

Recompor um rosto

DAVI ARRIGUCCI JR.

*Para Herr Baron,
Berta Dunkel e os outros monstros*

1. O extraordinário

O livro de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, é, sob diversos aspectos, uma obra extraordinária.

Em primeiro lugar, cai fora do ordinário porque conta a história oficial a contrapelo, mostrando o que não foi contado. De certo modo, se pode dizer que narra a intra-história, para empregar, fora do contexto, um termo usado por Unamuno. Nisto se aproxima da linha de força de toda a ficção mais recente, voltada, como se tem dito, para a representação mimética da realidade histórica que temos vivido e nos foi, em grande parte, ocultada. Participa, pois, dessa luta de resistência contra o esquecimento, que é um dos modos de nos mantermos vivos. Trata-se de recompor um rosto contra o horror à memória e assim penetrar no sentido do que se escoou. Este é seu desafio literário, histórico e político.

Uma vasta matéria que se estende do golpe de 64 aos dias cruéis do final da década de 60 e começo da de 70, vivida e narrada por alguém que traz no corpo e no espírito o corte doloroso desse tempo que nos queimou e marcou. Um tempo que tentaram deter a todo preço e em que perdemos, entre tantas pessoas e coisas, a pouca liberdade que tínhamos e o que só nela floresce — o prazer e a alegria de viver e conviver.

Ao contar de dentro, como testemunho, Gabeira bota uma enorme carga de experiência, acumulada no corpo a corpo com o real, na dimensão da história de todos nós. Ou antes, é a História que se infiltra até uma intimidade extremamente receptiva, sensível e crítica. Tão crítica, que desbasta o que era vasto num corpo essencial. Surge uma espécie de *Memórias do cárcere* destes dias e, como no caso daquele livro, está a um passo, quando não avança de fato até o âmbito da ficção — essa forma de fingimento com que o homem aprendeu a jogar tantas vezes seu jogo da verdade.

Mas o livro não se apresenta como ficção, e, sim, como depoimento. Ao contrário da maior parte da produção ficcional de agora, que se afirma como ficção, mas se atrela quase completamente ao fato.

O jornal de novo desempenha aqui um papel básico. Não é, porém, a fonte de um tema propício ou de um procedimento de construção, do tipo da montagem, como se vê nos *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, ou n'*A Festa*, de Ivan Ângelo. Tampouco dá o contexto temático ou a matriz da linguagem, como em *Cabeça de papel*, de Paulo Francis. Não é ainda, enquanto fatia de vida em suas salas de redação, a raiz do desencanto, num romance de ilusões perdidas, como *O inferno é aqui mesmo*, de Luiz Vilela. Finalmente, não é a essência do livro, enquanto reportagem, como na ficção neonaturalista de José Louzeiro e vários outros.

Por assim dizer, o jornalista é aqui jornalista: reporta, narra o que viu. No entanto, vai além da reportagem e sua coleção de fatos singulares. Neste paradoxo, está outro aspecto extraordinário do livro de Gabeira: o decisivo.

Para compreendê-lo, convém primeiro situá-lo: o que exige voltas complexas. É preciso ensaiar.

2. No limiar da ficção

Uma das faces essenciais da literatura deste tempo talvez seja a adesão à experiência imediata. Ou melhor, o desejo de adesão. Nos diversos gêneros que se mantêm, à margem do texto sem fronteiras da vanguarda, hoje fechada para balanço, é sempre visível a aderência à imediatez do vivido.

O poema se cola como um selo à boca que beije ou não beije ontem. A descontração da linguagem, um pouco à maneira do Modernismo de 20, refaz um rito de rebeldia neo-romântica, às vezes quase

adolescente. E quer tocar a vida, como se registra no reino da canção, hoje também espaço comum da poesia: o que importa a forma ou a norma, se a palavra dança com o corpo, descoberto como se saído de águas lustrais para ficar odara, para o que der e vier, para o canto e o amor, para dizer suado que valeu a pena, mesmo se a bomba o espantificar amanhã. E o mesmo tipo de inquietação já se nota no teatro, em grupos de criação coletiva como o “Asdrúbal trouxe o trombone”.

O conto tem virado registro direto de situações brutais, como não escapou à percepção aguda de Alfredo Bosi: um marginal pode cobrar aí, a golpes de facção, tudo o que lhe roubaram a vida toda. O romance, despregado da folha de jornal, mosaico alegórico da vida feita cacos, reduzida e degradada sob a opressão de um sistema abstrato e sufocante a uma só vez.

Por isso, ao contrário do que pensa o grande crítico Tristão de Athayde, creio que a literatura que agora conta e o livro de Gabeira exemplifica não é “planetária”, mas se agarra à história próxima e miúda, mesmo desconfiando dela: é a hora da “fatia que me tocou viver e recordar”, nas palavras do próprio Gabeira.

Contudo, o termo me parece iluminador noutro sentido. Permite compreender a outra dimensão da experiência individual, confrontada a cada passo com um horizonte abstrato, “planetário”, presente e dissolvente em todo ato cotidiano. Como em certa imagem, criada por Alberto Giacometti, de um homúnculo que caminha a esmo num vazio cósmico aterrador e, à medida que caminha, se vai dissolvendo. Nela parece que se lança ao léu o destino da vida individual, perdida a sua legitimidade num mundo massacrante. Massacrante para quem contempla impotente a espoliação brutal dos outros e de si mesmo no bucho da máquina enorme da alienação, mas também, para aquele que, na clandestinidade, se reduz a uma função no mecanismo da organização em luta armada contra o poder.

A imagem planetária certamente está no ar: produto da história do capital internacionalizado, do mundo das multinacionais, das façanhas cósmicas e da televisão que tudo engloba. Apenas fixá-la equivale a ocultar o outro lado do processo. E nada como abolir as contradições reais e pairar, encadeado pela máquina: diante da luz fria e mágica do vídeo as salas do mundo se conjugam por sobre as nações; os homens se juntam para contemplar mudos o fogo eletrônico, como outrora, diante da chama real, propiciadora de amizades e narrativas.

Mas agora, como estamos cansados de saber, a união é uma dispersão: os homens se juntam para se isolar, para viver um sonho incompartilhável, que só termina em ritos comuns — consumir mais

cigarros, desodorantes, coca-cola. Elefantes solitários a caminho do supermercado: patas bambas de medo, trombas erguidas farejando ameaças de extinção. O medo, já faz tempo, é nosso prato do dia.

Acuados todos um pouco e agarrados à mistura de consumo e sonho, a que não escapam mesmo os mais pobres, embora estejam efetivamente alijados da aldeia real e ilusória. É óbvio que apenas na aparência se abolem as diferenças de classe para reunir a todos sob um único mandamento luminoso, repetido de mil maneiras: comprar a qualquer custo. Mas, de qualquer modo, a ideologia do consumo, enlatada nas coisas e impingida planetariamente, acaba se casando de fato no mais fundo com a necessidade de ficção das pessoas. O próprio Gabeira pôde testemunhar esse suave enroscar-se das aparências da tevê ao sonho e ao cotidiano tão diverso de uma família de operários, com quem conviveu certo tempo.

É nesse contexto altamente internacionalizado e dissolvente para a vida individual que se situa, como não poderia deixar de ser, a literatura de agora, às voltas com nossa gente comprimida, além do mais, no sufoco político e na indefinição dos rumos. O decisivo, porém, é verificar o processo de transformação a que parece tender a literatura diante disso tudo.

Na verdade, para o escritor, o quadro atual que o processo histórico suscita já se veio definindo desde as décadas de 30 e 40, com a internacionalização da vida ideológica, o surgimento de um "sentimento do mundo" e a como que ampliação da própria realidade do país, que se expandiu para acatar as regiões de misérias mais agressiva, junto com a complexa problemática moderna das grandes cidades.

Mas agora parece impossível não trombar com o *iceberg*, que impõe friamente exigências à consciência do escritor, semelhantes às que afloraram com a visão mais clara do subdesenvolvimento. Entre elas, as de ampliar o espaço do que se considerava literário, deslocar a norma estética dominante, reacomodar a tradição literária, dar nova dimensão ao conceito de literatura.

Sem dúvida, isso tudo não é tarefa de um livro só, mas produto de uma tendência em andamento, de que o relato de Gabeira faz parte. E, de modo paradoxal, num movimento inverso de fora para dentro, tomando de assalto o espaço da literatura, de forma discreta, mas incisiva.

Para as novas linhagens de escritores, a realidade que importa é, pois, a que está perto, a imediatez do vivido, mas como chegar até lá? É aqui que a generalidade abstrata parece ir de encontro à dissolução

do individual, e se coloca, de modo especialmente problemático, a questão de dar forma. Os poetas marginais, os contistas brutalistas, os romancistas jornalistas que o digam.

Para exemplificar, uma tendência forte entre os poetas é a busca, na linha do "poeta sórdido" de Bandeira e do humor de Oswald, da desconstrução do discurso retórico, seja pela paródia, seja pela contundência que se obtém por imitação e condensação da fala desinibida de certa faixa jovem de nossas cidades grandes. Essa busca de contacto direto com a experiência às vezes produz lances surpreendentes e fisionomia própria, como na poesia de Antônio Carlos de Brito. Mas nem sempre se escapa da dificuldade, quando a desconstrução buscada vira convenção e a linguagem tende a se ritualizar, de modo que todas as caras ficam sendo a mesma cara: a cara nenhuma da abstração.

Isto significa que a espontaneidade continua um problema tão vivo como, em outro contexto, para Mário de Andrade¹. Numa época em que tudo é mediado, como chegar à experiência íntima do vivido? E se a busca se intensifica, expondo-se até os ossos, até a "medida do impossível", para evitar toda mediação, o limite doloroso pode ser o silêncio suicida, como anunciou no princípio deste processo o anjo vidente e trágico de Torquato Neto.

Na luta com essa matéria resistente, os ficcionistas vivem às voltas com riscos semelhantes: busca-se a realidade particular, dá-se com fragmentos; tenta-se a transcendência, mediante a alegoria; acaba-se na esfumatura dos conceitos abstratos, arrancados dos fatos singulares, por sua vez, esvaziados. Em face de escritores presos ao que acabaram de viver ou estão vivendo, o leitor nem sempre sabe se se trata de bons autores ou se de bons personagens à espera de um romancista ainda desconhecido.

É que os modos de formar têm a ver com os tempos e suas dificuldades, embora não sejam produto mecânico deles e nem seja fácil formular as relações entre as formas e o processo histórico-social. Este lugar-comum deve ser repisado e recolocado. Creio que também os problemas da forma artística estejam hoje sendo mais vividos do que formulados, porque é assim que a própria questão toma corpo em nossos dias. E aqui ainda um pouco à maneira do que se passou na década de 30, apesar de Mário de Andrade.

1. Ver o ensaio "Alegria da casa", onde Antônio Carlos de Brito discute a gênese do problema no Modernismo. *Discurso*, nº 11, 1980.

Diferentemente da década de 60 e inícios da seguinte, agora a questão formal não tende a se identificar com a questão da literariedade ou da especificidade da literatura, tão importante nos debates da crítica universitária e nas teorias da vanguarda de então. De certo modo se repetem alguns fatos da passagem da década de 20 para a de 30: o conceito de literatura, antes estritamente apegado aos experimentos com a linguagem, no sentido de exprimir o novo que ia da máquina ao mito, do moderno ao primitivo, da nação ao inconsciente, aos poucos se vê colhido nas malhas de outra realidade: há um novo invisível para nomear. Um invisível, por exemplo, do tamanho da miséria do Nordeste, que, para aparecer, não pedia nada além das formas miméticas do neo-realismo.

De certo, este é um modo simplista de argumentar, pois a prosa de 30 é de uma riqueza e complexidade que não têm sido adequadamente avaliadas nem o rótulo de neo-realismo consegue cobrir. De outro modo não se teria deixado de lado até bem pouco um escritor do porte de Dyonélio Machado. E o fato de nossa época tê-lo redescoberto demonstra que há afinidades mais finas na jogada.

O que é isso, companheiro? constitui um caso limite das relações da literatura com o até então não-literário. Aliás, como é sabido, na literatura brasileira algumas das melhores obras são exemplos notáveis de namoro de outros gêneros com a ficção. Basta lembrar a transfiguração da reportagem n*Os Sertões*, de Euclides. Ou a do ensaio, em *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. Ou a das memórias, em *Bau de ossos*, de Pedro Nava. Todas elas obras pertencentes a uma mesma linhagem estilística em que a linguagem abarrocada revela o gosto sensual da palavra, uma espécie de erótica do verbo, sem tocar no vínculo de confissão proustiana que liga as duas últimas.

Num nível mais modesto, o livro de Gabeira se mostra próximo à escrita cuidada e contida de Graciliano, cujo exemplo nas *Memórias* faz lembrar, como já disse. Ocupa uma zona fronteira que corresponde, guardadas as proporções, ao espaço ambivalente do verso livre: só que é agora o não-literário que se introjeta na literatura. Esta, no caso, é o romance, sempre capaz de incorporar o novo. Não é por acaso que se chama *novel* em inglês ou *novela*, em espanhol. Nele sempre se pôde ampliar o âmbito da literatura, a ponto de um teórico moderno como Mikhail Bakhtin ver nesse movimento em aberto um traço estrutural desse gênero ainda inacabado e uma dificuldade medular da teoria sobre ele. Aberto e moldável para se transformar no jogo com o real, movendo-se entre os pólos do documento e da mais pura fantasia, como observou Antonio Cândido, ao definir os inícios

da ficção no Brasil em termos de descoberta e interpretação de nossa realidade.

Aproveitando-se dessa maleabilidade, se plasma aqui uma mescla ímpar e impura em que se articulam e tomam forma o relato de fatos históricos e o percurso de uma existência individual, o desnudamento da história e o da interioridade pessoal, tudo em estreita ligação, mas com uma consistência de narrativa imaginária.

Como o documento cede espaço ao imaginário e o todo tem generalidade e força, capazes de nos representar? Como o depoimento transcende o limiar da ficção?

3. *Dentro: os traços de Ana*

O que o primeiro se nota no depoimento de Gabeira é que ele nos arrasta à leitura quase de um fôlego só. Isto, sem dúvida, tem a ver com o que se narra e com a maneira como se narra.

Essa forte persuasão da continuidade, para empregar uma expressão de Northrop Frye, tem aqui um lastro psicológico e literário que é importante analisar, pois leva à compreensão do arcabouço imaginário do texto, sem prejuízo de sua dimensão documental.

Ao desvelar o proibido, o relato, desde as primeiras linhas, instiga o imaginário, nos transportando de chofre e sem explicação ao espaço onde o narrador já corre da polícia. Ao anunciar como lhe surgiu a decisão de escrever o que se lerá a seguir, já nos tem enleados na narração. Com isto, aquilo que ele depõe e vale como documento, começa a ser minado, não se reduz à pura informação. Os fatos adquirem um "campo de oscilação" que transpõe seu mero conteúdo informativo².

É significativo, então, que o primeiro desejo expresso do narrador seja o de *aconselhar* alguém parado numa esquina de Santiago, após o golpe militar, a correr também da polícia, enquanto há tempo. O narrador, por assim dizer, quer inclui-lo em sua história, que é aqui também ambigualmente a História. Quer dizer: o narrador é alguém que já viveu situações semelhantes, que sabe como é que as coisas se passam nessas ocasiões. Detém um saber que é muito mais que a simples informação de que o próprio desprevenido já dispõe. Na verdade, quer o que não diz: narrar sua experiência. Mas contar a expe-

2. Cf. Benjamin, W. "Le narrateur". In: *Oeuvres. II — Poésie et révolution*. Paris, Denoël, 1971, p. 146.

riência leva tempo, é preciso concatenar os fatos numa história, que já vem de longe e vai prosseguir. Não se pode dar conselhos, fugindo da polícia.

É agora na calma de uma poltrona já meio absurda para os nossos tempos que nós, desprevenidos leitores, vamos ouvir aquele conselho, uma comprida história de mais de dez anos, sabiamente despojada de acessórios e concentrada no essencial.

Ao remontar ao princípio de tudo, a primeira imagem que o narrador dá dele mesmo é também a de um homem desprevenido: um registrador de fatos, um jovem jornalista que, da sacada do *Jornal do Brasil*, no Rio, contempla as manifestações de rua contra o golpe de 64. Nossa identificação com ele é imediata, posto que contemplativa. Mas, como ele, estamos prontos para o lance da aventura, o salto à ação imaginária e real, que vai começar com a descida para a rua.

A narrativa será, daí por diante, a imitação de uma ação que começa com as passeatas, prossegue com a iniciação a uma organização clandestina para a luta armada, precipita-se com o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, quase sucumbe nas salas múltiplas da tortura, até ganhar, por um fio, o exílio. O narrador é um sobrevivente. Aquele que repassa a vida, indagando.

Da poltrona onde se afunda nossa nostalgia da ação, não é difícil perceber, por esse resumo do argumento, que persiste aí de fato alguma coisa de aventura, quase fabulosa, dessas que costumam apenas navegar em nossos devaneios. Um eco distante, mas ainda bem perceptível da busca arquetípica que serve de medula a toda narração, com maior ou menor nitidez.

Mas estamos completamente fora do mundo em que os heróis tudo podem, e o desejo tem livre curso, como nos mitos. Aqui, na verdade, os "heróis" nada podem e nem mesmo avaliam perfeitamente toda a sua impossibilidade, no fogo dos acontecimentos. Avaliar será, em grande parte, a tarefa do sobrevivente.

No entanto, no momento mais tenso da ação, quando esta beira o caos e o absurdo ("Babilônia, Babilônia"), no decorrer do seqüestro, todos sentem que estão jogando um lance maior, como se o campo do possível se tivesse dilatado, a ponto de se espantarem com os próprios atos, e de se abrirem "caminhos extraordinários". Aqui o imaginário toma consistência real contra toda verossimilhança. E se revela o fundo *romanesco* que imanta a ação da luta, desde a descida à rua até o seqüestro. É como se ficassem todos mais poderosos do que de fato eram e dessem um salto maior do que as pernas, que, no entanto, é curto e dura pouco.

Bem observadas as coisas, até o desenlace inesperado, verifica-se que o imaginário arquetípico forma um esquema perfeitamente coerente que subjaz à estrutura do livro. Este está dividido em 16 partes, que podem ser vistas como verdadeiros patamares de uma composição em descenso, na qual se precipita o narrador enquanto eu que age, através de rápidas e sucessivas quedas, desde a descida da sacada do *JB*, até o patamar mais baixo, à beira da morte, na “rua poeirenta” e depois, na prisão infernal: “Onde o filho chora e a mãe não ouve”.

Luta, quase morte, dilaceramento do herói: *agon*, *pathos*, *sparagmos*. O esquema arquetípico imprime à narração um ritmo abissal, que arrasta o narrador enquanto personagem no torvelinho até o fundo do inferno da prisão, onde, ironicamente, herói dilacerado, se confronta com todas as suas impossibilidades.

Com o movimento precipitado, que neste caso é a própria cadência da narração, acabamos também sendo arrastados no rumo das ações e podemos perceber então que o ato de *cair* assume um significado mais amplo que o usual e vai além até do sentido específico que tem na gíria da organização. Logo se observa que cair não implica apenas a prisão ou morte de companheiros ou ainda a perda de posições, mas se alastra numa rede complexa de sentido.

Assim, podemos ver que o narrador, feito personagem após a *descida* da sacada do *JB* e a adesão ao movimento de oposição no nível da rua, *cai* na clandestinidade. À medida que a ação se desenvolve, seus companheiros vão pouco a pouco caindo: “Em muitos casos, alguém caía, sua queda levava a uma nova queda (...)”. “Aparelhos” caem; “cai” a casa do seqüestro. Em seguida, o narrador-personagem cai “na mais *profunda* clandestinidade”, na “geladeira”, onde quase sempre se tem que ficar *deitado*, “fingir de morto”, numa espécie de “morte branca”. O “assistente”, que traz as informações de fora, não “chegava a perceber a *decadência* que ia, lentamente, se instalando”. Uma *decadência* que progride inexoravelmente até a queda do próprio narrador-personagem, que *cai*, também ao pé da letra, baleado. Ainda *deitado* no hospital, estará entregue à tortura³.

O desenvolvimento da ação equivale, pois, a um progressivo movimento para baixo, em cuja extremidade, na estagnação do tempo, esperam a tortura e a máxima degradação humana. Um movimento de queda que corresponde à descida arquetípica do herói às regiões inferas, infernais, do dilaceramento do ser, da crueldade e do horror, à beira da morte.

3. Os grifos são meus.

Na verdade, muito antes do mergulho no poço sem tempo, onde os torturadores, com os relógios tampados, se encarregam da mutilação física e moral, pode-se notar o constante processo de fragmentação a que está sujeito o narrador-personagem.

Um indício dele pode ser observado primeiro na relação do personagem com os seus objetos, que vão desaparecendo progressivamente da sua vida, com a sucessão de fugas precipitadas por razões de segurança. É um empobrecimento cada vez maior, que praticamente o deixa com a roupa do corpo, no momento em que a bala o faz tombar.

Mas isso é quase nada, se comparado com a ruptura dos laços afetivos do eu com relação ao ambiente e, sobretudo, às pessoas. Já a queda na clandestinidade tem o peso do abandono de um mundo. Alimentada, porém, pela esperança de um reencontro triunfante, adquire quase o caráter de uma ascese passageira, uma mutilação que não se efetiva, uma espécie de provação que antes prepara o ser para uma integralidade mais cabal.

Logo, entretanto, todo reencontro vai ficando impossível. O caminho apenas admite a direção de ida e, à sua margem, vão caindo os amigos e os amores. Aí então, toda nova fuga é também perda de si mesmo, retalhadura dos afetos e crescente afundamento numa solidão em que até o mosquito Eduardo vira companhia de gente, ao mesmo tempo que imagem grotesca do ser acuado, mero objeto para alvo, à disposição da vontade de morte de qualquer perseguidor.

Acompanhamos assim o progressivo insulamento do narrador-personagem, que deve evitar os riscos de todo contacto humano. Assistimos à desfiguração de seu rosto, obrigado a se submeter a uma máscara meio ridícula para escapar à perseguição: transformação figurada da perda de si mesmo que acaba conduzindo à indagação sobre a identidade, tornada problemática.

No momento em que é obrigado a se anular na imobilidade, fingindo de morto, após o seqüestro, o narrador-personagem chega também à imagem literariamente mais forte do processo de fragmentação a que está submetido. Trata-se do encontro fugaz com Ana, o rosto que tem de esquecer.

Antes houve Márcia, espécie de encarnação da loira mítica dos assaltos, mas cujo rosto ele não pôde ver. Foi como uma aproximação imaginária (à semelhança de tantos outros fatos aqui descritos), através de metonímias de seu corpo sempre de passagem: sutiãs esquecidos, o perfume nos lençóis. O contacto mínimo dos bilhetes e até o amigo e verdadeiro amante como ponte do desejo e da imaginação.

Márcia foi apenas quase como se fosse; tem estatuto próximo de personagem literária.

Com Ana foi diferente, mas não menor a força do imaginário. Trancado na "geladeira", começa a viver em função dos ritmos dela, única ligação com a vida lá fora. Ao ter que partir, tem também que esquecer, para não entregar:

"Creio que foi assim que desembarquei em São Paulo, deixando Ana para trás, possivelmente, me olhando desaparecer da janela. Despedi-me carinhosamente de Ana e puseram a venda nos meus olhos. Aproveitei dos últimos segundo para apalpar o lado esquerdo de sua cara, na extensão que vem da ponta da orelha ao princípio do queixo".

Não tocará mais sequer no seu nome, a não ser na despedida final. O esquecimento forçado, antecipação da morte, se impõe. Brevidade instantânea de uma despedida: rara imagem bela, num livro discreto e duro. Fragmento de um rosto, impossível de recompor.

4. A pergunta

Quando se pensa na obra como um todo completo, como um enredo, o que Aristóteles chamava de *mythos*, o mesmo termo com que se nomeavam as narrativas tradicionais em geral tomadas como tema, logo se percebe que algo essencial escapou à análise até aqui.

De fato, o depoimento de Gabeira não consiste apenas na narração de uma sucessão de acontecimentos que são ao mesmo tempo a história real de um período da vida brasileira e o eco do modelo arquetípico de qualquer narrativa, com suas etapas de luta, ameaça de morte e despedaçamento do herói.

O risco esquemático da narração acompanha, sem dúvida, essas etapas e delinea a história do narrador enquanto personagem como uma trajetória de crescente fragmentação do ser. Mas a narrativa como um todo não é aqui somente o relato das coisas que aconteceram, embora os acontecimentos narrados constituam a base da experiência relatada. Falta a última etapa que, por assim dizer, dá a dimensão acabada do enredo: a *anagnorisis* aristotélica, a revelação ou reconhecimento.

Esse momento decisivo, em que a narrativa aparece como uma unidade, está aqui como em suspenso, confundindo-se com a per-

gunta sobre o que afinal significa tudo isso que foi vivido e narrado. É como se a unidade dependesse de uma interrogação: *O que é isso, companheiro?*

Entende-se logo que o signo neste livro não é apenas expressão, embora se trate em larga medida de uma confissão: um eu que se conta e se expõe até na sua fragilidade humana, até na sua ambivalência sexual, sem buscar subterfúgios. E que fala com humor, quando reconhece que os obstáculos são intransponíveis. Mas que tampouco se refugia no humor, arriscando-se fora do terreno já mapeado das injustiças sociais, por assim dizer, clássicas, até a solidariedade aos loucos.

A pergunta-título certamente se refere, num primeiro plano, ao que não se deve fazer, ao que mal podia passar pela cabeça de Dominginho, do assistente ou de qualquer um para quem a revolução, a organização e os companheiros vinham acima de tudo, não se podendo admitir qualquer coisa capaz de entravar a ação. Esse é o plano em que a própria teoria é exorcizada, as dúvidas intelectuais desprezadas, os amores banidos, o desejo coibido. É o plano da auto-repressão em nome dos fins, o que teria levado o narrador a se auto-negar como intelectual.

É aqui que se nota que o processo de fragmentação descrito no nível dos acontecimentos implica uma dissociação mais funda entre o pensamento e a ação, que racha o indivíduo e o deixa perambulando com problemas de identidade.

Neste nível da confissão, esta é a pergunta que exprime a divisão abissal entre o eu que narra e o eu que age, fonte também da ironia que tantas vezes pontua o texto, seja captando a diferença que vai do intuito de uma determinada ação à sua impossibilidade, seja comentando a idealização ingênua que os grupos de esquerda faziam do operário e do quadro social, sua miopia quanto à correlação de forças ou seus erros na adoção do "foquismo".

Certamente é este o ponto mais delicado do depoimento enquanto tal, pois o eu que narra já não é o eu que viveu os fatos, tendo passado pelo exílio, pelo contacto com centros de cultura onde a crítica, desafogada e mais livre, dentro da própria esquerda, tornou corriqueiro o debate sobre sexo e política, as razões do corpo e do desejo no contexto das idéias revolucionárias.

É claro que isso e muito mais só será novidade num meio que tenha sido obrigado ao acanhamento por força da mesma repressão que também os de esquerda interiorizam, pois tampouco escapam à realidade onde vivem. Mas não é este o ponto mais importante, no

caso deste livro. O alarde de entrevistas recentes e a imagem indiscreta que a imprensa tem mostrado do autor têm pouco a ver com o conteúdo e o tom deste depoimento.

O narrador, embora mudado no intervalo temporal que o separa dos acontecimentos lembrados, tende sempre a distinguir o que pensava ou não pensava então. É esta sempre uma dificuldade desse tipo de narração confessional, bastando recordar os exemplos ficcionais de *Dom Casmurro* e de *O Ateneu*, onde os respectivos narradores não são os meninos que foram no começo da história que têm para contar. Evidentemente nunca se escapará a uma larga margem de ambigüidade nesses casos e, no romance de Machado de Assis, a técnica de narração se constrói com apoio nessa ambigüidade. No caso da obra de Raul Pompéia, é uma das bases para o tratamento impressionista do mundo narrado. É óbvio que, para um depoimento, é ponto problemático.

Em todo caso, creio que o que há de expressão confessional no livro não chega a confundir ou tirar proveito descabido de perspectivas diferentes devidas a tempos diversos, o que seria desastroso para a dimensão documental, aqui decisiva.

O que mais importa, a meu ver, é observar a mudança de estatuto do texto, que se verifica com a passagem do ser que simplesmente depõe ou conta a história da fração fundamental de sua vida ao ser que se interroga em busca do sentido do que viveu.

Diferentemente da maioria maciça da ficção de agora, o signo não é aqui ocultamento de sentido, forma alegórica. Ao contrário, aqui algo se dá a conhecer e se busca. A experiência pessoal se faz experiência comum, isto é, a linguagem *simboliza*, mediante a trajetória intrincada e particularizadora que leva do marcadamente individual à totalidade, perseguida na interrogação. Isto põe o livro além da confissão.

Aí percebemos que a pergunta introduz na narração um movimento oposto à trajetória descrita pela ação rumo ao dilaceramento do ser. Ela se alça de baixo, do fundo da maior degradação humana, dos cacos do homem mutilado e caído. No seu movimento de ascenso, oposto, mas não desligado do ritmo abissal dos fatos, ela completa a narrativa como uma todo orgânico.

Com isto, o depoimento se acerca ao romance de formação ou de aprendizagem, numa variante em que o ser que se interroga sobre o sentido da vida o faz depois que tudo se deu, à maneira do nosso jagunço ilustre, Riobaldo, que repassa o vivido em busca da “gã que empurra a gente”. Assim, em Gabeira, a vida vivida e dividida se

reconstrói pela memória do narrador e se alça e supera na pergunta pelo sentido. A experiência exposta ganha significado simbólico.

Creio que é do lado da interrogação algo perplexa que está o mais poderoso de *O que é isso, companheiro?* É por aqui que Gabeira deixa ver uma ampla preocupação ética e, às vezes, com ironia desconfiada, a dimensão metafísica da questão da identidade.

Há de certo em tudo isto a visão do sobrevivente, que viu a vida por um fio e agora procura reatá-la pela memória, mandamento do narrador. Essa busca da experiência vivida e resgatada por pouco sustenta o depoimento à beira da ficção. Vencer o esquecimento e a morte onde se perderam os traços de Ana, e grande parte de sua vida e da vida de todos nós. Arrancar do fundo, “onde as idéias dançam mais livremente”. “Recompor o tempo que nos escorreu pelos dedos, como a fumaça que vai deixando seu perfume no ar”. Recompor um rosto. E, nesse sentido, formular a pergunta. Isto cria o romancista em Gabeira.