

ALEGORIA: ANTÍDOTO NA CENA CONTEMPORÂNEA DA LITERATURA BRASILEIRA

ALLEGORY: ANTIDOTE IN THE CONTEMPORARY BRAZILIAN LITERATURE SCENE

Rosilma Diniz Araújo Bühler⁴⁸

RESUMO: Este trabalho busca abordar o período da ditadura militar no Brasil nos romances *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo e *Outros Cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende, a partir de um projeto alegórico de “choque” e “trauma”. Para tanto, recorre ao estatuto estético da alegoria nos termos do filósofo Walter Benjamin através da leitura da filósofa e docente Kátia Muricy (1999), bem como de categorias do teórico e crítico de literatura, Karl Erik Schøllhammer (2013). Nesse hiato de 40 anos entre as publicações, trata-se de fazer emergir como cada romance lida esteticamente com seus choques, traumas e antídotos, diante das complexidades de seu tempo histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria; Literatura Brasileira; Ditadura militar; Choque; Trauma.

ABSTRACT: This work aims at approaching the military dictatorship period in Brazil through the novels *A Festa* (1976), by Ivan Ângelo and *Outros Cantos* (2016), by Maria Valéria Rezende. Considering an allegorical project of “shock” and “trauma”, it takes into account Walter Benjamin’s allegory as an esthetical concept as interpreted by the professor and philosopher Kátia Muricy (1999), as well as categories of analysis by the scholar and literary critic Karl Erik Schøllhammer (2013). After a gap of 40 years between the two publications, this work attempts at bringing to light the way each novel represents aesthetically their respective shocks, traumas and antidotes facing the complexities of their historical time.

KEYWORDS: Allegory; Brazilian Literature; Military dictatorship; Shock; Trauma.

1. ALEGORIA

O conceito clássico de alegoria nas artes em geral, segundo as mais diversas fontes acessíveis a uma pesquisa rápida do tipo “clique”, dão conta de que se trata de um recurso retórico ou de estilo que busca expressar uma

⁴⁸ Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia – Brasil. E-mail: rodinizara@gmail.com

ideia, um conceito, um pensamento através de imagens que deslocam o sentido literal de algo para o figurado, metafórico ou alegórico.

Neste percurso filológico de caráter virtual-enciclopédico, identifica-se na alegoria um modo de representação dotado de um esplendor próprio, para além da concepção platônica ou aristotélica da *mímesis* antiga, conforme imagem e semelhança simbólica do divino ou mítico.

Superada essa noção de um projeto estético das artes que ora a reduz, ora a submete ao mítico, a discussão que me guiará nessa escrita, é a redenção da alegoria defendida por Walter Benjamin, enquanto projeto crítico-estético que se traduz em vigor e potência.

2. ALEGORIA PARA WALTER BENJAMIN, VIA KÁTIA MURICY

Como escritor, filósofo, crítico literário ou tradutor, o pensador judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940) debateu com espírito vigoroso e subversivo questões de fundo linguístico, literário e artístico, as quais deixaram suas marcas em todo um pensamento ocidental moderno, nas mais diversas áreas de interesse das humanidades.

Para uma melhor compreensão do pensamento benjaminiano é importante identificar e reconhecer que não se trata de buscar uma metodologia ou um sistema para comportar ou constranger suas ideias nos moldes acadêmicos. Sua prosa denota um caráter mais intempestivo, no sentido mesmo de escape ou descontinuidade, como deixam entrever certos especialistas que se debruçaram sobre sua obra.

Isso fica evidente, por exemplo, com a leitura dos capítulos Alegoria Barroca e Alegoria Moderna, no livro “Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin”, de Kátia Muricy, ao comentar a dificuldade de Benjamin e seu enquadramento nas disciplinas acadêmicas, as suas teses

pouco canônicas e o desejo de resguardar a sua autonomia intelectual (MURICY, 1999, p. 158-159).

Conforme Muricy, cuja leitura de Benjamin constitui a base para essa escrita, a teoria da alegoria se encontra no livro intitulado “Origem do drama barroco alemão” (*UrsprungdesdeutschenTrauerspiel*), escrito entre os anos de 1924 e 1925. Anterior a este, três publicações de 1916 foram fundamentais para a discussão que culminou com o ensaio sobre o barroco alemão: “Drama barroco e tragédia” (*TrauerspielundTragödie*); “A compreensão da linguagem no drama barroco e na tragédia” (*Die Bedeutung der Sprache in TrauerspielundTragödie*) e “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (*ÜberSpracheüberhauptundüber die Sprache der Menschen*). Este terceiro célebre ensaio foi o que definiu em termos metodológicos, o trabalho sobre o barroco alemão.

Como categoria estética, Benjamin pretende com a sua teoria da alegoria não apenas constituir a categoria chave para compreensão do barroco literário alemão, como também de sua contemporaneidade artística (MURICY, 1999, p. 159.).

No intuito de potencializar a alegoria em seu vigor, Benjamin compreende que há de se empreender o embate epistemológico com o conceito de símbolo, por entender que este último caducou na sua função de explicar fenômenos estéticos na contemporaneidade.

Nesse embate, denuncia a distorção feita pela estética romântica do conceito de símbolo, em detrimento àquele de alegoria, dentro de uma conformação hierárquica, compreendido sempre como secundário ou servil em relação ao primeiro. Condicionando o símbolo a um lugar de “usurpador” devido ao que acredita ser uma extravagância romântica, Benjamin atribui-lhe os epítetos de “conceito inautêntico” ou “uso fraudulento do simbólico”

(MURICY, 1999, p. 160), o que inviabilizaria o vigor e exuberância do que poderia vir a ser a moderna crítica de arte.

Nessa perspectiva, ao considerar o símbolo teológico como uma unidade, em que forma (manifestação, sensível) e conteúdo (essência, ideia, supra-sensível) são indissociáveis, sendo a primeira subjugada à segunda, o belo é visto como manifestação mítica, divina, unificando, desse modo, o ético e estético no mesmo domínio (MURICY, 1999, p. 161).

Dito de outra forma, nome e coisa se equivalem e se confundem numa objetividade indiscutível, pois como se herdada de Deus. Deus é o Verbo e o Verbo é Deus. Desaparece assim, qualquer traço de subjetividade humana, pois nessa perspectiva a via é de mão única, apagando-se o signo semiótico. Surgem assim, deturpados pela estética clássica, tanto o conceito de símbolo como o de alegoria, estabelecendo entre ambos uma dicotomia viciada que atravanca o avanço da crítica.

A partir do desprezo de Schopenhauer, entre outros expoentes da cultura alemã, à natureza estética da alegoria, que diz ser apenas inscrição ou imagem ilustrativa manifesta através da escrita, é que Benjamin recorre a textos barrocos e à estética baudelairiana para construir sua teoria da alegoria com base no signo (MURICY, 1999, p. 162). Nesse percurso de construção, ele confronta a visão de dois estudiosos, Creuzer e Görres, fundamentais para sua teoria.

Para Creuzer o símbolo segue como superior, em conformidade com a tradição clássica, como momentâneo, absoluto e inescrutável, como se fora um “Blitz”, uma descarga elétrica originária do Pai Celestial ou uma entidade por ele enviada, o qual não se interpela: “No caso do símbolo, o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, e de forma imediata” (MURICY, 1999, p. 165)

Ainda que, por outro lado, reduza a alegoria a um processo de substituição, ou seja, a uma degeneração, Creuzer em um dado momento, o relaciona ao mito. Diferentemente do símbolo, cujos traços são o momentâneo e a totalidade, tendo sua expressão máxima na escultura, a alegoria encontraria seu modo de expressão no poema épico, enquanto tempo segmentado, voz ou escrita.

Por sua vez, Görres defende o símbolo como “signo de ideias”, dotado de caráter de permanência, sempre o mesmo, pois absoluto e, a alegoria, “como uma cópia dessas ideias” (MURICY, 1999, p. 165). Inferiorizada em relação ao símbolo, a alegoria em progressão contínua, enceta, desta forma, a ideia da diferença.

Ao articular o mito e o tempo histórico considerando as categorias de Creuzer e Görres e, o conceito de *Jetztzeit* (tempo instantâneo que mobiliza) criado por ele mesmo, Benjamin conjuga ao mesmo tempo significação e morte: “Quanto maior a significação, tanto maior à sujeição à morte, porque é a morte que grava a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica” (MURICY, 1999, p. 166)

Em outro modo de dizer, quanto mais dada, mais objetiva for a significação, mais morte ao “signo de ideias”, porque mítico. Se mítico mais permanência, mais do “mesmo” fazendo coincidir a relação de sentido entre palavra/coisa.

Quanto menos dada, mais subjetiva for a “cópia dessas ideias”, mais significação, mais vivo torna-se o signo, pois alegórica é a sua relação entre palavra/coisa. Se alegórico, menos do “mesmo”, mais do “diferente”.

Junkes (1994, p. 129) afirma que deslocando a linguagem em direção a um projeto pragmático, a alegoria benjaminiana passa a apresentar a

“história como história do declínio” implicando subjetividade e historicidade, como produtos da queda numa relação com o mal.

Daí serem as ruínas, os fragmentos, os escombros, a matéria prima para o que Benjamin denominou de “ostentação construtivista” no barroco. Na imagem concebida por ele, seria aquilo que uma parede de alvenaria ostenta quando perde o reboco. Esta aparição do novo é o que viabilizará a potência de criar novas significações a partir do olhar de quem lê, constituindo, desse modo, a alegoria (MURICY, 1999, p. 170-173).

Sendo a crítica de Benjamin alegórica, é essa outra experiência (*eineandereErfahrung*), que ele quer fazer liberta como o “agora”, pois em sua teoria, a linguagem passa a ser objeto de uma construção, “que questionará sempre o passado como repetição mitológica do mesmo” (MURICY, 1999, p. 181).

Em outro modo de dizer, como bem sintetiza Junkes:

Se não é viável, em princípio, nenhum destaque privilegiado quer do símbolo, quer da alegoria, conceitos basicamente condicionados por épocas, o pensamento de Walter Benjamin conduz a uma conclusão implícita: o símbolo é ilusório, pois seu fundamento autêntico residiria na condição edênica, enquanto o inevitável contexto humano pressupõe a queda, da qual decorre a “história”, manifesta em dissociação, conflito, sofrimento, fragmentação, ruína e não a caminho da redenção, pelo que sua expressão se dá pela alegoria. (1994, p. 137)

Ao se debruçar sobre a alegoria através de seus ensaios, Walter Benjamin reabilita seu valor artístico perante a estética da arte.

Conduzindo a alegoria em um percurso que parte da visão barroca até à modernidade, sob o signo da destruição que marca a crise da civilização industrial burguesa na obra Baudelairiana, ele a redime, sem no entanto recorrer a uma postura de aniquilamento ou rebaixamento de sua contraparte,

o símbolo. Desse modo, Benjamin implica a existência e coexistência de ambos na experiência artística como critério para um projeto de crítica das artes.

É a partir desse estatuto das artes, que tratarei nas seções seguintes, dos romances *A Festa* e *Outros cantos* enquanto projeto alegórico estético de choque e trauma, respectivamente, no que ambos contemplam período ditatorial no Brasil.

3. A FESTA: CHOQUE

O aclamado escritor, jornalista, professor e tradutor Ivan Ângelo (Barbacena – MG, 1936) publica *A Festa* em 1976, romance gestado e concluído durante os anos de chumbo da ditadura militar do Brasil. Festejado pela crítica, o autor conquistou o Prêmio Jabuti no ano seguinte à sua publicação.

A narrativa tem como pano de fundo duas ações: uma praça em guerra, presente textualmente no livro, e uma festa ausente do livro, como se verá mais adiante.

A praça é a da Estação ferroviária em Belo Horizonte em que o personagem Marcionílio de Matos, 53 anos, descrito como “líder camponês e ex-cangaceiro” lidera um grupo de centenas de retirantes nordestinos, em busca de condições dignas de vida na cidade grande. Miseráveis abandonados pelo Estado, sem ter para onde ir ou a quem recorrer, acabam por ocupar a praça da Estação da cidade, onde enfrentam na noite de 30 de março de 1970 a truculenta polícia local, armada com tiros e cassetetes.

Paralelamente a esse evento, a festa que se anuncia é o aniversário de 29 anos do artista plástico Roberto Miranda, nascido na era Vargas em 30 de março, em plena II Guerra Mundial, homossexual, “herdeiro rico de uma grande firma de importação/exportação”, que propôs casamento à bela e

decadente Andrea de 37 anos, com o objetivo de manter as aparências perante à sociedade machista e repressora da época.

Segundo texto não assinado na orelha, o assunto central do livro “é o 1970 brasileiro com suas impossibilidades” e neste breve resumo, esboçam-se já algumas dessas impossibilidades nos espaços urbano e rural brasileiros à época do regime ditatorial.

Consta também na orelha, um vislumbre de gênero em que o autor insere sua publicação, a de “romance: contos”. Há também uma breve instrução bem aos moldes didáticos de como o leitor deve proceder à leitura, uma vez que sua estrutura fragmentada oferece diversas possibilidades de se encarar a leitura.

Os procedimentos sugeridos vão de uma leitura linear página pós página, sem ordem alguma, ou ainda a possibilidade de leituras independentes dos dois últimos episódios. Os dois eventos, festa e praça, se interligam ou se entrecruzam de forma direta ou indireta através de outras tantas ações, outros personagens e transitoriedades que demandam do leitor um elaborado jogo de conexão, como se estivesse a juntar peças de um complexo quebra-cabeça.

Os acontecimentos orquestrados por estes eventos tecem uma trama fragmentada que, na minha leitura, se estruturam em três momentos: a primeira parte, os contos em número de sete, (da página 13 a 104); a segunda parte “Antes da festa” (p. 105 a 133) e a terceira, “Depois da festa”, índice remissivo das personagens (p. 135 a 193).

Diante disso, por sua estética fragmentada, tanto em termos de estrutura como também de conteúdo, e sobretudo por nos remeter ao tempo histórico como se fora um “*Angelusnovus*” na literatura contemporânea brasileira, a minha proposta de leitura deste romance vem na forma de um gesto alegórico, dentro da perspectiva benjaminiana.

Tematizando a alegoria moderna através de Baudelaire, Benjamin afirma que “a modernidade não é só repetição do idêntico, ela é a consciência crítica dos artistas que a expressam criticamente.” (MURICY, 1999, p. 204)

Neste sentido crítico, a presente obra de Ivan Ângelo abre-se ao novo, contudo sem se livrar do antigo, do idêntico, da morte. O novo é o choque/*putsch*, o antigo é a repetição, como veremos no decorrer dessa escrita.

Se o assunto central do romance é o “1970 brasileiro com suas impossibilidades” o escritor constrói, comparativamente a Baudelaire com a dor do mito de Andrômaca no seu poema *Le Cygne* (MURICY, 1999, p. 207), sua experiência de modernidade, fuçando como se fosse um documentarista por sob os escombros de uma decrépita república e o seu projeto progressista de nação do futuro a partir da urbe de Belo Horizonte.

Dessa experiência presente no trato ficcional de Ivan Ângelo, utilizo do sentimento benjaminiano calcado em Baudelaire, de uma experiência moderna do “choque”, para pensar o romance, sobretudo – mas não apenas – à luz de uma alegoria do choque, ou do alemão *putsch*, termo que pode ser traduzido também, oportunamente neste momento, por “golpe” (MURICY, 1999, p. 206-209).

O choque ou o golpe como “impacto exterior sobre o sujeito, determinado pelas drásticas transformações da sociedade” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 328), como no Brasil a partir de 1964, e suas lutas pelo direito à liberdade e democracia.

A drástica crise em que mergulham artistas, escritores, intelectuais, por exemplo, no sentido de produzir algo novo sob o rigor da censura, a serviço do aparelho ideológico do Estado.

Seus personagens mais anti-míticos que míticos, angustiados e melancólicos, assim como Andrômacas destituídas de poder e perdidas, se encontram num cenário urbano, oprimidos pelo entorno político-social de um regime ditatorial militar que afeta sobremaneira questões da ordem do individual e do coletivo.

São flagelados da seca, operários, líderes estudantis, militantes de esquerda, militantes de direita, maridos desatentos, esposas tristes, pais e mães preocupados, filhos em perigo, advogados boçais, intelectuais ameaçados, artistas de vanguarda, jornalistas sem escrúpulos, policiais corruptos e truculentos, mulheres bonitas, amantes, empregadas domésticas, pleibóis, lésbicas e homossexuais reprimidos. Estes se manifestam nas diversas formas de narração: em primeira pessoa, em terceira pessoa ou a si mesmos, através de diálogos nos quais são implicados.

Dentre estes personagens, destaco estrategicamente a figura do escritor como intelectual, identificado e designado como “escritor” e que problematiza metalinguisticamente, tal qual a imagem da parede de alvenaria ostentando suas “imperfeições” quando perde o reboco, o seu ofício de escrever “este livro”. Sua atuação se encontra mais precisamente em “Antes da festa” e no índice remissivo que trata do “Escritor”. Neste último, em crise por conta da escrita de um livro inacabado, ele desabafa com um amigo sobre suas inquietações:

- Sei (diz o amigo). Estou entendendo o que você quer dizer. O livro pode ser considerado ainda não acabado (observou que o escritor reparava naquele não acabado e sabia que o assunto voltaria sutilmente introduzido) ou acabado, tanto faz.

- E não é. O fracasso que eu digo está no miolo, que não existe. O livro se dividia originalmente em três livros separados: Antes da Festa, A Festa e Depois da Festa. Acho que Ieronimus Bosch tem muito que ver com isso. (Sorriu porque tinha inventado aquilo na hora e ficou parecendo que Bosch tinha sido o ponto de partida do trabalho – uma mentira, mas verdade se olhasse agora à distância o

seu projeto.) Depois da Festa seria o inferno do tríptico. Mas como eu ia dizendo: falta a festa. (ÂNGELO, 1976, p. 167)

Este é mais um choque/golpe dado pelo autor via personagem escritor. A festa não acontece enquanto texto escrito pelo autor Ivan Ângelo nem pelo personagem escritor, mas ao fornecer o antes e o depois da festa, ao leitor é pavimentado o acesso de escrevê-lo com seu imaginário.

Nesse interstício, está mais um “golpe” como artifício estético do escritor, um choque a sacudir o leitor: o autor através do escritor e o escritor através do autor, produz a fissura maior, o fragmento ausente do meio do tríptico *Antes da Festa - (A Festa)- Depois da Festa* que ficará por conta de cada leitor. Porém, dando continuidade a essa fala, o escritor insatisfeito se posiciona: “- Eu cheguei à conclusão de que o livro existe sem a parte do meio, mas isso não me impede de enxergar a fissura. É claro que eu não vou deixar o leitor perceber isso. Mas me incomoda” (ÂNGELO, 1976, p. 168).

De fato, nesse jogo criado entre o autor-Ivan Ângelo e o personagem-escritor, o livro se concretiza como um “pão sem miolo” nas palavras do personagem-escritor, com o título de “A Festa”, que nesse contexto se reveste de uma certa ironia.

Na sequência da conversa, ao ser indagado pelo amigo sobre como supostamente escreveria essa parte ausente do projeto de livro, o escritor revela que o seu maior problema é de ordem técnica, pois não havia ainda solucionado a questão da narração. Através desse diálogo, pautado em três laudas rascunhadas do que poderia vir a ser *A Festa*, o personagem-escritor deixa pistas para o leitor de como imagina o tal conto do ponto de vista narrativo, da trama central, dos personagens. A certa altura, ele revela para o amigo a existência de mais rascunhos, porém os define como sendo “fragmentos, tempo perdido” (ÂNGELO, 1976, p. 170).

A crise revelada até então através dessas falas remete com certa propriedade à expressão benjaminiana “ostentação construtivista” da alegoria barroca, que tomo aqui em estreita relação com a modernidade, referindo-se ora a um impulso melancólico, desesperançado do escritor frente à sua impotência, ao seu fracasso, diante de seu tempo presente por não conseguir dar cabo de seu projeto, como também diante do passado como tempo decorrido, perdido, sepultado, de quem por este foi vencido.

E justo desses fragmentos do tempo perdido, se descortina um panorama do porvir que resultante de golpes, abre brechas para o novo. Este é o choque, o impacto que possibilita a aparição do novo, é a potência de criar novas significações a partir do olhar de quem lê.

Em outras palavras, *A Festa* é do leitor. É ele quem a faz, é ele quem se refestela com a parte ausente do tríptico. Como (sobre)vivente do choque, o autor e/ou o escritor-personagem, seja qual for a camada em que esteja operando, parece não conseguir lidar com seu tempo histórico, pois dele não consegue tomar distância. Com efeito, cria artifícios para dele se distanciar e se proteger: “A alegoria é a armadura da modernidade”, conforme Benjamin (MURICY, 1999, p. 207).

Isto se evidencia logo no primeiro conto intitulado *Documentário*, centrado no personagem Marcionílio de Mattos e o espetáculo midiático sobre o conflito na praça, que culminou com o extermínio de seu povo, sua prisão e alguns meses depois, com seu assassinato por um agente do DOPS.

Por meio de uma metodologia documental, reúnem-se notícias, recortes, citações, depoimentos, manifestos, relatos de jornalistas e intelectuais da cena literária brasileira e até declarações do presidente militar à época, dispostos numa espécie de um grande estandarte alegórico que conta como por si só a história, a confundir o leitor no jogo da verdade-factual/mentira-ficcionalidade.

Em nenhum momento desse conto registra-se a voz explícita do autor como narrador. Sua construção é dada por outras tantas vozes, identidades com nome e endereço.

Considerando o romance na qualidade de um gesto alegórico do choque ou golpe, a subversão é a (des)ordem e o progresso é ilusão, em meio a uma sociedade industrial em crise.

Nestas categorias, distam do conceito de simbólico enquanto o “mesmo”, o igual, a repetição, o já dado e previsível porque mítico, representado no tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas”, do pintor renascentista holandês Ieronimus Bosch, citado pelo personagem escritor.

Diante do exposto até aqui, creio ser o tratamento ficcional dado por Ivan Ângelo ao seu romance, aquele defendido por Benjamin, de que a alegoria deva funcionar como uma forma de “antídoto contra o mito” (MURICY, 1999, p. 202), que particularmente nessa experiência de leitura, implica e induz o leitor à criação de sua própria alegoria a partir da sua vivência pessoal do choque.

Evocando imagem de Torquato Neto em suas anotações do diário de hospício sobre a síndrome da prisão, *A Festa* avulta como antídoto contra os “Retratos & Egos” da literatura-verdade dos romances-reportagens e do realismo mágico tão em voga na literatura pós-64, de que fala Flora Süssekind (1985) em artigo homônimo.

4. OUTROS CANTOS: TRAUMA

Maria Valéria Rezende (Santos, 1942) é escritora, educadora popular e freira missionária da Congregação de Nossa Senhora – Cônegas de Santo Agostinho. Após correr o mundo militando em causas humanitárias, radicou-

se na Paraíba no ano de 1986, de onde segue com sua intensa atividade literária, em meio a tantas outras articulações.

Publicado em 2016, seu romance “Outros cantos” obteve o 3º lugar no prêmio Jabuti, venceu o prêmio Casa de Las Américas, na categoria Literatura Brasileira e, o prêmio São Paulo de Literatura.

“Outros cantos” conta a história da professora freiriana Maria e as memórias de seus sertões, que perfazem um hiato de 40 anos entre a sua primeira vez na caatinga, aos 30 anos, e a sua volta, agora aos 70 anos, numa longa viagem de ônibus que corta o sertão com destino ao município esquecido de Olho d’Água.

Durante o trajeto no ônibus, Maria vai sendo transportada através de suas memórias para um sertão mítico, arcaico, que ficou no passado, ao mesmo tempo em que é sacolejada de volta ao presente, para a realidade de um sertão transmutado, que se projeta rumo aos avanços tecnológicos da atualidade.

Maria pendula no tempo histórico compreendido entre a época do regime ditatorial no Brasil e os tempos atuais, em que o país convulsiona mergulhado em uma de suas maiores crises político-social desde o impeachment da presidenta Dilma Roussef em 2016, e a derrocada da democracia.

Tomando como ponto de partida a alegoria, pode-se dizer que *Outros cantos*, se insere em uma outra perspectiva daquela da cultura moderna do choque ou “golpe” benjaminiano.

Se, com base no pensamento de Benjamin e nos termos de Schøllhammer, por um lado pudemos observar a alegoria do choque na estética de “A festa”, “Outros cantos” parece contemplar aspectos de uma alegoria do trauma com base na cultura traumática. O trauma alegorizado aqui

através da protagonista narradora Maria, que através da “contação” de suas histórias resgatadas pela memória, traz à tona episódios traumáticos em decorrência do poderditatorial.

Como se num processo psicanalítico, na escrita sobre sua vida e de si mesma, a personagem buscasse uma epifania, que ao libertá-la, lhe permitisse reconstruir sua identidade no presente, reconduzindo-a a um futuro possível, ao novo, na forma de sonho e esperança renovados.

Ao se utilizar do termo alemão *Nachträglichkeit* cunhado por Freud para categorizar a experiência traumática como um evento terrível bloqueado pelo psíquico e somente refletido “a posteriori” (daí, *nachträglich*), Schøllhammer diz que a cultura traumática se caracteriza por “uma cultura de interiorização do impacto, em que fica difícil discernir o exterior e o interior, a percepção e a fantasia, o físico e o psíquico e até mesmo causa e o efeito.” Portanto, a ideia de “a posteriori” é a de “um evento de ruptura no passado que se alastra para o presente em expressão sintomática sempre incompleta e indicial de algo que aconteceu e que para sempre é perdido” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 328-329).

Na passagem abaixo, como em muitas outras ao longo do romance “Outros cantos”, essa confusão fronteiriça entre um lá-tempo-ido e um cá-agora-presente se manifesta no ônibus *ontheroad*, na forma de um entre-lugar:

Na fronteira do sonho, para além do zumbido do motor e do ressonar dos outros viajantes, impõe-se aos meus ouvidos a música daquele povo, feita toda de incansável trabalho. (REZENDE, 2016, p. 18)

O cheiro a ocupar-me a memória parece cada vez mais forte, e me dou conta que não é só lembrança. A mãe dos garotos sentados logo atrás de mim abre um farnel qualquer e ouço sussurrado, “Cuidado para não derramar a paçoca, filho, foi só isso que sobrou”. (REZENDE, 2016, p. 44)

Desperto agora da minha *rêverie*, ainda confusa pela volta súbita do mundo tão distante onde eu estava ainda há poucos segundos, com a bulha dos meus companheiros de viagem retomando seu lugares no carro, (...) (REZENDE, 2016, p. 71-72)

Conforme Schøllhammer (2013, p. 326), na contemporaneidade da cena literária brasileira, a narrativa construída sob o signo do trauma tornou-se a ficção psicanalítica preferida. Ele defende que o incidente traumático pessoal permite remeter metonimicamente ao trauma da história e, deste modo, “se justifica a necessidade de reconstrução da identidade individual numa identidade mais ampla, histórica, que o escritor trata de recuperar”.

É o que se observa na passagem abaixo. Em mais um ato confessional, autobiográfico de rememoração, a personagem Maria se reporta aos seus 30 anos, nos anos de 1970, num impulso nostálgico em relação às formas de existir/resistir daquela época.

Estabelecendo comparações com o presente da “agoridade”, um “ainda não” / “já era”, conforme Lyotard, (*apud* SCHØLLHAMMER, 2013, p. 320) situado numa era de falseamentos plásticos, produção de discursos a rodo, corrupções endêmicas, ciências fraudulentas, espiritualidades suspeitas, proporcionados pelo *Zeitsgeist* da sociedade pós-moderna, Maria parece se ressentir de uma existência/resistência nos moldes heróicos de outrora.

Nesse resgate de tempo, ela demonstra uma certa inadequação com essa “agoridade” e acaba por revelar também o processo pelo qual passa a reconstrução de sua identidade, agora aos setenta anos:

Eu fazia trinta anos no dia em que me meti pela primeira vez nesta aridez. Ainda não se havia espalhado por toda a terra a ilusão de poder-se fraudar o tempo e afastar indefinidamente o envelhecimento e a morte com técnicas cirúrgicas e calistênicas, fórmulas químicas, discursos de autopersuasão, mantras, injeções, próteses, lágrimas e incensos. Então só era possível fazê-lo tornando-nos heróis, mártires, mitos, símbolos. Apostava-se a vida no que acreditávamos ser maior que a nossa própria vida. Encher

de sentido tempo era, então, mais urgente pois tão passageiro, urgência de marcar o mundo com nossa existência, mesmo que arriscando-nos a torná-la ainda mais em breve. Ultrapassar os trinta anos era atravessar o portal da juventude para a idade adulta. Era, então, exato meio da vida. (REZENDE, 2016, p. 10)

A personagem Maria através do “seu exílio para dentro” (REZENDE, 2016, p.18) traz à superfície o que trazia consigo latente, ou seja, essa cultura traumática da geração que viveu na pele a ditadura no Brasil e seus horrores, suas perseguições, seus desaparecimentos, suas torturas e execuções.

Assim, a partir da experiência de uma narradora traumatizada, alude parcimoniosamente a fatos dolorosos nesse exercício de verbalizar, exorcizar, episódios traumáticos.

No excerto abaixo, a única referência explícita à palavra “Exército” em todo o romance como metonímia aos atos de violência, prática comum em governos de exceção:

Com isso sonhei inúmeras noites, até aquela em que acordei na escuridão, ouvindo retalhos de conversa sussurrada junto à parede de taipa fina, “já chegaram até a outra margem do rio... diz que amanhã passam pra cá... do Exército, parece... procurando gente estranha... os moços que queriam fazer cooperativa mas terras de Ciríaco... o barbudo, Tonho, os cabras acharam, no meio da caatinga, baleado, já morto, ele e o cavalo...”(REZENDE, 2016, p. 145)

Em geral, as referências a experiências traumáticas decorridas da vivência da ditadura vêm diluídas em imagens de natureza mais sugestiva que explícita, em linguagem revestida de cuidados e sutilezas:

Meu ônibus freia bruscamente, diante das lanternas agitadas na estrada à nossa frente. Sobe-me um frio pela espinha, retorno de antigos medos ou medo de que tenha chegado a minha vez, o assalto, quem sabe o tiro, enfim, o susto que tanta gente já me prometeu, se eu insistir em viajar de ônibus por essas estradas,”

Um perigo! Na sua idade... Pegue um avião...”. (REZENDE, 2016, p. 26)

Em oposição à extravagância de *A Festa*, no qual fatos e personagens relacionados à ditadura são ostensivamente apresentados em linguagem coloquial e, por vezes, escatológica, aqui o “retorno de medos antigos” como também de medos recentes num país onde a escalada da violência cresce assustadoramente como fruto do abismo social, se materializa na forma de eufemismos, de termos ou metáforas mais gerais, como o “Dono”, “O Homem”, “ruídos de cascos batendo no asfalto”, “Agora o tempo é outro”, “a longa luta”, “contra todas as formas de opressão” “o povo unido jamais será vencido”.

Em um dos raros momentos, a palavra “ditadura” com toda sua carga semântica bélica e destrutiva é proferida:

Éramos muitos, decididos a assumir esse caminho, mas onde estariam os outros? Vivos? Desaparecidos, desanimados, apanhados pelos olhos perscrutadores da ditadura, torturados, resistindo ou não? Naqueles anos, para nós, a invisibilidade e a incomunicabilidade eram condições essenciais para o êxito. (ÂNGELO, 1976, p. 106)

Invisibilidade e incomunicabilidade como condições *sinequa non* para o sucesso da resistência ao regime militar à época, que atravessa o tempo e deixa suas marcas de trauma nos discursos dos sobreviventes hoje.

Em nome da causa, militantes e civis que foram obrigados a silenciar ou habituados a dizer coisas de outro modo, agora ensaiam como falar abertamente de seus traumas.

O caminho ficcional empreendido por Maria Valéria Rezende em *Outros cantos*, se vale de um memorialismo autobiográfico que abre passagem para “Maria” finalmente passar com sua dor, dar a conhecer seus traumas e de

outras personagens num processo catártico, em relação aos fantasmas do regime opressor.

As histórias/estórias contadas pela narradora e por outras vozes, se confundem com sua própria trajetória de vida, como missionária, educadora e ativista política que percorreu outros cantos do mundo com tantos outros companheiros, movidos pelo idealismo “de mudar a História” (REZENDE, 2016, p. 144)

Neste sentido, o trauma das Marias (autora e personagem), em termos históricos e estéticos se confundem no que têm em comum de passado, memória, repetição, símbolos, mitos, destruição e potência. Ou seja, no que elas trazem de “mesmo”: “só era possível fazê-lo tornando-nos heróis, mártires, mitos, símbolos” (REZENDE, 2016, p. 10); e no que elas trazem de novo em tempos sombrios e de falta de credibilidade na política: “onde outros me esperam para abanar com minhas palavras as brasas de suas esperanças, razão de mais esta viagem, ainda movida a sonhos” (REZENDE, 2013, p. 146).

Ao retomarmos o aspecto formal, semelhante a um tríptico em conformidade com uma linearidade começo, meio e fim, o romance se encontra dividido em três partes sinalizadas pelos números 2 com epígrafe da escritora Elvira Vigna e 3 respectivamente com epígrafes do poeta Lau Siqueira e do dramaturgo Samuel Beckett. A primeira parte, não numerada, traz um poema de Wisława Szymborska na página anterior, como um abre-alas ao romance.

A dinâmica do romance também remete a um movimento triádico do tempo, a exemplo de *A Festa*, que poderíamos representar como Sertão antes (passado)/ Ônibus (entre-lugar)/ Sertão depois (presente e porvir).

Neste sentido, retomando o alegórico em Benjamin, compreendo a alegoria em *Outros cantos* em termos de estrutura e linguagem estéticas, mais próxima do simbólico, do mítico, enquanto linearidade e conformidade.

Ao mesmo tempo, há que se considerar uma linha de fuga que o atravessa: a personagem apesar de seus traumas, em nenhum instante, se coloca em posição de vítima. Sem se deixar abater, vislumbra o futuro diante do ocorrido, como potência e não com ceticismo, “mas com promessas de epifania e redenção” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 331): “Pela janela do ônibus já se veem, ao longe, as luzes ainda acesas da cidade onde outros me esperam para abanar com minhas palavras as brasas de suas esperanças, razão de mais esta viagem, ainda movida a sonhos” (REZENDE, 2013, p. 146). Esse é o antídoto da incansável educadora “Maria”

5. CONSIDERANDO UM E OUTRO

Os quarenta anos que separam os romances *A Festa* (1976) e *Outros cantos* (2016), mostram duas estéticas significativamente diversas no trato ficcional, sobretudo no que tange à questão da ditadura.

Segundo Schøllhammer (2013, p. 321-322), se a produção literária brasileira dos anos 1970 e 1980 se orientava pela resistência ao regime ditatorial, a mais contemporânea, dos anos 1990 pra cá, perdeu essa entre outras referências, que deixaram o escritor em termos políticos e estéticos, numa espécie de vácuo histórico.

Antes entusiastas pelo combate à repressão e pela construção da democracia, pois bem conheciam seus opositores, a produção literária à época garantia assim aos escritores, o seu pão estético de cada dia.

É essa força criativa e criadora que sentimos reverberar no fazer literário de Ivan Ângelo, sob o impacto do choque, no romance *A Festa*. Seu romance irrompe novo e vigoroso em meio a ruínas, tendo como lastro seu tempo histórico, a forjar uma perspectiva de transformação, de novos horizontes políticos e estéticos.

Sobre a literatura dessa época Silvano Santiago (2002, p. 21) se manifesta da seguinte forma: “a boa literatura pós-64 prefere se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial”, a meu ver, “A Festa” traduz bem esse fazer literário.

Os escritores das décadas posteriores diante de uma realidade complexa e fragmentada, carecendo de referências que orientassem seu fazer literário, entram em crise. Sem um inimigo pra chamar de seu com o fim da ditadura (até o que se imaginava ser a crescente consolidação da democracia no Brasil) e, em tempos de acelerada produção de discursos causada pela democratização das redes sociais, essa literatura encontra suas possibilidades de realização estética em outras brechas.

Como vêm demonstrando recentemente os diversos críticos a respeito do cenário da produção contemporânea literária brasileira, essa pulverização na literatura traz à visibilidade outros cantos marginalizados, outras múltiplas vozes excluídas e silenciadas e tempos históricos que vão do mais íntimo e pessoal na presentificação da “agoridade” como também ao anacronismo das narrativas memorialistas, porém numa vertente contemporânea do tempo dilatado, descontínuo, como na tese de Benjamin.

Burlando as esferas do íntimo e pessoal e do público, o romance “Outros cantos” se inscreve nessa nova/velha onda memorialista, do testemunho de vivências na perspectiva de uma narradora que se confunde com a própria autora, inclusive no nome “Maria”.

Como o próprio título já diz, são outros os cantos que figuram no romance, ou seja, aqueles negligenciados e invisibilizados pelas “pessoas de bem”, que detiveram e continuam a deter o poder no país.

Maria passa a limpo seus traumas como também os do povo sofrido do sertão, com suas histórias/estórias, que remontam episódios traumáticos durante o enfrentamento ao regime militar.

No tocante a esse enfrentamento, pode-se dizer em síntese que, em termos de linguagem literária Ivan Ângelo no romance “A Festa” se utiliza de uma linguagem mais cotidiana, coloquial e por vezes escatológica, como um tratamento de choque, como forma de resistência. Através de suas personagens são pulverizadas as mazelas do sistema com nome e endereço, com tiros e cassetetes. Sem delongas, sem quiproquós, muitas vezes em linguagem que remetem à jornalística.

Em “Outros cantos”, Maria em tom autobiográfico e os outros personagens revivem a ditadura através de suas memórias passadas utilizando-se de uma linguagem literária mais lírica, mais em conformidade com as “belas letras”.

Embora esmaecido seja o tom de sua linguagem, amaciada pelo tempo e pela postura da educadora (escritor-personagem no ano de 1970 fala palavrão, a professora-missionária-personagem no ano de 2016, não!) a vivência traumática se desnuda em voz tímida (mas não intimidada) no romance, tanto quanto dor, tanto como potência.

A seu modo, nesse hiato de 40 anos da publicação entre um e outro, cada romance se reinventa esteticamente com seus choques, traumas e antídotos, diante das complexidades de seu tempo histórico.

REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. São Paulo: Vertente Editora, 1976.

_____. *Empilhando palavras*. Disponível em:

<<http://empilhandopalavras.blogspot.com.br/2010/12/biografia-ivan-angelo.html>>

Acesso em 21/04/2018.

GUEDES, Linaldo. *Maria Valéria Rezende ganha mais um Jabuti em Literatura*. Disponível em <https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/maria-valeria-rezende-ganha-mais-um-jabuti-de-literatura> Acesso em 27/04/2018.

JUNKES, Lauro. *O processo de alegorização em Walter Benjamin*. Anuário de Literatura 2, 1994, p. 125-137.

MURICY, Kátia. Alegoria Barroca e Alegoria Moderna. In: *Alegorias da dialética: Imagem e pensamento em Benjamin*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1999. p. 155-212.

REZENDE, Maria Valéria. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

_____. *Agência Riff*.

Disponível em <<http://www.agenciariff.com.br/site/AutorCliente/Autor/29>>
Acesso em 25/04/2018.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – Reflexões. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 13-27.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. In: *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 319-333.

SÜSSEKIND, Flora. Retratos & Egos. In: *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 42-87.

Recebido em 30/11/2018.

Aceito em 20/02/2019.