoais, traficantes, viciados e travestis: foi em busca dessa “outra coisa”.

No reencontro com Dulce no interior do Amazonas, encontra-a cantando em uma churrascaria, longe de todos e feliz. Ao dividir suas paranoias e suspeitas, recebe como resposta um sorriso, “como se achasse engraçado o que eu dizia” (p.224). Ao chegar à casa de Dulce, bebe “um chá”, que segundo ela, “vai te fazer bem” (p.225). Ao que se presume ser o chá *ahyausca*, deflagrando algumas alucinações ao narrador. Uma voz que ele “não sabia mais de quem era”, repetiu assim:

-São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (p.227).

Dulce coloca-se como um libelo da pureza intocada e não contaminada, ao contrário do narrador, de Márcia F., Saul, Alberto e todos os outros personagens, condenados ao submundo vicioso. Se o envolvimento com a guerrilha não se comprova, a ideia de uma nova era começada por Dulce mostra-se uma leitura possível: “Vou ajudar a preparar a Nova Era. E me esquecer de mim” (p.217). Nova era que nada tem de política, e sim de religiosa/espiritual: “-Força e fé, repete comigo: dai-me força e dai-me fé, dai-me luz” (p.233). O ceticismo de Caio F. parece debochar da sociedade: só fora dela é possível “encontrar outra coisa”, como diria – e procurava – Dulce.

-E o que eu digo a eles?

sacramento parece ter feito parte das principais tradições religiosas da antiguidade e fornecido a base visionária de muitas das principais grandes religiões hoje existentes no mundo.” Disponível em <http://www.santodaime.org/doutrina/oquee.htm>. Acesso em 3 de abril de 2010. Em Dip (2009, p.231): Caio Fernando Abreu, “quando conheceu o dramaturgo Vicente Pereira foi introduzido por ele ao Santo Daime. Era assíduo nas sessões de cantoria e ingeriu o líquido que eles consideram sagrado, a *ahyausca*, até que um dia, proibido de fumar cigarros durante as cerimônias, saiu irritado, para nunca mais voltar”. Segundo BRUNN (2007) durante a época em que escreveu *Onde andará Dulce Veiga?*, Caio Fernando Abreu estava ligado ao *Céu do Mapiá*, um centro daimista situado nas margens do igarapé Mapiá, entre Boca do Acre (AM) e Pauini (AM). Ver: <[http://www.litcult.net/revistalitcult\\_vol6.php?id=511](http://www.litcult.net/revistalitcult_vol6.php?id=511)>. Acesso em 17 de abril de 2010.

Ela me levou até a porta, eu comecei a descer os degraus de madeira.  
 - Diga o que você quiser, faça o que você quiser. Não diga nada. Se achar melhor. Minta, não será pecado. Mas se contar tudo, não se esqueça de dizer que eu sou feliz aqui. Longe de tudo, perto do meu canto (p. 237).

Já Castana Beatriz, o fantasma de Benjamim Zambraia, não teve a mesma sorte de Dulce: foi fuzilada pelos militares, em 69 ou 70. Com a trama centrada provavelmente no início da década de 90, o romance *Benjamim* (1995) é o segundo da safra do compositor e cantor já consagrado, Chico Buarque.

Em capítulo intitulado “Visões do paraíso perdido: sociedade e política em Chico Buarque a partir de uma leitura de Benjamim”, Ridenti (2000) propõe um balanço da dimensão sócio-política do trabalho de Chico Buarque produzido entre os anos 60 e 90. A perspectiva adotada é musical e literária e, apesar da vertente musical extrapolar os limites do presente trabalho, a ideia de Chico Buarque-músico – referência para a análise de Ridenti (2000) – acaba por fazer papel coadjuvante nesta análise.

Partindo da ideia citada, o romance ritualizaria três vertentes encontradas em Chico Buarque-músico. São elas: o lirismo nostálgico, a crítica social e a variante utópica, sendo que no romance o que aconteceria seria um esvaziamento dessa variante utópica, “expressando a perplexidade da intelectualidade de esquerda no fim de século” (p.230). Expressão que talvez não seja intencional e sim “sem querer”, na ideia de Ridenti (2000), pode ser vista como intencional ao analisarmos a obra romanesca de Chico Buarque, começando pelo seu primeiro romance, *Estorvo* (1991), que será brevemente discutido posteriormente. Tanto Chico Buarque como Caio Fernando Abreu são de uma geração que viveu a ditadura e o processo de democratização da sociedade brasileira, e parece chegar aos anos 90 decepcionada: a utopia de um país mais justo, sonho da geração que viveu os anos 50, não correspondeu à realidade democrática do fim de século, e o futuro parece não reservar tempos melhores.

Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio [...] Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. [...] A vivência dá a carga oposta à solidão e vem na solidariedade – é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não-intencional: faz parte da minha formação compreende – igual aos outros da mesma geração – jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro [Eduardo Gomes, candidato liberal à Presidência da República em 1950, derrotado por Getúlio Vargas] por causa dos meus pais contrários ao Estado Novo (BUARQUE apud RIDENTI, 2000, p.232).

Em uma narrativa circular e caleidoscópica, na qual o início e o fim são o mesmo ponto, o narrador em 3ª pessoa mostra-se bastante diferenciado – é mais que um mero observador –, com um enredo que se caracteriza pelo reencontro e pela culpa. Benjamim conhece Ariela Masé, fisicamente igual à Castana Beatriz – “mulher que arruinou a vida de Benjamim Zambraia” (BUARQUE, 2004, p.86)<sup>63</sup> –, o que o leva a crer que é filha de sua antiga namorada, mas “nada garante que seja Ariela filha de Castana Beatriz” (p. 132). Com esse encontro, iniciam-se seus tormentos: as lembranças da ex-namorada, os anos 60 e a culpa acompanham o protagonista durante a narrativa.

As semelhanças com *Onde andaré Dulce Veiga* ultrapassam o enredo. Assim como na obra de Caio Fernando Abreu, “a sensação de estar sendo filmado” (p.7) e as menções a técnicas de cinema também se fazem presente para o protagonista. “Como se um rosto se projetasse nítido na tela” (p.12), Benjamim vê Ariela; assim como “se uma lente perspicaz focalizasse sua fisionomia ao longo daquela semana, surpreenderia um maníaco” (p.35). Sua trajetória é algumas vezes colocada como um filme: “No meio do trânsito, como amiúde no melhor de um filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto (p.78).

Benjamin e Castana eram modelos fotográficos e namorados, até o aparecimento de Douglas Saavedra Ribajó, professor e militante de esquerda. Se até então Castana vivia em sua redoma burguesa, com o envolvimento com Douglas, participa de articulações e movimentos políticos: “Metera-se num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina, e Benjamim não estava gostando nada daquela história” (p.55-6). Vendo no namorado o retrato da classe média urbana que assiste de seus sofás às misérias do governo ditatorial e da sociedade, Castana perde o interesse e vai à luta, participando de organizações de esquerda<sup>64</sup>, decretando assim a sua condenação: é fuzilada pelos militares junto com o amante, provavelmente após o AI-5. A condenação do casal militante passa pela omissão e delação não intencional de Benjamim, fazendo dele também um culpado por estas mortes.

---

<sup>63</sup> Todas as citações referem-se a Buarque (2004).

<sup>64</sup> Ao que indica o romance, a participação de Castana se dá somente no campo organizacional, não havendo indicação de sua participação na luta armada.

Se o encontro com Ariela vem para trazer más recordações e novas obsessões, traz consigo também as lembranças do “paraíso perdido” de Benjamim: os bons momentos do namoro transcorrido entre 62 e 67.

De modo que o paraíso perdido da existência pessoal de Benjamim coincide com os melhores tempos da democracia brasileira e o início da juventude de Chico Buarque. Setores das classes médias, particularmente, vinham ganhando direitos de cidadania, como a liberdade de organização e manifestação, o acesso ao ensino público e gratuito em todos os níveis, enquanto mecanismo de ascensão social, além das possibilidades de financiamento para habitação e compra de eletrodomésticos e automóveis. Depois do golpe de 64, especialmente no período do milagre brasileiro na economia, este último aspecto foi acentuado, em detrimento dos direitos e liberdades democráticas (RIDENTI, 2000, p.239).

A construção dos personagens prima pelo patético de suas vidas. Ariela, vinda do interior para tentar a sorte na capital, vive na apatia de sua figura vulgarmente sedutora que só sabe responder “não faz mal”, envolvendo-se com Jeovan, Zorza, Aliandro e Benjamim. Estuprada por um de seus clientes (era corretora de imóveis), demonstra prazer em contar a Jeovan, o marido paraplégico, os detalhes do acontecimento, inclusive aumentando-os. O marido é um ex-policial que a socorreu na sua chegada ao Rio de Janeiro, e que mesmo sem condições físicas de sair de casa sentenciava a morte dos flertes de Ariela através de seus amigos policiais. Já Zorza, casado e pai de dois filhos, tem Ariela como amante. É o gerente da loja de automóveis que é palco de uma das cenas mais chocantes do romance: as cenas da gincana, um verdadeiro show de horrores, onde Benjamim é trazido por representar um ator famoso, mas logo perde os holofotes para uma girafa que entra na loja:

Em vez de bater palmas, o público vira-se de costas para o palco e produz um “oh”: acaba de entrar no pavilhão uma girafa, que quatro atletas de peito nu procuram guiar por meio de quatro cordas cruzadas em volta do pescoço dela. (...) A caminhada da girafa é cada vez mais obstruída pelas pessoas que se intrometem no percurso, muitos com crianças no colo, para se fazer fotografar ao seu lado (p.44).

Aliandro/Alyandro é um ex-delinquente juvenil, filho de uma prostituta, pastor e candidato a deputado federal. Muda de nome em consulta a uma numeróloga, trocando o “i” pelo “y”, visando o planalto federal. Já Benjamim, um personagem confuso e neurótico, a quem Ariela estimula às investidas, “há quinze anos, quando admitiu que findavam seus tempos de glória” “aplicou em ouro o capital acumulado”(…) “Estipulou

que morreria aos oitenta e repartiu o lingote de vida restante em lâminas mensais” (p.77). Vive das glórias passadas, guardando todos os recortes de fotos do passado em pastas coloridas, aonde virá a encontrar a foto com Castana e só assim dar-se conta da lembrança provocada pela visão de Ariela. Ao remexer em suas pastas, confessa: “não aposte nos anos 50, onde ele era jovem demais, e descarte os anos 70 em diante, que não valem mais a pena” (p.21). Frase que poderia ser estendida a realidade da geração de Chico Buarque, Caio Fernando Abreu e Milton Hatoum, já que o final dos anos 50 e o início dos anos 60 mostram-se como o período dourado do país, como anteriormente mencionado.

Saindo rapidamente da trajetória de Benjamim, volto-me para o romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, que corrobora a ideia de que protagonistas perturbados parecem ser uma tônica de sua obra romanesca. Nesse romance temos a saga de um personagem sem nome, entre a alucinação e a realidade<sup>65</sup>. Diz Schwarz (1999, p.180): “Estariamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase-atonía com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes seja a perplexidade de um veterano de 68?” Leitura possível de sua atonia através dos episódios ao longo do romance, que vão desde a fazenda da família ser transformada em um abrigo de bandidos e plantações de maconha, até o protagonista ser esfaqueado por um estranho ao tentar abraçá-lo; passando pelos personagens secundários, que primam pelo fetiche da própria imagem ou ainda no grotesco alheio, como o episódio da mãe “defendendo” o filho, suspeito de assassinato, logo no início do romance:

A entrevista é prejudicada por uma baixinha com cara de índia e lenço na cabeça, que se desvencilha de um policial e investe contra o zelador, gritando "diga que conhece meu filho, miserável!". O policial levanta a índia baixinha e deposita-a fora do cordão de isolamento. Ela passa outra vez sob o cordão e agora se dirige ao público. Diz "não tem televisão aí?" e diz "ninguém vai me entrevistar?". Um rapaz que se apresenta como repórter do *Diário Vigilante* pergunta o que fazia o suspeito no local do crime. Ela diz "que suspeito o quê" e "que local do crime o quê", e diz "meu filho veio me ver, foi detido entrando no prédio, se fosse suspeito estaria fugindo", e diz "onde é que já se viu suspeito fugir para dentro?". Sem mais nem mais, começo a ficar a favor da mãe índia. O do *Diário Vigilante* vai fazer outra pergunta, mas ela o interrompe e diz que trabalha no 204 há quinze anos, que todo mundo sabe quem ela é, que aquele miserável ali conhece o filho dela e não o defende porque tem preconceito de cor. (...) A índia responde à Rádio Primazia que prenderam o filho porque ele estava sem documento. Diz "meu filho estava

---

<sup>65</sup> Os romances *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, também nos trazem protagonistas perturbados, corroborando ainda mais a tônica da obra romanesca do autor.



voltando da praia, não é crime ir na praia, ninguém vai na praia com carteira de trabalho metida no calção". Um sujeito atrás de mim diz que também é de jornal e pergunta "afinal a bichona era artista ou o quê?". Ela responde "a bichona sei lá, parece que era professor de ginástica". Aproxima-se o repórter da TV Promontório dizendo "ouvimos também a mãe do principal suspeito". Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a chorar no microfone e berrar "ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!", mas o cameraman, que está trepado no capo da camionete, grita "não valeu, não gravou nada, troca a bateria!" A índia pára de chorar<sup>66</sup> (...) (BUARQUE, 1991, p.44).

Atordado, o protagonista não encontra lugar em meio a esse mundo degradado, onde na tentativa de aproximar-se de um possível conhecido é esfaqueado no meio da rua. Após todos os acontecimentos dos anos 60, desde o florescimento cultural até a censura, chega-se a uma sociedade democrática mas absurda, onde a violência é naturalizada, a delinquência parece estar um passo a nossa frente, a publicidade influencia comportamentos e aparecer na TV parece o grande sonho de muitos. Segundo Schwarz (1999, p.181), "Esta disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora inventada para o Brasil contemporâneo, cujo livro [Chico Buarque] talvez tenha escrito". Aceitando a ideia de que o protagonista de *Estorvo* é um personagem de 68, o que temos em *Benjamim* é a realização dos comentários críticos de Schwarz (1999) na figura do protagonista atormentado pelo seu passado que remete à ditadura militar.

Voltando a Benjamim: mesmo após a morte da ex-namorada, continua vivendo sua vida medíocre pequeno-burguesa, sempre como espectador das misérias a sua volta. "Dispõem-se a atravessar a rua em direção ao edifício quando repara nuns tipos que povoam os degraus da portaria. Vê gente dormindo, um cachorro, gente comendo arroz com as mãos, uma velha de seios chocos e saia de escocês, sentada com as pernas abertas" (p. 129). A função de espectador exercitada por Benjamim será vista em outros momentos da narrativa, com no caso de Castana, onde foi também delator: Benjamim entregara no passado a ex-namorada para o pai e para a polícia, informando a identidade do professor e o paradeiro de sua amada:

O doutor Campocelste deserdou Castana Beatriz tão logo soube da sua gravidez. Aqueles, aliás, foram tempos difíceis para todos, e não havia razão para Benjamim ser poupado. No meio do trânsito, como amiúde no melhor filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto. Era um brutamontes de colete, e trazia na

---

<sup>66</sup> Grifo meu.

mão um objeto reluzente que Benjamim custou a definir como um porta-retratos. O estranho apontou para foto tamanho passaporte, torta e diminuta naquela moldura, de um sujeito com o rosto esburacado. Batucou no vidro do porta-retratos e perguntou: “conhece?”. Benjamim conhecia de vista o amante de Castana Beatriz e sabia que, se mentisse, poderia tomar pancadas na cabeça até cair em contradição. Correndo o risco de passar por um cúmplice, falou “é o Professor Douglas Saavedra Ribajó” (BUARQUE, 2004, p. 78-9).

Mas o episódio que o atormenta violentamente só vem a ser revelado claramente ao desfecho da trama: a culpa pela morte de Castana. Ao que indica a narrativa, era final dos anos 60, tempos de censura pesada e violenta repressão. Mesmo sendo avisado da possibilidade de estar sendo seguido por pessoas interessadas na captura do casal, Benjamim não parece tomar consciência (ou se recusar a isto) do risco em que pode estar colocando Castana. Ao avistá-la na rua, acaba por segui-la, não sabendo a armadilha que preparara:

Bateu em retirada, e chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do Barretinho e a de um indivíduo com barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa pólo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamim, sem lhe apontar a metralhadora. Requisitou com civilidade, mas entre os dedos suados de Benjamim a carteira de crocodilo escorregava feito um sabonete. O indivíduo folheou os papéis de Benjamim com uma só mão, à maneira de jogador de pôquer, e devolveu-os falando “muito obrigado”. Virou-se para o Barretinho, a quem chamou Zilé e ordenou-lhe que deixasse Benjamim em casa. Pelo canto dos olhos, Benjamim relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se a Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio (BUARQUE, 2004, p.139).

Zilé, conhecido por Benjamim como Barretinho, era há muito taxista de sua redondeza, sendo na verdade um policial infiltrado em busca de informações. Mas Benjamim não questiona, sente apenas “medo de ouvir o início do tiroteio”, prefere ignorar os acontecimentos, com a certeza de que Castana estava sendo morta naquele instante. Postura que já havia sido repetida tantas vezes, como já mencionado. Entre estes episódios temos o do retorno a sua casa no dia do encontro com “doutor Campocelste”: estudantes estavam sendo presos no seu edifício, enquanto ele escondia-se através das árvores. “Depois que a polícia se foi, experimentou um sentimento de indignação, mas há sentimentos que não podem chegar atrasados” (p.135). Sempre mantendo a sua postura de espectador, os “sentimentos atrasados”

valem também para a culpa da delação de Castana, que só virá à tona no encontro com Ariela Masé.

Sentimentos de culpa, dor e revolta que não se transformam em ação: “Eu matei a tua mãe” (p.98), frase pensada, mas nunca dita. É a figura de Ariela que traz a consciência de seus atos passados e seu problema presente: a obsessão, que o leva a morte, fuzilado pelos amigos do marido paraplégico, no mesmo lugar onde Castana e o professor foram mortos:

Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. Vê Ariela forçar a porta que está travada na soleira do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez nem namorassem, porque necessitariam examinar uns mapas e discutir a América Latina. Vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorasse com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo (p.161).

O fantasma de Castana, na figura de Ariela, traz a consciência da culpa e sua sentença de morte. Mas a condenação é antiga: a morte de Castana, vingada involuntariamente na figura da filha. O mais patético e triste em sua morte é o seu caráter accidental, visto que a armadilha tinha outro foco, Aliandro, voluntariamente salvo por Ariela.

Castana e o professor Douglas foram condenados nos anos 60. Ariela recebe como herança a total incapacidade de lidar com os próprios desejos, salvando Aliandro, político e pastor, em detrimento de Benjamim, que acaba por ter o mesmo fim trágico do fuzilamento 20 anos depois. Ariela parece fazer uma escolha: um futuro individualista nas mãos de um político ao invés de tentar solucionar todos os conflitos do passado. Se para ela a escolha não se mostra consciente, visto ter um papel de joguete das situações, para autor, a escolha pode vir a ser interpretada como uma crítica às novas gerações.

Para Ridenti (2000, p.261), o romance é um “documento de seu tempo, com democracia, mas marcado pela fragmentação e exclusão social, pelo fetichismo da mercadoria e do Estado, num clima de desencanto político e esvaziamento das utopias”. Esvaziamentos que abarcam desde os problemas econômicos e sociais no país, passando pela classe média urbana – dos sessenta e dos noventa – com um estilo de vida patético

e mercadológico, chegando às novas gerações, abertamente incapazes de lidar com a própria história.

Nos anos 90, a crescente internacionalização da economia e da cultura, a reprodução constante e agravada das contradições sociais acentuam ainda mais o estranhamento de uma parcela da intelectualidade de esquerda, perplexa, desterrada em sua própria terra-espelho, na qual já não reconhece o próprio rosto, que continua a mirar-se num projeto nacional-popular indefinido e inconcluso no passado, paraíso perdido de Chico e de muitos de seus contemporâneos, artistas e intelectuais de esquerda (RIDENTI, 2000, p.264).

Publicados respectivamente em 1990 e 1995, os romances *Onde andaré Dulce Veiga* e *Benjamim* são exemplares no trato do fazer literário do fim de século: narrativas fragmentadas, marcadas pelo crescimento da violência e da cidade, onde os protagonistas aventuram-se, mas não mais em busca de valores autênticos e sim em busca de um perdão para suas culpas passadas. Em 1ª ou em 3ª pessoa, mostram-se perturbados e deslocados em suas próprias vidas.

A ditadura militar que viveu o Brasil não se coloca como personagem central nos romances e sim como coadjuvante de luxo no que confere à produção da intelectualidade madura nos anos 90. Caio Fernando Abreu e Chico Buarque viveram os duros períodos dos 60 e 70, e as menções ao passado sombrio da história brasileira não podem ser vistas como um mero acaso criativo em se tratando de intelectuais que mostraram-se críticos ao seu tempo. Longe de pensar a literatura unicamente como referencial histórico, interessa muito mais pensar na reflexão feita por estes intelectuais tantos anos depois.

Os fantasmas ficcionais desaparecem a mesma época, entre os anos 69 e 70 e o assombro só vem a acontecer nos “democráticos” anos 90. Lembranças para os personagens que também podem ser encaradas como uma lembrança para essa juventude que chega madura neste fim de século - tendo vivido ou não a militância e todos os movimentos dos anos ditatoriais.

Tanto o narrador de Caio Fernando Abreu quanto Benjamim mantêm um estilo de vida que beira o fracasso: um desempregado, outro vivendo de renda e comodismo, somando-se a isto o estado um tanto quanto perturbado de ambos. As más recordações mostram-se esquecidas, até o aparecimento de Márcia F. e Ariela Masé: “lembrei num relâmpago”, enquanto um “arrepio desceu a nuca”, a música era de Dulce Veiga (ABREU, 2007, p.33); “sim, é ela, sem dúvida é ela, Castana Beatriz” (BUARQUE,

2004, p.23), semelhante à Ariela, até então mencionada apenas como “moça hoje avistada”. Enquanto a lembrança de Dulce traz alucinações, a lembrança de Castana vem para trazer uma obsessão: Ariela.

Com um estilo de vida patético, os personagens mostram-se enredados em sua própria mediocridade. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, Layla, a socialite; Rafic, traficante e ostentador de suas riquezas; Alberto, que tenta ostentar cultura com citações a Foucault e a pietás gays; Saul, viciado e transformado em um travesti esquizóide. Sem mencionar nosso narrador, perdido em sua própria sexualidade. Já em *Benjamim*, Ariela e nosso protagonista por si só podem ser representantes deste estilo: ela, só se deixa levar pelas circunstâncias; ele, um cinquentão que vive das rendas de um passado longínquo, apenas espectador da vida a sua volta.

Tanto em *Onde andaré Dulce Veiga?* quanto em *Benjamim* tem-se protagonistas que viveram os regimes democráticos mas que encarnaram a classe média acomodada, que ficou “à toa na vida” “vendo a banda passar”. E mais do que politicamente apáticos, foram responsáveis por capturas feitas pelo DOPS, culpa que se coloca como a angústia central dos romances, onde os protagonistas afirmam: “eu não tive culpa, eu falei o número”, “não lembro de quase mais nada, depois” “fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada” (ABREU, 2007, p.172-3); “que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera” (ABREU, 2007, p.174); “sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio” (BUARQUE, 2004, p.139), “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2004, p.98).

Um possível envolvimento de Dulce com a esquerda seria fruto do relacionamento com Saul, assim como o envolvimento com a esquerda é fruto do relacionamento entre Castana e seu professor. Se não se pode comprovar a participação da cantora nos movimentos “subversivos” o mesmo não se pode dizer da personagem de Chico Buarque, já que sua sentença de morte foi claramente assinada por esta militância.

Enquanto Dulce é encontrada sã e salva no interior do Amazonas, livre de todos os vícios do seu círculo de relacionamentos, o restante dos personagens permanece em meio à própria degradação, física e moral, incluindo sua filha. Degradação de um país? Já Castana é fuzilada, deixando uma órfã, provavelmente Ariela, sem condições de lidar com a própria vida, mostrando-se como uma marionete do acaso. Crítica à nova geração? O narrador de Caio F. redime-se da culpa ao encontrar a cantora, esquecendo-

se do universo viciado em que se transformou a vida de Márcia F. e Saul. Benjamim, diferentemente, é condenado: assassinado pelos amigos de Jeovan, sofre as consequências pela delação de Castana e pela paixão por Ariela.

Retomando a pergunta de Schwarz (1999, p.162), “o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material”? Para Caio F. as esperanças podem estar na transcendência do Santo Daime e de um contato maior com o mundo natural, que difere do mundo esquizóide e patético em que as grandes cidades se transformaram. A luta da esquerda, “comunista agora virou trouxa”, é vazia e sem propósito, e as novas gerações não parecem saber lidar com suas heranças. Em Chico Buarque, o ceticismo é ainda mais acentuado. A fetichização da mercadoria, o estilo de vida que prima pela valorização da imagem, tendo o mercado comercial como grande norteador e, principalmente, um estilo de vida alienado, são pontos explicitados ao longo do romance.

A pergunta que ecoa no ar é: onde foram parar os sonhos de um país democrático e igualitário? A luta armada e o povo foram as esperança de muitos nos anos 60; a democracia foi sonhada pela geração dos anos 70; a definitiva instauração do regime democrático parecia a solução para os problemas do país nos 80. Enganamos? Chegamos aos 90 sem condições de pensarmos além do nosso universo particular, presos as mudanças do mercado e do capital, reféns da violência urbana e da miséria naturalizada. A esquerda, a classe média ou a nova geração, representadas nos romances, não conseguem engendrar um processo coletivo de mudança social, ou ainda pior, vivem em estado letárgico.

Para os que ainda têm alguma consciência – consciência que acontece somente após o choque do reencontro-, o saldo é a culpa, seguida da redenção ou da condenação. Para os não conscientes resta-lhes a figura de títeres da coisificação dominante. Se Caio F. nos deu um alento cínico, Chico Buarque deixa claro que os tempos são difíceis: Dulce Veiga não conseguiu criar uma nova era pura e transcendente, e boa parte dos sonhos podem ter sido fuzilados já no passado, com Castana Beatriz.

### 3 MILTON HATOUM: MEMÓRIA E ESCRITA

#### 3.1 A obra

“Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens” (HATOUM, 2006, p.54)<sup>67</sup>. Assim começa o capítulo 4 do romance *Dois irmãos* (2000), sintetizando a motivação desta construção narrativa. Diferentemente, em *Cinzas do Norte* (2005), “uns vinte anos depois”, o narrador relembra “a história de Mundo” e sua “vida à deriva” (HATOUM, 2005, p.9-10). O incentivo às narrativas é diferenciado, mas as suas construções apresentam pontos em comum: a presença sintomática do período ditatorial brasileiro e a narração em 1ª pessoa, com narradores que constroem as suas narrativas através da memória pessoal e do relato de personagens cruciais em sua formação.

A utilização da memória como desencadeadora de narrativas na literatura brasileira é explicitada por Fischer (2009, p.307), que atenta para o fato da “sucessão de narrativas ficcionais de feição memorialística que a literatura brasileira apresenta”<sup>68</sup>, entre elas as que já levam “memória” no nome – como *Memórias de um Sargento de Milícias* – e as que tecem a narrativa pelo fio da memória – como a obra de Milton Hatoum, e aqui incluir-se-iam todos os seus romances e alguns dos seus contos, o que pode nos permitir denominar o autor como um “escritor de memórias”.

A constante presença de memórias na construção das narrativas poder-se-ia ser explicada, segundo Fischer (2009, p. 312-13), pela tentativa de postular um “eu enunciador que merece ser ouvido”: através de suas lembranças, o narrador divide a sua vivência com alguém, em uma tentativa de legitimar a sua história e de se aproximar de um leitor. E aqui se chega a um segundo motivo destas construções narrativas: a

---

<sup>67</sup> O romance *Dois irmãos* foi lançado em 2000, mas a obra aqui utilizada para referência refere-se à edição Hatoum (2006).

<sup>68</sup> Para maiores detalhes acerca dessa discussão, ver: FISCHER, Luís A. *Inteligência com dor - Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009. p. 304-315 e *Literatura Brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

postulação desse eu leitor. Forjam-se narradores e leitores em vista das condições problemáticas de nossa formação identitária e dos nossos problemas sócio-econômicos: não temos alguém que mereça ser ouvido (mal sabemos quem somos), assim como não temos alguém capacitado para ser um interlocutor. Precisamos inventar na ficção narradores legitimados, para que o não-dito possa ser revelado para um interlocutor ideal.

Nos romances de Milton Hatoum aqui trabalhados temos dois narradores-escritores, portanto intelectualizados e conseqüentemente autorizados para narrar aquela história, postulando assim um eu leitor para este romance (auto) biográfico. Mais do que lermos as memórias dos personagens, lemos nas obras um romance sobre um romance: em *Dois irmãos* só vamos perceber a escrita de Nael no desfecho, mas em *Cinzas do Norte*, já no prólogo sabemos que se trata da construção narrativa sobre Mundo.

Narradores-escritores que contam a sua história e a dos personagens a sua volta. Nael, o narrador-personagem de *Dois irmãos*<sup>69</sup>, constrói sua narrativa sobre a história da família libanesa de Yaqub e Omar<sup>70</sup> (os dois irmãos) e de sua mãe índia Domingas, agregada da casa, na busca de sua origem: “anos depois desconfiei: um dos gêmeos era meu pai” (HATOUM, 2006, p.54). Com uma identidade incerta e um passado confuso, sempre teve “sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia do rio” (HATOUM, 2006, p.67). Através das lembranças desse narrador-testemunha, sem nome, com raízes incertas, sem pai, tentando juntar os retalhos de outras histórias para chegar a sua, busca-se definir uma identidade onde já não restam muitas coisas: estão quase todos mortos no momento da escrita da história e aquele passado – “um tempo que morria em mim” (HATOUM, 2006, p.197), como disse Nael -, na medida em que escreve a sua história, deixa de atormentá-lo.

O palco da obra é a cidade de Manaus, com as peculiaridades da região somadas aos costumes da família de origem libanesa. Apesar de fugir do assunto do presente trabalho, cabe observar que alguns autores vêem em Milton Hatoum um novo regionalismo, na medida em que é povoado por características específicas da região que

---

<sup>69</sup> Para uma leitura mais atenta do romance *Dois irmãos* (2000) ver: WELTER, Juliane. *A terceira margem ( ou a vingança de Nael): aspectos do romance Dois irmãos, de Milton Hatoum*. UFRGS:Porto Alegre, 2007 ( Trabalho de Conclusão de Curso defendido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17523>>. Acesso em 3 de agosto de 2010.

<sup>70</sup> Omar também é nomeado no romance como o “Caçula”, por isso, por vezes, me valho desta expressão para referir-me a ele.



pontualmente se situa: seu linguajar, suas crenças, seus costumes etc. Temos a paisagem amazônica – assim como a cultura árabe, mostrada sem idealizações, já que o autor é manauara e descendente de libaneses – narrada então por quem a conhece, sabe da diversidade da fauna e da flora local, por quem está habituado a *araks* e *narguilés*. Exótico apenas para quem não os conhece e regional para os que vêm Manaus do centro, como uma província perdida no norte do país<sup>71</sup>.

Os personagens centrais concentram-se na família: Zana, a matriarca, que decidia tudo, mandando e desmandando na casa; Halim, o patriarca, apaixonado pela esposa; os irmãos Yaqub e Omar, díspares em tudo e inimigos desde a infância; Rânia, a irmã hipnotizada pelos gêmeos; Domingas, agregada da família desde a infância, a sombra servil de Zana e mãe<sup>72</sup> de Nael. Abro um rápido parêntesis para situar a personagem Domingas, criada da família desde a infância: sabe-se que a personagem é inspirada em Felicité, protagonista de “Um coração simples”, conto de Gustave Flaubert, traduzido por Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. Relata o autor:

E no *Dois irmãos*, a dívida a dois grandes textos, o *Esau e Jacó*, do Machado e um conto extraordinário do Flaubert: “Um coração simples”. Este conto me persegue desde a juventude manauara. Recentemente, Samuel Titan Jr. comentou o perfil e os traços de Flaubert e começou a enumerar as aproximações entre as personagens, inclusive alguns detalhes precisos sobre a “perroquet Amazone”<sup>73</sup>. Às vezes a gente esconde as referências, e o olhar crítico revela. Tudo isso coincidiu com a tradução que nós fizemos do *Três Contos [Trois Contes]* (HATOUM apud CRISTO, 2006, p.29).

---

<sup>71</sup> Para maiores detalhes ver: PELLEGRINI, Tânia. *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*. Luso-Brazilian Review – Volume 41, Numero 1, 2004. Disponível em <[https://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian\\_review/v041/41.1pellegrini01.pdf](https://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrini01.pdf)>. Acesso em 30 de setembro de 2006. FISCHER, Luís Augusto. *Conversa urgente sobre uma velharia: Uns palpites sobre vigência do “regionalismo” no Brasil*. Revista Cultura e Pensamento nº 3, Dezembro/2007, p.127-141. Disponível em <[http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/cultpens\\_revista\\_edicao3.pdf](http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/cultpens_revista_edicao3.pdf)>. Acesso em 27 de julho de 2010. E também WELTER, Juliane. *A terceira margem (ou a vingança de Nael): aspectos do romance Dois irmãos, de Milton Hatoum*. UFRGS:Porto Alegre, 2007 (Trabalho de Conclusão de Curso defendido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17523>>. Acesso em 3 de agosto de 2010.

<sup>72</sup> TOLEDO (2004, p.50) atenta para o fato do tratamento dado a Domingas pelo narrador, “ora é tratada por “Domingas”, ora, por “mãe”. No momento em que o narrador apresenta fatos concretos, objetivos, voltados para o lado racional dos problemas, sua mãe torna-se a “Domingas” (...). Entretanto, quando se envolvia emocionalmente com os acontecimentos, “Domingas” é nomeada como “mãe”.

<sup>73</sup> O autor refere-se a tese de doutorado defendida por Samuel Titan Jr., *Ares de romance: Realismo e gêneros literários nos Três Contos de Gustave Flaubert*. DTLCC-USP, 2003 (a qual não tive acesso por motivos logísticos), como mencionado no texto: HATOUM, Milton. Flaubert, Manaus e Madame Liberalina. Synergies Brésil, São Paulo, nº 7, 2009. p.87-9. Disponível em <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil7/hatoum.pdf>>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

No conto francês, a empregada serve a família por 50 anos: “Por cem francos ao ano, ela cuidava da casa e da cozinha, costurava, lavava, passava, sabia arrear um cavalo, engordar as aves de criação, fazer manteiga – e continuou fiel à patroa, que entretanto não era uma pessoa amável” (FLAUBERT, 2004, p.15), terminando seus dias dedicando sua afeição a um papagaio. A diferença entre as duas parece encontrar-se na figura do filho: Domingas coloca-se com maior força na narrativa, o que se pode atribuir a presença de Nael, o narrador da sua história e seu filho.

Além do diálogo com a obra de Flaubert, temos ainda o mito bíblico dos irmãos gêmeos Esaú e Jacó, no Gênesis<sup>74</sup>; a já clássica comparação, mencionada como influência pelo próprio Hatoum, com *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, que nos traz o embate entre monarquistas e republicanos<sup>75</sup>, agora podendo ser representado pelo embate direita *versus* esquerda. Interessante atentar para a quase reprodução de uma frase machadiana na obra. Em Machado de Assis, sobre Flora: “(...) acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita... (...)” (ASSIS, 1997, p. 1.024). E em *Dois irmãos*, sobre Rânia: “Gostava dela, era atraído pelo contraste de uma mulher assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa ao mesmo tempo” (HATOUM, 2005, p. 195)<sup>76</sup>. Estes são dois dos tantos outros diálogos possíveis que se centram em irmãos, sejam eles gêmeos ou não<sup>77</sup>. Gêmeos que também podem nos levar ao mito do duplo, comum na literatura e que no romance não se limitam aos irmãos. Pode-se pensar no duplo como a figura do rival

---

<sup>74</sup> Filhos de Rebeca e Isaque, Esaú era o primogênito e tinha mais direitos que Jacó. A mãe, assim como Zana, tinha preferência pelo caçula (Jacó), e isto leva-a enganar o próprio marido para que o caçula obtivesse a progenitura. O fato cria uma inimizade entre os irmãos. O curioso aqui é que Jacó é Yaqub em árabe - já Omar significa “o supremo”. Yaqub (Jacó) era o primogênito, e a preferência da mãe recaía sobre Omar. Só que neste caso a progenitura não abarcava direitos especiais. Mas com a ajuda da mãe - assim como na Bíblia, mas neste caso, com a inversão do filho ajudado e sem saber que o ajudava - Yaqub (Jacó) começa o plano de vingança contra Omar (Esaú). Na Bíblia, Esaú tenta assassinar o irmão (mas a tentativa é em vão), assim como Omar agride Yaqub.

<sup>75</sup> Para maiores detalhes ver: *Cousas futuras!* CHIARELLI, Stefania. *Cousas futuras! Machado, predecessor de Hatoum*. In: I Seminário Machado de Assis, 2008, Rio de Janeiro. I Seminário Machado de Assis. Rio de Janeiro: UERJ/UFF/UFRJ, 2008. Disponível em <[http://www.filologia.org.br/machado\\_de\\_assis/Cousas%20futuras!%20Machado,%20predecessor%20de%20Hatoum.pdf](http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Cousas%20futuras!%20Machado,%20predecessor%20de%20Hatoum.pdf)>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

<sup>76</sup> A referência a estes trechos foram encontradas em Birman (2007), que remete ao seguinte trabalho: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*, 2005. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 136

<sup>77</sup> Como o mito bíblico de Caim e Abel; o romance *O ventre* (1958), de Carlos Heitor Cony etc.

(que se faz clara na narrativa) ou ainda como um complemento de si mesmo<sup>78</sup>. O duplo em Omar e Yaqub projeta o rival, o Outro, o diferente. Podemos pensar no duplo ainda como o árabe e o indígena; a metrópole e a periferia ou ainda Domingas e Rânia, Domingas e Zana, Rânia e Zana. Duplos que nos levam até Nael: a terceira margem do rio, a terceira opção, filho de um dos dois, mas que acaba por não se unir a nenhum deles. Duplos que, mesmo sendo rival, eram também complementos: Domingas era seduzida pelo que os irmãos tinham de complementar, por exemplo, os remos e tralhas do Caçula lhe exaltavam o ânimo, enquanto o despojamento do espaço de Yaqub lhe esfriava a cabeça. Assim como Rânia, que também era seduzida pelos dois, ou como Lívia que chegou a estar com Omar, acabando por casar-se com Yaqub.

Já *Cinzas do Norte* (2005), que como já dito tem muito em comum com *Dois irmãos*, utiliza da mesma narração em 1ª pessoa, com um narrador um tanto a margem da família, e que não faz parte dela: Lavo é amigo de Mundo, o motivo da narração, e mantém forte ligação com a família do amigo também através dos seus tios Ranulfo e Ramira.

“É possível ser artista neste país?” (HATOUM, 2010b, p.14) é a motivação da construção narrativa de Hatoum em *Cinzas do Norte*, que talvez transcenda o período por ele escolhido, no caso do romance, a ditadura militar brasileira. Período histórico que perpassa a toda a narrativa: os meninos se conhecem em 1964, Mundo falece no final dos anos 70 e Lavo vem a escrever à sua história nos anos 90.

Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e Milton Hatoum nasceram respectivamente nos anos de 1948, 1944 e 1952<sup>79</sup>. Escritores consagrados pelo público e pela crítica, retomam, por diferentes abordagens, o tema ditatorial – seja no plano secundário ou principal - nos anos 90, 95, 2000 e 2005, respectivamente. Se a simbologia numérica pouco nos interessa, a retomada de período histórico tão delicado – principalmente em se tratando de intelectuais maduros e reconhecidos – muito pode ter a nos dizer.

---

<sup>78</sup> Entre os duplos da literatura temos como exemplo – agora não de irmãos como duplos, e sim de espelhos e projeções do eu – o conto de Guimarães Rosa, “O espelho” – de *Primeiras histórias* (1962) - e o clássico conto de Jorge Luis Borges, “O outro” – do *Livro de Areia* (1975) –, para nos atermos apenas em alguns dos nomes mais conhecidos.

<sup>79</sup> A escolha da ordem dos nascimentos se dá pela ordem das publicações dos romances estudados: *Onde andaré Dulce Veiga* (1990), *Benjamim* (1995), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005).

Como já dito anteriormente, a participação política dos romancistas nos anos 60 não é a discussão principal e sim o reflexo deste período em suas obras, sem deixar de valorizar a trajetória dos escritores. Importante lembrar que a recepção do Brasil ditatorial se dá nesses escritores na sua juventude: Caio Fernando Abreu com 16 anos e Chico Buarque com 20 anos testemunham o golpe de 64, golpe que freou as promessas dos anos 50, instaurando um período opressor. Hatoum, então com 12 anos, será testemunha mais madura quatro anos depois, com o AI-5 em 68 – então com 16 anos. Relata o escritor (2010a) <sup>80</sup>:

Estudei no Colégio Amazonense Dom Pedro II, uma escola do Amazonas em edifício neoclássico, enorme. É um colégio muito combativo. Durante o Regime Militar, criamos um jornalzinho chamado “O Elemento 106”. Na natureza, são 105 elementos químicos, nós criamos o elemento 106. Participava desse jornal com uns amigos, dois deles saíram de Manaus em 68. Esse jornal já expressava a participação de um movimento estudantil naquela região, depois em Manaus houve uma série de protestos e resistência. As pessoas pensam que só houve manifestações nas grandes cidades. Não, lá também teve, em Belém, na Amazônia toda.

Iria ingressar na UnB em 68, terminado por abandoná-la um ano depois: a repressão era fortíssima: “não agüentei aquela cidade por causa da repressão. Era uma cidade muito policiada, a nossa escola foi invadida, a UnB invadida, o Honestino Guimarães era de lá” (Hatoum, 2010b, p.13). O episódio de invasão da UnB pelos militares em agosto de 68<sup>81</sup> tem em Honestino Guimarães uma das figuras centrais: presidente do Diretório de Geologia da universidade, é preso, permanecendo dois meses em poder do exército e logo após expulso da universidade. Em 69, assume a presidência interina de UNE (União Nacional dos Estudantes), permanecendo até 71, assumindo efetivamente até 73, quando se filia a Ação Popular (AP) <sup>82</sup>. Preso no mesmo ano, tem seu nome incluído na lista dos “desaparecidos” em 76, tendo seu óbito oficialmente reconhecido somente em 96.

Eu sabia quem ele era, participei do movimento estudantil em Brasília e o Honestino depois foi assassinado aqui em São Paulo; ele é um dos

---

<sup>80</sup> Para a entrevista completa ver: HATOUM, Milton. Quando o mito vira história, e a história vira literatura. São Paulo: 2010a. Brasil de fato, 26 de fevereiro de 2010. Disponível em <<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/cultura/quando-o-mito-vira-historia-e-a-historia-vira-literatura/view>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2010.

<sup>81</sup> Para maiores detalhes ver <<http://www.unb.br/unb/historia/resumo.php>>. Acesso em 11 de maio de 2010.

<sup>82</sup> Movimento político da esquerda cristã.

desaparecidos, e eu não agüentei aquilo. (...) Eu estava lá na UnB. Foi muito barra-pesada. Aquilo ali era uma truculência enorme. Os meus amigos ficaram lá e eu vim para São Paulo, em 70 (HATOUM, 2010b, p.13).

A trajetória formativa do romancista na juventude acaba por remeter a sua produção intelectual de esquerda, se assim pode-se dizer. E nas palavras do próprio escritor: “Eu tenho cabeça de esquerda, ainda sou, me considero, embora a esquerda tenha cometido atos estranhos, por ter acreditado em coisas que hoje não se acredita mais, eu não acredito mais”<sup>83</sup> (HATOUM, 2010b, p.16). A reflexão do romancista espelha a amargura de seus próprios romances e da intelectualidade de esquerda neste início de século: as mudanças não chegaram e o sonho parece distante. Ridenti (2000, p.264) já menciona este desencanto na obra de Chico Buarque e o seu “esvaziamento da variante utópica”, com “uma parcela da intelectualidade de esquerda, perplexa, desterrada”. Perplexidade que alcança a obra de Hatoum, seja no desencanto político de Laval em *Dois irmãos* ou em Ranulfo em *Cinzas do Norte*. Laval, morto em 64, coloca-se ao longo da narrativa como um avesso à política, assunto menos importante para ele, retratando talvez a desagregação que pairava sobre a esquerda naqueles anos 60. Somado a isso, há também a sua boêmia inveterada, que poderia ser equiparada àquela esquerda festiva retratada por Antonio Callado em *Bar Don Juan* (1971). E é nesse contexto que se pode somar Ranulfo, o tio Ran: mulheres, bebidas, críticas e nenhuma ação. Desencanto do escritor que pode ser percebido já através das imagens de uma Manaus que cresce sem planejamento, desterrando seus moradores<sup>84</sup>.

As reflexões políticas do escritor seguem-se:

Eu detesto a direita, que no Brasil nunca produziu nenhum tipo de pensamento consistente. Se você me citar cinco grandes intelectuais de direita, você tem o Gilberto Freyre, mas também não endeuo o Gilberto Freyre. Acho que ele é um escritor admirável, tem livros importantes, mas o grande pensamento intelectual brasileiro, queiram alguns fascistas ou direitistas aceitá-los ou não, foi a esquerda que produziu. Acho que os escritores não, eles são menos militantes, embora um homem como Antonio Callado faça falta hoje (HATOUM, 2010b, p.16).

Callado é um dos grandes nomes da literatura militante nas décadas de 60 e 70, como visto nas seções 1.2 e 1.3, indo desde a conversão do intelectual a militância, em

---

<sup>83</sup> Grifo meu.

<sup>84</sup> Episódios exemplares deste contexto podem ser encontrados em *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2009).

*Quarup* (1967), passando pela amargura de *Bar Don Juan* (1971) e chegando a fragmentada narrativa de *Reflexos do Baile* (1976). A menção a ele é sintomática para o raciocínio exposto até aqui, visto que com a observação de Hatoum percebe-se a herança de uma literatura crítica e política, que segundo o próprio talvez esteja em falta. Ao nos depararmos com Hatoum leitor de Callado pode-se especular influências, desde o idealista padre Nando de *Quarup* e a esperança na revolução, até a esquerda festiva e fracassada de *Bar Don Juan*. Em matéria de PIZA (2007, p.17-8), Hatoum já dava sinais da leitura de Callado:

Hatoum nota que na literatura brasileira há raras obras de fôlego épico, como *Os sertões*. “Houve também ‘Quarup’, de Antonio Callado, um grande livro. “Na literatura hispano-americana ele é mais comum, como em García Márquez e Vargas Llosa. Até mesmo em Borges é possível ver “uma nostalgia do épico”, pois Borges escreve sobre a impossibilidade de escrever um épico hoje. “Não que não existam romances desencantados. Basta pensar nos dramas faulkerianos de Onetti, infelizmente pouco conhecido no Brasil. Também nota que a literatura brasileira não tem grandes ficções políticas, como *Conversa na catedral*, de Llosa. “Mais uma vez, a exceção é Callado, ‘Reflexos do Baile’. Mas é curioso como faltam romances políticos no Brasil. Por que será?”

Por que será? Processo que pode ter começado com o fim das utopias nos anos 60, a política repressiva dos 70, e o fim da ilusão com a democracia nos 80 e 90. Chegamos aos 2000 presos às oscilações do mercado financeiro e reféns da violência e da miséria; com um novo século caótico, no qual a política é vista como fonte de lucros, a miséria é naturalizada e enfrenta-se a violência com cercas elétricas e condomínios fechados, e sem um projeto coletivo. Em entrevista a revista Caros Amigos (HATOUM, 2010b, p. 16), Milton Hatoum responde à pergunta da jornalista Lúcia Rodrigues: “Você acha que a ditadura silenciou, não deixou florescer esses escritores que também poderiam ter surgido?”:

Interrompeu um processo que bem ou mal era alguma promessa de civilidade, democracia e cidadania. Que vinha do Juscelino, do Jango... O processo foi interrompido brutalmente, então eu não entendo como as pessoas que defendem o golpe. Ele interrompeu um processo democrático, o Jango não era um ditador. O governo deposto foi eleito, mas há saudosistas, e muitos, no Brasil. Acho que o golpe interrompeu o processo democrático, enfraqueceu o Judiciário, desmontou a educação pública, ciências humanas, formação de humanidades na escola pública, privilegiou áreas tecnológicas, inaugurou a devastação da Amazônia, foram eles que fizeram isso nos anos 70. A transamazônica, as áreas vendidas para a Volkswagen, o processo de colonização de entrada em Rondônia. E aí o que surge? Surge Collor, surge

este governador de Brasília, Arruda<sup>85</sup> e ainda com resquícios da ditadura, os caras ainda estão aí. Agora eu nunca fui partidário, eu sempre fui um franco atirador, eu detesto qualquer tipo de cerceamento da direita ou da esquerda.

Conhecendo a trajetória do romancista e os romances por ele publicados, nos deparamos com o entrecruzamento destas histórias: um escritor marcado pela desilusão e sua obra refletindo esta postura e esta vivência.

Meus livros, sobretudo *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, narram essa destruição de Manaus. São romances amargos, como todo romance. O romance não é uma receita de bem-viver, isso é autoajuda [sic]. No *Dois irmãos*, Manaus é quase uma personagem. Você pode imaginar que haja até implicações ideológicas. Não que o romance contenha uma mensagem explícita, porque eu também acho isso muito frágil – romance denúncia, arte denúncia, eu não acredito em nada disso. Acho que a arte não responde a nada, ela faz perguntas, insinua coisas, te convida a refletir sobre teu tempo, sobre você mesmo. Mas o *Cinzas do Norte*, que é um romance mais ambicioso, não fala apenas de Manaus, tem um pano de fundo histórico da ditadura, tem a relação com o Rio de Janeiro, com a Europa, tem essa ânsia do personagem. É uma espécie de despedida também de uma cidade, de um mundo, que não existe mais (HATOUM, 2010c).

Sem respostas, os romances insinuem e questionam, como assim o quer seu criador: por que ainda a ditadura? Eterno luto, trauma que não parece passível de resolução? Se ela se coloca ilusoriamente como acessória na figura de Laval, em *Dois irmãos* (2000), é essencial na construção narrativa de *Cinzas do Norte* (2005). Nael busca resolver o seu passado abandonando por fim a figura dos seus possíveis pais (Yaqub ou Omar), tornando-se herdeiro de Halim, Domingas e Laval, o professor “vermelho”; e Mundo, um libertário, vive o drama da revolta pessoal e solitária. Se o narrador de *Dois irmãos* pode ser uma síntese daquele Brasil que nascia no final dos anos 70, início dos 80, ou uma tentativa de se resolver com o passado, a postura no romance *Cinzas do Norte* é mais cética e crítica – como escreve o autor, é a despedida de um mundo que não existe mais –, na difícil trajetória do artista Mundo, sufocado pelo autoritarismo de seu suposto pai e desiludido com Arana, artista mercenário e, ironicamente, seu verdadeiro pai.

---

<sup>85</sup> José Roberto Arruda foi eleito senador, deputado federal e governador pela Unidade Federativa. Teve a vida política tumultuada pela renúncia, em 2001, após escândalo de adulteração do painel de votação do Senado, quando atuou ao lado de Antonio Carlos Magalhães. Em 2010, foi descoberto um grande esquema de corrupção no governo do Distrito Federal, conhecido como “mensalão do DEM”. Afastado atualmente do governo, ficou preso de 11 de fevereiro de 2010 até 12 de abril de 2010. No dia 16 de março de 2010 teve seu mandato cassado pelo TRE do Distrito Federal.

Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e Milton Hatoum acabam por colocar-se na contramão das menções à ditadura: se a sociedade civil parece querer apagar as marcas do período ditatorial, não mencionando a participação de políticos atuais na ARENA, calando os nomes das organizações civis que tiveram participação na defesa do golpe, não mencionando empresários que financiaram a repressão etc., a literatura brasileira contemporânea, representada aqui por estes três escritores, parece querer o contrário, colocando o assunto em foco. Se Caio Fernando Abreu e Chico Buarque constroem as narrativas pela rememoração dos anos 60 através de seus fantasmas nos 90, Hatoum vai mais longe: o seu presente narrativo é o próprio período ditatorial repressivo.

### 3.2 O caso Laval

Nael, o narrador-escritor do romance *Dois irmãos*, escreve a sua história possivelmente no final dos anos 70, abrangendo desde 1914 (com a inauguração do restaurante de Galib) até o seu presente narrativo. Nascido no ano de 1946, portanto da “mesma geração” de Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e Milton Hatoum, conta o que viu e viveu durante a sua estada ao lado da família, somados aos relatos de Halim, de Domingas – em menor grau – e dos escritos do professor de francês Antenor Laval. Centrada no núcleo familiar, o qual só sabemos os nomes individuais e não o familiar, a história de Nael agrega acontecimentos históricos do país à sua trajetória e, conseqüentemente, à história da família.

Segundo Milton Hatoum (2010a), “a literatura não dá respostas, ela expõe questões, problematiza, faz perguntas a partir de conflitos, de situações que envolvem tragédias e dramas humanos, mas o faz de maneira oblíqua, mediada”. Temos nessa concepção do autor o cerne da percepção do intelectual segundo Said (2005, p.26)<sup>86</sup>, que tem como razão de ser representar as pessoas e os problemas esquecidos através de sua intervenção. Se analisarmos o universo ficcional nos deparamos com a coincidência

---

<sup>86</sup> A leitura de *Representações do Intelectual* se deve à intervenção de Milton Hatoum, como se pode atestar pelo anexo A e como já mencionado na Introdução do presente trabalho.



entre os tempos da formação do Brasil moderno e do desenvolvimento da narrativa. De modo que a construção do romance, abrangendo período tão longo e significativo da história brasileira, leva ao questionamento de muitos dos impasses vividos neste período. Problematização que acaba por abarcar período não contemplado na trajetória romanesca e sim o contemplado na trajetória do escritor Milton Hatoum: qual a reflexão do escritor enquanto intelectual que viveu a ditadura nos anos 60 e reflete sobre ela no século XXI.

O enredo nos traz a disputa entre Yaqub e Omar, mas ao adentrarmos a narrativa percebemos que não são os únicos duplos disponíveis: outros personagens opõem-se e complementam-se na mesma medida, como já apontado no capítulo 3.1. Mas a duplicidade ultrapassa estes limites levando-nos a duplos como Manaus e São Paulo, periferia e metrópole: de um lado a sede de progresso na metrópole paulista, do outro, o atraso econômico do interior na periférica Manaus. Em âmbito mais tenso e nebuloso pode-se verificar o eterno embate político entre direita e esquerda, personificados primeiramente na figura de Yaqub e do professor Laval. Atrito que ganha valor com a simpatia de Omar e Nael pela figura do professor, e conseqüentemente por uma possível simpatia pela esquerda.

Nascidos em 1925, os gêmeos chegam aos anos 50 – ano em que Yaqub decide ir embora de Manaus – no auge de sua juventude. Enquanto Omar opta pela boêmia manauara, o irmão parte em busca da própria libertação, seguindo conselhos do professor Bolislau, segundo o qual se ficasse em Manaus seria “derrotado pela província” ou “devorado pelo irmão” (HATOUM, 2006, p.32) <sup>87</sup>.

A ida de Yaqub para São Paulo coincide, portanto, com os anos de sonhos de um país em franco desenvolvimento. Após a derrubada da ditadura getulista e a promulgação de uma nova Constituição Federal (1946), até o golpe civil-militar (1964), o país viveu uma fase mais democrática e culturalmente riquíssima <sup>88</sup>. Segundo o narrador “naquela época, Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor” (p.33). A bossa, o cinema, Brasília e a Copa do Mundo de 1958 deram a medida exata da utopia de um novo Brasil. Nas cartas de Yaqub, o fascínio pela cidade grande se revelava na disparidade amazônica mostrando uma extremidade do Brasil que crescia

---

<sup>87</sup> Todas as citações ao romance referem-se a Hatoum (2006).

<sup>88</sup> Ver Capítulo 1.1. Utopia.

vertiginosamente, enquanto em Manaus, “dinheiro dado era *maná*<sup>89</sup> enviado do céu” (p.78).

Na época da construção de Brasília, com “noites de blecaute no norte”, a “euforia de um Brasil distante chegava a Manaus como um sopro amornado” (p. 96). O futuro promissor parecia dissolvido “no mormaço amazônico” (p.96). Se a utopia dos anos 50 não chegou a Manaus, o passado grandioso também se mostrava longínquo. Aqui se abre um parêntesis para retomar o passado grandioso de Manaus: Milton Hatoum, manauara de nascimento, mostra-se através de seus romances e entrevistas<sup>90</sup>, bastante crítico ao desenvolvimento desigual e não planejado da cidade, que tem início no primeiro Ciclo da Borracha.

A capital da Amazônia, hoje uma megalópole descaracterizada com um milhão e meio de habitantes, fundada em 1669 como fortificação contra os espanhóis, dormiu um sono profundo de duzentos anos antes de despertar brutalmente durante o ciclo da borracha (1889-1920): seus habitantes passaram de dez mil a setenta e cinco mil em poucos anos (HATOUM, 2004, p. 516-524 apud VON BRUNN, 2008, p.138).

O chamado Ciclo da Borracha foi um período de forte urbanização na região, colocando Manaus e Belém (PA) entre as cidades mais desenvolvidas da época, vivendo com requintes inimagináveis em algumas regiões do país: luz elétrica, água encanada, bondes elétricos, luxuosos edifícios – como o Teatro Amazonas – etc.

Eduardo Ribeiro<sup>91</sup> criou do nada uma cidade moderna, cuja prosperidade se baseava numa única matéria-prima e estava, por isso, fadada à ruína com o fim do ciclo da borracha. Manaus era um viveiro para todos os mitos. Por trás da fachada deslumbrante surgiram a selva e umas favelas cheias de poças e cisternas abertas, foco ideal de doenças tropicais que ceifavam anualmente mais de trezentas pessoas (COLLIER, 1968, p. 26 apud VON BRUNN, 2008, p.139).

Manaus ainda experimentou o segundo Ciclo da Borracha nos anos 40, ligado a participação do Brasil na II Guerra Mundial, com forte incentivo do governo Vargas para a ida de imigrantes nordestinos para o trabalho na região<sup>92</sup>. No âmbito ficcional, o

---

<sup>89</sup> O livro bíblico Êxodo o descreve como um alimento produzido milagrosamente, sendo fornecido por Deus ao povo hebreu, liderado por Moisés, durante sua estada no deserto rumo à terra prometida.

<sup>90</sup> Ver Hatoum 2010a, 2010b, 2010c.

<sup>91</sup> Governador do Amazonas durante o Primeiro Ciclo da Borracha.

<sup>92</sup> Ver: *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), filme de Marcelo Gomes, narrando a trajetória de Johann, alemão fugido da II Guerra Mundial, e Ranulpho, homem simples que vive no sertão. A dupla ganha

fim da guerra é retratado como pano de fundo na chegada de Yaqub do Líbano (coincidentalmente a mesma época), em 1945, no Rio de Janeiro. O passado glorioso mostra-se distante pelos lamentos de Halim:

O cais da praça Mauá estava apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália. Bandeiras brasileiras enfeitavam o balcão e as janelas dos apartamentos e casas, rojões espocavam no céu, e para onde o pai [Halim] olhava havia sinais de vitória. [...] O filho falou da viagem e o pai lamentou a penúria em Manaus, a penúria e a fome durante os anos da guerra (p.11).

Fechando o parêntese, nos deparamos com a família vivendo um pouco do progresso alarmado nos 50 – visto que somente nas grandes metrópoles do país o progresso mostrava-se concreto – com as reformas trazidas para a casa pelo irmão, agora paulistano: “se a inauguração de Brasília havia causado euforia nacional, a chegada daqueles objetos foi o grande evento da casa” (p.97). E as reformas não se detiveram a casa, alcançaram também a loja da família: o prédio é reformado, a venda “fiado” é proibida, a publicidade e as promoções começam a fazer parte da estratégia de divulgação e venda de produtos, e “em menos de seis meses a loja deu uma guinada, antecipando a euforia econômica que não ia tardar” (p.98). O comércio tão quisto por Halim, aquele com um caráter informal, quase fraternal, tinha acabado.

Quando Halim se deu conta, já não vendia quase nada do que sempre vendera: redes, malhadeiras, caixas de fósforo, terçados, tabaco de corda, iscas para corricar, lanternas e lamparinas. Assim, ele se distanciava das pessoas do interior, que antes vinham à sua porta, entravam na loja, compravam, trocavam ou simplesmente proseavam, o que para Halim dava quase no mesmo (p.99).

A euforia econômica da nova geração contrasta com o desencanto da velha geração, que vê destruídos os laços pré-capitalistas, ou mais pessoais e afetivos no comércio. E esta euforia será gradualmente substituída, através do golpe de 64, pela opressão política, “a cidade estava meio deserta, porque era um tempo de medo em dia de aguaceiro” (p.143). E a morte de Laval, professor de francês do “Galinheiro dos Vândalos”, dá a medida da força deste novo regime na Manaus ficcional.

---

dinheiro vendendo aspirinas pelo sertão nordestino, acabando sua trajetória com as promessas de emprego e sustento na Amazônia, no início do segundo Ciclo da Borracha.

Se até então o professor de francês tinha uma presença tímida na narrativa, acaba por ganhar relevos surpreendentes na sua morte. Dizia-se que era “um militante vermelho, dos mais afoitos, chefe dos chefes, com passagem por Moscou. Este, não negava, nem aprovava” (p.144), mas sua prisão e morte parecem responder a questão. Assim como o país, na época, Manaus aparece como uma cidade agitada: correria e confusão no centro, a cidade flutuante cercada por militares, que estavam até nos terrenos baldios. E para Yaqub: “os terrenos do centro pedem para ser ocupados. (...) Manaus está pronta para crescer” (p.147).

Yaqub mostra-se simpático aos novos acontecimentos, enquanto o irmão mostra-se solidário ao professor “vermelho”. Personagem secundário até então, traz com a sua morte algo impensável: a aproximação, ainda que momentânea, entre Omar e Nael, o que acaba por revestir o personagem de um valor não visível até o momento.

A primeira versão de *Dois irmãos*, escrita em ritmo impulsivo, era mais curta. Foi a avaliação do professor Arrigucci<sup>93</sup> que fez Hatoum reescrever o romance. O gênero não estava definido, disse Arrigucci; Hatoum tinha de decidir se era novela ou romance – ou seja, teria de adensar ou esticar a narrativa. Ele esticou. Fundiu histórias que ouvia de conhecidos e parentes, acrescentou tipos folclóricos como Wyckham, Laval e Perna-de-Sapo (PIZA, 2007, p.20).

Acrescentado ao romance posteriormente, Laval cresce em importância logo de sua saída de cena, trágica e atrelada a momento histórico tão traumático da história brasileira: o período ditatorial. Para se ter uma dimensão mais clara do papel do professor – seja na ligação entre Nael e Omar, como na representação da esquerda – se faz necessário uma volta ao início da narrativa, para então acompanharmos todos os passos dados pelo personagem em sua trajetória.

A primeira menção ao personagem se dá quando Omar é expulso do colégio dos padres, encontrando abrigo no Liceu Rui Barbosa, apelidado carinhosamente de “Galinheiro dos Vândalos”. Escola aonde Nael virá a estudar anos depois, pensando que “o apelido era inadequado e um tanto preconceituoso”, visto que a escola “não era totalmente desprezível, reinava a liberdade de gestos ousados, a liberdade que faz estremecer convenções e normas”. Frequentado pela “escória de Manaus”, nenhum aluno “era ‘très raisonnable’ como dizia o ‘mestre de francês’” (p.28). Escola

---

<sup>93</sup> Davi Arrigucci Júnior, professor aposentado da Universidade de São Paulo.

diferenciada pelos alunos e pelos comportamentos, insubordinados e/ou livres, gera a simpatia de Nael e a crítica da sociedade manauara.

A caracterização da figura do professor era de “um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço da sua própria excentricidade”. Diferindo dos professores habituais, Laval se detinha na declamação de poetas franceses simbolistas e não no ensino da gramática francesa, muitos não entendiam, enquanto alguns sentiam “num átimo”, aprendiam “algo”, sentiam “uma fulguração”, desnor-teavam-se. Após as aulas, dedicava-se a matéria muito quista: as mulheres da calçada do Café Mocambo:

ele fazia loas a Diana, a deusa de bronze, beleza esbelta da praça das Acácias. Os elogios passavam da deusa a uma moça fardada, toda ela índia, acobreada, assanhada de desejo; e os dois, juntos, escapuliam do Mocambo e sumiam na noite da cidade sem luz (p.28).

E é neste ambiente diferenciado que se dá o encontro entre estas duas figuras nada convencionais de professor e aluno. O professor, talvez um “militante afoito” e um apreciador da boêmia e das mulheres. Omar, um beberrão sem grandes marcas ideológicas, e também um apreciador da boêmia e das mulheres.

Foi esse mestre, Antenor Laval, o primeiro a saudar o recém-chegado expulso do colégio dos padres. Ele, o Laval, regozijado, quis saber a causa da expulsão sumária. O Caçula não escondia de ninguém a versão verdadeira: o ato mais insubordinando, mais infame da história da catequese dos salesianos na Amazônia, dizia ele. (...) Tinha acontecido na aula desse professor de matemática, o Bolislau, gigante de tez vermelha, carnadura atlética, sempre de batina preta, sebenta de tanto suor. Os olhos dele, de castigador que procura cobaia, focaram o Caçula. Bolislau fez a pergunta difícilíssima, e, em resposta ao silêncio do aluno, zombou. O Caçula se levantou, caminhou para o quadro-negro, parou cabisbaixo diante do gigante Bolislau, deu-lhe um soco no queixo e um chute no saco: um petardo tão violento que o pobre Bolislau se agachou, muito corcunda, e rodopiou como um pião bambo. Não gritou: grunhiu. E na lividez do rosto os olhos claros saltaram, molhados. Houve um tumulto na sala, risos nervosos e risos de prazer, antes do silêncio, antes da chegada do irmão diretor escoltado pela matilha de bedéis (p.29).

Omar agredira o professor, amigo do irmão, indicando que não só este episódio incitara o ato violento. Contando com orgulho sua história, recebida com prazer pelo professor de francês, o Caçula abriga-se no “Galinheiro dos Vândalos”. Importante salientar o vocabulário usado pelo narrador que chama Laval de “mestre”, marcando assim o valor do professor para ele e quiçá para muitos deles: a descrição das reações

durante as aulas levam-nos a crer, neste primeiro instante, numa simpatia geral pela figura de Laval, valorizada pela fama destes alunos, que nada têm de disciplinados.

O citado episódio acontece ao início da narrativa, como se pode ver pela referência bibliográfica - p.29- , e a figura do professor só será retomada páginas depois - p.135. Neste entremeio, não revela importância na trama, sendo até então apenas um personagem secundário. E mesmo nessa volta à narrativa, é tímida a sua participação, como poderá se perceber adiante.

Voltando aos episódios escolares, Omar decide-se por abandonar a escola em 56 e a amizade criada entre o professor e o aluno mostra-se visível pela primeira vez, visto que até então a amizade não havia sido mencionada. Antenor Laval “trazia-lhe livros e o convidava a ler poemas na pensão onde morava”, onde pela primeira vez percebe-se a relação de Omar com a poesia. “Admirava a entonação da voz de Omar que, depois de recitar um poema do amigo, dizia: “Esta é a voz do teu único leitor”, demonstrando a relação íntima que existia entre os dois. Mas “os dois não demoravam em casa, o Caçula esvaziava a bolsa da mãe e arrastava Laval para a calçada do Café Mocambo, por onde passavam veteranas e calouras do Liceu Rui Barbosa”, dedicando-se agora, os dois, a outra matéria muito prazerosa para eles: as mulheres. Omar “gandaiava como nunca” (p.67-8), mas a concordância poder-se-ia ser corrigida: gandaiavam como nunca.

Companheiros de boémia e recitações de poesia, a participação dos dois em qualquer organização de esquerda não é fato comprovável. Assim como não se percebe a recepção desta amizade por Nael. Se o professor era considerado um “mestre”, e o Caçula detestado pelo narrador, o que pensava ele desta amizade? Nael não responde. Não há em nenhum momento uma crítica negativa ao professor, assim como não há críticas positivas a Omar em virtude desta relação. Somente na morte do mestre temos a primeira e única aproximação entre Omar e Nael, o que valoriza a figura do professor.

Em conversa com Yaqub - páginas depois da primeira menção ao personagem - , a figura do professor é retomada, retificando a simpatia de Nael para com ele:

Os olhos acinzentados me procuraram, ele perguntou sobre o Liceu Rui Barbosa, se estava valendo a pena frequentar uma escola de péssima reputação. “Sempre vale a pena concluir alguma coisa”, eu disse. “Aprendi um pouco no Galinheiro dos Vândalos e aprendi muito lendo os livros que Laval me emprestou, conversando com ele depois das aulas (p.135).

Se para Yaqub aquela escola era um péssimo lugar, Nael sai em sua defesa, e a figura de Laval mostra-se crucial: foi com ele que aprendeu muito, seja na sala de aula ou fora dela. Participando da formação de Nael e Omar, duplos díspares no romance, Laval, personagem que parecia não ter maiores importâncias, ganha um capítulo fundamental na narrativa, já que traz mudanças nas percepções de Nael acerca dos dois irmãos, os motivadores da sua construção narrativa. E que vem também a ser capítulo verídico importante – e lamentável – da história brasileira.

Na primeira semana de janeiro de 1964, Antenor Laval passou em casa para conversar com Omar. O professor de francês estava afobado, me perguntou se eu havia lido os livros que me emprestara e me lembrou, com uma voz abafada: as aulas no liceu começam logo depois do Carnaval. Falava como um autômato, sem a calma e as pausas do professor em sala de aula, sem o humor que nos mantinha acesos quando ele traduzia e comentava um poema. Minha mãe se assustou ao vê-lo tão abatido, um morto-vivo, a expressão aflitiva de um homem encurralado. (...) fumou vários cigarros enquanto tentava convencer Omar a participar de uma leitura de poesia, mas o Caçula primeiro fez uma careta de desgosto, depois brincou. (...) Para Laval, não era dia de chacotas: fechou a cara, calou, pigarreou, mas logo tornou a pedir, a implorar que Omar fosse com ele até o porão onde morava. Laval ainda teve que esperar o amigo tomar um banho para tirar a ressaca. Os dois saíram apressados e Omar só voltou na madrugada do dia seguinte, quando Zana estranhou a sobriedade do filho, alguma coisa que ele escondia ou o inquietava. (...) Antes de almoçar pediu dinheiro à irmã. Era bem mais do que costumava pedir, um dinheirão que Rânia se recusou a dar. (...) Ele ainda insistiu, sem o cinismo habitual, sem os gestos de sedução que o desmanchavam. Insistiu com o rosto tenso, a voz grave, o olho sincero (p.139).

Afobado, autômato, abatido, aflito e encurralado são alguns dos adjetivos dados ao professor naquele dia. Mas o que o assustava? Já Omar é descrito, pela primeira vez, como alguém com preocupações além de seu próprio universo particular (leiam-se as mulheres, a mãe e o irmão): tenso e sincero. Algo de muito importante acontecia com Laval: “Quando eu ia atrás de Halim, passava pela pensão do Laval, mas não o via no subsolo. Estava totalmente escuro e a rua deserta dava um pouco de medo” (p.141).

A casa do professor, um porão, é descrita nas palavras do próprio Laval como um “caos mais infecto que um pesadelo, mas é o meu alimento”. As leituras no porão eram famosas, pelo ambiente e pelo anfitrião: “Pilhas de papel cercavam a rede onde ele dormia (...). Nos cantos escuros amontoavam-se garrações vazios de vinho, e no piso cimentado restos de comida ressequida se misturavam a asas de barata”. Os alunos

saíam destes eventos presenteados com livros e apostilhas, enquanto o professor ficava lá “fumando, bebendo e traduzindo poemas franceses durante a noite” (p.141).

Foi com um convite para participar de leituras de poesia que Laval chegou a Omar naquele dia. Nael estranhou não ter sido convidado, assim como estranhou a falta do mestre nas primeiras aulas, só aparecendo “na terceira semana do mês” de março de 1964, mais abatido ainda e dando sinais do mau tempo que estava por vir, com “os dedos da mão esquerda e os dentes amarelados de tanto fumar”. Declarando-se “indisposto”, em francês, declara em português: “muita gente está indisposta” (p.141).

Saindo da ficção nos deparamos com a primeira metade dos anos 60 como um período de tensão na história brasileira, como se pode perceber nos subcapítulos 1.1 e 1.2. O regime instaurado em 46 estava em declínio, o parlamentarismo entrara em vigor em 61 e arrastara-se até 63, quando o presidencialismo restabeleceu-se, mas sem forças<sup>94</sup>, com João Goulart assumindo a presidência com o país a beira de uma guerra civil. Os problemas sociais e políticos aumentavam, o descontentamento emanava desde as classes agrárias até os grandes industriais. O crescimento econômico dos anos 50, que era visto como uma solução para os problemas do país, não se mostrou eficiente. E, além disso, o governo João Goulart ziguezagueava entre a esquerda e a direita.

O ano de 63 termina com uma amostra das batalhas que seriam travadas nos próximos anos: no dia 30 de dezembro de 1963, Carlos Lacerda, governador do estado da Guanabara e opositor de Jango, deveria fazer um discurso como paraninfo do curso de Jornalismo da Faculdade Nacional de Filosofia. Os alunos não permitiram<sup>95</sup>. Em janeiro de 64, Luis Carlos Prestes “antecipou publicamente a idéia continuísta do segundo mandato presidencial de Jango e sugeriu reforma constitucional para este fim” (GORENDER, 1987, p. 60), mesmo sabendo ser quase impossível o congresso aprovar esta reforma, tamanho o descontentamento com Jango.

A saga dos confrontos entre direita e esquerda movimentou o início de 64. O Congresso da Central Única de Trabalhadores da América Latina (CUTAL) fora impedido de realizar-se, em janeiro de 64, nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Liberado pelo governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, sofreu forte oposição e teve de ser transferido para Brasília. No dia 25 de fevereiro daquele ano, Leonel Brizola iria discursar na Secretaria de Saúde, em Belo Horizonte, mas foi impedido de falar

---

<sup>94</sup> Para maiores detalhes ver: Reis Filho, 1989, p. 21.

<sup>95</sup> Para maiores detalhes ver: Gorender, 1987, p.60.



pelos opositoristas. Na Universidade Federal da Bahia, no dia 3 de março, estudantes impediram que o reacionário ex-ministro Clemente Mariani proferisse a aula inaugural da universidade. Em 15 de março, Miguel Arraes só conseguiu discursar em Juiz de Fora sob proteção da Polícia Militar<sup>96</sup>.

No dia 13 de março de 1964, Jango anunciou em um comício a disposição de lançar o governo na campanha das reformas de base:

“se o Congresso Nacional não aprovar as reformas, perderá sua identidade com o povo”. Era um governo em crise, com a bandeira das reformas hasteada no mastro da intimidação. À tensão política somava-se um declínio econômico. O presidente dizia que “o vertiginoso processo inflacionário a que estamos submetidos irá fatalmente arrastar o país à bancarrota, com todo o sinistro cortejo de um desastre social de proporções catastróficas”. Os investimentos estrangeiros haviam caído à metade. A inflação fora de 50% em 1962 para 75% no ano seguinte. Os primeiros meses de 1964 projetavam uma taxa anual de 140%, a maior do século. (...) As greves duplicaram, de 154 em 1962, para 302 em 63” (GASPARI, 2002, p. 48).

A resposta do conservadorismo paulista veio com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Reuniram-se “perto de 200 mil pessoas com faixas ameaçadoras (“Tá chegando a hora de Jango ir embora”) e divertidas (“Vermelho bom, só batom”). O Congresso (...) mostrava-se disposto a bloquear os projetos de reforma e cozinhar o surto esquerdista até o ano seguinte” (GASPARI, 2002, p.49). Duas possibilidades políticas se confrontavam: uma, pela direita, visando depor o presidente. A outra, pela esquerda, pretendendo a sua permanência para realizar as reformas de base.

Retornando à ficção, “na terceira semana de março” de 64, Laval, mal se equilibrando de pé, com a mão trêmula, “segurava um pedaço de giz” com uma mão e com “a outra, um cigarro”, dava sinais contundentes de forte abatimento. A aula que sempre transcorria com “a ‘preleção’ de costume, uns cinquenta minutos que dedicava ao mundo que envolvia o poeta”. Os momentos da “preleção” eram os momentos em que provocava seus alunos, “estimulava, fazia perguntas, queria que falássemos uma frase, que ninguém ficasse calado, nem os mais tímidos, nada de passividade, isso nunca”. Laval esperava e estimulava os questionamentos de seus alunos, esperando deles não uma postura inerte. Professor que queria a contestação de seus alunos face às posições apresentadas em aula, em nada se adequava ao sistema que estava para ser implantado no país, no qual os contestadores – como em tantos outros regimes

---

<sup>96</sup> Para maiores detalhes ver: Gorender, 1987, p.61.

opressivos – sofreriam as consequências. Laval “queria discussão, opiniões diferentes, opostas, ele seguia as vozes, e no fim falava ele, argumentava animado, lembrando-se de tudo, de cada absurdo ou intuição ou dúvida” (p.141).

Mas não foi esta aula que seus alunos tiveram naquela manhã, o professor “não conseguia falar, estava engasgado, parecia sufocado”. Os alunos, “boquiabertos, nem os mais ousados e rebeldes conseguiam provocá-lo fazendo uma careta medonha por causa do bafo dele”. Com a mão ainda trêmula, “começou a escrever um poema no quadro-negro, quase ilegível, apenas o último verso, copiado por Nael, era legível: “*Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?*” (p.141). O poema escrito pelo professor é de Charles Baudelaire, possivelmente um dos simbolistas que ele tanto lia. Diz o poema:

#### Les Aveugles

Contemple-les, mon-âme; ils sont vraiment affreux!  
Pareils aux mannequins, vaguement ridicules;  
Terribles, singuliers comme les sonnambules;  
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,  
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés  
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés  
Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel. O cité!  
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles.

Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,  
Vois! je me traîne aussi! Mais, plus qu'eux hébété  
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?<sup>97</sup>  
(BAUDELAIRE, 1985, p.342)

O que buscavam aqueles cegos ver no céu? Se cegos, incapazes de ver a própria realidade, e forçando a nota na possível metáfora de Laval para a realidade que o cercava: cegos crédulos na ignorância daqueles que os conduzem. Depois de escrever o poema, “largou o giz e saiu sem dizer palavra. O professor de francês não voltou mais

---

<sup>97</sup>Tradução: Os Cegos/Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos!/Iguais aos manequins, grotescos, singulares./Sonâmbulos talvez, terríveis se os olhares, / Lançando não sei onde os globos tenebrosos.//Suas pupilas, onde ardeu a luz divina,/Como se olhassem à distância, estão fincadas/No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas/Se um deles a sonhar sua cabeça inclina.//Cruzam assim o eterno escuro que os invade,/Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade!/Enquanto em torno tu cantas, ris e uivas ao léu!//Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo,/Olha! também me arrasto! e, mais do que ele pasmo,/Digo: que buscam estes cegos ver no Céu? (BAUDELAIRE, 1985, p.343. Tradução: Ivan Junqueira).

ao liceu” (p.141). Laval, ao mostrar-se entristecido e abatido, pode revelar a antecipação da informação do golpe da direita ou ainda ser sintomática da desilusão da própria esquerda para consigo mesma.

Voltando ao plano histórico e verídico, aquele fim de março de 64 ainda presenciou o discurso do então presidente, a 30 de março, no Automóvel Clube no Rio de Janeiro. Jango discursava: “Não admitirei o golpe dos reacionários. O golpe que nós desejamos é o golpe das reformas de base, tão necessárias ao nosso país” (GORENDER, 1987, p.65). Mas foi derrotado e o golpe-civil militar se deu no dia 1º de abril de 1964. Segundo Gorender (1987, p.67), “nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu, por isso mesmo, pelo caráter contra-revolucionário preventivo. A classe dominante e o imperialismo tinham sobradas razões para agir antes que o caldo entornasse”. Fugindo um pouco a alçada do presente trabalho, é importante ponderar o depoimento de Gorender (1987), visto que se a situação era pré-revolucionária por que as organizações de esquerda não realizaram um contragolpe? Além do que, ao concordarmos com essa ideia, dá-se justificativa para o golpe de direita: a salvação do país.

Na ficção, em uma manhã de abril, os alunos de Laval presenciaram sua prisão.

Ele acabara de sair do Café Mocambo, atravessava lentamente a praça das Acácias na direção do Galinheiro dos Vândalos. Carregava a pasta surrada em que guardava livros e papéis, a mesma pasta, os mesmos livros; os papéis é que poderiam ser diferentes, porque continham as garatujas dele. Laval sempre carregava uma pasta com seus poemas e rabiscos, não guardava o que escrevia, dava aos alunos. Dizia: “Um verso de um grande simbolista ou romântico vale mais do que uma tonelada de retórica - dessa minha inútil e miserável retórica”, acentuava.

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril (p. 141-42).

O regime militar que se instaurou no país naquele ano primou pela opressão política, diferentemente da situação após o AI-5, em que a violência repressiva será muito mais gritante. Naquele abril, as prisões limitaram-se a líderes comunistas, como o caso de Gregório Bezerra, em Pernambuco, que era um “ativo organizador de sindicatos

rurais em Pernambuco, que se empenhou em obter armas para os trabalhadores do campo” (GORENDER, 1987, p.64). Líder esse que foi humilhado naquele abril de 64, lembrando muito a história ficcional de Laval:

No dia 2 de abril, no Recife, o dirigente comunista Gregório Bezerra foi amarrado seminu à traseira de um jipe e puxado pelos bairros populares da cidade. No fim da viagem, foi espancado por um oficial do Exército, com uma barra de ferro, em praça pública. Machucado e sentado no chão do pátio do quartel da Companhia de Motomecanização, no bairro da Casa Forte, Gregório Bezerra foi visto na noite de 2 de abril pelos espectadores da TV Jornal do Commercio, que o filmara. Episódios semelhantes repetiram-se em algumas cidades do país. Eram parte do jogo bruto provocado pela radicalização dos últimos anos. O medo entrara na transação política. De sua coluna diária no jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, Carlos Heitor Cony, primeira voz destemida a denunciar as violências, escrevia, no dia 7 de maio: “Para atender a essa gente, a todos os Joões de Tal que não voltaram ou não voltarão um dia, espero merecer a atenção e o respeito de todos. É preciso que alguém faça alguma coisa. E já que não se pode mais pedir justiça, peço caridade (GASPARI, 2002, p.132).

Mas diferentemente de Gregório Bezerra, a participação de Laval em organizações de esquerda permanece incógnita na narrativa. E mesmo em face do acontecimento violento em Pernambuco – que não terminou em morte –, naqueles primeiros dias de abril o número de mortos, segundo Gaspari (2002), se limitou a mortes em manifestações, como segue seu relato sobre o dia 1º de abril de 1964:

Na rua, a revolta militar saiu mais cara. No Recife dois estudantes foram mortos quando uma passeata marchou para o palácio das Princesas e se encontrou com as tropas que o cercavam. Alguns manifestantes davam vivas ao “Exército brasileiro” quando se ouviram alguns disparos. Chegou-se a pensar que eram balas de festim do “dispositivo”. No Rio de Janeiro militares atiraram contra manifestantes que se haviam reunido em frente ao Clube Militar, na Cinelândia. Ainda assim, na contabilidade das quarteladas latino-americanas, a deposição do presidente João Goulart foi praticamente incruenta. Custou sete vidas, todas civis, nenhuma em combate (GASPARI, 2002, p.112)<sup>98</sup>.

Conforme visto, os casos de violência cercaram aqueles que participavam diretamente de facções de esquerda ou estavam em manifestações contra a ditadura.

---

<sup>98</sup>“No dia 1º de abril morreram sete pessoas. No Rio de Janeiro, em frente à Faculdade Nacional de Direito, foi baleado Ari de Oliveira Mendes Cunha; na Cinelândia, Labib Elias Abduch; na Faculdade Nacional de Filosofia, o estudante Antônio Carlos Silveira Alves, baleado acidentalmente quando a arma de um colega caiu no chão. No Recife, a tropa do Exército que cercava o palácio das Princesas matou os estudantes Ivan Rocha Aguiar e Jonas José Albuquerque. Em Governador Valadares, Minas Gerais, pistoleiros arregimentados pelo delegado da cidade mataram Augusto Soares da Cunha e seu filho, Otávio Soares Cunha”. Ver: *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*, p.41-6 apud Gaspari, 2002, p.112

Casos de violência podem ter acontecidos fora dos grandes centros, mas a não participação do professor em organizações de esquerda teoricamente o afastariam das primeiras vítimas do golpe. Laval, professor no interior do país, não se encaixa em qualquer destas especificações, podendo ser o seu caso visto como uma licença poética no romance, e não uma verdade histórica. Ou ainda, talvez os estudos sobre a ditadura que remetem a regiões menos centrais ainda não dêem conta de informações desta envergadura, mantendo-nos informado somente dos acontecimentos mais violentos dos grandes centros.

No plano ficcional, a pasta que o professor carregava no dia de sua prisão fora apanhada por Nael, “dentro da pasta, os livros e as folhas com poemas, cheias de manchas”. A visão dos escritos do mestre acaba por gerar em Nael lembranças afetuosas:

As lembranças de Laval: seus ensinamentos, sua caligrafia esmerada, de letras quase desenhadas. As palavras pensadas e repensadas. Ele não queria ser chamado de poeta, não gostava disso. Detestava pompa, ria dos políticos da província, espicava-os durante os intervalos, mas recusava-se a falar sobre o assunto no meio de uma aula. Dizia: “Política é conversa de recreio. Aqui na sala, o tema é muito mais elevado. Voltemos à nossa outra noite...” (p.143).

Um cético que ria da política e a considerava um tema menor, parece ter sido condenado exatamente por ela. No dia de sua morte, “choveu muito, um toró dos diabos”. Mas o carinho de seus alunos foi demonstrado quando todos “se reuniram no coreto, acenderam tochas”, cada qual com “um poema manuscrito do mestre” (p.143). Homenagem que contava com a presença de alunos e ex-alunos, como Omar, que “foi o último a recitar”, “emocionado e triste”. “A chuva atenuava a tristeza, mas acendia a revolta”. O chão ainda continha manchas de sangue e “Omar escreveu com tinta vermelha um verso de Laval, e por muito tempo as palavras permaneceram ali, legíveis e firmes, oferecidas à memória de um, talvez de muitos” (p.143). Versos que se oferecem àqueles que foram presos, humilhados ou até mortos pelo novo regime e que se estende aos anos que estavam por vir.

A morte de Laval trouxe até então o inimaginável na narrativa: a simpatia de Nael para com Omar:

Por uma vez, só, não hostilizei o Caçula, não pude odiá-lo naquela tarde chuvosa, nossos rostos iluminados por tochas, nossos ouvidos atentos às palavras de um morto, nosso olhar na fachada do liceu, na tarja preta que

descia do beiral à soleira da porta. Um liceu enlutado, um mestre assassinado: assim começou aquele abril para mim, para muitos de nós.

Não pude odiar o Caçula. Pensei: se toda a nossa vida se resumisse àquela tarde, então estaríamos quites. Mas não era, não foi assim. Foi só aquela tarde. Ele voltou para casa tão alterado que não se apercebeu da presença do outro (HATOUM, 2006, p.143).

Se a amizade de Laval e Omar nunca havia sido questionada ou julgada por Nael, a morte do professor fez com que o menino se reconhecesse na dor do Caçula. Com o papel inicialmente lateral, após a sua morte, percebe-se que Laval nada tinha de lateral na história de Nael. A sua morte, além de aproximar momentaneamente os díspares Nael e Omar, leva também a uma mudança no comportamento de narrador em relação a Yaqub: se antes o idealizava, a frieza do mesmo face aos acontecimentos daqueles dias iniciais da ditadura, iniciará o processo que culminará no afastamento entre os dois no futuro, por opção do menino. Mas a mais importante influência de Laval se dá na formação e na escolha profissional de Nael, como se verá adiante.

Por ora, pode se perguntar: mas quem era esse professor? Pego de surpresa com tamanha brutalidade, Nael tenta achar respostas no que sabia sobre sua vida, mas eram muito poucas as informações: “ao meio-dia e as seis a dona da casa deixava um prato feito na entrada da caverna [apelido dado por Laval ao porão onde morava]. Fazia isso todos os dias, mesmo nos domingos, quando eu passava na calçada da pensão e enxergava o prato de comida na soleira da porta” (p.144). Bebia muito, ao ponto dos “alunos do período noturno” sentirem “à distância o bafo azedo de sangue-de-boi”. Mesmo em situações assim, o bom humor mantinha-se, “quando faltava luz”, com lampiões e velas, conseguia “ler um poema e comentá-lo com entusiasmo”. Em meio às leituras, momentos de silêncio “de um intervalo, uma reflexão, pausa que a memória e a voz cumprem. Ou seria o efeito do vinho, a caída no abismo?” A ninguém cabia a resposta.

Cercado de mistérios, desde a sua postura diferenciada e folclórica em sala de aula, “de sua vida ninguém tinha notícias claras: um caracolzinho entre pedregulhos”. Duas versões existiam: “Um: que fora militante vermelho, dos mais afoitos, chefe dos chefes, com passagem por Moscou”. O outro, “diz que havia muito tempo o jovem advogado Laval vivia com uma moça no interior. Líder e orador nato, ele fora convocado para uma reunião secreta, no Rio. Levou a amante e voltou a Manaus sozinho. Falou-se de traição e abandono” (p.144). Militante comunista ou um líder nato abandonado pela amante? Que “reunião secreta” poderia ser esta? As duas

possibilidades podem ter condenado o professor. E ao que o romance indica sua condenação passa obrigatoriamente pelo seu envolvimento com a esquerda, ou de outra forma não seria possível compreender sua angústia com o período pré-golpe e a repressão que sofrera. Importante notar que em nenhum momento a palavra “ditadura” é mencionada no romance, somente através da datação e das menções do narrador ao ambiente percebemos o pano de fundo histórico.

Suposições e mexericos, a única certeza era sobre sua vida como professor do Liceu, assim como a clareza de ser um eterno angustiado: “internou-se no subsolo de uma casa à margem do Igarapé de Manaus. Várias vezes foi encontrado no canto da caverna, quieto e emudecido, o rosto cadavérico, a barba espessa que ele conservaria até a imolação”. Sua fisionomia denotava algum sofrimento, “talvez desespero”. Por quê? Os poemas escritos pelo professor “insinuavam noites aflitas, mundo soterrado, vidas sem saída ou escape”. Mas “no íntimo era um pessimista, um desencantado, e tentava compensar esse desencanto por meio da aparência, com seu jeito de dândi”. Desencanto com a esquerda? Com as mulheres? Perguntas sem respostas... Bem humorado, “não se incomodava quando o chamavam de excêntrico ou afetado”, mas poeta, isso refutava. Para Nael, “foi um mestre. E também um atormentado que escrevia, sabendo que não publicaria nada. Seus poemas repousam por aí, em gavetas esquecidas ou na memória de ex-alunos” (p.145).

Logo após a homenagem a morte de Laval, Yaqub e Omar encontram-se na casa materna:

Ele [Yaqub] se levantou da rede quando Omar entrou na sala, ensopado, descalço, a roupa colada no corpo. Parecia febril, e no rosto dele ainda era visível o luto por Laval. Eu me lembrei da voz de Omar recitando um poema do morto, da época em que os dois, aluno e professor, saíam juntos depois da aula e se embrenhavam no matagal nos arredores da rua Frei José dos Inocentes, onde as putas os esperavam (HATOUM, 2006, p.146).

A cidade estava agitada por aqueles dias, “havia correria e confusão no centro”, “a Cidade Flutuante estava cercada por militares”, reclamava Halim. “Eles” estavam por toda parte, “Até nas árvores dos terrenos baldios a gente vê uma penca de soldados...”. Mas para Yaqub as notícias pareciam agradáveis, pensava que os terrenos do centro “pedem para ser ocupados” e que “Manaus está pronta para crescer” (p.147).

A postura de Yaqub chama a atenção, visto que em meio ao golpe todos estão agitados e/ou tristes, ele não:

Não perdera o ar soberbo: o orgulho de alguém que quis provar a si mesmo e aos outros que um ser rude, um pastor, um *ra'i*, como o chamava a mãe, poderia vir a ser um engenheiro famoso, reverenciado no círculo que freqüentava em São Paulo. Agora não queria ser chamado de doutor, sentia-se mais à vontade em casa, não vestia paletó e gravata. Tampouco se comportou como hóspede. Era um filho que volta à casa dos pais e ao lugar da infância (HATOUM, 2006, p.147).

Finalmente sentindo-se em casa, passou aqueles dias obstinado pelo trabalho. Nesta sua estada é possível perceber a intenção de Yaqub de aproximação com Nael, muito em virtude de sentir-se mais à vontade na casa materna, estando por consequência mais à vontade com aqueles integrantes da família com quem sempre teve mais intimidade: Domingas, Nael e Halim. Nesta tentativa de aproximação, desejava levar Nael para conhecer o mar - para, quem sabe, tirá-lo daquela “província” -, mas este encara o convite como uma promessa sem futuro, “o mar estava muito longe”, e ele, com seus pensamentos cravados em Manaus, “nas portas fechadas do liceu, na morte de Laval” (p.149).

Nael estava preso àquele momento grave da sua história pessoal e do Brasil, os tempos eram de medo, menos para Yaqub, que notara a inquietação e tristeza do menino, então com 18 anos, que desabafa: “estava com medo, faltava pouco para terminar o curso do liceu. Um professor tinha sido assassinado, o Antenor Laval...”. Pensativo, Yaqub alega: “Eu também tenho um amigo... foi meu professor em São Paulo...” Nael continua: “Parou de falar, me olhou como se eu não fosse entender o que ele ia dizer. Na época em que havia estudado no colégio dos padres talvez tivesse conhecido Laval”. O temor de Nael com estes novos tempos se choca com a tranquilidade demonstrada por Yaqub, que alega ter tido “um amigo”, seu professor em São Paulo, nos levando a crer que mais do que ser “um amigo”, fora seu único amigo. O encontro entre Laval e Yaqub não acontece na narrativa, mas isso não impede, como supõe Nael, que eles tenham se conhecido em Manaus. Enquanto isso, Omar, doente, segundo Zana, “adoeceu por causa de Laval, aquele doido” (p.148).

Manaus, como boa parte dos grandes centros, estava ocupada. “As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia”. A loja da família teve que ser fechada e com a greve dos portuários houve “confrontos com a polícia do Exército”. Nael fora aconselhado a não mencionar “o nome de Laval fora de



casa”, mas segundo nosso narrador, não fora somente este o nome emudecido, outros também o foram. “A tarja preta que cobria uma parte da fachada do liceu fora arrancada e as portas do prédio permaneceram trancadas várias semanas” (p.149).

Mas para Yaqub isto não era problema, se a situação deixara Omar adoentado e Nael assustado, o mesmo não acontecera com ele, que “não se intimidou com os veículos verdes que cercavam as praças e o Manaus Harbour”. Nael “não queria sair de casa, não entendia as razões da quartelada, mas sabia que havia tramas, movimento de tropas, protestos por toda parte. Violência”. Amedrontado, é tranquilizado por Yaqub: “Já fui militar, sou oficial da reserva”, disse orgulhoso (p.149), e acaba por convencer o menino a acompanhá-lo em seu passeio pela cidade. De acordo com as demonstrações de tranquilidade e de apoio ao progresso em Manaus, assim como a revelação de que havia sido militar, ligam diretamente Yaqub ao regime que estava se instalando no país, atitudes não compreendidas por Nael, que até então nunca o tinha questionado.

No passeio, Yaqub fotografa edifícios e monumentos. Engenheiro civil de formação e militar da reserva, estaria ele a serviço do regime? Chega a Manaus no começo de abril, mostra-se muito sereno em sua casa e sua cidade, quando serenidade era adjetivo de luxo para personagens como Nael, Omar e Halim. Os indícios nos levam a crer no mínimo na figura de Yaqub como um simpatizante do regime ditatorial.

Nael, em meio ao passeio com Yaqub, só pensava em Laval:

Perto da igreja, parei para descansar e admirar os pássaros do aviário. Percebi que estavam assustados, voavam enlouquecidos para todo lado, mas logo um zunido de varejeiras me incomodou, um som grave e monótono que foi aumentando, e quando desviei os olhos para a rua, fiquei gelado ao ver um jipe apinhado de baionetas. Pensei em Laval, seu corpo sendo espancado e pisoteado no coreto, e arrastado até a beira do lago. Esperei o veículo militar desaparecer, mas logo veio outro, e mais outro. Muitos, e sons de trovoadas. Os soldados gritavam, davam vivas, uma barulheira de vozes, e buzinas alarmou a praça da Matriz. Era um comboio de caminhões que vinha da praça General Osório e ia na direção do roadway. Acompanhei com o rabo do olho a trepidação daquele monstro verde na rua de pedras, senti um mal-estar, uma pontada na cabeça e logo um ânsia de não ter fim (HATOUM, 2006, p.150).

O menino, já bastante amedrontado com os últimos acontecimentos, percebe a cidade sitiada pelos militares, os mesmos militares que espancaram seu professor. Não suporta a dura realidade e assim como Omar, adoece, delirando com a figura de Laval:

O chão trepidava cada vez mais, agora eram sirenes e urros que zuniam na minha cabeça, e baionetas que apontavam para a porta da igreja, onde os meus colegas do liceu erguiam os braços, se atiravam ao chão ou caíam, e

depois apontavam para Laval, que se contorcia no aviário cheio de pássaros mortos, a mão direita segurando a pasta surrada, a esquerda tentando agarrar as folhas de papel que queimavam no ar. Eu quis entrar no aviário, mas estava trancado, e ainda pude ver Laval bem perto de mim, o rosto rasgado de dor, o colarinho cheio de sangue, o olhar triste e a boca aberta, incapaz de falar. Ele desapareceu na noite súbita e eu comecei a gritar por Yaqub, gritei como um louco, e vi minha mãe diante de mim, as mãos no meu rosto quente, os olhos dela arregalados, acesos e tensos. Halim e Yaqub estavam atrás dela e me olhavam assustados. Eu tremia de febre, suave, estava ensopado. Quis saber sobre a missa do mestre, eles desconversaram. Minha mãe não saiu de perto de mim, foi a única vez que a vi noite e dia do meu lado. Abandonou tudo, toda a labuta diária, nem subiu para ver o Caçula (p.150).

A morte de Laval foi um golpe para Omar e Nael, que avalia pela primeira vez a amizade entre os dois: “Antenor Laval, mais que Chico Keller, fora amigo do Caçula. Uma amizade meio clandestina, como acontecera com os dois amores de Omar ou com tudo que lhe dava prazer, desejo e confiança” (p.153). Mesmo após a partida do irmão, Omar permanece enclausurado, escrevendo um “Manifesto contra os golpistas”, o único sinal de sua militância em todo o romance, mas que se limita a uma sala vazia, onde só Nael pode ouvir “as frases ousadas, com tantas palavras duras” (p.153).

Se a recuperação de Nael foi rápida, o mesmo não se pode dizer de Omar. Recluso, manteve “os olhos de pesadelo, perdidos na mais escura das noites” (p.153). Brincava de jardineiro, “catando frutas podres no quintal”, recusando a ajuda de Domingas. “Catava as frutas bichadas, mas perdia tempo com uma jaca desventrada, observando as moscas e larvas aninhadas na polpa amarela” (p.153). Nael estranhava essa proximidade e esse desleixo, ele “mal sabia manusear um ancinho, ficava agoniado, as mãos e os pés inchados, vermelhos, o corpo queimado e ferido de tanta mordida das formigas devoradoras” (p.153). Permaneceu durante muito tempo nesta clausura patética, de onde só saía escondido para encontrar as “putas”. Seu segredo só é descoberto após ser contaminado por uma DST: o filho querido de Zana estava com gonorréia e urrava de dor.

Halim, não suportando ouvir sequer a voz do filho e as desculpas dadas pela mãe, fugia de casa, vagando pela cidade, indo ao encontro de seus amigos pelos bares, com a fiel proteção de Nael, que sempre o trazia para casa. Em uma dessas andanças pela cidade, presencia “a demolição da Cidade Flutuante”, bairro humilde e proletário de Manaus, demonstrando a reflexão do intelectual Milton Hatoum sobre o crescimento desenfreado e desigual da cidade.

Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediram a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite (p.159).

Halim vem a falecer no Natal de 68 (12 dias após o AI-5), ano em que a casa, a família e até mesmo o país desmoronavam. Só na morte do marido Zana finalmente repreende o Caçula: “Chega de bancar o coitadinho, chega de esfolar as mãos e os braços com esse trabalho de péssimo jardineiro”, “Agora tu não tens pai... deves procurar um emprego e parar com essa mania de desocupado” (p.166). Nesta época, Manaus estava “cheia de estrangeiros”, “indianos, coreanos, chineses”, “tudo” estava “mudando em Manaus”, segundo o próprio Omar.

Com a entrada em cena de Rochiram, o construtor de hotéis, Omar consegue um emprego e Zana tem a oportunidade de aproximar os irmãos, seu maior desejo. Mas o plano da mãe fracassa: Omar consegue a comissão da venda do terreno e Yaqub faz o projeto do hotel, deixando o irmão furioso. O embate culmina na agressão do Caçula ao irmão e na dívida da família para com Rochiram, que com o consentimento de Yaqub, quer a casa da família como forma de quitá-la.

Domingas e Zana não chegam a presenciar o desfecho deste embate e a transformação da casa em um bazar de produtos importados, restando apenas a casinha de Domingas e Nael, onde este permanece morando, o único herdeiro daquela história. Yaqub permanece em São Paulo, Rânia muda-se para um bangalô “num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus” (p. 184) e Omar está desaparecido. Mas, segundo Nael,

Cedo ou tarde, o tempo e o acaso acabam por alcançar a todos. O tempo não apagara um verso de Laval pintado no piso do coreto da praça das Acácias. Alguns anos depois, num dos primeiros dias de abril, um lance do acaso uniu o destino de Laval ao de Omar (p. 193).

Omar fora finalmente encontrado e preso pelas agressões ao irmão, “No presídio, ele passou algumas semanas incomunicável”. Rânia e seu advogado tentavam falar com ele, “mas a violência foi implacável”, “suplicava que não o torturassem”. A prisão de Omar se dá após o AI-5 e os tempos eram muito mais violentos. Rânia “soube que o irmão passara uns dias encarcerados no Comando Militar”, e Nael intuiu “que sua amizade com Laval era uma forma de condenação política” (p.194). Apesar de o único ato militante de Omar ter sido o manifesto lido em uma sala vazia, sofreu as consequências da amizade com Laval e da inimizade com o irmão, um ex-militar. A tortura não pode ser comprovada, mas permanece na prisão por alguns anos e é solto graças às economias da irmã.

Nael acaba por se distanciar do mundo das mercadorias e de Rânia, que segundo o próprio, não era o dele, “queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub”, que “só falava no futuro”, “o futuro, essa falácia que persiste” (p.196). Desencantado e crítico, mostra-se assombrado e triste vendo Manaus se mutilar e crescer ao mesmo tempo, “afastada do porto e do rio, irreconciliável com seu passado” (p.197). Desencanto que alcança a figura de Yaqub: o afastamento deste pode ser lido como uma reprovação a esse mundo das mercadorias, do progresso e da direita política. Já Omar, que nunca fora próximo, somente na homenagem a Laval tem um momento de proximidade, sendo este personagem a marca de uma esquerda política na vida de Nael, através não só da simpatia que demonstra para com o professor, mas também pela influência direta nas escolhas feitas por ele ao longo de sua vida, seja na profissão - professor e escritor - ou na construção de suas memórias:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer (p.197).

Laval, assim como Halim, fora a grande influência na vida de Nael e, portanto, responsável por muitas das suas escolhas e de suas formas de perceber o mundo. Se Yaqub era visto como um homem quase perfeito, após a morte do mestre de francês, começa a ser questionado por Nael por suas posturas e atitudes. E se Omar sempre fora odiado, por um único instante não é: com a morte do professor. Se até aquele abril de 64

a gangorra dos sentimentos de Nael pendia para Yaqub, depois daqueles dias se equilibrou: Nael de certa forma liberta-se desses julgamentos e da dúvida de identidade paterna para construir a sua história através de Halim e Laval, funcionando como síntese daquela família e da geração que viveu o processo democrático, ainda esperançosa na (re)construção do país e que irá, através da escrita, reconciliar-se com seu passado.

### 3.3 O caso *Cinzas do Norte*

Com enredo similar, *Cinzas do Norte* (2005) abarca período cronológico semelhante a *Dois Irmãos* (2000), diferenciando-se nas datas pelos períodos de maior tensão na narrativa: este terá sua história datada de 1913 até a década de 80, concentrado sua trama na década de 50 e 60; enquanto aquele começará em meados dos anos 40 e acabará na década de 80/90, mas centralizando sua densidade narrativa nos anos 60 e 70. Nael trouxe-nos a surpresa da violência do golpe, e Lavo trará o seu amadurecimento e o de Mundo em meio ao país já ditatorial.

Quanto às diferenças, a principal se dá pela não existência de um dilema na construção da história. Diferentemente de Nael, que busca saber qual dos dois irmãos é seu pai, o narrador de *Cinzas do Norte*, Lavo, relata a vida de um amigo. Apesar de a narração ser em 1ª pessoa, temos aqui um narrador que não conta a sua história e sim a história de terceiros, e esta disparidade faz com que a narrativa perca forças, já que o enunciador aqui postulado se mostra menos autorizado a narrar esta história, ela não lhe pertence de todo: não fazendo parte do núcleo familiar central, ele é quase um narrador em 3ª pessoa, escrevendo sobre outros que não ele mesmo. Seu leitor está forjado, mas seu enunciador é menos competente. Segundo Birman (2007, p.251), “se Lavo não se debruça sobre a própria trajetória, o que ele nos enuncia a respeito de seus sentimentos corre o risco de soar artificial, distante do relato que temos acompanhado”.

Assim como em *Dois irmãos* (2000), a história não será narrada linearmente, por isso quando se menciona a década de 40 como princípio da narrativa refere-se mais às citações a vinda de Alicia, Algisa e Ozélia a Manaus do que a concentração da trama, que inicia-se oficialmente com a amizade entre Lavo e Mundo, em 1964. Como já visto

na seção 3.1, o romance é construído por Lavo e pelos manuscritos de Ranulfo, mantendo o mesmo norte: narrar a vida de Mundo.

O que nos interessa aqui é refletir sobre como este período e suas nuances influenciam a narrativa. Nosso narrador que, assim como Nael, fala de fora da família – mas em uma posição ainda mais distante. Lavo amadurecerá juntamente com seu protagonista em meio às mudanças dos anos 60 e 70, não tendo o romance um personagem específico como símbolo político da esquerda, mas sim personagens que flertam com princípios de liberdade. Esta peculiaridade torna o trabalho com a narrativa mais complexo, visto que as referências estão diluídas ao longo da história, não tendo um caso particular e emblemático, o que motivou a opção pelo título “O caso *Cinzas do Norte*”, sem menção a um personagem específico. Se em Laval temos a encarnação da esquerda, em Mundo ou ainda em Ranulfo não a temos como uma esquerda política. E ao invertermos a observação, se na narrativa de Nael a direita política irá encontrar apenas reflexos em Yaquib e nas mudanças de Manaus, na narrativa de Lavo a direita política é representada por Jano, coronel Zanda, Albino Palha e Maximiliano Lontra, todos admiradores do novo regime.

Nael narra uma derrota – da esquerda; Lavo, uma vitória – da direita. Apesar de contraditória a frase contempla o foco das duas narrativas e a trajetória de duas gerações: uma abalada e surpresa com o golpe; a outra, não encontrando lugar em meio ao país da época.

O embate familiar entre Jano, pai autoritário, e Mundo, o filho artista, é narrado pelo observador atento e participante Lavo, que mantém uma amizade com o menino desde 1964, “quando as aulas do ginásio Pedro II iam começar depois do golpe militar”, e “os bedéis” se mostravam “mais arrogantes e cumpriam a disciplina à risca”, tratando-os “com escárnio” (HATOUM, 2005, p.12)<sup>99</sup>. Era o início do regime ditatorial e da amizade entre os dois – então com 10 anos de idade –, agora colegas de classe. Interessante perceber mais uma vez que a palavra “ditadura”, assim como em *Dois irmãos*, não é mencionada na narrativa, as referências a ela se dão pelas menções ao militares, às mudanças na cidade, às datações ao longo da narrativa e ao medo – pela voz de Mundo: “Medo...”, repetiu Mundo, com impaciência. “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim, melhor morrer” (p.165).

---

<sup>99</sup> Todas as citações referem-se a Hatoum (2005).

A amizade entre Lavo e Mundo colocará lado a lado posturas diferenciadas: aquele, um obediente, exemplo de aluno, que irá “vencer na vida” e ser um advogado – o filho que Jano gostaria de ter -; o outro, um artista, indisciplinado e desobediente, para quem as regras disciplinares são um transtorno: “Ou a obediência estúpida ou a revolta” (p.10). É descrito pelo amigo sempre com admiração, apesar das diferentes posturas: “logo percebemos que seu poder, além de emanar das mãos, vinha também do olhar” (p. 16). A admiração de Lavo para com Mundo parece vir exatamente das diferenças entre eles, enquanto o primeiro mostra-se passivo e amedrontado, o segundo é sempre ousado e valente.

Jano, o pai autoritário, é o representante da velha elite manauara que cresce após a II Guerra Mundial<sup>100</sup>. Herdeiro de pai português, “um homem religioso que acreditava na civilização e no progresso” (p.35), vê no filho uma continuação da saga da família. Rodeado por amigos interesseiros, pela mulher alcoólatra e pelo filho que o odeia, encontra somente no cachorro Fogo seu verdadeiro companheiro. Entre seus amigos temos o coronel Zanda, futuro prefeito e “o preferido do governo militar na Amazônia” (p.46) por ser um coronel linha dura, conhecido por abafar uma guerrilha em Manaus; Albino Palha, exportador de juta, castanha e borracha, que “se derrete todo na frente dos militares” (p.46), achando que “só agora, com os militares, é que o Brasil estava descobrindo e protegendo aquela riqueza infinita” (p.119); e Maximiliano Lontra, presidente da Associação Comercial, que se considera um historiador, a quem Mundo chama ironicamente de Heródoto. Todos simpatizantes do regime, todos companheiros de jogos e seduzidos pela mesma mulher: Alicia, a esposa de Jano, mãe de Mundo, que casara-se com o único intuito de abandonar a vida miserável que levava até então, desnorteando Ranulfo, seu amante desde a adolescência.

Ranulfo ou Tio Ran – personagem já conhecido pelos contos “Dois tempos”<sup>101</sup> e “Varandas da Eva”<sup>102</sup> – é apaixonado por Alicia, com quem mantém um romance clandestino. Nega-se a terminar a escola e a trabalhar, vivendo do – escasso - dinheiro da irmã Ramira, uma admiradora de Jano. O único emprego que o encantou foi o de

---

<sup>100</sup> Como já mencionado em 3.2, Manaus viveu na II Guerra Mundial o seu segundo Ciclo da Borracha, que parece estar relacionado com o enriquecimento ainda maior de família de Jano.

<sup>101</sup> O conto integrou a coletânea *A alegria – 14 ficções e 1 ensaio* (vários autores, São Paulo: Publifolha, 2005), vindo a ser incorporado no livro de contos de Milton Hatoum, *A cidade ilhada*, lançado em 2009.

<sup>102</sup> O conto integrou o livro *De primeira viagem – Antologia de contos* (vários autores, org. Heloísa Prieto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004), vindo a ser incorporado no livro de contos de Milton Hatoum, *A cidade ilhada*, lançado em 2009.

locutor de rádio no final dos anos 50, de onde foi despedido em 60. Mas segundo o próprio, “depois do golpe militar iam acabar me demitindo: os censores dessa panacéia não iam aturar meus comentários políticos, muito menos minhas histórias de amor no meio da madrugada” (p. 28). Merece atenção especial ao encarnar as figuras da boêmia e da intelectualidade às avessas: simpatizante de ideias esquerdistas e contrário a realidade que estava a sua volta, é um bêbado e um apaixonado, sem qualquer filiação política, mas recheado de ideias libertárias:

nas manhãs de domingo acordávamos com os discursos de um e outro, que defendiam idéias amalucadas sobre uma revolução no Brasil. Os assuntos eram variados e cruzados: reforma agrária, pesca de tambaqui, festa a bordo de um navio o mais novo prostíbulo de Manaus, o Varandas da Eva. Brindavam ao Varandas, e Corel, com a bagana apagada na boca, gritava, animado: “O Rosa de Maio ainda é o melhor!”. Tinham esquecido a revolução e a reforma agrária, e recordavam as noites da juventude no Rosa de Maio, Lá Hoje, Shangri-lá (p.22-3).

Em meio às divagações do bêbado e festeiro Ranulfo, nos deparamos com um leitor voraz, de livros que “vinham de muito longe, do Sul”. Leitor e escritor, que segundo o próprio trabalhava “com a imaginação dos outros” e com a dele (p.24). Sem envolvimento com organizações políticas, suas ideias não se convertem em ação (ou fracassam, como no caso do Campo das Cruzes, que veremos adiante), e a boêmia e a paixão por Alicia acabam por fazê-lo esquecer das discussões políticas. Ranulfo mostra-se como um representante daquela esquerda festiva vista em *Bar Don Juan*, mas sem a formação política que muitos daqueles personagens demonstravam. Achava que era “melhor escrever, pintar, ser artista” (p.95) e não ser advogado como queria Lavo, pois para tio Ran, “os militares jogaram todas as leis no inferno” (p.173), e a lei que realmente importava para a justiça era a lei do dinheiro: se tem ou não se tem. Segundo Lavo, “essas palavras [de crítica e revolta] davam uma certa dignidade para o tio Ran: a grandeza de um ser revoltado. Não sei se falava por despeito ou apenas para me humilhar. Talvez pensasse isso mesmo de minha profissão e de toda humanidade” (p.223). Era um libertário desencantado com a realidade que o cerca, não encontrando lugar em meio aquela nova sociedade.

Após o fim do regime, vivendo longe de sua amada, não comemora, apenas escarnece do “coronel Zanda, que, depois de ter destruído parte de Manaus e de sua história com a mania insana de modernização e reforma urbana, se reformava e morava no Rio” (p.302), enquanto ele vive só, ignorando a história do país. Segundo Lavo:



A revolta dele era pessoal, íntima, e em estado bruto. Isso se evidenciava nas discussões políticas amalucadas que tinha com Chiquilito e Corel. Suas palavras inflamadas não formavam opiniões; eram como plantas absurdas, sem raízes na terra, ou mesmo no ar. Chocalhos infantis, totalmente inúteis (p.302).

“Chocalhos infantis, totalmente inúteis” podem sintetizar os anos 70 de nossa história, visto que a esquerda chegara derrotada após o AI-5, não conseguindo reorganizar-se. A censura e a repressão eram violentas, impedindo um processo de resistência e reordenação política: o sonho revolucionário dos anos 60 fora calado. Ou ainda, pode deixar transparecer um juízo negativo de Lavo sobre as ideias revolucionárias do tio, que não encontraram campo fértil.

Já nosso protagonista, desde criança mostrou-se indiferente a sua posição social de “herdeiro”, mantendo amizade sempre entre as classes menos favorecidas e os “curumins” da Vila Amazônia, o que levava Jano ao desespero. O comportamento e as ideias de Mundo eram um acinte para o pai: “Arte... Quem ele pensa que é?” (p.22). Para Jano, “os artistas... uns inúteis (p.120)”. Mas o filho não se interessava pelo universo por ele desejado: “nenhum livro de matemática nas estantes”, somente “arte, poesia”. Para piorar, “nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe” (p.33): nem as ciências exatas – as cifras –, nem mulheres. A solução para o filho, aos olhos paternos, era o “treinamento militar”, “falta isso ao meu filho... correr e saltar com coragem, que nem esses rapazes armados” (p.34), acreditando no poder da disciplina que o regime militar começava a implantar. Para ele, “uma pessoa não poder ser totalmente livre, ninguém pode”, mas o “coronel Zanda” poderia “dar um jeito” (p.121): nessas “loucuras” de liberdade e arte aclamadas pelo filho, que pensava “que” poderia “construir o futuro com devaneios” (p.118).

Na vertente oposicionista a Ranulfo e Mundo encontramos Jano, coronel Zanda, Albino Palha e Maximiliano Lontra, todos simpatizantes e elogiosos ao regime, como se pode perceber. A figura de Jano é ainda mais importante pelo embate com o filho artista, como já antecipado. Tendo trabalhado durante anos na Vila Amazônia, acreditava ter plantado lá uma “civilização”, já que antes, “todo mundo comia com as mãos e fazia as necessidades em qualquer lugar” (p.70), negando a cultura e a religião dos índios que lá habitavam. Nas palavras de Jano:

Ele [indígena] e a mulher sempre viveram de favor. Antes esses índios eram tratados por curandeiros, vigaristas do corpo e da alma. Nós pagamos o doutor Kazuma, mesmo assim continuam brutos e ingratos. Esquecem nosso esforço, nossa dedicação. São como crianças...Um dia rezam para Nossa Senhora do Carmo, outro dia esquecem a santa e a Igreja. A fé dessa gente não está em lugar nenhum (p.73).

A postura de Jano vai ao encontro da postura da elite burguesa de direita da época que vê a modernização conservadora e desenfreada com bons olhos, sempre valorizando o poder das cifras e do crescimento econômico de sua classe. Outra postura contemplada na crítica a vitória do mercado e da alienação encontra-se em Arana, artista plástico e amigo de Mundo – e seu pai verdadeiro como se descobre ao final da narrativa. A princípio deseja uma arte inovadora e libertária, mas ao mesmo tempo seu comportamento mostra-se inadequado a seu discurso: explora os meninos miseráveis de sua redondeza oferecendo-lhes comida em troca de trabalho. Acaba por pintar quadros de políticos ligados ao regime e à corrupção, mantendo amigos na Brasília ditatorial; além disso, se rende ao exotismo que a região provoca no outro, pintando uma Amazônia desfigurada: “Num dos quadros, uma platéia de índios extasiados assistia a uma ópera” (p.227). Arana, um dos representantes da classe artística no romance, supostamente inovador e libertário, rende-se a nova lógica de mercado alienada, terminando a sua trajetória com cerimônias na capital federal, com quadros de araras, com a exploração do mogno – que se havia descoberto dar bons lucros –, e afastado de todo o discurso que fez dele amigo de Mundo.

Nosso narrador, em meio aos embates entre pai e filho, e entre as posturas direitistas e esquerdistas, mostra-se um tanto passivo, já que não participa destas discussões. Lavo em nenhum momento apoia as ideias do regime, assim como também não demonstra interesse pelos conceitos libertários de Mundo e Ranulfo, mas acreditava que “o governo militar” era “mais efêmero que as leis” dizia, “com um fiapo de esperança que faltava” a tio Ran (p.173). Duas gerações que parecem encarar uma possível redemocratização de forma diversa: Ran, pessimista, representante de uma esquerda derrotada; Lavo, otimista, a nova geração – que ainda não viveu em uma democracia – esperançosa de dias melhores. É um observador dos acontecimentos pessoais e políticos a sua volta. Quando Mundo é expulso da escola por discutir com um professor defensor do regime militar:

No meio da semana seguinte, as aulas da faculdade de direito foram canceladas em protesto contra o assassinato de um aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. A imprensa falara pouco e de forma obscura, mas os informes enviados pela Ordem dos Advogados acusavam os militares. Além da revolta, medo. Diziam que um dos professores era agente do governo federal. Estudantes se juntavam nas escadas, e o presidente do grêmio já começava a discursar, quando vi Mundo no jardim da praça dos remédios (p.122).

As citações ao crescimento e deturpação da paisagem da cidade, assim como da miséria crescente são uma marca das narrativas de Hatoum, como se pode perceber pela leitura de *Dois irmãos* (2000) e *Órfãos do Eldorado* (2009), e não é diferente em *Cinzas do Norte* (2005): “Atrás do Palácio do Governo uma mancha escura se movia lentamente nas margens do rio. Urubus, dezenas, bicavam dejetos deixados pela vazante. Um cacho de asas abriu um clarão, e no meio apareceram homens e crianças maltrapilhos. Mundo falou: “Nossa cidade...” (p.143); “Passamos pela frente do gradil da casa abandonada. Comiam sentados no chão. Choro de criança e vozes incompreensíveis. Mundo tocou no meu braço: se Jano visse aqueles índios, ia dizer que eram preguiçosos e vagabundos” (p. 45). Lavo percebe e relata a destruição a que Manaus estava exposta:

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a “reforma urbana” do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos os seus monumentos saqueados. Não viu sua casa ser demolida, nem o hotel gigantesco erguido no mesmo lugar. Arana, hábil e sagaz, percebeu que o mogno era valioso no Brasil e no mundo, e então juntou a matéria de sua arte a um empreendimento suspeito: passou a exportar objetos e móveis feitos de madeira nobre (p.259).

A “reforma urbana” de Zanda tem no Novo Eldorado exemplo emblemático do crescimento irresponsável. O bairro fora construído para realocar os moradores ribeirinhos, localizando-se perto da floresta e distante do perímetro urbano. Macau, morador do bairro e ex-chofer da família, exemplifica um dos problemas da região: as doenças causadas pela destruição da floresta: “Doença... leishmaniose. O inseto fura a carne que nem broca. Até o osso. Derrubaram a mata, aí essas pragas atacaram a gente. Leishmaniose, malária, o diabo...” (p.273).

Mundo havia visitado o bairro com Cará, morador do Novo Eldorado e seu colega de escola militar. Seu amigo é descrito como um soldado valente e destemido,

que sonhava com a vida militar, filho de família humilde, que acaba sendo explorado e maltratado nos treinamentos, o que culmina com sua morte. A ironia fica por conta do recebimento de uma medalhinha pela família, em nome da bravura de seu filho.

A ida ao bairro chocou Mundo, que passou a ter pesadelos com a paisagem de destruição da floresta e da subcondição de vida:

Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo. Ele dormira na casa da família do Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade (p.148).

Não obstante a situação de pobreza, gerada pela construção de um bairro mal planejado e afastado do perímetro mais urbano, a praça central chamava-se “Praça Coronel Aquiles Zanda”, “um capinzal com uma árvore no centro” (p.272). E para corroborar a ideia do desamparo a que estão sujeitos as classes mais humilde temos o exemplo da esposa de Macau: “Catava todo o dinheirinho e dava ao pastor da igreja. Lábia que só: Jesus salva... e umas moedas em troca” (p.273). As esperanças de uns voltam-se para o não tangível, enquanto outros se aproveitam da falta de auxílio econômico e social de outros para o enriquecimento pessoal.

Este bairro foi palco da “grande obra” de Mundo que, com ajuda de Ranulfo – “Vocês forma enganados; prometeram tudo, e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...’.” (p.211) –, concretiza o *Campo das cruces*.

Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele viu um horizonte de cruces chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: por que tinham construído as casas num cemitério? onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: “Na tua cara Trajano. Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcária em pouco tempo (p.183).

As consequências do episódio vão desde a violência contra Ranulfo, a destruição dos pertences do filho por Jano e, por fim, a morte do patriarca e a ruína da família, depois instalada na Europa e no Rio de Janeiro, enganada pela administração de Albino Palha.

Com a morte de Jano em 1973, mãe e filho partem de Manaus, tendo Lavo agora notícias por cartas e, posteriormente, pelos depoimentos de Alicia e Naiá, empregada da família. Nesta época, Mundo faz, finalmente, a sua viagem à Europa, permanecendo lá até 1978. Os relatos europeus são muitas vezes desconexos, mas o que se percebe são as dificuldades enfrentadas pelo amigo para se manter economicamente, vivendo de empregos esporádicos e de algumas vendas de quadros, bem como é perceptível também o rancor que ainda sente do pai. Enquanto isso, Alicia gasta toda a sua fortuna em jogos e bebidas no Rio de Janeiro.

Depois de tempos sem notícias do amigo, Lavo recebe pelo correio um recorte de jornal de um “guerreiro esquelético, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar” (p.263): era Mundo, que havia voltado da Europa. Preso e espancado, é solto após o suborno da mãe aos policiais, vindo a falecer pouco tempo depois, ainda no ano de 78. Ranulfo esteve junto dele, e é o portador da notícia a Lavo: “Magro de dar dó. Quando morreu, era pouco mais que um esqueleto.” (p.267). A doença de Mundo era um mistério, em carta ele alega: “Por pouco não contei que me sinto debilitado, com uma febre teimosa... A síncope me persegue, e também essas malditas bolhas com secreção, meu corpo inchando e inflamando...” (p.248). Macau ficou sabendo “que Mundo morreu de doença feia” (p.274). O nome da doença não é revelado, mas ao pensarmos no comportamento livre de Mundo e na época histórica, a AIDS pode ser uma resposta ao nosso questionamento.

A realidade daquele Brasil de Mundo era a da lenta e gradual abertura política, depois de anos de censura, violência e repressão, somadas ao crescimento da indústria cultural que ajudou no processo de alienação da arte, pressentida nos depoimentos de Jano. Com a redemocratização (e já antes de sua consolidação) nos deparamos com a descoberta da AIDS, que veio como uma epidemia principalmente para aqueles de comportamento sexual mais livre.

O desfecho dos nossos principais personagens aqui discutidos são diferenciados: Ranulfo, continua na boêmia com suas ideias amalucadas, mas sem consequências; Jano está morto; Arana mantém ótimas relações com Brasília; Lavo “agora advogava em defesa de detentos miseráveis esquecidos nos cárceres”, já que “o lento retorno ao Estado de direito não acabara com muitos privilégios; quanto a isso, tio Ran tinha razão” (p.285); E Mundo, com uma trajetória marcada pela revolta com sua condição –

a de não poder ser livre –, falece, muito provavelmente em decorrência da contaminação por HIV.

Narrativa de uma revolta, de uma nação e de uma destruição, *Cinzas do Norte* difere do desfecho dos romances de Caio Fernando Abreu e Chico Buarque e se aproxima do desfecho de *Dois irmãos*: o recado se coloca no plano da memória histórica sobre aqueles que não se adequaram e sobre como muitos dos processos de disparidade social que observamos hoje têm raízes nas ideias modernizadoras do regime ditatorial. O final é amargo: a esquerda não é vitoriosa, Ranulfo não se mostra interessado na realidade do país e Mundo teve sua vida interrompida. Resta-nos Lavo, agora escritor, que através das suas memórias e dos manuscritos de Tio Ran reconstrói a história de Mundo e também a história do país: o legado deixado pela convivência com todos aqueles personagens e acontecimentos é a herança que Lavo deixa para as próximas gerações no livro que escreve.

### 3.4 Trauma ou acerto de contas

“O mais idoso desabafou: ‘Os militares vão cair fora!’. Uma voz rouca levantou a dúvida: ‘E o que vem por aí?’” (HATOUM, 2005, p.286). A pergunta feita em *Cinzas do Norte* (2005) pode ser respondida com a realidade urbana e violenta já percebida nas obras *Onda andaré Dulce Veiga* (1990) e *Benjamim* (1995), mas a forma como cada narrativa lida com a herança pós-trauma faz com que as obras de Hatoum sejam díspares a estes dois romances.

Lavo, ao ter como horizonte histórico o período ditatorial em toda a sua narrativa e ser um observador dos episódios a sua volta – já que escreve um romance sobre Mundo, e não sobre ele – acaba por ter mais pontos de reflexão acerca do que acontece ao seu redor. Já Nael, ao retratar a ditadura em dois personagens, Laval e Omar, explicita o seu trauma. Interessante atentar para as datas: Nael, nascido em 1946, no ano de golpe terá 18 anos. Lavo terá 10/11 anos, o que pode explicar as reações e formas de expô-las: Nael cresce em meio aos sonhos dos anos 50; já Lavo e Mundo amadurecem em meio ao período repressivo sem terem vivido um pouco do crescimento do país, como o narrador de *Dois irmãos*.

A dicotomia esquerda *versus* direita é contemplada nos dois romances, mas não com figuras militantes, e sim com personagens, em sua maioria, que flertam com este ou aquele preceito político. Ao fazermos uma síntese nos deparamos com a representação da direita progressista e modernizadora nos romances de Hatoum em Yaqub, o engenheiro que acredita que Manaus está pronta para crescer e Jano, acrescido de seus amigos, todos apoiadores do regime militar e representantes da elite manauara. O primeiro, ao encontrar uma São Paulo em franco crescimento é seduzido pelo afã modernizador. O segundo, proveniente da alta sociedade local, não sendo, portanto, influenciado pelos crescimentos dos grandes centros, participa do mesmo processo, até mesmo mais agudo, já que demonstra opiniões reacionárias, diferentemente de Yaqub, que não chega a fazer menção de juízos contrários à esquerda. Arana, o artista plástico, merece atenção especial: representante da classe artística no romance esperava-se dele uma postura sensível e libertária, mas nos deparamos no decorrer da narrativa com uma postura contrária a esta, quando se familiariza com a nova lógica do mercado, abandonando ideais inovadores, passando a ser um pintor de araras e líderes políticos. Entre todos estes o que mais claramente tem um desfecho positivo é exatamente Arana, o artista farsante, amigo de chefes políticos em Brasília, visto que Yaqub falece em São Paulo esquecido pela família; assim como Jano, que morre em Manaus; os outros, Zanda, Albino Palha e Maximiliano Lontra, saem de cena, assim como o regime militar.

Laval, Omar, Ranulfo e Mundo são os representantes de uma possível esquerda nas narrativas. Esquerda boêmia e festiva: frequentadores dos bares e prostíbulos de Manaus, os personagens não têm qualquer filiação política. A exceção seria Laval, que talvez tenha sido um líder comunista no passado, mas que se mostra desencantado com a política. O que poderia ser explicado pelo período conturbado em que se encontrou o Partido Comunista no início dos anos 60, com um grande número de cisões e descentralização de forças, muito por conta do desencantamento de parte de uma esquerda que não concordava com as posturas do partido, entre elas, a aliança com a burguesia progressista, pregando a realização de uma “revolução burguesa” no Brasil. Já Omar, tem um único ato político em toda sua vida: a leitura de um manifesto contra os golpistas em uma sala vazia, logo após a morte do professor de francês. Sua ligação com a esquerda se dá mais pela relação afetiva com Laval, agora morto, do que por qualquer postura política, já que ao longo do romance nada mais faz do que vadiar pelas ruas de Manaus, com a superproteção de Zana.

Ranulfo coloca-se entre Omar e Laval, mais politizado que o primeiro, mas sem a formação do segundo, e também sem feitos políticos. Mostra-se um leitor e escritor ávido: a figura do intelectual às avessas, não reconhecido e com suas ideias limitadas aos ouvidos dos amigos em grandes bebedeiras. É um libertário, mas incapaz de grandes feitos, já que derrotado pelo amor de Alicia. Mundo é um artista revoltado com o autoritarismo do pai, revolta que em um plano maior alcança também a sociedade que o cerca, claustrofóbica e limitada. Um inconformado com sua condição e com a do mundo a sua volta, não encontra um lugar para si em meio à falta de liberdade. O desfecho destas narrativas não é positivo: Laval é assassinado pelos militares; Omar chega a ser preso e termina seus dias vagando por Manaus; Ranulfo, longe da realidade do país e do amor de Alicia, continua na sua vida medíocre de bebidas e discursos no vazio; e Mundo é derrotado por uma doença misteriosa, provavelmente AIDS.

Nael e Lavo, nossos narradores, colocam-se em um entremeio entre as posturas reacionárias e libertárias, já que não explicitam ideias favoráveis a um ou a outro preceito, sendo observadores da realidade política que os cercam. Porém as suas aproximações se colocam mais com as figuras da esquerda, como Laval, Mundo e Ranulfo, assim como se afastam da direita: de Yaqub e de Jano, um tanto quanto amedrontados e surpresos com algumas posturas.

A narrativa de *Dois irmãos* não é sobre a ditadura e sim sobre a história do narrador, dos dois irmãos e em um plano mais extenso, sobre a formação do Brasil moderno, mas mostra-se também como uma narrativa sobre o trauma de 64 ao colocar um personagem como encarnação da esquerda, e explicitar a surpresa e a violência do golpe para Nael e Omar. Trauma esse que legaria heranças positivas ao nosso narrador, geradas pela influência que a figura de Laval, um intelectual contestador, deixou em sua vida: a profissão de professor, a veia de escritor e os poemas escritos por ele, que ajudarão Nael a escrever a sua história. E, ao escrever sua história, acaba por resolver os seus traumas, seja o da paternidade ou o da morte do professor.

Assim como os narradores de *Onde andar* *Dulce Veiga* e *Benjamim*, Nael narra seu trauma, mas difere do ceticismo daqueles, já que Laval não é um fantasma mal-resolvido em sua história. Se invertêssemos as posições e tivéssemos uma narrativa sobre Dulce e Castana diretamente dos anos 70 ou 80 – e não rememorada –, poderíamos ter uma narrativa similar a de Nael, com o trauma da surpresa e da violência do golpe. Mas o que temos naqueles dois romances é uma narrativa de fantasmas, por



narrarem o mal-resolvido da ditadura em suas trajetórias. Nael, narrando seu romance nos anos 90, faria uma narrativa sobre fantasmas? Talvez, mas que poderia ser resolvida através do trabalho intelectual da escrita, já que, na medida em que escreve se vê como um herdeiro e síntese daquela história, diferentemente dos outros romances irônicos e pessimistas no desfecho de seus protagonistas.

Em *Cinzas do Norte* temos a ditadura como pano de fundo ao longo de toda a trajetória de Mundo, mas não temos qualquer personagem com participação política ativa de esquerda, o que pode ser explicado pelos duros tempos pós AI-5, onde as tentativas de revolta e resistência forma sufocadas pela violência e repressão. As revoltas são silenciadas e resta o inconformismo solitário de muitos. Não tendo um personagem como encarnação do trauma da ditadura, a narrativa coloca-se com um acerto de contas de Lavo com Mundo, narrando à história do amigo, um libertário sufocado pela repressão, que será derrotado na véspera da democracia por uma possível doença nova que irá atingir primeiramente àqueles sexualmente livres. Ironia do destino, esta esquerda festiva, ao se deparar com a redemocratização do país, depara-se também com o flagelo da AIDS. Lavo faz seu acerto de contas com Mundo e a história do país ao escrever um romance sobre estas trajetórias, transmitindo para o seu leitor a sua experiência. Esta é a herança do narrador, amadurecido durante o regime militar e que irá procurar um lugar para si em meio à redemocratização. Seu desfecho coloca-se como céptico para a esquerda, mas também demonstra um amadurecimento destas narrativas, que percebem que estes anos 60 e 70 acabaram com muitos sonhos individuais e coletivos de crescimento do país. Este acerto de contas passa pelo papel do intelectual: Nael e Lavo parecem conseguir se resolver em suas trajetórias ao se tornarem escritores e relatarem as suas experiências, diferentemente dos romances de Caio F. e Chico Buarque, nos quais os narradores não escrevem a sua história, apenas vivem-nas atormentados por alucinações do passado, beirando muitas vezes a loucura.

Este processo de resolução de traumas coloca-se como o norte de outra narrativa contemporânea, o romance *Não falei* (2004) de Beatriz Bracher.

Preciso reler Machado, reapropriar-me do inesperado que já não sei. Diferente de José [o irmão escritor], que procura, assim como dom Casmurro, construir um passado que lhe seja dócil ao presente, eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na

cara e indagando a cada marco pomposo, você ainda me serve? (BRACHER, 2004, p.16)<sup>103</sup>.

Gustavo, o narrador, um professor então com 64 anos, deseja reconstruir sua história, marcada pela falsa acusação de delação do cunhado Armando, morto pelos militares. Torturado nos anos 60, “dizem” que denunciou “um companheiro que morreu logo depois”. Mas ele garante: “quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei” (p.8). A narrativa explicita o vazio e o ser deslocado e recluso em que este possível delator se transformou após sua soltura, não conseguindo manter nenhum tipo de relação afetiva com proximidade: “No trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. Surrado, traidor, assassino, viúvo, pai e finalmente órfão de pai” (p. 117). Este vazio individual é também um vazio na sociedade como um todo, agora sem um projeto nacional coletivo, que fora destruído ao longo da ditadura, restando aos sobreviventes a resolução das feridas do passado.

Benjamim, o narrador de Caio Fernando Abreu e Gustavo têm em meio ao Golpe, provavelmente a mesma idade, 20 e poucos anos; amadurecem em meio aos sonhos dos anos 50, passaram pela ditadura e redemocratização, chegando aos 90 atormentados com fantasmas de uma possível esquerda. Nael vive um pouco do crescimento dos 50, chegando aos 60 na adolescência, narrando o medo daqueles dias. Lavo e Mundo são crianças nos anos do golpe, não viveram os anos dourados e precisam amadurecer em meio à opressão; o primeiro encontra o seu lugar; o segundo, não. As diferenças geracionais explicam um pouco da receptividade do período para cada personagem: os maduros nos 50 são atormentados pelo trauma; o jovem nos 60, narra o seu medo; os jovens nos 70 narram a sua adequação ou não adequação àquela sociedade, não tendo vivido o sonho do país novo na década de 50, irão viver o sonho de um país novo nos 80, que vê ainda algum resquício daquele *romantismo revolucionário* na criação do Partido dos Trabalhadores e no movimento Diretas Já, mas que serão derrotados nas eleições de 1989.

O que vem por aí após os militares? A resposta não é positiva, mas o trabalho intelectual de Nael e Mundo parece ser um alento na medida em que permite a expurgação de velhos fantasmas e a transmissão do relato de experiência através da literatura. Expurgação que se coloca como o grande desejo de Gustavo, também

---

<sup>103</sup> Todas as citações ao romance referem-se à Bracher (2004).

atormentado por um fantasma, o mesmo de Chico Buarque e Caio Fernando Abreu: a delação.

As narrativas se cruzam ao tratar de traumas e fantasmas comuns, todos ligados ao período ditatorial. Abreu (1990), Buarque (1995) e Bracher (2004) querem voltar ao passado para resolver seu presente, já que anos se passaram desde que tudo aconteceu. São protagonistas culpados, que parecem ter negado ao longo de suas trajetórias esta culpa e deparam-se anos depois com fantasmas e alucinações de um tempo remoto que se mostra presente a sua volta. Hatoum (2000) conta a sua história ainda nos anos 80, logo após todos os acontecimentos narrados; e Hatoum (2005) não apresenta a possibilidade de um fantasma, visto que Lavo não exterioriza seus traumas, e sim relata a vida de Mundo. Nael não espera os fantasmas aparecerem; e Lavo, não os tem. Ambos assumem seus papéis de autores, compartilhando as trajetórias. O que nos leva a perceber que se vêem como uma consequência ou um resultado daquele período, e não como agentes, resolvendo o seu trauma através da escrita e da transmissão da percepção da culpa do autoritarismo da direita.

As diferenças geracionais apontadas entre Abreu (1990), Buarque (1995) e Hatoum (2000, 2005) já foram citadas anteriormente, mas vale lembrá-las: o primeiro, de 1948; o segundo, 1944; e Hatoum, de 1952. Benjamim, o narrador de Caio F., Nael e Lavo recebem as informações do golpe de forma díspar pelas diferenciações de idade, o que também pode explicar as formas de narrativas destes escritores sobre tema comum. Aqueles que viveram o período do golpe já mais maduros, viveram a quebra do projeto nacional coletivo, trazendo narradores atormentados e arrebatados pela culpa. Já Milton Hatoum, mais jovem que os escritores supracitados, coloca seus narradores maduros e reflexivos, dispostos a transmitir aquela história, que é também a sua, sem culpa alguma. Conscientes de seus papéis de escritores e propagadores daquelas trajetórias, estes narradores contemporâneos percebem a cisão a que foram expostos, mas fazem da escrita uma forma de expurgação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conto intitulado “Bárbara no Inverno”, do livro de contos *Cidade Ilhada* (2009), Milton Hatoum retoma o período ditatorial como temática, mas desta vez com uma narração em 3ª pessoa, e a história de Lázaro e Bárbara; ele, professor, militante e exilado; ela, jornalista, não militante, apenas o acompanhando no exílio francês. Mesmo expatriado, Lázaro mantém a militância e as discussões com outros amigos exilados de diferentes países da América do Sul. Para Bárbara, “essas reuniões são uma farsa, pura nostalgia de parasitas” (HATOUM, 2009, p.78). Diferentemente dos romances já analisados, no conto temos a encarnação da esquerda política ativa, o que poderia nos levar a crer que a conotação política seria mais acentuada, mas observamos o contrário. Em suas trajetórias, as diferentes posturas adotadas pelos dois personagens – ele, ativo na sua participação política, e ela mantendo a passividade que sempre demonstrou, mesmo quando ainda moravam no Rio de Janeiro – culminarão no ciúme dela e na separação do casal. Após notícias sobre a anistia do marido, Bárbara retorna ao Rio de Janeiro e ao seu apartamento em Copacabana, onde descobre a sua traição: encontra-o com Fabiana, uma das amigas militantes de Paris. O choque do reencontro e da traição terá como desfecho o suicídio de Bárbara e a culpa de Lázaro.

Nos romances nos deparamos com uma datação que valoriza, em *Dois irmãos*, os anos 60; e em *Cinzas do Norte*, os anos 70. No conto, o período contemplado é aquele das anistias. Enquanto temos nos romances narrações em 1ª pessoa, no conto encontramos um narrador observador em 3ª pessoa. Esta posição do narrador parece explicar as diferentes forças narrativas dos romances e do conto, que tem em Nael o grande narrador da obra de Hatoum.

A construção narrativa de Nael se dá via relatos de Halim e Domingas, acrescentados ao que viveu e aos poemas de Laval. Relata pela palavra escrita o que seus enunciadores transmitem da experiência vivida, para que organize com os resquícios da sua memória e assim construa a sua narrativa. Já Lavo, através da palavra escrita, rememora o passado de Mundo para a construção do seu romance, somados às cartas de Ranulfo e do amigo. O seu envolvimento na narrativa perde forças, já que não

reflete as suas posições. Através da escrita do livro sobre o amigo o que se percebe é a remissão das culpas passadas pelo posicionamento passivo do narrador, não temos um trauma pessoal de Lavo, que pouco se coloca no texto. Já com Lázaro e Bárbara o distanciamento a que nós leitores somos expostos é maior, visto que as vozes de nossos protagonistas passam pela voz de um narrador não participativo, onde não temos acesso a reflexões pessoais dos personagens.

A partir dessas diferentes formas de abordar a ditadura realizada pela literatura de Hatoum, podemos retomar algumas das questões pertinentes a dissertação. Ao longo do trabalho pretendi responder a seguinte questão: quais reflexões são feitas nos romances de Milton Hatoum, *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), acerca da ditadura? Trauma, acerto de contas ou nada disso? A escolha do tema se justifica na medida em que se repetem na obra do autor, nos dois romances citados e no conto a pouco analisado, as menções ao período ditatorial. Para corroborar com a escolha temática, temos dois escritores consagrados fazendo uso da ditadura militar em seus romances: Caio Fernando Abreu e Chico Buarque. O que poderia explicar essas menções no final do século XX e início do XXI? Para procurar essas respostas, fez-se necessário traçar uma trajetória das produções que se relacionavam com o regime ditatorial. Para tanto, retrocedi ao período pré-regime militar, que coincide com um grande momento do país, esboçando um projeto coletivo nacional e com grandes conquistas econômicas, sociais e artísticas; e cheguei aos anos 2000, marcados pela desagregação e pela falta deste projeto coletivo. O que tentarei realizar a seguir é uma síntese do que já foi dito e alguns apontamentos para o futuro.

A utopia dos anos 50 foi alimentada com o bom desenvolvimento econômico e com todas as novidades de um país em franco crescimento. A Bossa Nova, o Cinema Novo, o Teatro de Arena, o Teatro Brasileiro de Comédia, a publicação de *Grande Sertão: Veredas* e a conquista da Copa do Mundo de Futebol de 1958 reforçaram o otimismo daqueles anos. Havia um projeto coletivo nacional de crescimento e integração social, que tem na literatura de Guimarães Rosa o ápice da conciliação de nossas dicotomias: Riobaldo suspendeu aquelas velhas perguntas identitárias sobre quem somos, para onde vamos. O sertão é o mundo e o que existe é homem humano, travessia. No teatro, destacam-se as peças de Ariano Suassuna, *O auto da Compadecida*, onde o único personagem a salvar-se do inferno é o mais popular e mais astuto; Gianfrancesco Guarnieri, com *Eles não usam Black-tie*, traz a realidade grevista

do operariado; e Dias Gomes, com o premiadíssimo *O pagador de promessas*, traz Zé-do-burro, homem simples, e o único personagem a não se corromper. Já no final dos 50, podemos perceber esta valorização do nacional-popular, que parece ter no povo o “herói” da nação. Este comportamento foi esboçado por Ridenti (2000) – a partir de Löwy e Saire (1995) – como *romantismo revolucionário*, tratando do imaginário da intelectualidade de esquerda da época, que via no homem do povo o homem novo não contaminado (um Zé-do-burro?) capaz de formar uma nova nação. E para aproximar-se de seu herói, através do tratamento literário – seja na temática ou na linguagem – busca representar o/para o povo idealizado.

Com o golpe-civil militar de 64, os sonhos daquele país novo, com um projeto coletivo já traçado, foram abortados e o conceito de povo como o grande herói capaz de restituir ao país a democracia ganhou ainda mais forças, acentuando o *romantismo revolucionário* daquela geração. O show *Opinião*, na tentativa de ser representativo do povo e para o povo traz Nara Leão, João do Vale e Zé Keti, pensando no trio como síntese da ideia de “popular” que existia na época. Os Festivais Nacionais da Canção cantam e conclamam a revolução. A Tropicália chega atrevida e exuberante, proibindo proibir. O teatro, com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* busca os heróis do passado contextualizados na realidade ditatorial daquele presente e o Teatro Oficina busca na agressão a sua plateia, uma reação. A aproximação com o povo é a grande meta desta intelectualidade de esquerda, que encontrará seu quinhão também na literatura e no cinema. Intelectualidade que em muitos casos se queria realista, mas o sonho do homem novo arraigado no homem simples do povo tornava-a romântica.

*Quarup*, de Antonio Callado; *Pessach – a travessia*, de Carlos Heitor Cony e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha formaram a tríade do ano de 67, e das mais diversas maneiras tratam do assunto, mas culminando com o mesmo desfecho: a luta armada. O padre Nando, de Callado, quer encontrar os índios do Xingu – os homens novos, não contaminados, o seu equivalente para o povo, capaz de formar uma nova nação. Paulo Simões, escritor de Cony, envolve-se involuntariamente na guerrilha e critica as organizações da esquerda brasileira. Paulo Martins, o poeta de Glauber Rocha, faz duras críticas ao povo aclamado pela esquerda. E todos terminam sua narrativa armados, no momento em que a única saída para a esquerda coloca-se na guerrilha urbana. Estas obras abrem a discussão para o envolvimento do intelectual: qual posição ele deve tomar?

Estes embates dos intelectuais que já não sabem mais ao certo qual o seu verdadeiro papel no processo e que nos trazem protagonistas culpados, como Paulo Martins, podem ser explicados pelo que Schwarz (1978) chama de hegemonia e pelo que Ridenti (1993) chama de contra-hegemonia. A matéria intelectual de fôlego dos anos 60 era produzida pela esquerda, o que nos permitiria concordar com a hegemonia. Mas era hegemônica somente dentro do universo daquela esquerda política e não no universo total do país, por isso contra-hegemônica. Mas as discussões de (contra)hegemonia não puderam mais ser alimentadas após o AI-5, a derrota definitiva da esquerda. Com artistas e intelectuais torturados, presos, exilados ou assassinados, a realidade dos anos 70 será bem mais violenta e menos sonhadora.

O “milagre econômico”, a indústria cultural e a censura nortearam o país nos anos 70. O teatro de Arena e o Oficina, perdendo o público para a televisão e o cinema, são fechados. Na literatura, o experimentalismo da forma é para Candido (2006a) a tônica da década; para Sussekind (1984), as velhas tradições realistas e deturpadoras da realidade colocam-se como problema desta produção; para Pellegrini (1996), é importante centrar-se no retrato do passado enquanto forma essencial para apontar o futuro, o que era encontrado na literatura da década segundo a autora. Entre as diversas formas que a literatura assume encontramos os romances-reportagem, as narrativas de tortura, o florescimento do conto como gênero consolidado – o que pode ser explicado pela facilidade de experimentações ao que gênero permite –, e os romances experimentais.

As avaliações do que se produzia acabam por tornarem-se polêmicas, utilizando dos mesmos argumentos tanto para atacá-la quanto para defendê-la. Os primeiros vêm no retrato da sociedade uma maquiagem enganadora visando uma consolidação identitária falsa. Os segundos vêm no retrato uma possibilidade de expurgação dos erros, para que no futuro eles sejam evitados. O que parece definitivo, contudo, concordando com Fonseca (2010), é que não dá mais para Diadorim: a integração das nossas diferenças e o projeto nacional foram derrotados, e a literatura busca através da sua nova realidade uma nova forma.

Na linha romanesca mais tradicional – a que abdica do experimentalismo – e que coincide com autores já tratados nos 60, os dilemas da intelectualidade persistem e as críticas à esquerda aguçam-se. O povo como o herói desaparece do imaginário, agora ele não tem voz nem memória, como em Érico Veríssimo. *Bar Don Juan*, de Antonio

Callado, é publicado em 1971, juntamente com *Incidente em Antares*, de Veríssimo. Se todos esperavam de Callado um romance combativo à direita, o que se recebeu foi um romance crítico a organização falha da esquerda, mais interessada na boêmia. No caso de Veríssimo, conhecido por ser “escritor da pequena burguesia”, deparamo-nos com um romance crítico às velhas oligarquias patriarcais na cidade de Antares e a memória curta de sua população. Carlos Heitor Cony lança *Pilatos* em 1974, com um protagonista castrado simbolizando o homem da década. Rubem Fonseca traz a violência naturalizada em *Feliz Ano Novo* (1975), Raduan Nassar critica o autoritarismo de forma mediada e poética em *Lavoura Arcaica* (1975), Clarice Lispector publica o surpreendente *A Hora da Estrela* (1977), talvez o romance que melhor retrata o dilema do narrador intelectualizado – a chamada *cisão fáustica*, de Marshall Berman (apud RIDENTI, 2000) –, já que culpado por ser portador de certas idéias de vanguarda, vê-se descolado do povo, refletido em seu personagem miserável, a retirante Macabéa. Que direitos teria de fazer isto? A *cisão fáustica* atinge boa parte da safra dos 60/70, desde Paulo Martins em *Terra em Transe* até Rodrigo S.M. de *A hora da Estrela*.

Com a lenta e gradual abertura política, e por fim a redemocratização em 1985, o processo já começado durante o regime militar vai produzindo uma nova conjuntura política e econômica, com novas relações de mercado e a introdução do país no circuito do capitalismo tardio, com a existência simultânea de elementos arcaicos e modernos. A literatura não necessita mais lidar com uma resistência política e não precisa de heróis salvadores. O povo perde o protagonismo para a classe média e a chamada literatura das minorias – afrodescendentes, homossexuais e mulheres – começa a ganhar espaço. A luta é muita mais pessoal e menos coletiva, restando-nos as ânsias individuais, os conflitos identitários e a solidão das grandes cidades, que já nos anos 80 ganham status de personagem. Uma das grandes produções da década é o livro de contos *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu. Dividido em três partes – O Mofo, Os Morangos e Morangos Mofados –, a obra tem em sua primeira parte o amargo “Os sobreviventes” (ABREU, 1987, p.15), com o relato de pessoas que se achavam “bons-intelectuais-pequeno-burgueses”, e agora que insistem “sem fé nenhuma”, restando-lhes apenas um “gosto azedo na boca”. Antecipação do ceticismo político-social de *Onde andaré Dulce Veiga?* A semente do romance de Caio F. aqui analisado talvez seja



encontrada já nos “Morangos”, ou indo mais longe no tempo, em *Pedras de Calcutá*, de 1977, com a narrativa de “Garopaba mon amour”<sup>104</sup>.

Atendo-nos em Dulce Veiga, o regime ditatorial coloca-se como um provável motivador do desaparecimento de Dulce, o que não se comprova ao fim do romance. Com um protagonista-narrador atormentado pelos fantasmas do passado – lembrados pela filha de Dulce –, acompanhamos a sua busca à cantora e também a remissão das suas culpas: nos anos 60 é responsável por uma prisão feita pelo DOPS. Se anteriormente já acompanhamos a aproximação dos intelectuais com o povo, a discussão no seu envolvimento na luta armada e a culpa por narrar o povo, agora nos deparamos com um intelectual delirante e perseguido por fantasmas. O desfecho reserva para ele a remissão das culpas e a ironia cética de Caio Fernando Abreu: Dulce, vivendo no interior do país, em comunhão com o Santo Daime.

Benjamim, o protagonista do romance homônimo de Chico Buarque, é tão atormentado quanto o narrador de Caio F., e por motivos similares: a culpa da delação nos anos 60. Mas neste caso, o sentimento é ainda mais gritante, já que denuncia a sua ex-namorada, fuzilada pelos militares. A lembrança deste passado também se dá pelo encontro com uma nova geração: Ariela, a provável filha de Castana. A diferença fica por conta dos narradores, que neste romance é em 3ª pessoa, mas bastante próximo de seus personagens, principalmente de Benjamim.

Retomando as similaridades, temos a culpa da delação nos anos 60 (os chamados inocentes úteis do regime); o esquecimento desta culpa nos último vinte anos, a rememoração do fato com o encontro com a nova geração, filha daquele delatada; a atonia dos protagonistas; a retomada de cenas e frases de cinema, o que acarreta em uma narrativa bastante rápida. Nas disparidades temos os narradores, um em 1ª pessoa, outro em 3ª pessoa; e os desfechos: em Caio F. a solução é irônica, no encontro com o Santo Daime; em Chico Buarque, trágica, com a morte de Benjamim.

Se a antecipação do enredo romanesco de Dulce Veiga encontra-se em *Pedras de Calcutá*, *Morangos Mofados* e quiçá em outras obras de Caio F., em *Estorvo* podemos insinuar – por ora – uma antecipação da retomada da ditadura como temática. Lendo o romance sob a ótica do texto de Schwarz (1999) nos deparamos com um

---

<sup>104</sup> A trajetória da produção de Caio Fernando Abreu, com a culminância no romance *Onde andaré Dulce Veiga?*, foge aos limites atuais do trabalho, mas a aprovação na seleção de Doutorado do PPG Letras da UFRGS ao final de 2010, permitirá que estas e outras dúvidas sejam sanadas.

narrador-protagonista atormentado, um personagem de 68, segundo o crítico. Aceitando essa máxima, nos deparamos com a consolidação deste personagem em Benjamim, aflito pela lembrança do seu passado de delação e passividade<sup>105</sup>.

Bracher (2004) traz um protagonista atormentado pela delação que não existiu, diferentemente dos romances acima citados. A culpa que O outro enxerga nele, faz com que se sinta culpado. O seu desfecho parece não se resolver, já que inicia e termina sua trajetória perdido em meio ao seu vazio. Já Hatoum, nos contempla com romances onde o tema ditatorial é lateral – a ditadura não atinge diretamente nossos narradores - e talvez por isso mais bem resolvido. Seus narradores, através da escrita – encarnando a figura do intelectual na narrativa - refletem sobre o seu passado: Nael busca a identidade paterna, optando por ignorá-la, construindo sua narrativa através de Halim, Domingas e Laval; e Lavo dá identidade a voz silenciada de Mundo através da sua escrita.

O trauma do golpe de 64 mostra-se mais bem resolvido, já que a esquerda não é representada na voz do narrador, e sim através dela. Nossos narradores não se posicionam politicamente, flertam – principalmente no caso de Nael – com preceitos mais próximos da esquerda política, muito por influência de personagens decisivos em sua trajetória. Diferentemente dos protagonistas de Caio F. e Chico Buarque, esses narradores não se vêem como culpados e sim enunciadores de certo passado, seu e dos seus. Enunciação feita através da voz intelectualizada, já que ambos escrevem romances sobre o que ouviram, viram e viveram.

Segundo Said (2005), o intelectual deve ser um amador – aquele que cultiva por prazer e não por profissão -, perturbador do *status quo* e um questionador das autoridades de poder, sempre mantendo a distância crítica. Na literatura dos anos 60, temos um imaginário da intelectualidade que vê o povo como grande salvador da nação e que tenta estar próxima deste seu herói; após o AI-5, o imaginário da intelectualidade fica limitado a sua própria participação no processo revolucionário: Qual o papel do intelectual? A escrita ou a luta armada? Se for a escrita, que direito tem esse pequeno-burguês-intelectualizado de narrar a vida miserável do povo, e colocá-lo muitas vezes em um papel pré-definido, como o de uma classe revolucionária? Nos anos 80, o

---

<sup>105</sup> Assim como as relações entre as obras de Caio Fernando Abreu – *Morangos Mofados* e *Onde andaré Dulce Veiga* – encontram em fase de produção, a trajetória do protagonista de *Estorvo* até Benjamim, que foge aos limites atuais do presente trabalho, mas a aprovação no seleção de Doutorado do PPG Letras da UFRGS ao final de 2010, permitirá que estas e outras dúvidas sejam sanadas..

imaginário sobre a intelectualidade reflete-se em “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu: “não me venhas com esta história de que atraçooamos todos os nossos ideais”, afinal “eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz” (1987, p.17). Em *Onde andar*á *Dulce Veiga?* e *Benjamim* não há heróis e os vilões são protagonistas. Já Milton Hatoum nos leva a outro ponto, onde o trabalho intelectual e reflexivo funciona como purgação dos erros do passado.

A representação desta intelectualidade – pensando aqui no intelectual como aquele que estuda, reflete e/ou escreve - nas narrativas se dá das mais variadas formas. Em um primeiro momento do romantismo revolucionário, o protagonismo pertence ao “povo”. No processo de conversão à luta armada, representados em padre Nando (*Quarup*), Paulo Simões (*Pessach*) e Paulo Martins (*Terra em Transe*), já temos o início do processo de *cisão fáustica* que tem seu ápice (tardio?) em Rodrigo S.M. de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Isso tudo sem esquecer as figuras intelectuais à deriva de Antonio Callado em *Bar Don Juan*, que apresentam similaridades com as figuras intelectuais representadas por Milton Hatoum. Na literatura dos anos 90, a representação do intelectual fica limitada ao protagonista perturbado de Caio Fernando Abreu e em *Benjamim*, ela desaparece.

Em *Dois irmãos*, *Cinzas dos Norte* e “Bárbara no Inverno” temos vários representantes do que poderíamos chamar de intelectualidade. Começando por Nael, enunciador intelectualizado, e portanto legitimado para contar aquela história – mais do que postular um eu, Nael postula um eu escritor. Através de sua escrita catártica consegue superar os seus traumas pessoais, passando por um processo de amadurecimento que culminará no abandono do questionamento sobre a origem paterna. Além de encontrar a sua identidade e amadurecimento, a escrita de Nael reflete sobre os problemas da modernização e do crescimento econômico dos anos 60 e 70. Lavo, como Nael, é o narrador intelectualizado, que escreve o romance, mas não busca respostas, dá identidade a Mundo. São narradores que refletem sobre a voz do outro e buscam resolver a sua vida (ou a do outro) através da sua crença na linguagem.

Mas afora nossos narradores, temos ainda as figuras intelectuais de Omar, Laval, Ranulfo e Mundo, boêmios contestadores, como Moreau e Deslauriers de *A educação sentimental* (1869), de Gustave Flaubert, “cujas façanhas quando jovens boêmios expressavam a raiva de Flaubert em relação à incapacidade de ambos de manter um rumo firme enquanto intelectuais” (SAID, 2005, p.32). Omar e Ranulfo aproximam-se

na medida em que são contestadores natos – tio Ran mais do que Omar –, mas que não tem qualquer vínculo, seja político ou empregatício. Laval e Mundo representam o professor e o artista, distantes da militância política, mas que mantêm em sua vivência conceitos de liberdade e justiça. A figura mais curiosa fica por conta de Arana, artista libertário admirado por Mundo, que se rende ao mercado e a sua nova lógica. Talvez seja o personagem melhor resolvido, não encarnando nem traumas, nem dilemas.

A análise das referidas obras permite assinalar que o processo de trauma ditatorial acompanha a produção literária – e artística – das mais diversas formas. Pode-se constatar que, nos anos 60, o sonho da revolução se faz presente na representação da figura popular e do intelectual aderindo a luta armada, assim como temos o seu embate como figura pública e política da *intelligentsia* nos 60 e 70. Passamos pela fase de críticas a posturas da esquerda, à postura do povo e do intelectual, chegando na democracia tentando engendrar um novo sonho coletivo que não se confirmou, restando aos anos 90 a consolidação da nova lógica de mercado e da total falta de um projeto nacional, cada vez mais desagregado e preso a variações de capital. A busca por culpados leva os nossos protagonistas a beira da loucura delirante: o narrador de Caio F. redimi-se e parece apontar um caminho para fora da sociedade contaminada; e Benjamim é assassinado, como Castana, mas na democracia.

Se precisamos inventar memórias para dizer “a verdade profunda” (FISCHER, 2009, p.314), Milton Hatoum cria o romance dentro do romance: lemos a obra do criador e da criatura. Valhemo-nos das memórias de Nael e Lavo como enunciadores legitimados para narrar a sua história e do seu país. Através da crença na linguagem se resolvem os traumas existentes em Nael e a dívida de um passivo Lavo para com Mundo. Seus narradores sobrevivem às tragédias, mortes e separações através do relato escrito. Mesmo que as memórias sejam ruins, ou só reste ruínas, o processo escritural dará um sopro de otimismo ao fim das narrativas, principalmente em se tratando do narrador de *Dois irmãos*.

Como proposta para o futuro, ficam as perguntas não respondidas em Caio Fernando Abreu, Chico Buarque e Milton Hatoum. Que trajetória a obra de Caio F. segue que culmina no tormento ditatorial em *Onde andará Dulce Veiga?*; O narrador de *Estorvo* é um indício do que se vê em *Benjamim*? Que narradores temos em Milton Hatoum? Por que em épocas de narrativas fragmentadas encontramos um narrador tipicamente moderno? (E não obstante, esse narrador moderno é considerado um dos

melhores da nossa literatura contemporânea). Qual a relação desta esquerda festiva hatouniana com aquela esquerda boêmia de Flaubert em *A educação sentimental*? E com Antonio Callado, com seu bar Don Juan? Quais os indícios mais gritantes de Hatoum leitor de Flaubert, de Machado de Assis e de Antonio Callado?<sup>106</sup>

O recorte temático me permitiu a leitura aqui posta, não esgotando o assunto e muito menos as obras aqui referidas. O trabalho está aqui colocado na intenção de contribuir para as discussões sobre os rumos da literatura brasileira contemporânea, e como diz Edward Said (2005, p.31), na esperança de “promover a liberdade humana e o conhecimento”. Se essa dissertação conseguir apontar para esse caminho, então saberei que a atividade intelectual continua realizando sua principal finalidade.

---

<sup>106</sup> Alguns desses caminhos foram lançados ao longo da dissertação e abrem-se como possibilidade para novos rumos de pesquisa.

**OBRAS LITERÁRIAS**

ABREU, Caio F. *Cartas*. Ítalo Moriconi (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. *Morangos Mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Onde andar Dulce Veiga*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *As flores do mal*. 7 ed. Traduo: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Global, 1987.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Leite Derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1974.

\_\_\_\_\_. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Civilizao Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. *Pilatos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Quase memória: quase romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F: cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.
- FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Arena conta Zumbi*. Disponível em <<http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf>>. Acesso em 3 de agosto de 2010.
- HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de bolso), 2006.
- \_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARCOS, Plínio. *A navalha na carne*. São Paulo: Parma, 1984
- \_\_\_\_\_. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Círculo do Livro, [19-?]
- NASSAR, Raduam. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: AGIR, 2004.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994.

\_\_\_\_\_. *O tempo e o vento: O continente, O retrato e O arquipélago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



## **OBRAS CINEMATOGRAFICAS**

CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu e João Vieira Jr. Roteiro: Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Karim Aïnouz. Intérpretes: Peter Ketnath, João Miguel, Hermila Guedes, Oswaldo Mil e outros. São Paulo: Dezenove Som e Imagens/ Rec Produtores Associados, 2005. 1 DVD (90 minutos)

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Intérpretes: Maitê Proença, Carolina Dieckman, Eriberto Leão, Christiane Torloni, Nuno Leal Maia e outros. São Paulo: Califórnia Filmes, 2007. 1 DVD (135 minutos).

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Roteiro: Anselmo Duarte. Intérpretes: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos e outros. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1962. 1 DVD (95 minutos).

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Danuza Leão, Glauce Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Autran, Paulo Gracindo e outros. Rio de Janeiro: Mapa filmes/Difilm, 1967. 1 DVD (115 minutos).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald ... [et al.] 2 ed. São Paulo : Abril Cultural, 1983.
- ALEXANDER, I. . Leituras Novo-Mundistas. *Outra Travessia (UFSC)*, v. 6, p. 7-30, 2007. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12110/11390>>. Acesso em 5 de setembro de 2010.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Notas sobre “A nova narrativa”, de Antonio Candido: experimentalismo na narrativa e impasses do narrador depois do colapso do populismo. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p.87-100, jan/abr. 2008. Curitiba: Editora UFPR, 2008. Disponível em <<http://www.revistalettras.ufpr.br/edicao/74/HomeroAraujo-NorasSobreANovaNarrativaDeAntonioCandido.pdf>>. Acesso em 5 de setembro de 2010.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARCELLOS, Amanda. Não falei: O livro audacioso de Beatriz Bracher. *Revista Garrafa*, UFRJ, RJ n. 14, julho-setembro 2007. Disponível em: <[http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa14/amandabarcellos\\_naofalei.pdf](http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/garrafa14/amandabarcellos_naofalei.pdf)>. Acesso em 15 de fevereiro de 2010.
- BARROS e SILVA, Fernando. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica).

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórica da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERND, Zilá. *Milton Hatoum*, 2005 (aula ministrada na Sorbonne Nouvelle- Paris 3 em nov. de 2005).

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. 290 f. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/06/Tese-Daniela-Birman.pdf>> Acesso em 4 de setembro de 2010.

BRUNN, Albert von. Cinzas da memória: A Amazônia de Hatoum. *Revista de Estudos Universitários*, Sorocaba, SP, v. 34, n.2, p. 137-143, dez. 2008 Disponível em <<http://periodicos.uniso.br/index.php/reu/article/viewFile/101/64>>. Acesso em 02 de março de 2010.

\_\_\_\_\_. Viagem ao fim da noite: A megalópole em Caio Fernando Abreu. *Literatura e Cultura*. Vol.6 Ano 6. Número 1, 2007. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em <[http://www.litcult.net/revistalitcult\\_vol6.php?id=511](http://www.litcult.net/revistalitcult_vol6.php?id=511)>. Acesso em 17 de abril de 2010.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.

\_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.

CHIARELLI, Stefania. Retalhos do Brasil. *Revista escrita*, Puc-Rio, 2005. Disponível em <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi->

bin/db2www/PRG\_1188.D2W/INPUT?CdLinPrg=pt>. Acesso em 23 de setembro de 2007.

\_\_\_\_\_. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

CONY, Carlos Heitor. Cony volta a se render a “Pilatos”. São Paulo: 2001. Folha de São Paulo, 10 de março de 2001. Entrevista concedida à Sylvia Colombo. Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/2001031001.html>>. Acesso em 26 de março de 2010.

\_\_\_\_\_. Na prisão com Glauber e Callado. São Paulo: 1996. Folha de São Paulo, 28 de julho de 1996. Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em 02 de março de 2010.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

\_\_\_\_\_. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*, 2005. 207 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CRUZ, Cláudio. *A cidade moderna no romance sul-rio-grandense: o ano-chave de 1935*. Porto Alegre: PUCRS, 1993. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

DELFIN NETTO, Antonio. Biografia no site Uol Educação. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u419.jhtm>>. Acesso em 17 de abril de 2010.

DELTRY, Giovana; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (orgs). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras,2007.

FISCHER, Luís Augusto. Conversa urgente sobre uma velharia: Uns palpites sobre vigência do “regionalismo” no Brasil. *Revista Cultura e Pensamento* nº 3,

Dezembro/2007, p.127-141. Disponível em

<[http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/cultpens\\_revista\\_edicao3.pdf](http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/files/2010/02/cultpens_revista_edicao3.pdf)>. Acesso em 27 de julho de 2010.

\_\_\_\_\_. *Inteligência com dor - Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Literatura Brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo:

Fundação Editora UNESP, 1998.

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

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. Série Temas, Volume 3: Brasil Contemporâneo. São Paulo: Ática, 1987.

HATOUM, Milton. Quando o mito vira história, e a história vira literatura. São Paulo:

2010a. Brasil de fato, 26 de fevereiro de 2010. Disponível em

<<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/cultura/quando-o-mito-vira-historia-e-a-historia-vira-literatura/view>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2010.

\_\_\_\_\_. Um escritor exigente para leitores exigentes. São Paulo:2010b. Caros Amigos, São Paulo, ano XIII, número 156,p. 12-16. Março de 2010. Entrevista concedida a Hamilton Octavio de Souza, Lúcia Rodrigues, Renato Pompeu e Tatiana Merlino.

\_\_\_\_\_. Museu Imaginário. Manaus: 2010c. Museu da Amazônia, março de 2010.

Disponível em <<http://vektor.com/postWeb//noticias/7290.pdf>>. Acesso em 15 de abril de 2010.

\_\_\_\_\_. Flaubert, Manaus e Madame Liberalina. *Synergies Brésil*, São Paulo, nº 7, 2009. p.87-89. Disponível em <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil7/hatoum.pdf>>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Houaiss de Sinônimos e Antônimos de Língua Portuguesa*. (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia). Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

JAMENSON, Frederic. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

JOHSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco. *O Romance, 1: A cultura do romance*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEÃO, Alisson. Representações do intelectual em *Relato de um certo Oriente*. *Aletria – Revista de Estudos de Literatura: Alteridades Hoje*. Volume 16, 2008. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em <[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2016/12-Allison-Leao.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2016/12-Allison-Leao.pdf)>. Acesso em 5 de setembro de 2010.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco. *O Romance, 1: A cultura do romance*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LUKACS, Georg. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaio sobre literatura*. Tradução de Carlos Néilson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco. *O Romance, I: A cultura do romance*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naifym 2009.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. Duplo. In: Bernd, Zilá (Org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial / UFRGS, 2007.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review* – Volume 41, Numero 1, 2004. <[https://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian\\_review/v041/41.1pellegrini01.pdf](https://muse.jhu.edu/demo/luso-brazilian_review/v041/41.1pellegrini01.pdf)>. Acesso em 30 de setembro de 2007.
- \_\_\_\_\_. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Despropósitos: ensaios de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFScar - Mercado de Letras, 1996.
- PIZA, Daniel. Perfil Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida, 1917- *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 (Debates v. 111)
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra : Biblioteca Nacional, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*.

São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro:Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. (Prismas).

SAID, Edward. *Representações do intelectual: As conferências Reith de 1993*.

Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTO DAIME. *A doutrina*. <<http://www.santodaime.org/doutrina/oquee.htm>>.

Acesso em 3 de abril de 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política: 1964-69*. In: *O pai de família e outros estudos*.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *Fim de século*. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um romance de Chico Buarque*. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *O processo criativo em Incidente em Antares: uma análise genética*. Porto Alegre: PUCRS, 1995. 229 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

SOUZA, Leonardo de Oliveira. *História e política em Pessach: a travessia de Carlos Heitor Cony*. Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2009. Disponível em: <[http://www.btdt.ufu.br/tde\\_arquivos/16/TDE-2009-11-27T092511Z-1755/Publico/leonardo.pdf](http://www.btdt.ufu.br/tde_arquivos/16/TDE-2009-11-27T092511Z-1755/Publico/leonardo.pdf)>. Acesso em 28 de fevereiro de 2010.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.



\_\_\_\_\_. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TELAROLLI, Sylvia. Reflexos do Eldorado. (ensaio publicado em CD-ROM). 53º ICA (Congresso Internacional de Americanistas). México, 2009. Disponível em <<http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas/reflexos-do-eldorado-de-sylvia-telarolli>>. Acesso em 5 de setembro de 2010.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes Ferreira de. *Entre olhares e vozes: Foco Narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos* de Milton Hatoum. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

TONUS, José Leonardo. O efeito exótico em Milton Hatoum. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº 26, Brasília, Julho/Dezembro, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 (2007).

WELTER, Juliane Vargas. *A terceira margem ( ou a vingança de Nael): aspectos do romance Dois irmãos, de Milton Hatoum*. 2007 ( Trabalho de Conclusão de Curso defendido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17523>>. Acesso em 3 de agosto de 2010.

WILLIAMS, Raymond. A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de ( org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas / UNINORTE, 2007.

ZILIO, Carlos. LAFETÁ, João Luiz. LEITE, Lígia. Chiappini M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.



## **ANEXOS**

## ANEXO I

### Dissertando...

☆ **Juliane Welter** para milton.hatoum, mhatoum [mostrar detalhes](#) 24/10/09 [Responder](#)

Bom dia, Milton!

(Desculpa a intimidade já tão declarada, mas já li tanto as suas obras e trabalhos sobre elas que já me sinto assim).

Estou escrevendo de Porto Alegre, onde faço mestrado em Literatura Brasileira na UFRGS, mais especificamente nas suas obras. Na graduação tive a oportunidade de realizar meu trabalho de Conclusão de Curso sobre "Dois irmãos". (No lançamento do livro "Órfãos do Eldorado" chegue a lhe entregar uma cópia).

Na dissertação, em um dos capítulos, faço um discussão sobre o período ditatorial e suas heranças/traumas na literatura brasileira, fazendo um apanhado do papel desse intelectual militante na época e após ela e o desfecho se daria nos três menções ao período em sua obra - Dois irmãos, Cinzas do Norte e Bárbara no Inverno.

Estive na palestra sobre as leituras obrigatórias da UFRGS, em que participei, e mencionei a semelhança desses narradores com a sua vida. A minha pergunta, se tiveres disponibilidade de responder, é: Por quê a reincidência do assunto? Como vê essa relação do intelectual hoje, que viu e viveu o período ditatorial?


Desde já muito grata,


Abraços.

Juliane Welter

## ANEXO II

### Dissertando...

 **Juliane Welter** Bom dia, Milton! (Desculpa a intimidade já tão declarada, mas já li tanto as ... 24/10/09

 **Milton** para mim [mostrar detalhes 24/10/09](#) [Responder](#) ▼

Olá, Juliane

Obrigado pela leitura crítica (agora para a dissertação de mestrado) dos romances e contos. Lembro de você durante o lançamento do Órfãos, mas não me encontrei contigo na recente viagem que fiz a Porto Alegre. Vou te enviar uma crônica gaúcha sobre essa viagem.

Por que voltei ao tema da ditadura? A política não aparece ostensivamente ou não é o tema principal do Dois irmãos, embora esteja presente como pano de fundo no Cinzas e no conto *Bárbara no inverno*. O golpe aconteceu em 1964, quando eu tinha doze anos de idade e terminou em 1985. Em dezembro de 79 saí do Brasil e fui morar na Europa, onde fiquei quatro anos. Ou seja, dos 12 aos 27 anos vivi num Brasil ditatorial, e isso faz parte da minha vida e da minha memória. O intelectual, hoje, deve ser independente e criticar todo tipo de injustiça social, preconceito, racismo e política autoritária e/ou corrupta. Minha visão e atitude do intelectual coincide com a de Edward Said, por isso traduzi seu livro *Representações do intelectual* (Companhia das Letras). Se tiver tempo, leia esse livro, que resume essa visão do intelectual contemporâneo.

Um abraço.

Milton  
- Mostrar texto das mensagens anteriores -

[Responder](#) [Encaminhar](#)

## ANEXO III

### Dissertando...

☆ <b>Juliane Welter</b>	Bom dia, Milton! (Desculpa a intimidade já tão declarada, mas já li tanto as ...	24/10/09
☆ <b>Milton</b>	Olá, Juliane Obrigado pela leitura crítica (agora para a dissertação de maestr...	24/10/09
☆ <b>Juliane Welter para Milton</b>		<a href="#">mostrar detalhes</a> 25/10/09 <a href="#">Responder</a>

Oi, Milton.

Muito obrigada pela pronta resposta e pela dica do livro do Said.  
(Nesta palestra das leituras obrigatórias não nos encontramos, o evento estava bem cheio e atribulado hehe.)

Gostei muito do texto que me enviaste sobre os Órfãos ( mais uma vez, obrigada), cheguei a escrever um artigo sobre ele e o narrador oral - partindo do Benjamin e do Adorno) e é um livro que gosto muito, diga-se de passagem. A menção a Machado, Flaubert e Proust me interessa bastante. Na palestra de lançamento do Órfãos mencionaste Flaubert e acho que Nael, lembra muitas vezes o narrador machadiano, na volubilidade e na elegância. Neste texto - que me mandaste- a bibliografia menciona o livro:  
CRISTO, M. da L. P. (org.) Arquitetura da memória. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas/UNINORTE, 2007  
Já procurei esse livro pela internet, mas não consegui achar. Entrei em contato com a universidade, mas ainda não tive retorno.  
Sabes onde ele pode ser encontrado?

Abraços,

Juliane

2009/10/24 Milton <[mhatoum@uol.com.br](mailto:mhatoum@uol.com.br)>  
- Mostrar texto das mensagens anteriores -

[Responder](#) [Encaminhar](#)

## ANEXO IV

## Dissertando...

★	Juliane Welter	Bom dia, Milton! (Desculpa a intimidade já tão declarada, mas já li tanto as ...	24/10/09
★	Milton	Olá, Juliane Obrigado pela leitura crítica (agora para a dissertação de maestr...	24/10/09
★	Juliane Welter	Oi, Milton. Muito obrigada pela pronta resposta e pela dica do livro do Said....	25/10/09
★	mhatoum para mim	<a href="#">mostrar detalhes</a> 25/10/09	<a href="#">Responder</a>

Oi Juliane,

O livro "Arquitetura da Memória" talvez esteja esgotado, mas acho que v. pode entrar em contato com o livreiro Joaquim Melo, de Manaus. O e-mail dele é [kimmelo@ig.com.br](mailto:kimmelo@ig.com.br)

É um livro muito pesado (capa dura, edição de luxo), que reúne dezenas de ensaios de críticos brasileiros e estrangeiros sobre os meus romances. Há também uma longa entrevista que dei para uma revista da USP, um perfil escrito por Daniel Piza, fotos da casa em que nasci, etc. É um livro que a universidade poderia adquirir para a biblioteca.

O Joaquim é um cara muito bacana. Diga a ele que v. trabalha com a minha obra.

Um grande abraço,

Milton

Em 25/10/2009 09:31, **Juliane Welter** <[julianewelter@gmail.com](mailto:julianewelter@gmail.com)> escreveu:

- Mostrar texto das mensagens anteriores -

[Responder](#) [Encaminhar](#)

## ANEXO V

### Fw: Ensaio sobre Órfãos do Eldorado

☆ Milton para mim [mostrar detalhes](#) 24/10/09  [Responder](#) ▼

Olá Juliane,

te envio um ensaio sobre o Órfãos.

Ensaio publicado no México, no cd rom do 53o. ICA (Congresso Internacional de Americanistas).

Abração

Milton

---

 **TEXTO ICA-certo 2.doc**  
63K [Visualizar](#) [Baixar](#)

[Responder](#) [Encaminhar](#)



## ANEXO VI

**De:** Juliane Welter [mailto:[julianewelter@gmail.com](mailto:julianewelter@gmail.com)]  
**Enviada em:** quarta-feira, 3 de novembro de 2010 15:10  
**Para:** Milton; [milton\\_hatoum@terra.com.br](mailto:milton_hatoum@terra.com.br)  
**Assunto:** Autorização, feira do livro e defesa de dissertação

Boa tarde Milton,

Tudo bem?

Não sei se lembra de mim, mas já trocamos alguns emails e nos conhecemos por ocasião do lançamento de *Órfãos do Eldorado* aqui em Porto Alegre.

Estou te escrevendo primeiramente para pedir a tua autorização para a publicação dos emails que trocamos ( eles estão anexados nesta mensagem) na minha dissertação de mestrado.

Em segundo lugar, para dizer que estarei amanhã na feira do livro de Porto Alegre para prestigiar a tua participação e autografar meus livros queridos.

E em último lugar - humildemente - , aproveito para convidá-lo para a minha defesa de mestrado:

**Juliane Vargas Welter**

Título: "Autópsia de um passado: uma leitura de Dois Irmãos (2000) e Cinzas do Norte (2005), de Milton Hatoum"

Área: Estudos de Literatura

Especialidade: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo (UFRGS)

Banca: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer (UFRGS)

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (UNICAMP)

Data: 16/12/2010

Horário: 14 horas

Local: Sala 120 do Instituto de Letras/ UFRGS

Abraços e seja bem-vindo mais uma vez a Porto Alegre.

Juliane Welter

## ANEXO VII

---

**Autorização, feira do livro e defesa de dissertação** Entrada | X

☆ Milton para mim [mostrar detalhes](#) 3 nov (4 dias atrás) [Responder](#)

Oi Juliane,  
Tudo bem?

Parabéns pela defesa da dissertação de mestrado. Pode publicar os emails.  
Amanhã a gente conversa. Autografo os livros com prazer.  
Quando tiver tempo, dê uma olhada no website.

Um abraço,  
Milton  
[WWW.miltonhatoum.com.br](http://WWW.miltonhatoum.com.br)