

***PRIMEIRO DE ABRIL: NARRATIVAS DA CADEIA* – um escritor em constante diálogo com o seu passado**

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

RESUMO:

Nosso objeto de estudo centra-se na análise do livro *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*, do escritor Salim Miguel, o qual apresenta a experiência do autor durante os quarenta e oito dias em que esteve preso pela Ditadura Militar, em Florianópolis. A prisão arbitrária, no dia subsequente à tomada de poder pelos militares, o cárcere, os companheiros de cela, o medo, a incerteza quanto ao futuro, tudo, em suma, são questões que perpassam a narrativa e com as quais é imperativo defrontar-se uma hora ou outra, mesmo que trinta anos depois do acontecimento traumático. Mas como narrar devidamente essa experiência, mostrando como tudo aconteceu, sem interferir? E como apresentar uma visão particular dos fatos e também permitir aos outros partícipes desse momento que se mostrem tais como são? Essas são questões importantes, que este trabalho tentará responder. Para isso, procurar-se-á analisar o porquê de certas escolhas formais na narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Salim Miguel, Ditadura Militar; Estrutura Dialogal; Narrador; Gênero Dramático.

INTRODUÇÃO

No ano de 2012, o Governo Brasileiro criou, por meio da Lei nº 12.528, a Comissão Nacional da Verdade, com o objetivo de apurar graves violações aos Direitos Humanos ocorridas durante o período compreendido entre 18 de setembro de 1964 e 05 de outubro de 1988, principalmente fatos relacionados com a Ditadura Militar no País. Lei esta, fruto de ação movida junto à Corte Interamericana de Direitos Humanos da OEA – Organização dos Estados Americanos – pelos familiares dos mais de 150 desaparecidos políticos durante o regime militar.

A necessidade da institucionalização da Comissão Nacional da Verdade, quase 30 anos depois do fim do Regime Militar em 1984, revela uma face importante da história brasileira: o “encobrimento” do passado pelas vias da negação e do esquecimento. Face que já havia sido revelada quando da promulgação da Lei da Anistia, em 1979, cujo discurso destacava a necessidade de deixar que o tempo “cicatrisasse” as feridas, para que, assim, pudéssemos “seguir em frente”.

A anistia, segundo Paul Ricoeur, é uma forma institucionalizada de esquecimento, cuja fronteira com a amnésia é muito fácil de ultrapassar. Para o autor, “a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e,

através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido.” (2007, p.460)

Nesse processo, as palavras de ordem são: “não recordar”; “dizer que nada aconteceu”. Amnésia institucionalizada que perdurou durante quase 30 anos da nossa história e que, hoje, começa muito timidamente a ser lembrada e revelada. Restou, portanto, à literatura e às formas de arte em geral o dever ético de lembrar e de não deixar esquecer. Mas como narrar devidamente essa experiência, mostrando como tudo aconteceu, de forma isenta? Como apresentar uma visão particular e, ao mesmo tempo, coletiva dos fatos, sem interferir demasiadamente na história? E, principalmente, como dar Voz e permitir aos outros partícipes desse momento que se mostrem tais como são, na sua pluralidade e singularidade humana?

Primeiro de abril: narrativas da cadeia (1994)¹, do escritor catarinense Salim Miguel, apresenta a experiência do autor, e de mais sessenta colegas de cela, durante os quarenta e oito dias em que esteve preso pela Ditadura Militar, em Florianópolis. A prisão arbitrária, no dia subsequente à tomada de poder pelos militares, o cárcere, os companheiros de prisão, o medo, a incerteza quanto ao futuro, seu e também dos seus, tudo, em suma, são questões que perpassam a narrativa e com as quais é imperativo defrontar-se uma hora ou outra, mesmo que trinta anos depois do acontecimento traumático.

Importa, assim, refletir sobre o significado de contar uma história, ou melhor, de contar essa história específica da Ditadura Militar nos dias atuais. Para Walter Benjamin (1994), a importância da narração sempre foi reconhecida como a da retomada salvadora de um passado que sem isso desapareceria no silêncio e no esquecimento. Entretanto, para o autor, a arte de narrar encontra-se em vias de extinção na modernidade, porque são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente, ou seja, o fim da narrativa tradicional está relacionado à nossa incapacidade de contar, de intercambiar experiências.

Percebe-se na narrativa de Salim Miguel essa dificuldade em narrar, em intercambiar uma experiência específica. Isso porque, obviamente, narrar o trauma não é algo simples ou fácil, mesmo para aqueles habituados ao trato diário com a palavra escrita. Há certa dificuldade em dizer, em narrar o absurdo, o medo, o inexplicável, e, ao mesmo tempo, é imperativo realizar este ato. Conforme afirma Seligmann-Silva, “o

¹ As demais referências ao livro virão acompanhadas apenas do número de página.

testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade [...] de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal.” (2003, p.46)

Entretanto, em *Primeiro de abril*, tal dificuldade apresenta-se aliada a um dever ético de tentar apresentar os fatos tais como eles se deram, dando voz aos diferentes participantes desse momento de exceção. Para isso, o autor optou por uma forma peculiar de narrar ao privilegiar as estruturas dialogais e a 2ª pessoa do discurso, além de utilizar uma linguagem mais próxima do gênero dramático.

1. NARRAR: dificuldade e necessidade

Primeiro de abril: narrativas da cadeia, de Salim Miguel, refere-se a 1964, quando ele, intelectual já conhecido, redator da Agência Nacional, passou cinquenta dias numa prisão militar em Florianópolis. Seu relato não denuncia arbitrariedades inéditas, nem torturas como as que ocorreram em outros lugares. É o depoimento de um escritor, de um homem sensível, que sabe valorizar o detalhe e recolher, dentre os variadíssimos tipos humanos que o cercam, o traço mais significativo [...]. (s/p)

Em 1964, chefiava o escritório da Agência Nacional (AN) e trabalhava na Assessoria de Imprensa do Governo de SC. Foi preso em decorrência do golpe militar. *Primeiro de abril* resulta das anotações feitas na prisão. Solto 48 dias depois, voltou à atividade. Mas o ambiente se fechava e foi obrigado a transferir-se para o Rio de Janeiro. (s/p)

O primeiro fragmento faz parte da aba do livro, editado, em 1994, pela Editora José Olympio e pela Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, EDUFS-Car. O segundo fragmento faz parte dos dados biobibliográficos do autor, apresentados antes do início da história. De qualquer forma, ambos são referências paratextuais e estão ao redor do texto, mantendo uma relação muito próxima com a narrativa e podendo, inclusive, influenciar sua leitura ou recepção.

Nesse sentido, o leitor possivelmente espera defrontar-se com uma narrativa autobiográfica próxima do modelo do testemunho, cujos fatos apresentados estão corroborados pela própria vida do autor, como se depreende a partir das referências paratextuais apresentadas. Neste caso, o autor estabelece com o leitor um pacto de leitura, que Philippe Lejeune (2008) chamará de “pacto autobiográfico”, espécie de contrato de verdade, que estabelecerá os limites entre autobiografia e ficção.

Além desse pacto, Lejeune estabelece algumas condições básicas para que um texto seja considerado autobiográfico: forma da linguagem (narrativa em prosa); assunto tratado (vida individual); situação do autor (identidade entre autor e narrador); e posição

do narrador (identidade entre narrador e personagem principal e perspectiva retrospectiva).

Longe de tentar definir ou delimitar o livro de Salim Miguel como uma autobiografia, o que, nessa perspectiva, apenas limitaria o ângulo de visão adotado. Decidiu-se partir desse conceito comum, que faz com que o leitor receba *Primeiro de abril* como um relato verdadeiro sobre o que se passou durante esse “interregno” da vida do autor – pois fundamentalmente essa é uma forma de ler o romance – para tentar compreender como a forma narrativa desvia-se desse modelo ao dar a voz a um Outro(s), ao mesmo tempo, semelhante(s) e diferente(s) do narrador. Nesse sentido, subverte-se a identidade entre autor-narrador-personagem principal, pois o sujeito que narra, encarregado de recolher os “cacos” e dar voz aos envolvidos na história, já não pode ser o mesmo sujeito que vivenciou aquela experiência. É necessário, portanto, certo distanciamento e o emprego de determinadas estratégias para poder realizar o ato de narrar.

Ricardo Piglia (2001), em *Una propuesta para el nuevo milenio*, propõe-se a pensar qual seria a sexta proposta sugerida por Ítalo Calvino, mas não concluída antes de seu falecimento. Assim, fundamentando-se essencialmente nos limites da linguagem quando se trata de narrar acontecimentos traumáticos, quase impossíveis de transmitir, o autor destaca a estratégia de dar a voz a um Outro, o qual pode e consegue contar o que o sujeito não consegue. Alguém capaz de intercambiar uma experiência sem transformá-la em mera informação. Resta, então, a figura do narrador distanciar-se do acontecimento, assumindo uma perspectiva levemente marginal, capaz de expressar o que deseja, de uma forma, ao mesmo tempo, pessoal e alheia.

Tal deslocamento é percebido na narrativa de Salim Miguel principalmente pela escolha do narrador. Assim, seguindo a lição do mestre alagoano, que em suas *Memórias do Cárcere* (RAMOS, 2001) afirma ser desagradável utilizar o “pronomezinho irritante”, apresentando tudo em primeira pessoa, o narrador de *Primeiro de abril* apresentar-se-á em segunda pessoa. Ele irá tentar desvendar os acontecimentos vividos durante os quarenta e oito dias de prisão por meio de um intrincado diálogo consigo mesmo, com o “eu” que ele era no passado.

Desse diálogo imaginário, podem-se depreender duas histórias sobrepostas, que se comunicam e se interpenetram continuamente. Uma é a história dessa personagem preso pelo regime militar no dia 02 de abril de 1964, que passa quase dois meses em uma cadeia improvisada, com mais sessenta companheiros de cela e observa tudo

atentamente, tentando compreender aquela situação. A outra é do narrador que reflete sobre tudo isso e tenta, por meio do trabalho com as palavras, transmitir o que se passou na cadeia com “verdadeira isenção”, revendo e reavaliando a distância. Conforme se percebe no fragmento:

[...] já começa a manipular os dados, a ficcionalizar. Não-não! O entusiasmo inicial se esvai, aqui não é uma brincadeira, o que te propões resulta falso e falho. Como? Por quê? Continuas. Dentro de ti se fundem-confundem presente e passado, estás em teu escritório debruçado sobre tuas anotações e estás no alojamento. (p.78)

O narrador dialoga com o seu “eu” naquela situação e lhe questiona: o que relatar e, principalmente, como relatar? Pois agora não é ficção, é real. Ele pretende observar tudo de fora para tentar compreender a si mesmo melhor no meio de toda aquela situação absurda, que mais parece um pesadelo. E assim como em um “sonho”, as ações do passado são presentificadas na narrativa, pois o “tempo estacionou” naqueles infundáveis dias de prisão:

Acabas de chegar ao alojamento, já com alguns “hóspedes”, não a quantidade que logo vai se amontoando ali, dentro de poucos dias. Estes fizeram a estreia do local no momento mesmo em que o golpe estava sendo desfechado. Sim, hoje é dia 2 de abril. (p.18)

Da mesma forma, a utilização dessa estrutura dialogal e da segunda pessoa do discurso permitem ao narrador apresentar fatos ocorridos enquanto a personagem principal estava encarcerado, como a prisão da “tua mulher”, o auxílio para fugir dado por ela a um amigo perseguido pelo regime, a queima dos livros ditos “subversivos” pertencentes à Livraria Anita Garibaldi, que um dia já havia sido da personagem. E antecipar outras histórias, como do Coronel Ibiapina e suas muitas faces, da situação constrangedora após ser solto com o Dr. Jade Magalhães, responsável direto por sua prisão, e o próprio recrudescimento da repressão e perda de qualquer “fiapo” de liberdade com o AI-5. Além disso, tal estratégia permitirá que outros personagens também possam “contar” suas próprias histórias, por isso, a utilização do plural no título do livro: narrativas.

Nesse intrincado jogo comunicacional uma palavra avulta, ganha contornos e se estabelece desde as primeiras linhas do texto: PERPLEXIDADE. É ela que acompanha a personagem principal algumas horas antes da sua prisão, quando precisa comunicar à Agência Nacional no Rio de Janeiro o que vem acontecendo em Santa

Catarina naqueles últimos três dias (31 de março, 1º e 2 de abril de 1964). É ela também que acompanha o narrador, que hesita indeciso ao iniciar o relato, como que se grudando a sua pele, “nova casca”.

Assim, perplexo, a personagem reflete sobre o que escrever e como escrever os acontecimentos dos últimos três dias: “um pequeno texto anódino, que relate pura e simplesmente o que vem ocorrendo [...] em Santa Catarina, quais seus reflexos. Não-não, nada de reflexos. É por aí, um texto bem curto, não opinativo, meramente informativo.” (p.06). Da mesma forma, o narrador pretende-se apenas mero “observador distante” dos fatos: “[...] estás ali e não estás ali, te vês de fora, de longe, em outra galáxia, como alguém que observasse acontecimentos que não lhe dizem respeito nem lhe interessam.” (p.07)

Desse modo, a distância, como um observador atento, o narrador retoma as anotações realizadas na prisão e tenta reelaborá-las muito tempo depois:

Registro de fatos corriqueiros ou insólitos e identificação de um preso que acabou de chegar, as anotações no diário, sucintas, feitas às pressas com tua letra tortuosa, são quase ilegíveis. Agora te esforças, decifrá-las é penoso, mas necessário. As palavras vão surgindo daquele emaranhado, se juntam para compor situações e seres. (p.69)

O trabalho com a memória, nesse sentido, é difícil, penoso, pois tais recordações o sujeito gostaria apenas de esquecer. Mas, ao mesmo tempo, é imperativo realizar esse ato. E, assim, “[...] como a tecedura, para produzir um véu, se compõem dos movimentos ao mesmo tempo complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, [...] também se mesclam e se cruzam na produção do texto, a atividade do lembrar e a atividade do esquecer.” (GAGNEBIN, 2007, p.05)

Nesse processo, o mais penoso talvez seja “desvelar” do esquecimento uma memória específica, o interrogatório dado no DOPS ao Dr. Jade Magalhães, Secretário de Segurança Pública do Governo do Estado: “Vai! Tenta outra vez. Recorre às tuas anotações. Te esforça, puxa pela memória. Há uma estranha resistência que necessita ser vencida. Lá está: depoimento no Dops dia 21.4.1964.” (p.53)

Neste processo de rememoração, alguns perfis se avultam, ganham forma e corpo, como o companheiro Mário Morais, mais conhecido como Mário Comunista, que recebe um capítulo inteiro “Mário e o *figueirón*”, que faz alusão a uma brincadeira realizada por um pequeno grupo que gostava de se reunir em torno da figueira centenária da Praça XV, no centro da cidade de Florianópolis. Outro será Aurélio Alves,

no capítulo “Aurélio, o neto”, o qual afirmava ser neto de Luiz Delfino, poeta catarinense, ainda pouco conhecido.

De outros companheiros de cela alguns fragmentos de histórias e perfis ressurgem, distribuídos fundamentalmente em quatro capítulos: “Fragmentos/Perfis I”; “Fragmentos/Perfis II”; “Fragmentos/Perfis III”; e “Diálogos”. Nos quais, “flagrantes risíveis ou dramáticos desfilam, perfis de vida ressurgem”, dentre eles a própria vida da personagem, pois: “para melhor apreendê-los, e por via de consequência melhor te conheceres, observas, fixas, gravas, extrais lições” (p.69-70). Assim, ao tentar compreender o outro, compreende a si mesmo, ou, desse modo, busca esconder-se: “em dado momento te questionas: não estarei agindo deste modo para me esconder de mim mesmo, para fugir de meus pavores, da minha indecisão?” (p.71). Portanto, tais histórias acabam por imbricarem-se na narrativa, possibilitando o aflorar de vozes silenciadas e esquecidas.

No fim, não há distinção alguma entre os presos, pois todos estão passando pela mesma situação: “de repente, sem se conhecerem, sem saberem nada uns dos outros, homens são atirados juntos na mesma prisão” (p.72). E de forma semelhante ao narrador de *Memórias do Cárcere*, que afirma repugnar-lhe a deformação das pessoas com as quais conviveu naquele momento, dando-lhes um pseudônimo, fazendo do livro uma espécie de romance, o narrador de *Primeiro de abril* mostra-se contrário à ideia de transformar tudo em ficção e reflete:

De novo paras, questionas a mania que tens de querer catalogar, classificar. Mais: transformar tudo e todos ao teu redor em situações e personagens fictícios. É incorreto. Diante de ti estão quase sessenta seres diferentes, vindos de variados estratos da sociedade, ali confinados em circunstâncias especiais, seja com ou sem motivo. [...] As pessoas não são planas, chapadas. [...] tens ao teu lado homens, não bonecos, que vão sendo afetados... (p.79)

São homens reais, desvendados ou não em toda a sua complexidade, e que merecem, dadas as circunstâncias, mostrarem-se tais como são, e não como o narrador imagina que sejam. A ideia da “deformação profissional”, “espécie de marca identificadora”, tão cara ao narrador-escritor vai pouco a pouco perdendo consistência. Isso porque a prisão é um espaço de exceção: “A excepcionalidade afeta a todos, influencia o comportamento geral dos que ali foram jogados. Sendo os mesmos são outros.” (p.79)

Para Hannah Arendt (2005), a condição básica da ação e do discurso é a pluralidade humana, a qual possui como duplo aspecto: a igualdade e a diferença. Isto é, os homens sendo os mesmos – pluralidade – são outros – singularidade. Assim, “é com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano” (p.189). Portanto, reside na ação o mais essencial à nossa humanidade, a expressão do sujeito por ele mesmo, pois não é imposta pela necessidade ou regida pela utilidade, como o labor e o trabalho respectivamente.

Esclarece-se, desse modo, a escolha por essa estrutura dialogal, próxima do gênero dramático, para narrar essa experiência. Segundo a autora, o teatro “é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens” (p.200). Assim, na encenação o agente se mostra enquanto age, pelo seu discurso e pela sua ação, mostrando “quem é”, ao invés de dizer “como é” ou “o que foi”. Sendo a ação e o discurso “modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens.” (p.189)

Aspecto reforçado pelo capítulo intitulado “Diálogos”, em que o narrador apresenta pequenos diálogos desconexos entre diferentes personagens, como *flashes* de situações aparentemente sem relação causal entre si, mas que apresentam, por meio do discurso, quem são esses homens. São diálogos sobre assuntos variados, que vão desde o engodo até discussões mais sérias sobre política.

Capítulo este que cumpre papel fundamental em *Primeiro de abril*, juntamente com a inclusão após o final da história de uma relação contendo nomes, profissão e cidade de origem dos presos no quartel da Polícia Militar durante o período em que o autor esteve lá. Isso porque, a destruição da singularidade humana, da individualidade, é um dos primeiros e mais cruéis traços perpetrados pelos regimes totalitários, como o nazismo e as ditaduras. Conforme se depreende nos fragmentos: “Acabaste de cair numa engrenagem desumana, te transformas num número. Por enquanto és o número sete ou oito.” (p.17); ou ainda, “Não tens mais nome, nem ‘o detido’ és mais. Agora és ‘ele’.” (p.35)

Tudo isso é apresentado a distância pelo narrador, que se coloca como mero espectador privilegiado dos acontecimentos. Assim, ao observar tudo de fora, como se estivesse na plateia, são apresentadas de forma paralela: a história dos presos naquele “período de interregno na vida de todos que merece ser preservado” (p.79); e o absurdo

das situações relacionadas aos militares e ao próprio regime ditatorial, que mais lhe parecem atos idealizados por Ionesco ou Beckett².

Desse modo, quando a personagem principal é cercada por um bando compacto de civis e policiais fardados em pleno centro de Florianópolis, ao parar para tomar um cafezinho, no dia 02 de abril de 1964, ninguém esperava sua reação, e o narrador apresenta a cena com suas didascálias: “Há aí uma pausa, um suspense, parece um ensaio de teatro, depois da tua deixa é a vez do comissário, incrédulo, com o que ouve, sem voz, tartamudeia um simples mas... mas...”. Nesse ínterim, o narrador continua de fora e acompanha, de longe, aquele “diálogo fantástico na sua incongruência e absurdidade”. (p.07)

E a continuação da cena, conforme destaca o narrador, permanece no “terreno kafkiano do absurdo” (p.08), pois ao recusar-se a ir de ambulância até o quartel, alegando não estar doente, resolve chamar um táxi. Contudo mais absurdo ainda é a reação dos militares ao solicitar à personagem que concorde com a ida deles também no veículo, caso contrário terão que “apanhar” outro e pagar a corrida do próprio bolso.

Ao lado dessas situações que parecem destituídas de sentido, devido à insensatez do momento, outras cenas avultam. Dentre elas, a queima de livros considerados “subversivos”, tais como: *A capital* de Eça de Queirós, *O vermelho e o negro* de Stendhal, *O alienista* de Machado de Assis e *Pinocchio*, de Collodi, pertencentes à Livraria Anita Garibaldi, nome também altamente subversivo.

E a insensatez chega aos limites da estupidez, como no caso da prisão de um conhecido agiota, confundido com agitador, o qual afirmava: “[...] ‘seu oficial, me ouça, pelo amor de Deus, mande se informar lá na minha terra, ouça minha gente, sou um homem de paz, foi maldade o que fizeram comigo, nem sei o que é a tal de agitação, eu sou agiota, entenda a-gi-o-ta [...]’”. E, oito dias depois, “comprovada a agiotagem do agiota” e não havendo mais dúvidas, pois “podia-se ver na prática, o golpe tinha sido contra os chamados agitadores, não contra agiotas e agiotagem” (p.75), ele foi solto.

Assim, na tentativa de desmascarar o absurdo daquela situação toda, cujos argumentos não passam de falácias – como a manutenção da família, da ordem e dos bons costumes, que os chamados “comunistas” estavam tentando extinguir –, o narrador utiliza-se do humor como forma de escárnio e crítica ao regime vigente. Esses discursos oficiais são dialogizados na cena do interrogatório realizado pela personagem no DOPs, como em uma peça de teatro:

² Eugène Ionesco e Samuel Beckett foram precursores do teatro do absurdo.

Ele – Temos aqui uma extensa lista com nomes de pessoas. Preciso que me diga se as conhece e qual seu relacionamento com elas.

Tu – Conheço tanta gente, praticamente toda a cidade.

Ele – Não comece com subterfúgios. Não quero saber de toda a gente, quero saber especificamente de algumas. Por exemplo, tenho aqui, veja, uma lista com nomes de pessoas que assinaram o pedido de reconhecimento do PCB. O que me diz disto?

Tu – O que vou dizer? O que quer saber? Se tem meu nome na lista que está em suas mãos é porque assinei. Qual o crime?

Ele – Pergunta-me qual o crime. Legalização de um partido que só buscava extirpar nossas tradições, Deus, pátria, família, que prega a luta de classes, que queria nos entregar de mão beijada a um país estrangeiro! (p.55)

Nesse interrogatório, muitas perguntas são feitas, todas baseadas em “fatos concretos”. Tais como a participação da personagem no Congresso de Escritores de Porto Alegre, cujo financiamento havia sido realizado pelo próprio Governo do Estado, a atuação na Gráfica Maria Quitéria e na Livraria Anita Garibaldi, ambas vendidas muito tempo antes do Golpe, “sua reconhecida atuação nos movimentos de esquerda como um líder” (p.57), se era a favor da campanha o “Petróleo é nosso” e a publicação de escritores “proibidos” na Revista Sul, chegando ao absurdo de questioná-la sobre sua participação na escolha, pela Câmara de Vereadores da cidade, do nome do comunista Graciliano Ramos para a rua onde morava.

E, após 48 dias de cárcere, exatamente no dia 20 de maio de 1964, às 18 horas, a personagem é libertada. Mas será realmente liberdade? Assim, por meio do sinal de interrogação, presente no último capítulo, o leitor é convidado a refletir sobre esse conceito, pois existem várias modalidades de liberdade, sendo diferente a concepção para cada pessoa. Conforme se depreende a partir da epígrafe retirada do livro *A Revolução Russa*, de Rosa Luxemburgo: “Liberdade é sempre a liberdade daquele que pensa de modo diferente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse diálogo imaginário entre a personagem principal e o narrador, que tenta minimamente organizar o relato, como um trabalhador caprichoso que gasta uma “eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam [e] resultam na obra tormentosa e falha” (RAMOS, 1978, p.21), surge uma narrativa fragmentada, cujos capítulos funcionam também como módulos autônomos, com início, meio e fim. E é, na opinião

do narrador, essencialmente uma “obra tormentosa e falha”, porque: “Não existe – nem pode existir – sequência lógica em tuas anotações. Elas surgem sem motivação aparente. Ou agora te parece sem motivação. São fragmentos, *flashes*.” (p.73)

O narrador, nesse processo, recolhe os “cacos” dessa história esquecida, dessas personagens/pessoas esquecidas, que estão à margem do discurso oficial. O que Jeanne Marie Gagnebin chamará de “narrador sucateiro”, espécie de *Lumpensammler* (catador de trapos ou colecionador), que não tem por objetivo recolher os grandes feitos, mas “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, [...] algo com o que a história oficial não saiba o que fazer.” (2004, p.88)

Assim, essas sobras do discurso oficial, que seriam, ao mesmo tempo, o sofrimento, o indizível, e aquilo que não tem nome, o anônimo, são os elementos que o narrador deveria transmitir. Evidentemente, nesse processo, a história contada não possui uma estrutura linear, com um desenrolar tranquilo, pois a rememoração “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalcado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2004, p.88-89)

Fragmentos de um regime que com certeza não deixou nenhuma das suas vítimas mais rica em experiência comunicável, mas, ao contrário, mais pobres. Entretanto, narrar essa experiência, mesmo que de forma fragmentada e incompleta, é imperativo, para que não nos esqueçamos da nossa condição humana, permitindo a realização de fatos semelhantes. Desse modo, a rememoração, como forma de não esquecer o passado, transforma-se também em meio de agir sobre o presente.

Como afirma Ítalo Calvino (1990), existem coisas que só a literatura, com seus meios específicos, é capaz de captar. Assim, ao tratar de um tema tão pesado e traumático como a perda da liberdade, advinda de um regime autoritário e repressivo como foi a Ditadura Militar no Brasil, é necessário preservar certos valores humanos. Nesse sentido, Calvino destaca que:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica [...]. (1990, p.19)

É exatamente isso que se percebe em *Primeiro de abril*, pois ao observar tudo a distância, como um espectador privilegiado, as situações parecem ao narrador como

atos de uma peça de teatro. E, a partir de elementos pertencentes ao gênero dramático, ele tenta apresentar ao leitor tudo como “realmente” aconteceu. Conforme destaca Aristóteles:

Deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição. (1987, p.216)

Além disso, estruturar a narrativa desta forma possibilita-lhe dar voz aos diferentes partícipes dessa história, os quais, pela ação e pelo discurso, podem mostrar-se como são e contar sua própria versão dos fatos. Nesse processo, a narrativa apresenta uma estrutura híbrida ao misturar elementos trágicos e cômicos, que, pelo desenvolvimento da ação, da peripécia, podem suscitar o terror e a piedade e, ao mesmo tempo, criticar o Regime Ditatorial. Por consequência, realiza-se a catarse, ou seja, a purificação de determinadas emoções, as quais estão no cerne do trauma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDDT, Hannah. Ação. Trad. Roberto Raposo. In: _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL. Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 18 nov. 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm>. Acesso em: 05 mai. 2014.

BRASIL. Lei nº 6.686, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 28ago.

1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm>. Acesso em: 05 mai. 2014.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIGUEL, Salim. *Primeiro de abril, narrativas da cadeia*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio e EDUFS-Car, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Uma propuesta para el nuevo milênio. In: *Margens/Margenes: Caderno de cultura*. n.2, out. 2001. Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Memórias do Cárcere*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Record, 2001.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.