

MARIANA MOURA SPECIAN

ASPECTOS DA ALEGORIA NO ROMANCE *SANGUE DE
COCA COLA*, DE ROBERTO DRUMMOND

São José do Rio Preto
2009

MARIANA MOURA SPECIAN

ASPECTOS DA ALEGORIA NO ROMANCE *SANGUE DE COCA COLA*, DE ROBERTO DRUMMOND

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior

São José do Rio Preto
2009

Specian, Mariana Moura.

Aspectos da alegoria no romance Sangue de Coca-Cola, de Roberto Drummond. / Mariana Moura Specian. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2009.

288 f. ; 30 cm.

Orientador: Arnaldo Franco Junior

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Drummond, Roberto, 1933-2002 – Sangue de Coca-Cola – Crítica e interpretação. 3. Alegorias. 4. Benjamin, Walter, 1892-1940. I. Franco Junior, Arnaldo. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

Termo de aprovação**Mariana Moura Specian****Aspectos da alegoria no romance *Sangue de Coca-Cola*, de Roberto Drummond**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura)

Banca examinadora

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior – Orientador

Prof. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Suplentes

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Dedico à família muito amada que escolhi e
que ganhei:
Luigi, meu amor;
Luiza, minha atenção;
Henrique, meu conhecimento;
Ricardo, minha estrela da sorte...

Agradecimentos

A CAPES, que viabilizou esse estudo.

Ao orientador Arnaldo Franco Júnior que soube indicar caminhos, incentivar e esperar pela concretização deste trabalho.

Aos professores Orlando Nunes de Amorim, Lúcia Granja e Maria Lúcia Outeiro Fernandes pelas preciosas apreciações no exame de qualificação e na defesa deste trabalho.

A todos os que me estimularam a conhecer o mundo e a vida por meio da literatura e dos livros: Nilce, Vilma, Cristina (valiosas palavras); Amaral, Adalberto, Rosemar (valiosos exemplos); Arnaldo, Orlando, Lúcia, Susanna, Sônia, Álvaro, Peter, Cláudia, Sérgio, João, Marcos (valiosos aprendizados).

A todos os que me ensinaram conhecer a vida e o mundo além da literatura e dos livros: Vanessinha, Rick, Ferzinha, Hanniel, Márcia, Mazinha, Mari, Tati e Leo (os amigos de hoje e de sempre); Odelto, Lúcia, Damaris, Ubiratan e Cristina (os “pais” que me acolheram em seus lares em circunstâncias variadas e por períodos variados); Luigi (companheiro amado que sempre esteve ao meu lado desde o dia em que nos conhecemos); Henrique, Luiza e Ricardo (minha família que, concreta e espiritualmente, sempre me apoiou).

“O momento decisivo do desenvolvimento humano é perpétuo. Em torno, movimentam-se os espíritos revolucionários, os quais, em verdade, buscam inutilmente de antemão tudo explicar, pois nada definitivo ainda aconteceu.” (KAFKA, Franz. 28 aforismos. Trad. Silveira de Souza. Coletado em <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/tradu-zidos/download/28%20AFORISMOS.pdf>).

Resumo

O presente estudo analisa a alegoria que estrutura o romance *Sangue de Coca-Cola* (1980), de Roberto Drummond. A teoria sobre a alegoria utilizada é a proposta por Walter Benjamin, principalmente em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984). Realiza-se um breve percurso explicativo sobre a alegoria e os modos como ela foi interpretada no decorrer de sua história. De um modo geral, há uma alternância entre seu uso convencional, unívoco, e seu uso expressivo, referente ao momento histórico em que foi criada e cujo sentido é atribuído ao longo do tempo. *Sangue de Coca-Cola*, romance escrito durante a decadência da ditadura militar brasileira, refere-se ao momento histórico confuso no qual não havia mais um inimigo claro a ser combatido. A alegoria constituinte de *Sangue de Coca-Cola* não apresenta um sentido claro e definido: forma um “mosaico” de múltiplos fragmentos que se comunicam e que se contrapõem, articulados num painel expressivo da realidade histórica naquele momento de crise.

Palavras-chave: *Sangue de Coca-Cola*, alegoria, Roberto Drummond, Walter Benjamin, romance brasileiro.

Abstract

This study examines the allegory that structures the novel *Sangue de Coca-Cola* (1980), by Roberto Drummond. The theory of the allegory used is that proposed by Walter Benjamin, especially in *Origem do drama barroco alemão* (1984). Is held a short course on the explanatory allegory and the ways in which it was interpreted in the course of its history. In general, there is an alternation between its conventional use, unambiguous, and its expressive use, referring to the historical moment in which it was created and whose meaning is allocated over time. *Sangue de Coca-Cola*, novel written during the decadence of the Brazilian military dictatorship, refers to the confused historical moment in which there was not one clear enemy to be fought. The allegory constituent of *Sangue de Coca-Cola* does not present a clear and definite meaning: as a "mosaic" of multiple pieces that communicate and are opposed to each other, articulated in a panel of significant historical reality at that moment of crisis.

Keywords: *Sangue de Coca-Cola*, allegory, Roberto Drummond, Walter Benjamin, Brazilian novel.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Breve percurso pelo estudo da alegoria	19
Introdução: alegoria convencional e alegoria expressiva	19
1.1. Breve percurso pelo estudo da alegoria	23
1.1.1. Alegoria antiga	23
1.1.2. Alegoria medieval e renascentista	24
1.1.3. Alegoria barroca	32
1.1.4. Alegoria romântica	36
1.1.5. Alegoria moderna	39
Capítulo 2: O romance no contexto da ditadura militar brasileira	44
Introdução	44
2.1. O romance no contexto da ditadura militar brasileira	46
2.1.1. Tendência realista e alegoria convencional	56
2.1.2. “Força da ficção” e alegoria expressiva	63
Capítulo 3: Aspectos da alegoria em <i>Sangue de Coca-Cola</i>	72
Introdução	72
3.1. Síntese de <i>Sangue de Coca-Cola</i>	74
3.2. Aspectos da alegoria em <i>Sangue de Coca-Cola</i>	78
3.2.1. O “Salto” histórico e as Tanajuras de Maio	90
3.2.2. O Parto da história e a Castração/Impotência psicológica	100
3.2.3. Alegorias amplas e/ou difusas	103
3.2.4. Alegorias pontuais	112
<i>Elisa e o ex-presos político: a “pausa que refresca”</i>	113
<i>Homem do Sapato Amarelo e Érika Sommer: o homem e o seu duplo</i>	121
<i>Central de Comando e Helicóptero número 3</i>	139
<i>Tyrone Power</i>	146
<i>Camaleão Amarelo ou Sangue de Coca-Cola</i>	156
<i>General Presidente e Cavalo Albany</i>	188
<i>Olga de Alaketo</i>	230
<i>Julie Joy</i>	244
<i>Terê</i>	253
Considerações finais: <i>Sangue de Coca-Cola</i>, alegoria de quê?	267
Referências bibliográficas	280
Bibliografia	282
Sites consultados	285

Introdução

O presente estudo visa analisar os aspectos alegóricos sobre os quais estrutura-se o romance *Sangue de Coca-Cola* (1980), do escritor mineiro Roberto Drummond. O enfoque alegórico utilizado é o proposto por Walter Benjamin principalmente em *Origem do Drama Barroco alemão* (1984).

Roberto Francis Drummond (1933-2002) aproxima-se do ponto de vista de Walter Benjamin (1892-1940), exposto em muitos de seus textos filosóficos, pela crença em uma conexão entre tempos e obras, ainda que elas não estejam linearmente ou consecutivamente dispostas. Isso aproxima a estética do tempo presente, moderna ou pós-moderna, à estética barroca, por exemplo. Ambas possuem uma visão fundamentada sobre o caos, consequência da destruição do existente e princípio ativo do vir a ser. Isso se aplica à história, à literatura, à ciência, à religião, à economia, à política enfim, a todas as áreas e compartimentos do conhecimento.

A própria escola a qual Walter Benjamin esteve vinculado – a Escola de Frankfurt, embora nunca tenha feito oficialmente parte dela – demonstrava um interesse variado em estudos unidos, entretanto, pelo pensamento crítico, originados da análise dos principais problemas da cultura do século XX. Nesse momento da história, o pensamento crítico esteve vinculado à tradição da esquerda alemã, que partilhou as experiências terríveis e contraditórias da república de Weimar, do nazismo, do estalinismo e da guerra fria. Por essa linha de reflexão crítica e humanista foram pensados aspectos da economia, da política e da cultura de seu tempo. Em consequência, freqüentemente, os formadores da Escola de Frankfurt foram perseguidos pelos meios conservadores que, não por acaso, foram os mesmos responsáveis pela ascensão e apogeu dos regimes totalitários europeus da época.

Impossibilitado de acompanhar o deslocamento continental¹ de tal escola, Walter Benjamin ficou em solo europeu e ali desenvolveu suas teorias críticas à medida que tentava sobreviver em meio ao clima caótico que permeou a Europa naqueles anos. Também vivendo as circunstâncias históricas da ditadura militar no Brasil, Roberto Drummond, sem se afastar de tal contexto, elaborou sua ficção e seu jornalismo.

Na obra dos dois se faz presente a crítica das instituições tradicionais: a família, a escola e, principalmente, o Estado. Sobre este, escrevera Benjamin, em uma de suas reflexões iniciais: “ninguém pode aperfeiçoar a escola ou a família sem demolir o Estado que necessita que sejam más” (MURICY, 1998, p. 38). A respeito da escola, ele refletiu sobre “a massificação imposta em nome de uma convivência social” (idem) e sobre a solidão, uma espécie de resistência a isso: “a única condição humanamente digna” (ibidem). Algo sobre essa melancolia solitária e transgressora também pode ser percebido na obra de Drummond, cujos personagens são, freqüentemente, desajustados quanto às exigências familiares e sociais, transitando entre o que é esperado pela sociedade e entre o que, de fato, existe, intimamente. São personagens solitários e infelizes; na verdade, melancólicos, marcados por acontecimentos catastróficos.

A década de 1930, que trouxe a Walter Benjamin inúmeros infortúnios², viu nascer Roberto Drummond que cresceria, no Brasil, sob a influência de alguns acontecimentos da década: a ditadura de Hitler, a Segunda Guerra Mundial, o Estado Novo de Getúlio Vargas são temas recorrentes em suas obras. Mesmo o drama da perseguição nazista, do qual Benjamin foi uma vítima, afetou a literatura de Drummond, principalmente tematicamente³. Em espaços-tempos diferentes, esses dois autores

¹ A Revista de Pesquisa Social, porta-voz da Escola de Frankfurt, desenvolveu-se inicialmente na Alemanha, mas, por conta da ascensão ao poder na Alemanha do nacional-socialismo, em 1933, foi obrigada a deslocar-se para Genebra, passando por Paris até instalar-se em Nova York.

² Dentre eles, a morte dos pais e o divórcio. Foi também esta a década que viu ascender o totalitarismo nazista, do qual Benjamin foi mais uma vítima.

³ *Hitler manda lembranças* (1984) é um exemplo.

compartilharam, de diferentes formas, experiências catastróficas, de certo modo, semelhantes e seus pensamentos convergiram tanto em um conceito de história catastrofista - que descrê de uma revolução pelos métodos tradicionais - como em um conceito de alegoria formal - que despreza o símbolo enquanto representação. Essa coincidência não se dará ao mesmo tempo, visto que as impossibilidades históricas foram muitas (muitos dos textos de Benjamin se perderam e, paradoxalmente, os seus últimos anos foram os mais produtivos. Alguns de seus textos principais só chegarão ao Brasil na década de 70, em um momento no qual a ditadura impunha uma censura sobre assuntos que relacionassem política a um pensamento crítico).

Roberto Drummond encarnou a própria tensão da literatura de sua época: foi jornalista ao mesmo tempo em que foi romancista e contista. Os limites entre uma obra e outra são tênues, visto que, como jornalista, não se absteve de um envolvimento pessoal nas matérias realizadas. Como cronista, nunca deixou de dar o seu ponto de vista particular sobre as situações que eram notícias. E, como romancista e contista, soube manter certo distanciamento crítico, encarnado em um narrador que se faz presente, mas que não se sobrepõe aos pensamentos e ações de suas personagens.

O sobrenome famoso (que o vinculava ao poeta modernista) lhe abriu as primeiras portas da carreira jornalística, iniciada na extinta *Folha de Minas* na década de 50⁴. Tal carreira contaria com passagens pelo jornal *Última Hora*, pelo semanário *Binômio* e pela revista *Alterosa*, o “O Pasquim mineiro”, por assim dizer.

O jornal *Última Hora* (110 mil exemplares de tiragem, no Grande Rio, onde concentrava sua circulação), único diário a defender o governo Goulart na edição de 1º de abril, teve as suas sedes do Rio e do Recife invadidas e depredadas. (GASPARI, 2002b, p. 210).

⁴ “Peguei uma fase que o jornalismo mineiro era realmente muito bom. Tanto que exportou muita gente pra tudo quanto é lado”, diz Drummond, em entrevista a J. A. de Granville Ponce. (DRUMMOND, 1975, p. 7).

Glorificação da ironia [...] Fazia medo por engraçado. Fez-se vanguarda, quando era apenas plural. [...] O Brasil d’*O Pasquim* [...] pouco tinha a ver com aquele dos grandes jornais, revistas e emissoras de televisão. Num misturavam-se o deboche e o cosmopolitismo cético. No outro, vivia-se o “Brasil Grande”. (GASPARI, 2002b, p. 220).

O ar moleque foi uma arma da escrita daqueles dias contra o autoritarismo da cultura e do governo. O ar contestatório dessa escrita também produzida por Drummond originou-se, talvez, da influência esquerdista que este autor sofreu na juventude, quando participou do Partido Comunista. Influência parecida teve, também, Benjamin que, desde a adolescência conheceu e desenvolveu gosto pela atuação política e cultural, apoiando os ideais socialistas, participando do Movimento da Juventude Livre Alemã e colaborando na revista do movimento. Em seus artigos de juventude, é possível notar a sua aversão ao “filisteu”, que para ele era “o indivíduo de mentalidade estreita, o burguês utilitarista” (MURICY, 1998, p. 44).

Entretanto, o golpe de 64 no Brasil obrigaria Drummond a se retirar da linha de frente do jornalismo a que se dedicava. Os anos subseqüentes seriam destinados à literatura. O reconhecimento literário, vindo com a vitória no Concurso Nacional de Contos do Paraná (com o livro *A Morte de DJ em Paris*), conviveu, entretanto, sempre, com a veia jornalística do escritor.

Desacostumado a ver nos cânones literários o modelo a ser seguido, Drummond expressou seu momento histórico com o aparato literário que ele oferecia. Das rádio novelas que ouvia, por exemplo, adotou, em muitas de suas obras, a técnica de várias frentes narrativas. A linguagem do rádio, do cinema e da televisão, cuja influência sobre o público passou a ser considerada inevitável, também surge em seus livros. Das obras da tradição literária, Drummond retira o que seu momento histórico possibilita retirar: fragmentos de ruínas. Antes dessa percepção, entretanto, houve a tentativa de reproduzir os modelos de antes:

Eu tive um monte de prisões, entende? Eu tive, por exemplo, a prisão Jorge Amado. Eu queria ser um segundo Jorge Amado. Depois eu me libertei de Jorge Amado e caí numa outra prisão, a prisão Ernest Hemingway. Queria escrever exatinho, daquele jeito. Achava até que eu precisava ir pro Vietnã, pra onde tivesse uma guerra, entende? Acho que me libertei na hora em que comecei a fazer análise. Quando eu comecei a encontrar o meu eu verdadeiro, me aceitar como eu era. Eu vi que eu não era um Jorge Amado, nem um Hemingway. Pra meu azar, ou minha sorte, eu era eu. (DRUMMOND, 1975, p. 6-7).

Quando finalmente Roberto Drummond se apercebeu de que a literatura produzida em um momento ditatorial e, ao mesmo tempo, percebido sob a fachada democrática deveria reconhecer seus “fracassos” - suas “derrotas” frente a projetos clássicos ou tradicionais – e dialogar com as novas mídias já instaladas ou, em outras palavras, deveria ser mais *pop*, Drummond realiza “uma literatura sem cerimônia, sem intelectualismo” (DRUMMOND, 1975, p. 3). O projeto *pop* de Drummond pretendia renovar a literatura, adaptando-a aos novos públicos leitores, desacostumados com a tradição literária e familiarizados com as mídias eletrônicas, principalmente com o rádio, a televisão, o cinema.

Essa literatura que diverte também suscita a reflexão, a seu modo. No caso de Drummond, tal reflexão não se dá de “modo mastigado” (DRUMMOND, 1975, p. 5) ao leitor. O requinte literário se faz por meio da forma, composta de elementos da tradição, atuais e “*pops*”, mas construída de um modo aberto. Essa obra aberta fica disponível à leitura do leitor, desde que ele se empenhe em “juntar os cacos” da realidade e da ficção que a obra mostra. Altamente influenciado pelo contexto histórico-social caótico⁵,

⁵ O termo “caos”, utilizado no presente trabalho, é originado das leituras de Walter Benjamin, que considera a história moderna prenhe de catástrofes e de falsas redensões. A salvação criada frente a cada nova situação crítica estaria ligada a uma imagem de felicidade “totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso de nossa existência” (BENJAMIN, 1994, p. 222). Benjamin enfatiza a necessidade de construir um conceito de história que indique que “o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (idem, p. 226). Ou seja, o caos do passado é o mesmo caos do presente. Esse reconhecimento é possível a partir, por exemplo, de crônicas: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (idem, p. 223). Faz-se necessário o reconhecimento do passado no presente, pois essa seria a única salvação realmente efetiva: “somente para a humanidade redimida o passado é citável” (idem). Mas, tal resgate do passado não é pleno, tal como o romance *Sangue de Coca-Cola* também mostra: “articular historicamente o passado não significa

Roberto Drummond questionou as ditas tradições, fossem elas religiosas, políticas, literárias... Num momento em que a literatura parecia “perdida” quanto a seus padrões destruídos e tentava, inutilmente, resgatá-los - “O que a gente vê muito por aí é um conteúdo aparentemente novo, aparentemente revolucionário, numa maneira de contar da burguesia” (DRUMMOND, 1975, p. 4) - ele rearticulou alguns cacos de modo diversificado e não-permanente a fim de realizar uma obra conectada com seu tempo e consciente de seu passado. Nisso ele repete um gesto alegórico antigo, já previsto por Benjamin na análise do drama barroco alemão. A exposição do método utilizado nesse estudo benjaminiano e sua validade para a leitura da narrativa drummondiana é o assunto que toma as páginas da presente dissertação.

O primeiro capítulo faz um breve percurso histórico sobre a alegoria até o momento em que é enunciada por Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984). Um pouco sobre a origem e os usos da alegoria, que foi considerada tanto uma figura de retórica quanto uma forma expressiva. Um olhar sobre essa trajetória se faz necessário, antes de centralizar o momento no qual a alegoria foi utilizada na formação do romance *Sangue de Coca-Cola*. Por finalidade didática, será utilizado, nesse primeiro capítulo, um critério cronológico na apresentação das eras e períodos nos quais a alegoria foi utilizada. Enfatiza-se, entretanto, a comunicação de épocas e períodos distintos na linha do tempo, reunidos sob a mesma visão histórica (por exemplo, a semelhança entre as épocas clássica e romântica, nas quais predominou a concepção de alegoria convencional). Fundamentando toda a sequência, há uma breve explicação sobre o que compreendemos ser os dois principais usos alegóricos: o uso convencional e o uso expressivo; explicação que se fará essencial no decorrer do estudo.

conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (idem, p. 224).

O segundo capítulo centra-se sobre a análise das características literárias gerais vinculadas à alegoria do período brasileiro posterior ao golpe de 1964 até o fim da ditadura, em 1985. Tais características contribuíram para a concepção da alegoria como um recurso estético estruturador de *Sangue de Coca-Cola*. Dentre tais características que contribuíram para essa concepção de alegoria formal-expressiva-do-seu-momento-histórico estão a retomada e a revisão de alguns aspectos do modernismo e o questionamento temático e formal - o que inclui uma reflexão sobre a vinculação literatura-política nos moldes realistas tradicionais e uma busca por novas formas de expressão. A desesperança e a impotência é a tônica de uma literatura que estava impedida de ser politizada e de utilizar integralmente os recursos literários resgatados do período estético imediatamente anterior. Restava aos autores uma nova busca formal e temática, que marcaria a criação de grandes obras no período, literariamente inventivas e novas a ponto de não serem bem compreendidas em tal momento histórico.

Somente após o experimentalismo radical dos anos 60 e a cultura da derrota dos anos 70 é que uma melhor compreensão literária da alegoria se faria. *Sangue de Coca-Cola* (1980), por exemplo, vale-se do recurso da alegoria em sua composição, não mais como um recurso simplesmente temático, como alguns romances politizados de antes fizeram. Isso resultou de um processo de investigação das origens (históricas e literárias) brasileiras empreendida por Drummond, da reflexão sobre o momento histórico e literário caótico de então (quando a ditadura militar, bem como a literatura engajada baseada em aspectos realistas oitocentistas, já apresentava sinais de cansaço) e, também, da possibilidade e da necessidade histórica e literária de resgatar os fragmentos históricos e literários que foram produzidos, dando-lhes nova luz. Escrito na época de decadência da ditadura militar e da abertura política, *Sangue de Coca-Cola* aborda aspectos da vida brasileira em meio a um contexto histórico de desagregação e

de reformulação. Isso, por meio do uso da alegoria; forma que possibilita a expressão e a representação de tais períodos de crise.

Diante disso, o terceiro capítulo busca estudar o modo como as alegorias do romance *Sangue de Coca-Cola* o constituem. Tendo esse romance a forma de um “mosaico”, é formado por muitos fragmentos variados que se comunicam e que se contrapõem. O resultado é a forma fluida de sentido inexato a ser buscado pelo leitor a cada leitura. A fim de facilitar o estudo e a compreensão de tais alegorias como fragmentos que se articulam em um painel expressivo da realidade histórica naquele momento de crise, reunimos alguns capítulos do romance em torno das personagens principais do romance. São elas: Elisa e o ex-presos político, o Homem do Sapato Amarelo, Central de Comando e Helicóptero número 3, Tyrone Power, Camaleão Amarelo ou Sangue de Coca-Cola, General Presidente e Cavalo Albany, Olga de Alaketo, Julie Joy, Terê. Tais personagens encarnam, em nível diegético, algumas alegorias, chamadas pontuais, que se articulam com outras alegorias apresentadas difusamente na trama romanesca. Todas elas se articulam em um nível mais amplo, formando o fluido mosaico que compõe o romance e que visa dar mostras da situação histórico-social de então. O sentido de tal alegoria não poderá ser claramente definido nesse romance, pois a alegoria é expressiva, seu significado se renova de acordo com as inúmeras instâncias em que é lida. Mas procura-se reunir, nas Considerações Finais - “*Sangue de Coca-Cola*, alegoria de quê?” -, algumas percepções gerais sobre os principais aspectos alegóricos estudados nesse romance.

É preciso, ainda, explicar o fato de que se recorreu, nesse estudo, a fontes da internet (Wikipédia, por exemplo) a fim de se solucionar o problema de identificação de algumas referências do romance. O recurso às fontes da internet também foi utilizado na

tese de doutorado da Sílvia Damacena⁶, defendida em 2008, que apresentou um conjunto de informações tomadas da internet, sistematizando-as sob a forma de CD-ROM, também aqui utilizado. Tais referências externas (culturais, históricas) citadas no romance, ajudam a desvendar alguns sentidos de algumas alegorias do romance, mas, felizmente, não as solucionam integralmente.

⁶ OLIVEIRA, S. C. R. D. A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção. São José do Rio Preto, 2008. Tese (Doutorado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

Capítulo 1: Breve percurso pelo estudo da alegoria

"Desconfiai do mais trivial,/ na aparência
singelo./ E examinai, sobretudo, o que parece
habitual./ Suplicamos expressamente:/ não
aceiteis o que é de hábito como coisa natural,/
pois em tempo de desordem sangrenta,/ de
confusão organizada,/ de arbitrariedade
consciente,/ de humanidade desumanizada,/
nada deve parecer natural" (Bertold Brecht).

Introdução: alegoria convencional e alegoria expressiva

Segundo Sergio Paulo Rouanet:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra. (BENJAMIN, 1984, p. 37).

Nessa explicação sobre a alegoria, presente no prefácio de *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), obra de Walter Benjamin tomada como base para o presente estudo, tem-se um ponto de partida para a compreensão da alegoria. Embora outras explicações etimológicas para a alegoria existam - *allo* significando outro e *agorein*, dizer⁷ - tem-se uma concepção comum para o que significa alegoria: é, como diz Hansen (1986), uma forma de dizer *b* para significar *a*.

Esse é, de modo geral, o modo pelo qual a alegoria ainda é compreendida. Mas tal explicação não compreende os variados usos que a alegoria teve, de acordo com as diferentes épocas históricas. A fim de compreender isso, é necessário articular o estudo da alegoria ao estudo do contexto histórico e/ou da visão histórica existente em cada

⁷ GAGNEBIN, J. M. Alegoria, morte, modernidade. In: ___. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP; Campinas - SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 38.

período que a utilizou. Realiza-se, então, nesse capítulo, um breve resumo de alguns fatos históricos marcantes que transformaram a percepção artística e, conseqüentemente, a percepção da alegoria. Tais fatos foram tradicionalmente compreendidos em eras e períodos estéticos, aos quais nos reportaremos: a Antiguidade Clássica, a Idade Média e o Renascimento (que ensaiam um “retorno” à Antiguidade Clássica sem abrir mão da religiosidade cristã), o período marcado pela estética do Barroco, oposta ao Classicismo anterior, e o Romantismo, que recoloca alguns aspectos do Classicismo. Finalmente, a Modernidade, época na qual compreendemos o nosso objeto de estudo - o romance *Sangue de Coca-Cola*.

Realiza-se, nesse estudo, uma divisão entre períodos nos quais a alegoria foi convencionalmente compreendida e utilizada e períodos nos quais ela foi considerada como a expressão de seu tempo histórico. A alegoria, como uma forma literária, é capaz de, por si própria, independente da concepção que tem na época, expressar o momento histórico que a criou, mas, em alguns períodos da história, essa consciência sobre a alegoria não esteve presente.

Interrogar a razão pela qual a primeira alegoria foi usada corresponde a interrogar a razão pela qual a primeira obra literária foi feita, de acordo com Kothe (1976). Quando, por algum motivo, o natural parece distante, o artifício surge como uma solução. Predominantemente usada como uma das técnicas constituintes do artifício, a alegoria guarda, em si, o potencial de desmascarar tal artifício, contrastando-o com o natural perdido. Ao utilizar a alegoria, corre-se o risco de botar à perda o projeto de plenitude, pois a alegoria mostra a falta, a perda, a lacuna. Entretanto, nos períodos que enxergaram a alegoria como convenção, tal percepção não se realizou. Por

outro lado, quando tal perda se fazia sentir na vida prática – nos períodos barroco e moderno - a alegoria foi concebida como uma das formas de expressá-la.

Se há uma resposta possível para a origem da alegoria, ela está no contexto histórico que a possibilitou. De acordo com Gagnebin (1994), “a interpretação alegórica nasce do escândalo que representa o texto literal” (GAGNEBIN, 1994, p. 38), daí a necessidade de um sentido outro. Quando a verdade, a realidade, o natural, é brusco o bastante para ser claramente expresso, é preciso dizê-lo de outro modo, mais sutil. “O sentido literal não é o sentido verdadeiro. Deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento” (GAGNEBIN, 1994, p. 38). Também Arrigucci Jr. (1979) afirma que a alegoria surge em um contexto repressor da linguagem, em um momento que “obriga a falar através de metáforas continuadas” (ARRIGUCCI, 1979, p. 94), um momento de autoritarismo, portanto. A distância entre significante e significado faz com que o sentido, na linguagem alegórica, não seja facilmente compreendido. Alegoria é “falar o outro”, é dizer algo visando um sentido outro, não claramente expresso. Muitas vezes, a ausência de um sentido definido faz com que a alegoria seja interpretada como uma amplitude total, podendo tudo significar. Mas é na observação do contexto em que ela é criada que seus sentidos originais podem e devem ser investigados.

Durante a Antiguidade Clássica, a Idade Média, o Renascimento e o Romantismo a alegoria foi vista, predominantemente, como uma forma convencional, ou seja, uma forma que veiculava um único sentido, pertinente aos padrões estéticos tradicionais em cada momento histórico. Dadas as especificidades do uso da alegoria em cada época – conforme iremos mostrar – pode-se dizer que tais épocas não viram a alegoria além de seu caráter de convenção pelo fato de perseguirem, cada qual a seu

modo, ideais de perfeição e beleza artificiais, não-naturais, contradizentes à realidade mundana da natureza humana.

Em oposição a essas épocas, o período marcado pelo Barroco e o período que chamamos de Modernidade evidenciam um uso expressivo da alegoria. Uso expressivo da alegoria significa a potencialidade desta para dizer mais do que o sentido previamente calculado. É um uso que escapa ao controle do alegorista e que ultrapassa a validade da obra na qual está inclusa. Trata-se de uma alegoria que expressa e representa características do próprio momento histórico no qual se insere a obra. Tal alegoria é expressiva por não resumir-se a uma regra de estilo ou a uma via pela qual um sentido definido é guiado. O sentido que ela expressa não será uma transcendência, pelo contrário, estará presente no contexto real segundo o qual a obra foi criada. Tal contexto, que sempre é um contexto de crise, interfere na própria obra que tende, alegoricamente, a ser uma obra fragmentária ou “mal formada” (percepção de acordo com o ponto de vista clássico).

Tal alegoria estrutura a obra, é o método pelo qual ela é realizada. Está presente nos componentes mínimos da obra e, com suas tensões e contradições, faz com que tal obra signifique sempre mais do que seu autor inicialmente previra, extrapolando as margens dessa intenção, comunicando-se com elementos do contexto histórico em que vive o autor. Tais elementos são percebidos na obra pelos leitores que compartilham, com o autor, uma percepção histórica diferenciada⁸. Para que a alegoria ocorra (e seja

⁸ Benjamin (1994) chama tal concepção histórica materialista dialética, em oposição ao historicismo, que é a visão tradicional de história. A visão de história do materialismo dialético, que fundamenta a leitura da alegoria expressiva, será exposta mais detalhadamente no decorrer da dissertação.

percebida), uma consciência da materialidade da obra⁹ é necessária, bem como uma consciência da materialidade da realidade.

1.1. Breve percurso pelo estudo da alegoria

1.1.1. Alegoria antiga

Percebida na Antiguidade Clássica como uma figura de retórica que dizia algo para significar outra coisa, como uma modalidade de elocução, um ornamento do discurso, a alegoria não foi particularmente percebida em meio às outras figuras de retórica antiga. Tropo de pensamento tal como a metáfora - da qual, aliás, a alegoria não se distinguia – a alegoria era utilizada com o objetivo de avivar a discussão teórica que se fazia, a princípio, tendo-se em vista a imposição da verdade, e, posteriormente, como instrumento de persuasão.¹⁰

Gregos e romanos pensaram a alegoria como ornamentação de discursos produzidos numa prática forense e literária regida por convenções que evidenciavam o caráter prático e, assim, o valor imanente do discurso produzido. Na interpretação greco-romana da alegoria não havia nenhuma transcendência, de acordo com Hansen

⁹ A alegoria existe como elemento formador da obra e, a fim de forjá-la ou descobri-la, é necessário analisar imanentemente a obra. Tal análise não poderá ignorar as características principais do contexto que a formou. Esse é o objetivo que fundamenta o presente trabalho e será expresso no terceiro capítulo.

¹⁰ Segundo Kothe (1986), inicialmente utilizada como uma forma de imposição da verdade, a retórica era composta, por cinco longas partes (invenção, disposição, elocução, memória e prolação). Isso significou a sua identificação a “processos habilidosos ou invulgares de expressão, repertório de tropos e figuras” (KOTHE, 1986, p. 7). Ainda de acordo com Kothe, na retórica greco-romana, os adornos do discurso, antes considerados desprezíveis, ganharam destaque, sobrepondo-se e desviando-se à transmissão da verdade, objetivo inicial: “[...] sendo a verdade demasiado débil para se impor, precisava contar com um instrumento que a tornasse mais eficaz. De instrumento da verdade, a retórica tornou-se uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade. Ou melhor: tornou-se cabal demonstração da verdade entendida como vontade de poder. Essa deturpação já estava contida em potencial na Arte retórica, de Aristóteles, pois grande preocupação deste se voltava para os vários tipos de público, para o modo de como melhor atingi-lo. A persuasão, o exercício da vontade, tornou-se a essência da retórica”. (KOTHE, 1986, p. 8).

(1986). Nessa alegoria, sendo *b* uma designação concretizante e *a* uma significação abstrata, esta não se refere, ainda, a nenhuma transcendência religiosa, como viria a ocorrer posteriormente, quando a alegoria foi associada à interpretação de textos religiosos, durante a Idade Média. Se, na Antiguidade Clássica, a alegoria é usada pela beleza que atribui ao que é dito, na Idade Média ela será usada por conseguir, por meio de sua complexidade, ocultar melhor a verdade dos textos sagrados. A “palavra de Deus” seria um bem considerado tão precioso, nesse momento medieval, que teria de estar fora do domínio dos infiéis.

1.1.2. Alegoria medieval e renascentista

Embora o período chamado de Renascimento tenha início durante a Idade Média, perdure ao fim desta e se prolongue até o século XVII, fazemos essa distinção didática entre alegoria medieval e alegoria renascentista a fim de realçar as diferenças e afinidades entre elas. Por falta de um termo específico que defina a alegoria realizada nos primeiros séculos da Idade Média, adotamos a classificação “alegoria medieval” que, em alguns aspectos, se diferenciara da alegoria renascentista, no presente estudo, própria dos últimos séculos medievais.

Tais alegorias carregam, em comum, um traço de religiosidade, embora esse traço tenha se manifestado de diferentes formas, a depender da influência de cada momento histórico. A alegoria medieval tinha propósitos claros de catequização; diferente, pois, da alegoria renascentista que, embora tivesse ainda um forte apelo interpretativo religioso, acentuava, também, traços pagãos e imanentes.

A alegoria produzida durante a Idade Média, de um modo geral, nasce da fusão entre a doutrina grega da arte livre e o dogma egípcio da arte controlada (sistema

fechado de significados, que desejou reproduzir a voz divina, detentora do saber de todas as coisas), de acordo com Benjamim (1984). Embora se manifeste por meio de escrita profana, o sentido que a alegoria porta, aí, é transcendente, remete à própria voz divina.

A “alegoria dos teólogos”, no dizer de Hansen (1986), não era “formal” tal como a “alegoria dos poetas” - alegoria utilizada na Antiguidade Clássica. Consistia, basicamente, em um processo interpretativo que visava tornar textos já constituídos em textos sagrados. Para Jeanne Marie Gagnebin (1994):

[...] desde os inícios do cristianismo, o *Antigo Testamento* aparece como um discurso premonitório do *Novo*, do advento messiânico. Não são somente os Profetas que anunciam o Cristo, mas sim o texto inteiro do Antigo Testamento, a história da Antiga Aliança entre Deus e Israel prefigurando a Nova Aliança realizada em Cristo. A alegoria ocupa, portanto, um lugar privilegiado na religião cristã: ela não é somente uma forma de interpretação, ela determina a compreensão da História da Salvação (GAGNEBIN, 1994, p. 39).

E, de acordo com Hansen (1986):

Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do Velho Testamento – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo – e propõe, numa passagem do Novo Testamento – seja a ressurreição de Cristo – uma repetição. (HANSEN, 1986, p. 4).

A percepção da alegoria nesse momento vincula-se a uma visão de história em processo de transição: afrouxada a preocupação com “a” verdade histórica¹¹ - herdada dos gregos e que, com os romanos, tornou a história ocidental uma narração sucessiva de feitos “gloriosos” - e influenciada pelos cristãos – para quem o acontecimento histórico central é a vinda do Messias - a visão de história predominante na Idade Média

¹¹ “[...] desde que um homem assume atitude de historiador, tem que esquecer todas as considerações, como o amor aos amigos e o ódio aos inimigos... pois assim como os seres vivos se tornam inúteis quando privados de olhos, também a história da qual foi retirada a verdade nada mais é do que um conto sem proveito” (Políbio apud BORGES, 2007, p. 20 - 21).

concilia a concepção de tempo histórico cíclico - comum ao antigo mito pagão, no qual os acontecimentos se comunicam sem se disporem em uma lógica linear – à visão de tempo linear, realizando, somente, uma pequena ruptura nessa linha histórica, o que marcaria o nascimento do Cristo. Confirma-se, na Idade Média, um conceito de história predominante na civilização ocidental no qual: 1) uma situação de caos se estabeleceria e 2) um salvador – por vezes divino - seria necessário para estabilizá-la¹².

A lógica de eterno retorno do mito pagão que influencia o conceito de história do período medieval pode ser percebida na interpretação alegórica das sagradas escrituras na Idade Média, que lê o Novo Testamento como uma confirmação ou repetição do Antigo. Outro aspecto do mito resgatado nessa visão de história medieval é o planejamento divino sobre os homens, pois é Deus quem teria, na mitologia cristã, destinado a vinda de seu filho como o salvador da humanidade.

Por esse trecho já é possível perceber que a alegoria, na Idade Média, embora seja considerada religiosa e transcendente, é construída sobre pressupostos terrenos e pagãos. Tal aspecto da alegoria será melhor evidenciado no estudo da alegoria do Renascimento. Por enquanto, enfatizaremos o uso da alegoria como uma confirmação da

[...] realidade [...] dividida em dois planos: o superior, perfeito (representado por Deus) e o inferior, imperfeito (representado pelos homens).¹³Essa visão é introduzida na história por Santo Agostinho, em sua obra *A Cidade de Deus*; ele é o primeiro formulador de uma interpretação teológica da história (do grego, *teos*, ou seja, “deus”). O

¹² A segunda parte desse processo seria percebida no contexto barroco, quando seria notada a impossibilidade de estabilização do caos pelo salvador único e divino. Nesse momento, percebe-se que o projeto sob o qual a Igreja Católica se baseara até então – a resignação e a esperança num salvador divino – ruíra. A consciência política convive, no período histórico do barroco, com os resquícios do pensamento histórico católico.

¹³ É curioso o conjunto de semelhanças com Platão (livros VII e X de *A república*). Parece que Santo Agostinho reaproveita as idéias de Platão, submetendo-as à mitologia e ao ideário cristão-católico.

plano superior da realidade é a Cidade de Deus, enquanto que o plano inferior é a Cidade dos Homens. (BORGES, 2007, p. 22 - 23).¹⁴

A assunção à realidade superior passaria pela correta interpretação dos textos sagrados, aos quais somente “iniciados” poderiam conhecer plenamente. A alegoria afirmou a necessidade de investigação dos textos sagrados por meio de um intermediário, ou seja, por meio de um padre. Quando a Reforma Protestante ocorreu, com a reivindicação de autonomia na leitura e aplicação dos textos sagrados, também a alegoria foi execrada, juntamente com a idéia de intermediação religiosa: “Lutero vai, portanto, engajar-se deliberadamente ao lado do estudo do *sensus litteralis* contra o *sensus allegoricus*, como o testemunha sua tradução da Bíblia” (GAGNEBIN, 1994, p. 39). O Renascimento continuou esse movimento de apreço à literalidade e a alegoria será transformada. De acordo com Gagnebin (1994), um novo pensamento científico é desenvolvido, para o qual a alegoria pensada nos moldes dos primórdios da Idade Média, “não oferece nenhum fundamento seguro” (GAGNEBIN, 1994, p. 39).

Diferentemente dos gregos, para os fiéis da Idade Média, inexistia uma preocupação com o modo de formação das alegorias no texto, e sim com a moral religiosa que elas “significavam”. Quando a maior parte da população era analfabeta, havia, para a arte produzida no período, a preocupação com o didatismo por meio de imagens, e a alegoria teve, nesse contexto, um uso privilegiado. Os dramas jesuíticos

¹⁴ Não por acaso, essas idéias são aludidas no romance *Sangue de Coca-Cola* (1980), conforme iremos abordar no terceiro capítulo. No romance, a Cidade de Deus é a alegoria de um lugar onde os “bem-aventurados” de carne e osso se unem, celebram a festa da Revolução da Alegria e se distanciam dos problemas reais. Tais bem-aventurados são, em vez de santos, pessoas ricas e influentes, que comemoram inconseqüentemente, sem atentar para os problemas nacionais. “Deus” é um modo pelo qual é chamado, no romance, o General Presidente do Brasil, uma síntese de todos os presidentes da ditadura militar, em referência a seu poder absoluto sobre tudo e sobre todos. Dada a ambigüidade, a Cidade de Deus poderia ser, ainda, uma referência à favela carioca, criada no governo do “Deus do Brasil”, ou seja, pelo General Presidente, como consequência de sua política econômica autoritária e excludente também freqüentemente referida no romance *Sangue de Coca-Cola: o milagre brasileiro*. Esse “milagre”, ironicamente, foi a tragédia e o “inferno” de muitos, pois aumentou a desigualdade social, a pobreza e a miséria no país.

criados na Idade Média com o objetivo de catequização foram criações do período (mais tardes “pervertidas” em dramas barrocos tais como os que foram analisados por Benjamin).

Embora sempre convertesse a um sentido religioso, a alegoria desenvolvida durante a Idade Média se fazia a partir da junção de elementos opostos, pagãos e cristãos, o que lhe deu um aspecto de variedade.

A concepção alegórica tem sua origem no contraste entre uma *physis* culpada, instituída pelo Cristianismo, e uma *natura deorum* mais pura, que se encarnava no Pantheon. Na medida em que a Renascença renova o elemento pagão, e a Contra-Reforma o elemento cristão, a alegoria precisa também renovar-se, como a forma de sua confrontação (BENJAMIN, 1984, p. 249).

Nos primeiros anos da Idade Média, a alegoria já era composta por uma reunião de fragmentos oriundos das mitologias pagãs, criteriosamente selecionados e revestidos com a aparência da sacralidade cristã. As figuras dos santos e do demônio- praticamente figuras de antigos deuses pagãos travestidos de acordo com a lógica cristã- comprovam essa afirmação. É importante destacar o “recorte” que se fez aos deuses mitológicos¹⁵ – que mostravam características bem humanas – a fim de se ressaltar, sob a égide de santos, os valores morais de renúncia e sacrifício prezados pela Igreja Católica. Tudo para fazer com que os homens almejassem atingir a posição de santos, e não de simples seres humanos. Isso mostra que as alegorias criadas nesse período tinham por finalidade o catequizar e o orientar dogmaticamente, de acordo com os valores da Igreja Católica.

¹⁵ Em dois momentos a Igreja executou um movimento semelhante de agregação de elementos pagãos: em sua origem e em sua crise no período da Reforma Protestante. Aliada ao poder terreno dos reis, a Igreja Católica desenvolveu, por meio do uso das alegorias, uma estratégia eficaz de convencimento: a recolha, dentre os mitos e deuses pagãos, daqueles que poderiam servir à reafirmação de seus dogmas e valores. Deste modo, os santos católicos multiplicaram-se profusamente, apoiados, externamente, na imagem dos muitos deuses pagãos, mas, interiormente, compostos pelos valores cristãos de renúncia e de sacrifício. Assim, a Igreja “criou”, baseada nos antigos deuses e mitos pagãos, um santo para cada dia do ano cristão, santos que deveriam servir de intermédio entre os planos terreno e divino. (Tais informações foram coletadas em “O politeísmo de um Deus só”, artigo de Reinaldo Azevedo, publicado na **Veja** de 28 de fevereiro de 2007, p. 72- 73).

O resíduo da seleção dos elementos pagãos reutilizados pela Igreja Católica foi reunido sob a figura do Anticristo que, temida e evitada, tinha por função provocar o medo do castigo divino que viria em punição aos pecados e o medo de não pertencer ao reino celeste¹⁶. Os instintos, refletores do predomínio do corpo sobre as instâncias espirituais, encarnados em nudez, sexo, ócio, embriaguez, dentre outros, foram reunidos numa figura asquerosa que, não por acaso, lembra o lascivo Pã (ou Lupércio), bem como Dioniso (ou Baco), deus do vinho, deuses pagãos da mitologia greco-romana no paganismo. Isolam-se, assim, por meio de uma figura única, os aspectos corporais considerados “males” da humanidade, com o intuito de extirpá-los.

Nesse momento, “os deuses emergem num mundo hostil, tornando-se maus, e degradando-se em criaturas” (BENJAMIN, 1984, p. 248). Despojados de seus poderes originais, restam-lhes os elementos pagãos que não podem ser totalmente desconsiderados pela Igreja Católica, mas tais elementos são satanizados. Tudo isso contribuiu para o processo de satanização da materialidade do qual Santo Agostinho era partidário: “somente no além poderiam os bem-aventurados desfrutar de uma corporalidade incorruptível e de um gozo recíproco de sua beleza, de forma plenamente pura” (BENJAMIN, 1984, p. 245). As alegorias, então, nesse contexto histórico, apontavam para “duas direções: ela[s] visava[m] circunscrever em termos cristãos a verdadeira natureza (demoníaca) dos deuses antigos, e servia[m] para a piedosa mortificação da carne” (BENJAMIN, 1984, p. 245).

Segundo Benjamin (1984), “a alegoria não teria surgido nunca, se a Igreja tivesse conseguido expulsar sumariamente os deuses na memória dos fiéis”

¹⁶ Os pecados capitais instituídos pela Igreja Católica seriam, também, um outro modo de afirmar esse medo e de propagar a ideologia da Igreja, tendo por intuito controlar e “educar” os instintos humanos dos fiéis, considerados demoníacos a partir de então.

(BENJAMIN, 1984, p. 246), pois a alegoria “corresponde aos deuses antigos, no estágio de sua extinção coisificada” (idem, p. 249). A alegoria foi utilizada, nesses primórdios da Idade Média, como o instrumento que pretendeu “exorcizar um remanescente intato da vida antiga” (idem) sendo um meio de controlar a corporeidade. Entretanto, a alegoria não serviu plenamente a esse interesse: “O antigo mundo dos deuses deveria ter se extinguido e, no entanto, ele foi salvo justamente pela alegoria. Pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p. 246).

A alegoria medieval que, inicialmente, participava das obras dos monges, foi, posteriormente, copiada por artistas com propósitos menos religiosos. Estes “imitavam as velhas obras dos monges, mas com grande discernimento e com grande atenção para os objetos” (BENJAMIN, 1984, p. 189 - 190). Devido à atenção despendida aos elementos constituintes da alegoria: “os humanistas começaram a escrever, não com letras, mas com imagens de coisas (*rebus*)” (idem, p. 191). A concretização de idéias, qualidades, por meio de imagens (figuras), permitiu à alegoria abarcar mais profundamente os significados, multiplicando-os, ainda que, ao final, o sentido remetesse, ainda, a uma transcendência.

A emblemática – nome que a alegoria recebe durante os séculos XV, XVI e XVII, segundo Hansen (1986) – embora sempre apresentando uma finalidade moral, atinge gradações de sentido no decorrer do tempo. De acordo com Benjamin (1984), ela serviu de código cifrado às verdades extremas: “as máximas da alta política” “a verdadeira sabedoria da vida” (BENJAMIN, 1984, p. 194) e, também, foi “um refúgio para muitas idéias que seus autores preferiam não revelar aos Príncipes” (idem, p. 194). Há que se entender isso como um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que a

emblemática era uma linguagem para eruditos, serviu para que todos pudessem entendê-la, pois foi usada para catequizar. A alegoria se revelava, aí, em seu aspecto plurissignificativo.

As muitas obscuridades no vínculo entre a significação e os signos [...] em vez de desencorajarem os autores, os estimulavam a atribuir valor simbólico a atributos do objeto cada vez mais remotos, para através de novas sutilezas ultrapassarem os próprios egípcios. A isso se agregava a força dogmática das significações legadas pela tradição antiga, de modo que a mesma coisa podia simbolizar uma virtude e um vício, e, portanto, em última análise, podia simbolizar tudo. (BENJAMIN, 1984, p. 196).

A concepção lingüística da alegoria, já percebida na Antiguidade Clássica, é retomada no Renascimento. Esse traço de imanência é, entretanto, aliado a sacralidade própria do contexto medieval. Tal dualidade faz com que a alegoria renascentista não fosse totalmente convencional, seu sentido não era facilmente apreensível como era o sentido na alegoria do início da Idade Média. A idéia alegórica de que se deveria buscar o sentido verdadeiro oculto além do sentido literal tomaria, no período histórico do Renascimento, a imagem de uma cripta e, portanto, de um enigma a ser decifrado. Tal cripta, na qual se encerrava o poder divino, era materialmente feita. Ela se abria somente para iniciados, que conseguiam decifrar o sentido de sua inscrição. Tal sentido procurava ser sempre um e imutável, de cunho transcendente. Na alegoria desenvolvida no Barroco, tal caráter de sacralidade estará um pouco menos presente, enfatizando, assim, mais a imanência que tal cripta comporta do que o sentido a se buscar.

Embora tenha esse elemento de imanência em comum com a alegoria barroca, a alegoria criada no Renascimento visa um significado cristão a partir da revalorização de fragmentos pagãos e, também, cristãos. A alegoria renascentista relaciona-se com o destino da alma humana que “volta” para o mundo das essências, embora assumisse a variedade de ruínas.

1.1.3. Alegoria barroca

Durante a Idade Média, o homem descobriu a vulnerabilidade própria de sua condição humana diante de fatos concretos, passando da fé absoluta a um questionamento divino. Tal relativização do divino, entretanto, não impediu que este elemento ainda fosse, por alguns séculos, o principal critério de avaliação das ações humanas.

A idade barroca, na sua contradição exacerbada entre ideal religioso e realidade política (é a idade das sangrentas guerras de religião), expõe aos olhos dos contemporâneos visões de horror tais que proíbem ao poeta a busca serena de uma harmonia supratemporal. No teatro barroco, a história humana e violenta entra literalmente no palco, tendo ainda, sem dúvida, como fundo uma história de salvação, uma teologia da Queda e da Redenção. Mas as certezas religiosas e teológicas são submetidas à prova de uma realidade tão cruel que vacilam. (GABNEBIN, 1994, p. 44).

Foi durante o Barroco que o homem mais seriamente questionou a possibilidade de salvar-se pela transcendência, despertando para uma salvação por meio da naturalização/secularização da história. A política é o outro pólo que fundamenta o período, além do pólo da religião. Esvaziada de seu caráter messiânico, a história passa a ser concebida como uma sucessão de catástrofes, de acordo com Benjamin (1984). Influenciado pela Reforma, pela Contra Reforma e pela Inquisição, por guerras santas e também políticas, por príncipes e tiranos, pela fome e pela peste, as obras barrocas refletem, alegoricamente, a relativização da fé divina e a concepção da história como natureza, de acordo com o que nos diz, ainda, Benjamin (1984). Perdida a linguagem sagrada, o mundo manifesta-se como martírio e é por isso que a alegoria surge como uma forma de *expressão* privilegiada no período.

As tensões que cercam o homem barroco são expressas, diz Benjamin (1984), por meio de alegorias nos dramas barrocos. Pode-se perceber a dualidade entre imanente e transcendente, entre política e religião na alegoria capaz de expressar tais contradições, originadas naquele momento histórico específico. Diferentemente realizar-se-ia o símbolo, que não mostraria o presente concreto e sim um ideal clássico, resumido e apaziguador.

Analisando o drama barroco alemão em sua imanência e em contraste com seu ideal clássico – a tragédia nos moldes clássicos – Benjamin pôde registrar as principais antinomias que fundamentam esse drama. Algumas delas foram centradas em personagens do drama barroco alemão, tais como o príncipe e o cortesão. Essas personagens, por serem nobres, compararam-se aos príncipes da tragédia, mas se afastam destes por apresentarem-se ambíguas. Ao mesmo tempo em que é um mártir, sofredor em sacrifício do cumprimento de um ideal coletivo – e nisso, o príncipe se aproxima do herói trágico – o príncipe também se revela violento e arbitrário, ou seja, revela sua face de tirano. O cortesão, por seu lado, é um abnegado conselheiro das decisões do príncipe; mas é, também, o articulador da próxima guerra civil, ou seja, da próxima catástrofe que visa desbancar o príncipe.

Esse enfoque contraditório dado às principais figuras do drama barroco também se reflete em outros aspectos do drama, tais como o espaço e o tempo em que se desenrola a ação. De acordo com o que nos diz Rouanet (BENJAMIN, 1984), no prefácio de *Origem do Drama Barroco Alemão*, o palco onde se desenrola a ação do drama barroco é móvel, transitório como a vida humana e dedicado a um espetáculo lutuoso, desprovido de qualquer interferência divina. Bem diferente é o palco no qual se desenrola a ação dramática da tragédia clássica, no qual, a partir de um ponto fixo, a

ação é revelada, tendo como ápice a luta dos homens contra a interferência dos deuses, ainda presentes (no drama barroco, tais deuses desaparecem). Em relação ao tempo, no drama barroco, o destino é onipotente (a morte é certa para todos), pouco importando, portanto, a marcação temporal. Na tragédia clássica, o tempo é linear, já racionalizado, não mais cíclico como no mito.

Os personagens do drama barroco ilustram a fragilidade das criaturas, impotentes e desamparadas sem a antiga influência divina. As ações de tais personagens sempre se refletem sobre o destino da coletividade e, nunca, sobre o destino individual. É por isso que as ações do príncipe se tornam tirânicas, implicando em sofrimento para seus súditos. O conflito causado pelo artesão gera uma guerra coletiva e não, somente, uma intriga palaciana. As mortes desses personagens, por sua vez, também são traços de uma vivência coletiva, são acontecimentos banais em meio às constantes catástrofes, e não são destinos individuais. A morte do herói da tragédia clássica é lamentada, mas a queda do príncipe não, uma vez que é logo repostado por outro.

A tirania do príncipe marca um dos meios pelos quais se visava assegurar a ordem e a estabilidade da comunidade, já que a crença na salvação divina já não estava plenamente disponível. Por outro lado, a fragilidade desse líder indica que nem mesmo os poderosos estão livres do fim, condição de todas as criaturas vivas. Esse traço de decadência é marcante e remete ao sentido da alegoria: “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio.” (BENJAMIN, 1984, p. 188). A consciência da constância desses “episódios de declínio” justifica, por sua vez, a esperança do homem barroco em um golpe que seja definitivo. Entretanto, tal tentativa

mostra-se, uma vez mais, frustrada na organização do caos e bem-sucedida, somente, na adição de novas ruínas ao registro histórico.¹⁷

Assim, o drama barroco pode ser considerado uma “perversão”, um desgaste da tragédia clássica, mas, na análise de Benjamin, ele é

A idéia do plano de conjunto [que] se manifesta de forma mais impressionante nas ruínas dos grandes edifícios que nas construções menores, por mais bem conservadas que estejam, e por isso o drama barroco alemão merece uma interpretação. Desde o início, no espírito da alegoria, ele foi concebido como ruína, como fragmento. É nele que a forma deste drama – ao contrário de outros, que fulguram como no primeiro dia – preserva a imagem do Belo. (BENJAMIN, 1984, p. 258, colchetes nossos).

A arte barroca era considerada, à época de sua vigência, decadente em relação à arte renascentista, que buscava o ideal clássico. Como diz Aguiar e Silva (1976), o barroco “fala a mesma linguagem [...] renascentista, mas sob a forma de um dialeto selvagem” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 370). Foram contemporâneas, portanto, essas duas tendências contrárias, o clássico e sua “perversão”. Do fracasso da aplicação plena dos ideais clássicos do Renascimento espalhados pela Europa, devido às características históricas locais, surgiu a arte barroca, originalmente considerada “imperfeita”. Na Alemanha, origem do drama barroco privilegiado por Benjamin, notadamente, as guerras de religião – e, conseqüentemente, também políticas – exerceram forte influência sobre o desenvolvimento artístico. A forma “inacabada” do drama barroco alemão é reflexo da influência que as circunstâncias históricas opressivas tiveram sobre o sujeito criador: martirizado, sem salvação divina, condenado à imanência, ele buscou -

¹⁷ É o que ocorre em *Sangue de Coca-Cola* (1980) que, em muitos aspectos, aproxima-se do drama barroco. A situação histórica de crise de valores, de catástrofes sucessivas, de decrepitude do ser humano mostrada no romance é, em muitos aspectos, semelhante à que fundamentou o drama barroco alemão. Tais relações serão mais bem explicitadas no estudo da alegoria moderna e no capítulo analítico do romance (o terceiro do presente estudo).

assim como o leitor da alegoria tende a buscar - constante e inutilmente, um sentido pronto e apaziguador. Da falha desse projeto, nasce a alegoria em toda a sua expressão.

1.1.4. Alegoria romântica

No Romantismo, ocorre a distinção entre alegoria e símbolo, o que não ocorria antes: na Antiguidade Clássica, alegoria e outros recursos estilísticos confundiam-se, sem distinção clara e precisa; no Classicismo, a alegoria era apenas “o fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se” (BENJAMIN, 1984, p. 183). No período romântico, aprofundou-se a cisão entre símbolo e alegoria, que passam a ser vistos como um par antagônico, de fato.

Entender a alegoria desenvolvida no Romantismo é importante por que, como diz Avelar (2003), foi nesse período da era contemporânea que o contraste ideológico entre alegoria e símbolo esclareceu-se. Antes do período romântico, tal contraste existia, mas não fora pensado até o fim, de modo que símbolo e alegoria eram formas possíveis de representação, mas não se explicava claramente a preferência daquele sobre esta. Alegoria *versus* símbolo é a distinção que, segundo Avelar (2003), funda a estética moderna. Benjamin (1984) também pensa assim e adota as palavras de Gorres a fim de explicar as distinções entre símbolo e alegoria:

Podemos satisfazer-nos perfeitamente com a explicação que aceita o primeiro [símbolo] como signo das idéias – autárquico, compacto, sempre igual a si mesmo – e a segunda [alegoria] como uma cópia dessas idéias – em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento (BENJAMIN, 1984, p. 187).

Durante o Romantismo, a alegoria “clássica” – modo pelo qual foi vista pelos classicistas - foi confundida com a alegoria “medieval” – a alegoria teológica desenvolvida nos primeiros séculos medievais - e ambas foram contrapostas ao símbolo, o recurso estético ainda preferido, desde o Classicismo, e claramente escolhido pelos românticos como forma plena de expressão dos sentimentos. A alegoria, para os românticos, era um luxo retórico, mecânico, árido, frio, que impedia o fluxo da palavra livre, enquanto o símbolo era considerado orgânico, advindo diretamente da intuição do sujeito romântico. Assim, o símbolo era mais expressivo porque resumia imediatamente a emoção. O símbolo era um elemento uno, sintético, não uma superposição de elementos tal como era a alegoria, pelo que nos dá a entender Creuzer, em Hansen (1986): “o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos” (HANSEN, 1986, p. 6).

Sem compreender a alegoria em sua complexidade, os românticos decidiram considerá-la somente como uma forma de designação imperfeita. Mesmo durante o Classicismo ainda não se tinha formulado a cristalização de um conceito de alegoria: “O pensamento simbólico do século XVIII era tão alheio à expressão alegórica original, que as poucas tentativas isoladas de tratar teoricamente o tema são desprovidas de qualquer valor para a investigação” (BENJAMIN, 1984, p. 183). Sobre a alegoria, reinava, entre autores e críticos, um conhecimento muito vago, do qual ela só seria redimida na Modernidade, a partir dos estudos sobre o Barroco¹⁸.

¹⁸ Embora o Barroco tenha encarnado a forma alegórica (por exemplo, nos dramas alemães), a compreensão da alegoria como expressão só se deu durante o contexto moderno, mais especificamente, entre as décadas de 20 e 40 do século XX, quando artistas resgataram tendências barrocas e motivaram estudos críticos sobre o Barroco. O estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão foi um dos mais proeminentes estudos do período acerca do barroco, destacando a importância dessa estética na contemporaneidade.

Na busca pelo saber absoluto, os românticos (orientados pelos clássicos) elegeram um conceito de símbolo que ganhou espaço nos debates sobre a filosofia da arte e que, segundo Walter Benjamin, nada tem em comum com o conceito original de símbolo, que é teológico. O conceito de símbolo criado pelos românticos perverteu, na opinião benjaminiana, o paradoxo fundamental do símbolo teológico, transformando sensível e supra-sensível em manifestação e essência. Tal conceito de símbolo concebido pelos românticos fundiu o belo e o divino num movimento sem continuidade. Isso, de acordo com Benjamin (1984), foi “uma extravagância romântica hostil à vida, que precedeu o deserto da moderna crítica de arte” (BENJAMIN, 1984, p. 182).

Embora tenha sido lançado pelos românticos, esse conceito “pervertido” de símbolo fora “previsto” pelos clássicos, de acordo com Benjamin (1984). “O classicismo tem uma clara tendência a ver a apoteose da existência num indivíduo” (BENJAMIN, 1984, p. 182) aparentemente perfeito. “O que é tipicamente romântico é o projeto de inscrever esse indivíduo perfeito num processo sem dúvida infinito, mas em todo caso soteriológico e até sagrado.” (idem). Ou seja, na idealização excessiva dos românticos, o que era perfeito resultou divino. A decrepitude típica da condição humana, assim, só seria percebida novamente no contexto da arte moderna.

Comparado com o símbolo clássico, o símbolo romântico é menos profano. Os clássicos buscavam uma humanidade suprema e plena: “O classicismo buscava o ‘humano’ como a suprema plenitude do ser” (idem, 186). Mas, de acordo com Benjamin (1984), embora refletisse o elemento humano, o Classicismo, por desprezar a alegoria, só conseguiu fazê-lo em parte: “só abraçou, tentando realizar esse anseio, a miragem do simbólico” (idem), não demonstrando qualquer contradição inerente à

condição humana. Ao Classicismo era vedado perceber na *physis* o que ela continha de incompleta; essa percepção só iria se realizar por meio da alegoria barroca e moderna.

1.1.5. Alegoria moderna

No contexto moderno, a alegoria mostra o profano, o terreno, o concreto, e não mais as abstrações que épocas anteriores lhe atribuíram.

Mas essa visão de imanência da alegoria moderna confundiria, ainda, alguns estudiosos. Lukács (HANSEN, 1986), por exemplo, baseado no antigo conceito medieval (cristão) de alegoria, a veria como uma falha na abordagem da fragmentação do mundo moderno. Davi Arrigucci Jr. (1979) a veria como um procedimento falho na representação da realidade brasileira no contexto da ditadura militar, porque visaria o particular e não o todo, o que seria “alienante”. Como se vê, na literatura moderna, a alegoria não foi prontamente compreendida enquanto fórmula dialética e reflexiva, apropriada à abordagem dos tempos críticos de agora; a visão classicista iria, ainda, perdurar. Na verdade, elas iriam conviver.

Isso porque, justamente em períodos caóticos, a sede de simbolização é reforçada¹⁹. Essa sede não favorece (ao menos num primeiro momento) que a linguagem enverede por camadas de sentido que, entre o alegórico e o irônico, entremostrem e sugiram, de modo não explícito. Alegoria é, por excelência, “uma imagem destinada a duplicar um pensamento” (HANSEN, 1986, p. 11), portanto, um elemento perturbador na busca do sentido pleno e transparente. Ela é, de outro modo, uma forma literária que

¹⁹ Berta Waldman (SELIGMANN-SILVA, 2003) diz, sobre a ficção realizada em contextos pós-traumáticos: “Espera-se algo inesperado, uma mudança de tom, de ritmo, um desvio, um movimento brusco que amarre o que veio antes e traga a surpresa de uma visão abarcadora, uma imagem condensada que prefigure a história completa” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 171). Entende-se que essa tendência à busca do simbólico se acentue e, ao mesmo tempo, seja impossibilitada em momentos de crise. Dessa frustração pode originar a alegoria.

concentra pares dialéticos e, como tal, contém sentidos transcendentais e imanentes, cabendo ao leitor ir buscá-los.

Entretanto, a alegoria encerra uma perspectiva de redenção que se relaciona ao seu devir, segundo Walter Benjamin (1984), e inicia-se com a contemplação do cadáver, com a consciência da morte física já catastróficamente realizada. Esse movimento de luto corresponde a uma parada no tempo, a um momento de vivência plena do presente por meio da dor, no qual a imanência é absoluta. Para o símbolo, esse momento de parada não existe e o possível luto é abreviado pela orientação transcendente, o que impede a contemplação do cadáver e a compreensão do presente. Nos períodos em que a concepção estética clássica é marcante, a alegoria é interpretada como um “símbolo”, mostrando apenas um sentido convencionalizado e seu caráter dialético é esquecido. Entretanto, tal uso geralmente é problemático, justamente, porque a alegoria se faz a partir da diversidade de fragmentos. Muitas vezes, sem ser plenamente compreendida, a alegoria é posta de lado, como um recurso problemático.

Benjamin buscou na forma do drama barroco, na análise de seus componentes extremos – o drama espanhol, requintado, e o drama alemão, tosco; e dentro dessas obras, seus elementos mais antagônicos, postos em contraste com o ideal clássico de então, a tragédia grega – os dados que expressavam o período histórico do Barroco. Tais elementos só puderam ser compreendidos à luz da Modernidade, período em que Benjamin realizou seu estudo, um momento histórico estruturalmente semelhante ao período barroco. Benjamin (1984) percebe que, mais do que qualquer outra estética, o período barroco se assemelha ao presente moderno: as ruínas da época moderna são análogas às ruínas do Barroco. É o olhar sobre as ruínas que relaciona os emblemas

alegóricos barrocos, estudados por Benjamin, a mercadorias modernas. Segundo Avelar (2003):

(...) trata-se em ambos os casos de um tempo caído, alheio a toda redenção, um tempo que só se deixa ler na crua materialidade dos objetos, não na triunfante epopéia de um sujeito. Os índices do fracasso passado interpelam o presente em condição de alegoria. (AVELAR, 2003, p. 14).

Para a compreensão da alegoria, um conceito de história que não considera o passado um vazio homogêneo se faz necessário. A alegoria associa-se à noção de necessidade de reconstituição do rosto desfigurado dos mortos, para que se lhes preste a homenagem necessária e para que se lhes faça justiça. Mas, sobretudo, para que, segundo Renato Franco (2003), se denuncie a barbárie e as atrocidades cometidas pelo inimigo.

Sob esse ponto de vista, toda vez que houver uma alegoria, ela nos obrigará a olhar para o passado. Este é externalizado no presente por meio de fragmentos - o que, muitas vezes, envolve o plano alegórico. Segundo Avelar (2003), não há espiritualização nessa relação de busca do passado. Isso se faz a partir da materialidade dos vestígios concretos encontrados no presente. É um processo imanente. O que os vestígios mostram é a projeção de uma história outra, alheia ao predomínio do atual príncipe.

A compreensão benjaminiana da alegoria barroca abre caminho para que a alegoria seja compreendida na Modernidade, pois foi com a vivência do período caótico da República de Weimar (1918 - 1933) que Benjamin pôde compreender a alegoria do momento histórico da Reforma Católica. Lembremos que *Origem do drama barroco alemão* (1984), a obra na qual Benjamin ensaia um entendimento da alma do drama barroco, foi criada em um período de crise e desestruturação política e econômica

alemã, que possibilitou, posteriormente, a vinda de um Fuhrer, príncipe-tirano que reformaria a sociedade à custa de muito sangue. O próprio Walter Benjamin foi uma das vítimas históricas desse período, tendo morrido em fuga²⁰, por causa de sua origem judaica. O período caótico entre as duas grandes guerras mundiais, por seus aspectos destrutivos de ordens então vigentes, de construção ou reconstrução de novas alternativas sociais, foi estruturalmente semelhante ao período formador do Barroco, que também foi marcado pela crise e pela renovação.

Por nossa vez, esperamos nos valer do gesto interpretativo de Benjamin, procurando interpretar o recurso à alegoria em um romance produzido em um momento histórico específico de nosso país: o declínio da ditadura militar e o reinício da democracia (1975 a 1986). Lembre-se, a respeito, que a ditadura militar (1964 a 1986) foi, do ponto de vista de muitos, também um evento caótico e que se desenvolveu de modos diferentes ao longo de sua longa permanência.

Embora o estudo de Benjamin sobre o drama barroco alemão tenha aberto a possibilidade de pensar a alegoria em sua complexidade, na modernidade, ela ainda é vista por uma “posição dualista de equilíbrio e de desequilíbrio, de integração e de dispersão, de rígida disciplina e de exuberante liberdade, de luz e de sombra” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 377). Por vezes é interpretada convencionalmente – associada ao transcendente e aproximada ao simbólico - e, por vezes, expressivamente – aliada à história e à constituição formal dos textos.

²⁰ Walter Benjamin morreu em Port bou, na Catalunia, em 27 de setembro de 1940, em circunstâncias pouco esclarecidas. Diz-se que sua morte teria ocorrido durante uma tentativa de fuga fracassada através dos Pireneus, quando as tropas alemãs entraram na cidade. O filósofo já estava em Paris desde 1935, abrigado pelos dirigentes emigrados do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt. A fuga teria sido fracassada somente para Benjamin que teria se suicidado pensando ser impossível atravessar a fronteira franco-espanhola diante do cerco próximo da polícia.

De um modo geral, a consciência da alegoria como um constituinte formal tem crescido e é isso o que permite que ela seja melhor compreendida e utilizada como expressão do momento histórico em que é criada e lida.

Sua interpretação pode se realizar de tempos em tempos, tal como se a alegoria fosse, de acordo com Renato Franco (2003), “um instigante quebra-cabeça, que, pouco a pouco, por meio do acréscimo de detalhes mínimos à experiência traumática, acaba por adquirir configuração nítida”, (FRANCO, 2003, p. 362).

Atualmente considerada tal como a metáfora, o hipérbato e a ironia, a alegoria é um modo de formar virtualidades significantes, mas com uma particularidade: a alegoria agrega elementos contraditórios que não visam transmitir uma mensagem rápida e comunicativa. Alegoria é, segundo Croce (BENJAMIN, 1984), um artifício mediante o qual uma série de idéias se associa, uma a uma, a uma série de imagens; esse aglomerado de imagens, por um lado, pode simplificar as idéias, mas também pode salvá-las de um sentido único, permitindo, segundo Benjamin (1984), que sejam lidas como um antídoto contra o mito e como uma forma de revelação do “outro” da História, mostrando a(s) versão(ões) do(s) oprimido(s).

Quaisquer interpretações da alegoria, adquiridas num instante, são passageiras. E são marcantes como um relâmpago que “inscreve no céu atual o brilho (...) daquilo que em outro tempo foi sonhado ou pensado (...) [e] libera, nesse clarão, a centelha de vida que ainda pulsa no coração gelado daquilo que se converteu em ruína”, (FRANCO, 2003, p. 362). A alegoria salva sentidos, mas também os perde, constantemente.

Capítulo 2: O romance no contexto da ditadura militar brasileira

“Como transformar o que é memória recente, livros que mal acabamos de fechar, em História?” (SUSSEKIND, 1985, p. 9).

Como consequência deste período truculento e sombrio de nossa história política recente, uma das questões que se impõe ao pensamento que, de um modo ou de outro, tenta se opor à versão oficial dos acontecimentos – ao contexto de ofuscamento que a reveste – é a de investigar como a produção cultural – particularmente a literária – configurou essas atrocidades perpetradas à época da ditadura militar no país (1964 – 1985) e como reagiu – literariamente, é claro – a elas. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 353).

Introdução

Na Modernidade, a percepção da corruptibilidade da natureza convive com a busca pela perfeição; e a concepção da história como um caos permanente convive com as tentativas de sua estabilização. A alegoria é vista segundo esse dubio ponto de vista histórico: seu caráter transcendente será ainda preservado junto ao traço imanente, embora a percepção da alegoria enquanto forma esteja, na Modernidade, mais aguçada. Embora, nesse período, convivam o caráter de convenção e o caráter de expressão da alegoria, reconhece-se a sua precariedade enquanto linguagem comunicativa:

Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediatez do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar esta falta, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias (GABNEBIN, 1994, p. 45).

Embora ainda utilizada segundo um ideal de escrita clássica, convencional e comunicativa, a alegoria iria, na Modernidade, decepcionar, frustrar essas expectativas: “Essas imagens escritas não são mais, como na Idade Média ou mesmo ainda no Renascimento, as assinaturas do grande desígnio divino expresso no livro da Natureza e comentado nos livros humanos. São signos esparsos, restos de um texto escrito que foi destruído, ruínas de uma arquitetura finda.” (GABNEBIN, 1994, p. 48). “Falha” de um projeto clássico, comunicativo e convencional, a alegoria atesta que “o” sentido verdadeiro nunca mais seria plenamente alcançado.

As catástrofes ocasionadas pelo homem - guerras e revoluções turbulentas - tornaram-se cada vez mais constantes durante o século XX devido ao desenvolvimento tecnológico, que acirrou e potencializou a idéia de progresso, de supremacia sobre a natureza e de experiência individual subjetiva. Tal conjuntura catastrófica, como diz Benjamin (1994), implicou em uma mudez ou em uma inabilidade no expressar: “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca” (BENJAMIN, 1994, p. 198). As catástrofes modernas – cujo ápice foi as duas grandes guerras mundiais – abalaram o indivíduo e, conseqüentemente, sua comunicação. Com o próprio ser humano em frangalhos, também a transmissão das experiências passou a constituir-se em fragmentos, com sentidos esparsos e vazios. O antigo “ideal de beleza e de reconciliação” (GABNEBIN, 1994, p. 43) fora substituído por “uma arte que se abre para a negatividade e para a morte e que quer ‘absorver’ a ‘existência real na sua deficiência de existência finita’” (idem).

Pode-se dizer que, nesse contexto, uma das formas de expressão romanescas utilizadas na tentativa de representação do momento histórico vem sendo a alegoria: ela permite a reunião de elementos esparsos e distintos e a convivência dialética entre eles. Por meio disso, as tensões sociais que são através da alegoria representadas conservam-se vivas na obra. Assim, não comunicando um conhecimento claro e definido como o símbolo faz, a alegoria permite expressar o caos histórico - o que o símbolo não faz, por eliminar as contradições. Não encerrando um sentido único, a alegoria pode ser constantemente pensada, de acordo com o período histórico em que é formada e lida. Ela reflete “a busca da beleza [...] mas pelo viés do novo e do efêmero” (GABNEBIN, 1994, p. 56).

No contexto moderno, as formas literárias consideradas "tradicionais", baseadas em moldes clássicos, tornaram-se inadequadas, e se fez necessária a criação de formas novas que não poderiam deixar de basear-se nas "marcas antigas". O que mudou, de fato, foi o posicionamento ideológico diante das velhas fórmulas: ao invés de adequar-se a elas, num movimento classicista, o ideal passou a ser utilizá-las como ponto de partida para a criação. Tal idéia realizou-se sob a influência do próprio contexto.

2.2. O romance no contexto da ditadura militar brasileira

Motivada pelas instâncias históricas – principalmente pelos fatos que resultaram na instalação da ditadura militar brasileira -, a prosa brasileira do período realizou, a seu modo, o projeto típico da Modernidade: o resgate de traços estéticos do passado e a criação a partir deles. No período histórico brasileiro de 1964 a 1986 – de ascensão e queda da ditadura militar e de reinício da democracia definitivamente capitalista – a literatura caracterizou-se por traços experimentais e de amargura política, segundo

Candido (1987). Marcada por aspectos tais como a censura às artes - que se desenvolveu sob variadas formas, segundo Sussekind (1985) -; o desenvolvimento das mídias e a popularização dos veículos de comunicação em massa, especialmente o rádio e a TV; o *boom* editorial; o milagre econômico e a abertura política, o romance desenvolvido no período tinha uma função de resistência, de acordo com Pellegrini (1996).

Embora não tenha sido o único fator predominante sobre as artes de então, a censura teve, no campo das artes, impacto semelhante ao que teve, no campo social em geral, o golpe militar de 1964. Ou seja, ela calou, reprimiu e alterou os modos de produção da arte do período, tal como a ditadura militar alterou, por meio da repressão²¹, a sociedade de então. Foi, também, um dos primeiros fatos impactantes sobre a cultura do período.

Do mesmo modo que a ditadura militar não foi homogênea do seu começo ao fim²², apresentando gradações em sua vigência, também a censura, de acordo com Sussekind (1985) também se desenvolveu de diferentes formas. Com o golpe militar de 1964, a censura passou a existir, embora ainda não fosse tão repressiva quanto viria a ser posteriormente. A princípio, não reprimiu as artes críticas à política de então, mas cortou o elo que ligava público de massa aos intelectuais de esquerda. Estes passaram a se comunicar, somente, com seus próximos (especialmente com estudantes que, mais tarde, de acordo com a autora, fomentariam algumas das reivindicações contrárias à

²¹ As nuances da repressão social realizada pela ditadura podem ter sido alegorizadas no romance *Sangue de Coca-Cola* por meio da personagem Camaleão Amarelo e seus inquisidores. Os três inquisidores causam medo de diferentes formas: o primeiro deles, Hiena, é o que aparenta mais agressividade; Ouriço Caixeiro, o segundo, é tão cruel quanto sensível e, finalmente, o Tamanduá Bandeira fere com um abraço e com uma falsa intimidade. A violência não desaparece, mas tende a ser camuflada.

²² “A Castello Branco a ditadura parecera um mal. Para Costa e Silva, fora uma conveniência. Para Médici, um fator neutro, instrumento de ação burocrática, fonte de poder e depósito de força.” (GASPARI, 2002b, p. 129).

ditadura militar). Ao mesmo tempo em que cortava o elo entre a massa e a intelectualidade de esquerda, o governo ditatorial desenvolveu, nesse primeiro momento da censura, a base sobre a qual desenvolveria a “utopia do ‘Brasil Grande’”: o desenvolvimento e a popularização dos veículos de comunicação de massa. Ou seja, instalou a sua estética do espetáculo, na qual os problemas nacionais não seriam discutidos.

Num segundo momento, a partir de sua decretação oficial no AI-5, a censura passou a interferir pontualmente, suprimindo o que o governo considerava subversivo. Passou-se a realizar “expurgos de professores e funcionários públicos, apreensões de livros, discos, revistas, proibições de filmes e peças, censura rígida, prisões” (SUSSEKIND, 1985, p. 16). Do ponto de vista da alegoria foi nesse momento que ela passou a ser considerada necessária, como um meio de criticar indiretamente o governo. A alegoria desenvolvida nesse período, no entanto, foi uma alegoria muito próxima ao símbolo, por seu caráter de convenção. A alegoria dizia algo para significar outra coisa que era, sempre, uma referência ao governo político de então.

Foi com o fim da censura, em 1975, que um terceiro momento da censura no campo das artes se instala: o incentivo governamental às obras que se coadunavam com a ideologia oficial. A ditadura desse momento também passou a cooptar intelectuais que, desempregados ou sob a ameaça de serem despedidos, submetiam-se a uma produção cultural nos moldes da ideologia oficial²³.

É interessante notar que, para o campo literário, especificamente, foi a partir desse terceiro momento que a censura se fez mais presente, conforme explica Sussekind (1985):

²³ Isso será alegorizado, principalmente, por meio das personagens Camaleão Amarelo e Homem do Sapato Amarelo, em *Sangue de Coca-Cola*.

[...] data justamente de 1975 um certo *boom* editorial no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas algumas características do *boom*. E ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da censura (SUSSEKIND, 1985, p. 20).

Entretanto, uma grande parte de obras intelectualizadas que poderiam ser categorizadas como subversivas já haviam sido neutralizadas ou vetadas pela censura das fases anteriores.

No contexto da abertura política, a lógica do mercado fundiu, indissoluvelmente, obras críticas e obras de consumo. Estar inserido no processo de produção tornou-se, aliás, vital para a execução de obras críticas quanto às circunstâncias históricas: a “consciência de estar inserido num determinado processo de produção [...] [foi] a única forma viável de tentar produzir uma literatura que se [queria] crítica” (PELLEGRINI, 1996, p. 177). Diferentemente de antes, o romancista da época da abertura sabia-se inevitavelmente integrado a um processo histórico que moldava sua atuação a uma subversão a ser realizada, no máximo, de dentro para fora (razão pela qual era preciso se integrar, ao menos parcialmente, à lógica dominante).

Embora o mercado tenha sido uma importante influência sobre a produção literária da época, a censura sobre os meios de produção de massa representou, mais incisivamente, uma ruptura na linha estética do que vinha sendo seguida até então, conforme Renato Franco (2003):

A censura exigiu da produção cultural da época o rompimento dos laços entre a cultura e a política, os quais foram tecidos nos anos 1960 ao sabor de acentuada radicalização ideológica de alguns dos setores da classe média, como os estudantes. Desta maneira, se, na década anterior, a prosa romanesca pôde experimentar uma pluralidade de rumos – entre os quais se destacam tanto a via literária que pode ser denominada de “romance de desilusão urbana” [...] como a do romance propriamente político [...] no início da década de 1970 a literatura se viu forçada ou a elaborar intensa sensação de sufoco (“de esquartejamento”) que contaminava a atmosfera truculenta de então

[...] ou a narrar os impasses do escritor que não sabia decidir se era mais necessário escrever ou fazer política, constituindo assim um tipo de romance desiludido tanto com as possibilidades de transformação revolucionária da sociedade como com sua própria condição. (FRANCO, 2003, p. 354).

Assim, a trajetória literária durante o período de ditadura militar no Brasil pode ser definida em dois momentos: um período pré-68, quando, segundo Candido (1987), a preocupação ideológica era expressa por meio da ficção; e um período pós-68, quando a literatura teve de reinventar-se em virtude da imposição da censura sobre as artes. Essa explicação justifica o timbre respectivamente combativo e experimental que a literatura dos anos 60 e 70 teve.

Entretanto, Sussekind (1985) considera simplista tal periodização da literatura desenvolvida durante a ditadura militar brasileira por abordar “a produção literária como se o seu grande interlocutor fosse efetivamente a censura. Esquece-se assim do diálogo que ao mesmo tempo [manteve] com a tradição e com o seu público” (SUSSEKIND, 1985, p. 10, colchetes nossos).

Pellegrini (1996), por sua vez, divide a literatura produzida na década de 70 em três momentos, ilustrando-os por obras representativas. *Incidente em Antares* (1970) ilustraria o primeiro momento, marcado pela minúcia realista, pelo elemento fantástico e pela preocupação com o momento histórico. *Zero* (1975) indicaria o segundo momento, por conter um enredo banal e a essência do painel alegórico refletor do estado de violação e desagregação do país. A linguagem da literatura desse segundo momento seria estilhaçada, feita por colagem e por artifícios imitativos dos meios de comunicação de massa, o que resultaria em um efeito delirante. Já o terceiro momento, marcado pela revogação do AI-5, pela extinção da censura, pela anistia e pela abertura política, seria o momento de abrir gavetas, de “pôr a boca no mundo” (PELLEGRINI, 1996, p. 30), o

momento do acerto de contas e da tentativa de esclarecimentos sobre o que ficou obscurecido pela censura. Seria, também, um momento de questionamentos, antigos (calados pela censura) e novos. Por isso *O que é isso, companheiro?* (1979), que já traz a indagação do ex-guerrilheiro e do ex-exilado no próprio título, seria representativo de um terceiro momento da literatura desenvolvida nos anos 70.

Na análise de Pellegrini (1996), os três momentos literários trariam, em comum, um elemento de resistência. Essa seria, de fato, uma palavra chave para entender a literatura do período. Se, a princípio, se buscava uma resistência frontal à ditadura, na qual predominava o ideal coletivo, ao final, a resistência se alterou e fez com que os lutadores refluíssem “para lambar as feridas.” (GASPARI, 2002b, p. 49), o que implicava em uma luta mais introspectiva e individual, numa nova orientação de luta. Orientado por esse aspecto geral de “resistência”, a literatura da época ditatorial compreendeu muitas formas de luta e muitos alvos também. No ocaso do período compreendeu que, se a ditadura militar fora, mesmo, a grande vilã do período, não agira sozinha e tivera inúmeros colaboradores.

A literatura de vertente realista, que resgatava aspectos do realismo oitocentista, foi uma das respostas literárias dadas à repressão ditatorial pós-68 (pós-AI-5 e pós-decretação da censura oficial). Tal tendência tinha uma função: a de tentar melhorar a sociedade, aconselhando-a. Para isso, documentava-a, conforme indica Arrigucci Jr. (1979):

[...] na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. [...] Isso se colocou através de uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal (ARRIGUCCI, 1979, p. 79).

Pode-se considerar que tal tendência realista, que influenciou toda a literatura dos anos ditatoriais, visava suprir uma falta: a dos meios de comunicação informativos, tal como o jornal, que estavam censurados e impedidos de mostrar o que acontecia na realidade.

Entretanto, Benjamin já previra (e outros autores²⁴ também o fariam), a impossibilidade de, na modernidade, representar a realidade por meio de uma estética tradicional (clássica, comunicativa) ou de reformar a realidade utilizando, para isso, a literatura como instrumento de conscientização. Mas foi preciso vivenciar a experiência literária de tentativa de reprodução da realidade sob as formas realistas tradicionais para se chegar à compreensão das falhas de seu uso, devido a uma percepção diferenciada do contexto sócio-histórico. É também por essa frustração no projeto literário inicial que a literatura do período é referida, por Franco (2003), como “cultura da derrota”.

Os fatos da ditadura militar brasileira influenciaram, pois, o desenvolvimento do romance no período e a percepção dos escritores sobre a literatura. Estes se viram calados na sua forma de expressão. A função da literatura, além dos temas e das formas, foi posta em questão pelos próprios escritores, de acordo com Franco (2003).

O que talvez caiba é perguntar por que uma pessoa razoavelmente instruída, razoavelmente inteligente, se mete a fazer um produto para o qual não há demanda no país, como é a literatura, não é? Escrever por quê, se o número de leitores é pequeno e o número de alfabetizados também? (J. J. Veiga, PRADO, 1989, p. 29).

Mas isso não se deu apenas no período ditatorial: esse dado apenas foi reforçado nesse período. As diferenças históricas entre escritores e aqueles que sequer lêem já se faziam há tempos, a ditadura militar somente estabeleceu mais um elemento de

²⁴ Adoum (1979), por exemplo.

distanciamento: democratizou os veículos de comunicação de massa, tal como a televisão, de modo que a comunicação entre escritores e população (provavelmente quem mais se “beneficiaria” com o sucesso da proposta realista de reforma social) se inviabilizasse quase totalmente. Tal estratégia também possibilitou a veiculação da ideologia do “Brasil Grande” que afastava o público, ainda mais, dos romances escritos do período. Para o escritor do período, portanto, pouco mudaria: ele continuaria a se comunicar com seus pares, em um diálogo restrito que nunca atingiu a maior parte da população.

O questionamento sobre a própria profissão de escritor se manifestaria literariamente, principalmente, na transformação do narrador nos romances do período. O narrador transformar-se-ia em personagem-narrador: os fatos narrados passariam a ser vistos por dentro. Isso indicou um abandono (ou um fracasso) da posição narrativa realista dos oitocentos, distanciada dos fatos narrados, adotada pelos literatos do início da ditadura militar.

J. J. Veiga (PRADO, 1989) indica, em entrevista, uma possível razão para a ineficiência desse olhar realista sobre o país: as situações narradas, que visavam reproduzir a realidade nacional, cumpriam ineficientemente o objetivo de mostrar a realidade, pois a vislumbravam somente de um ponto de vista. Por outro lado, mostravam aspectos da realidade, verídicos, mas que, aos olhos do público, muitas vezes, pareciam absurdos se confrontados à profícua veiculação da propaganda oficial.

[...] eu acho que isso é consequência da vida que nós vivemos no Brasil. O Brasil é um país que, olhado com olhos de fora, principalmente europeus, só pode ser definido como um país fantástico, porque aqui acontecem coisas que lá no mundo europeu aconteceram em épocas muito remotas. Hoje em dia só em livros antigos de História é que as pessoas tomam conhecimento. Isso sem pensar na questão das relações entre as pessoas e poder, pois no nosso

país o cidadão, comparado ao europeu, por exemplo, não tem direitos. O brasileiro é um cidadão de segunda categoria comparado ao europeu, os direitos que o europeu já conquistou, alguns há séculos, o brasileiro está lutando até hoje para conseguir. Noutro plano, por exemplo, o Brasil é um país onde existem doenças que no mundo já foram eliminadas há muito tempo: a lepra, por exemplo. A lepra para o europeu é, como sabemos, coisa da Idade Média, ele lê, toma conhecimento de que houve uma doença chamada lepra. Num tempo remoto em que as pessoas leprosas eram relegadas, tinham que andar com um sino batendo para os outros não se aproximarem. O brasileiro, ao contrário, convive com o leproso todos os dias. Outro dia eu lia num jornal do Rio de Janeiro, que é o segundo estado mais importante da federação, que o número de leprosos ali está aumentando assustadoramente. Ora, isso é que é fantástico, no mundo de hoje acontecer esse tipo de coisa. Um mundo fantástico? É o nosso mundo. Então, eu não posso escrever livros que nos mostrem como vivendo num país maravilhoso, não é? Eu tenho é que lidar com esse material e fazer aquilo que a situação do Brasil permite que eu faça. (PRADO, 1989, p. 29).

O “olhar estrangeiro” do brasileiro sobre si próprio e sobre sua nação também foi outro fator que comprometeu a proposta realista na literatura desse momento histórico. O olhar do público que conhecia a realidade nacional por meio do que a televisão transmitia (recusando-se a ver aspectos que, por vezes, estavam bem mais próximos) só poderia concluir que os fatos narrados nos romances realistas eram ficção, fantasia, absurdo, delírio. Esse olhar estrangeiro no e sobre o próprio país (que, aliás, é mostrado pelo romance *Sangue de Coca-Cola*) seria um resquício da falta de conhecimento das próprias origens históricas, conflitivas, o que perpetua as relações de poder arbitrárias e injustas do presente, fazendo dos brasileiros “cidadãos de segunda categoria” (realidade também mostrada pelo romance *Sangue de Coca-Cola*).

Assim, os acontecimentos brutais resultantes da repressão ditatorial no país (barbaridades só vividas nos tempos mais primitivos da humanidade) são apresentados ficcionalmente e lidos, quando os são, como tal, sem que se atente para a constância de tais fatos no presente. Há uma irrelevância nessas narrações – do ponto de vista de alteração do quadro social - porque, aliás, a opressão continuamente realizada já

pressupõe a existência de pessoas que convivem com ela, acostumadas, de modo que, muitas vezes, até a vêem como válida na resolução dos problemas. *Sangue de Coca-Cola*, como outros romances desse momento histórico, no qual escrever era uma forma de resistência à desumanização, no qual “as pessoas são obrigadas a correr todos os riscos se não quiserem se desumanizar”, como diz J. J. Veiga (PRADO, 1989, p. 26 - 27), mostra bem essa situação histórica.

As narrações das brutalidades ocorridas durante a ditadura militar passariam a ser mais bem compreendidas como reais com o fim da ditadura militar. Entretanto, nesse momento, não havia mais algo claro ou definido para acusar ou culpar, pois a ditadura militar já havia acabado, abrindo espaço a uma democracia complexa, de múltiplos problemas e implicações. E de múltiplos culpados.

A literatura de cunho realista vigora, durante o contexto da ditadura militar, como tentativa de representar os problemas nacionais. Sob essa influência, a alegoria foi criada como um subterfúgio que viabilizava a crítica ao contexto político de então. Não foi claramente identificada e proibida pela censura porque a realidade que os romances alegóricos realistas representavam era tão brutal (e soava tão inverossímil) que não foi entendida como uma crítica pelos censores (e nem por alguns leitores). O romance alegórico, então, cumpriu, aí, sua missão: preservou da destruição a crítica ao governo que não podia ser claramente feita, facultando a alguns a compreensão do momento histórico. Sob o molde alegórico, a literatura de vertente realista cumpriu, de modo parcial, a intenção de revelar a realidade “tal como ela era”. A parcialidade se deve, também, ao uso de recursos formais tradicionais (dentre elas, o uso da alegoria convencional) não adaptadas aos tempos de extrema violência. O objetivo dessa

literatura também não foi atingido, pois ela não chegou ao público desejado, uma vez que essa via já estava, há muito, estrangulada pelo governo repressor.

Por isso, é possível prever que a tendência realista utilizada pela literatura do período fracassou em seu projeto original, originando, com isso, outra vertente que também desejava expor o que ocorria, mas por formas mais caóticas, menos compreensíveis e, por vezes, mais alusivas.

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia. (CANDIDO, 1987, p. 212).

A tendência realista na literatura durante a ditadura militar predominou nos primeiros anos e, aos poucos, foi sendo abandonada e substituída pela outra descrita acima, que predomina mais ao fim da ditadura militar, num momento de maior abertura política. Essas duas tendências – a realista e a “imaginativa” – definiram a literatura criada no período ditatorial militar. A alegoria enquanto forma seria usada segundo essas duas tendências, conforme iremos explicar detalhadamente.

2.1.1. Tendência realista e alegoria convencional

Esse trecho visa especificar a relação entre a tendência realista do romance produzido durante a ditadura militar brasileira e a alegoria, desenvolvida, de acordo com essa tendência, de modo convencional. Segundo essa tendência, a alegoria aproxima-se do simbólico e serve para expressar somente um sentido – o de crítica indireta ao governo militar. A alegoria, aí, era vista como um instrumento de denúncia

implícita dos fatos ditatoriais obscurecidos e mutilados pela censura. O recurso à alegoria é explicado por Arrigucci Jr. (1979): deu-se pela influência do contexto autoritário, que reprimia a linguagem e que obrigava o escritor a falar por metáforas continuadas a fim de não ser censurado. Para Sussekind (1985), a alegoria, nesse contexto, era feita de cartas marcadas.

[...] as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade. A significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada *história* particular toda a *História* brasileira recente. (SUSSEKIND, 1985, p. 60).

A explicação sobre a alegoria realizada sob a influência do realismo serve, também, para a constatação de que, nesse momento, muitos romances, independentemente da escolha “formal” que faziam, podiam ser reunidos sob um eixo comum: o da “referência e não o [do] trabalho com a linguagem, (...) o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental” (SUSSEKIND, 1985, p. 61, colchetes nossos). Há que se considerar, nessa tendência, sua funcionalidade: o claro desejo de mudança ou de reforma social. Na outra tendência literária presente no período, que se oporia e complementaria a tendência realista, esse plano de mudança social apresenta-se de modo difuso. O foco seria mudado: do embate direto à percepção de que uma batalha fora perdida e que era preciso, portanto, “recolher os mortos” e repensar as estratégias de luta.

Conforme Arrigucci Jr. (1979), a tentativa de usar a alegoria como um recurso formal orientado segundo os interesses realistas dos anos 70 – e, portanto, dentro do projeto de representação do todo – foi um procedimento falho. Isso porque, de acordo com Arrigucci Jr (1979), a alegoria dificultava a visão total da situação, contribuindo,

na representação, para a fragmentação da realidade. A alegoria só seria capaz de representar os fragmentos e não o todo, ou seja, ela seria capaz, somente, de indicar o ponto de vista do intelectual, e não o das classes operárias. Por isso, por frustrar o ideal do projeto realista, a alegoria foi avaliada como uma técnica formal falha no período.

Arrigucci Jr (1979) estava certo ao constatar o fracasso, na modernidade, do uso convencional da alegoria: não sendo um símbolo, a alegoria não poderia, portanto, cumprir perfeitamente a função de representar uma totalidade. Mas não era a alegoria que fragmentava a realidade; a alegoria simplesmente expressava, na literatura, essa característica fragmentária da realidade. Faltou aos escritores realistas de então, a percepção de que tal totalidade idealizada era, já, impossível de ser representada, pois não encontrava respaldo na realidade.

Segundo Adoum (1979), com uma visão “às vezes ingênua, sempre esperançosa” (ADOUM, 1979, p. 207), a tendência realista na literatura do período visava construir uma realidade (na qual um diálogo entre intelectuais e massa ou uma relação paternalista entre eles era possível), embora nenhuma obra realista, de acordo com Adoum (1979, p. 206), tenha contribuído de modo imediato para qualquer tipo de mudança social.

A idéia do realismo como uma “espécie de epopéia” (idem) é enfatizada por Pellegrini (1996): tal autora também chega à conclusão de que, no contexto da literatura dos anos 70 “aquela atitude simplesmente contemplativa do realismo tradicional perdeu o sentido, porque a ameaça de uma catástrofe iminente não permite a mais ninguém a simples observação desinteressada, não permite que mais ninguém se diga inocente” (PELLEGRINI, 1996, p. 180).

De acordo com Adoum (1979), a tendência realista na literatura do período militar, que resgatava o realismo oitocentista, “não correspondia à verdade histórica [...] ao contrário, quase a substituía” (ADOUM, 1979, p. 207). A adoção desse ponto de vista pela literatura da época, durante a ditadura militar do período - que visava instaurar uma utopia do “Brasil Grande” - era problemática. O realismo, preocupado com a produção de identidades ficcionais, criando utopias de nação e de sujeito, atenuando, para isso, as fraturas e contradições, paradoxalmente, embora dissesse ser combativamente contrário à ditadura de então, reproduzia a mesma estratégia cultural incentivada pelo governo, de acordo com Adoum (1979): “Porque com a ‘imitação fiel’, embora o realismo protestasse contra a realidade social, solidarizava-se esteticamente com o resto da realidade, a admitia e a aceitava”. (ADOUM, 1979, p. 208 – 209). Aos poucos, de acordo com o que diz Adoum (1979), os escritores do período da ditadura militar, perceberam que

[...] a certeza do futuro não pode reconciliar-nos com a barbárie [...], com a arremetida estúpida ou a tortura. E [que] as grandes agressões e os fracassos transitórios, as grandes contradições e a tardança das soluções geram uma espécie de insegurança, dúvida, desconcerto – sintomas de urgência, em última análise – essa tensão da consciência dilacerada pela realidade, toda a realidade. (ADOUM, 1979, p. 208 – 209).

Arrigucci Jr. (1979) percebia na alegoria usada segundo a tendência realista uma ‘incompatibilidade entre esse desejo de representar a realidade histórica concreta e a tendência da alegoria para a abstração’ (ARRIGUCCI, 1979, p. 81). Fica evidente, aí, a crença de que o realismo cumpria sua função reformadora da sociedade, representando a realidade tal como ela era. E, também, a concepção da alegoria como uma forma convencional.

O realismo como tendência estética talvez não tenha contribuído de modo significativo para qualquer tipo de mudança imediata na sociedade – e daí o “fracasso” do projeto realista no período de ditadura militar no Brasil – devido a uma situação histórica definida, nas palavras de Adoum (1979):

[...] na América Latina não se pode por agora escrever para o povo; em muitos casos não chegam a ele nem sequer os meios de informação (ou de dominação, dizia alguém) de massas [...] camponeses analfabetos, quase em sua totalidade, e [...] operários alfabetizados [...] praticamente não lêem por falta de costume ou de apetência de leitura ou porque não podem pagar o preço dos livros [...] Quanto às classes dirigentes, ou melhor grupos (que não são povo mas população), na maioria de nossos países fazem alarde de seu desprezo, quando não de seu ódio, pela cultura [...] Resta, pois, apenas um setor da classe média urbana como único destinatário da literatura [...] quaisquer que tivessem sido os bons desejos dos autores realistas, suas obras também não chegaram a seus personagens, e toda a literatura “de denúncia” ficou nas mãos de um setor da classe média que, de um modo ou de outro, é culpado ou cúmplice da mesma realidade brutal de que dava testemunho (ADOUM, 1979, p. 206).

De repente, os escritores aperceberam-se dessa impossibilidade histórica de comunicação com as massas ou com aqueles que, inicialmente, constituíam seus personagens. Escritores aperceberam-se de seu público real: os próprios escritores ou um público mais intelectualizado. A cisão entre as classes intelectuais e as produtivas, marcada no campo das artes, fora estrategicamente incentivada desde o início do governo ditatorial. Poria a perder o trabalho de politização realizado pela literatura no decênio anterior ao golpe militar de 1964, na qual escritores enfatizaram a temática social e o diálogo com o povo²⁵. Logo após o golpe militar de 1964, as mudanças culturais realizadas foram sutis, mas efetivas, conforme já foi explicado nesse capítulo, em relação às estratégias adotadas pela censura ditatorial. Ainda realizados segundo a

²⁵ A narrativa desenvolvida nos anos anteriores a 1964 teve suas origens nas décadas anteriores, principalmente nos decênios de 30 e 40, quando os escritores aproximaram-se de temas e causas populares. Buscou-se uma naturalidade na escrita que distanciou os literatos da academia e os aproximou dos populares, num movimento já ensaiado no Modernismo, de acordo com Candido (1987).

tendência de chamar a atenção pelo que diziam, e não pelo modo como se faziam, os romances pós-64, só sofreriam alterações significativas na forma, levando a abordagem dos problemas sócio-históricos a outro nível, com a instalação da segunda fase da censura - a repressora – e com a percepção diferenciada dos problemas sociais. A partir de então, estes passariam a ser abordados de modo menos direto na ficção, ou seja, de modo mais sugestivo.

Na época em que “ainda se pensava o teor testemunhal como praticamente idêntico ao documental [...] só aos poucos se foi afirmando a noção de um gênero literário” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 33). Uma das primeiras reestruturações formais culturais do período - que, aliás, não foi bem recebida - ocorreu no movimento tropicalista, que incentivaria a literatura do período posterior, do ocaso ditatorial. Livre do nacionalismo e da idealização populista - valores que o realismo tendia a abraçar - o Tropicalismo resgatou o movimento antropófago dos modernistas e o articulou à cultura *pop* internacional, já que o Brasil estava sob esse eixo de influência. Essa postura crítica seria repetida nos romances do fim do período militar, tal como *Sangue de Coca-Cola*:

A apropriação *pop* de inúmeros elementos característicos da cultura de massa, a identificação com os anti-heróis, os marginalizados pelo sistema ou as vítimas do poder e do consumo desenfreado são as grandes constantes dessa ficção. Só que a identificação do narrador com os grupos oprimidos se dá de uma forma muito problemática, misturada paradoxalmente com certo distanciamento crítico, visível no tom cínico e debochado com que os personagens tratam de suas próprias desventuras e amarguras. (GUELF, 1994, p. 262).

Um dos problemas do realismo literário no contexto da ditadura militar foi a realização exclusiva da crítica ao outro, representado sempre pela ditadura militar, e a incompreensão da própria participação no processo histórico brutal. Assim, os romancistas brasileiros, especialmente nos primeiros anos de ditadura militar, não

reconheciam neles mesmos e na literatura que produziam os germes que contribuíam para a situação de injustiça, desigualdade social e autoritarismo que o país enfrentava. Eles não reconheciam, ainda, a culpa que lhes cabia no processo histórico do qual participavam, culpa essa que seria assumida depois, claramente, com a literatura intitulada de “derrota”, ou de “cultura da derrota”, de acordo com Franco (2003).

O que dificultou a percepção de implicância histórica no processo ditatorial foi a própria escolha formal pelo realismo que, nos moldes oitocentistas, pressupõe um distanciamento entre narrador e objeto narrado. Como testemunhas distantes, os romancistas não se compreendiam como partes integrantes do processo histórico. E, também, não viam o objeto como um processo e, sim, como algo acabado, pronto para ser objetivamente analisado.

Entretanto, a realização plena do propósito realista na literatura do contexto ditatorial catastrófico fragmentou-se, principalmente, na figura do narrador. Este decepciona a concepção de literatura realista de então e pode ser compreendido, quando está presente, como um fantasma que assombra a personagem, não conseguindo narrar distanciadamente e nem se manter alheio aos fatos que narra. Isso implicaria, necessariamente, no modo como o romance seria lido: não tão confortavelmente distante de tudo o que era narrado.

Arrigucci Jr. (1979) identifica a disjunção entre tema e forma, reconhecendo que o recurso ao realismo nos moldes dos oitocentos resgatado pela prosa realizada durante a ditadura militar foi falho, mas não identifica soluções para transpor esse problema. Adoum (1979) indicaria, à mesma época do estudo de Arrigucci, uma solução já buscada pela literatura latino-americana do período: a literatura via fantasia, num momento ditatorial e autoritário, no qual sonhar era, praticamente, também considerado

subversivo: “toda essa literatura, precisamente por dar testemunho do homem a partir de dentro, reafirma e exerce seu direito de sonhar: único território onde felizmente ainda não entrou a polícia” (ADOUM, 1979, p. 210).

À imaginação, segundo Adoum (1979), estaria aliada outra “arma” literária de resistência à ditadura do período: o humor. De acordo com Adoum (1979), “o humor é uma das formas do questionamento, da impugnação, da repulsa desta realidade” (ADOUM, 1979, p. 210 - 211), pois serve “para mostrar-nos as vergonhas, para indicar onde estão não somente o pus histórico, mas também a ridicularia, a sensaboria, a mediocridade do ser humano” (idem). Tal estratégia literária se opõe e complementa o realismo que, com sua seriedade, era incapaz de rir dos problemas do cotidiano. De acordo com Adoum (1979), esse “riso” literário não implicaria autocomiseração nem complacência. Pelo contrário, seria o primeiro passo para a destruição do antigo e para a construção do novo – o que é contemplado pela segunda tendência da literatura desenvolvida no contexto ditatorial.

Tal percepção seria tardia para os escritores brasileiros. A permanência, na literatura do período, de um ideal de romance totalizante identificado com o romance realista oitocentista dificultou o reconhecimento da fragmentariedade, da desorientação do narrador e de sua parcialidade e precariedade.

2.1.2. “Força da ficção” e alegoria expressiva

Da consciência do “fracasso” da tendência realista na literatura criada durante a ditadura militar percebeu-se que a combatividade literária contra a ditadura militar também poderia se realizar sob outra tendência, assumidamente mais fictícia e mais fantasiosa. Essa tendência partiu, aos poucos, de muitos fatores. Um deles foi o

descontentamento dos escritores realistas em relação aos efeitos não alcançados por sua literatura, de acordo com Franco (2003):

[...] não provoca nem o espanto ante a natureza bárbara de sua matéria, nem seu ritmo narrativo conduz o leitor à indignação diante do horror, mas, ao contrário, parece desencadear um efeito “de desrealização” dos acontecimentos que reconforta e tranqüiliza – já que sempre é possível sobreviver – quem o lê (FRANCO, 2003, p. 359).

Segundo Franco (2003), a literatura do período realizada nos moldes realistas, muito próxima ao jornalismo, era mais inverossímil para o público em geral porque o que ela retratava não estava em relevo na paisagem nacional: havia sido encoberto pela censura e pelo espetáculo televisivo e radiofônico.

Por outro lado, na época da abertura política, gritos ou sussurros de ex-presos políticos tentam, *naturalmente*, dar voz e expressão ao que foi calado, proibido, mutilado durante os anos de repressão. Romances-reportagens continuariam sendo escritos, concomitantemente às narrativas fantásticas, e também inúmeros romances que misturam as duas tendências, tal como o próprio romance aqui estudado, *Sangue de Coca-Cola*²⁶.

Entretanto, para os romances que, nesse contexto de abertura, ainda se realizavam sob uma influência realista, a sensação de irrealidade predominava sobre o possível testemunho. A distância temporal dos fatos narrados, ocorridos durante o período negro da ditadura militar, separava o leitor do narrador e transmitia a falsa sensação de que o que se narrava não mais ocorria no presente: “eles testemunham acontecimentos excepcionais que, para um leitor incrédulo ou politicamente não-desconfiado o suficiente, podem parecer, por sua natureza absurda, bárbara, quase

²⁶ Na análise do romance identificamos que a tendência realista se manifesta, sobretudo, em um dos núcleos narrativos: o de Elisa e do ex-presos políticos. A tendência imaginativa estaria mais presente nos outros núcleos narrativos, conforme explicaremos na análise.

inverossímeis” (FRANCO, 2003, p. 360), diz Franco. Para muitos, ao fim da ditadura militar, no período de abertura política, não havia mais um inimigo claro a combater. Para outros, a vitória dos propósitos ditatoriais somente redefinia algumas lutas e suscitava a necessidade de retificar as estratégias fracassadas de luta, renovando-as.

É nesse sentido que algumas narrativas de sobreviventes da ditadura realizaram-se de modo menos realista e mais caótico. Eliminavam a figura do narrador distanciado e pouco influenciado pelos fatos narrados. Eliminavam-se ou fragmentavam-se outras convenções narrativas que visavam organizar objetivamente a narrativa. Com isso, tais narrativas causavam desconfortos no leitor. Este, quando se identificava com a dor narrada, se martirizava também, e, diferentemente da literatura realista, não obtinha, ao final, uma solução clara para o drama. Por vezes, dados da realidade eram habilmente misturados a histórias inventadas, ressaltando a característica ficcional dessa literatura.

Segundo Franco (2003), somente durante o período de abertura foi possível compreender que havia uma diferença fundamental entre o testemunho “traduzido” pelo “jornalista” (ou escritor realista) e o testemunho do próprio sobrevivente, “obras de ex-militantes revolucionários que, após serem presos e torturados, resolvem relatar suas experiências” (FRANCO, 2003, p. 360). Esses relatos eram muito mais incompreensíveis do que os aqueles e suscitavam mais indagações do que expunham respostas prontas.

Ao final da década de 70, com a consciência da derrota histórica e cultural causada pela repressão aos ideais e representantes revolucionários de esquerda e com o fim da interferência direta da censura no campo das artes, alguns romances passaram a valorizar, sobretudo, a “força da ficção”, segundo Franco (2003), em detrimento da busca anterior do “grande romance” realizado em moldes realistas. Os recursos

tradicionais se mostraram escassos para traduzir a realidade caótica e plural do período histórico. A literatura se questionou sobre sua função, suas motivações e sua razão de ser durante o acirramento da ditadura. Ao final desse período, o romance mostrou-se desiludido com a sua condição e, também, com a impossibilidade de uma transformação revolucionária da sociedade.

Nesse contexto, as alegorias se alteraram, pois não mais serviam somente para realizar a crítica indireta do governo, mas, também poderiam expressar as contradições do período de abertura, vinculadas ou não ao governo. Nesse sentido, ela explora mais os temas e as formas, e não se prende a um ideal “simbólico”. Originada a partir da consciência da derrota (fracasso dos ideais históricos revolucionários e fracasso do projeto estético realista) do período, a alegoria reuniu alguns “cacos” resultantes da destruição então empreendida pelo governo aos seus opositores, no campo social-histórico, e pela censura, no campo das artes. Diferentemente da literatura que tentava “reformular” a realidade, complementando suas lacunas a partir de uma perspectiva redentora, a alegoria expressa, justamente, a consciência da destruição e do caos, a perda, a lacuna, e, a partir disso, a tentativa de superação do trauma por meio da recriação constante. Feita de fragmentos históricos, essa literatura alegórica não é plenamente compreendida em seu momento histórico, relegando sua compreensão ao devir.

Fatores como a variação do público e a expansão do mercado editorial influenciam, também, na criação da alegoria e da literatura do período, principalmente no período de abertura política. O mercado editorial se consolida, afetando, com isso, o trabalho do escritor, que se profissionaliza. Isso implicaria em mudanças na forma e no conteúdo dessa literatura. No caso de Roberto Drummond, a profissionalização não

implicaria em concessões formais que visariam facilitar o acesso do leitor comum às obras, embora elas agreguem, necessariamente, fragmentos da realidade de consumo. Isso se deve a uma característica alegórica: ao se fazer sob fragmentos da realidade, a obra não “digere” nada para o leitor, pelo contrário, fica à espera que este lhe junte os fragmentos e a leia.

Os “erros” realistas constituíram o chão no qual o pensamento alegórico vicejou. Diz Franco (2003) que “esses (des) caminhos do texto, ainda que não [tenham conduzido] [...] à recuperação do livro original, [foram] [...] um modo de manter viva a chama que [aquecia] [...] o desejo de narrar” (FRANCO, 2003, p. 367). Para esses autores desse momento histórico, continuar a escrever era única resistência: “após essa constatação acerca da impossibilidade da revolução, [os escritores decidem] [...] que ao menos é necessário continuar a escrever, mesmo que o grande assunto adequado ao romance não possa ser elaborado” (FRANCO, 2003, p. 357, colchetes nossos).

Na tentativa de recuperar por vias tradicionais o que fora quebrado pela ditadura, os literatos compreenderam que tal recuperação não era mais possível, a não ser pela reunião de alguns fragmentos. Foi só partindo-se de cacos, tendo-se a consciência deles, que foi possível recuperar algum passado, admitindo-se a impossibilidade de reconstituição original e a necessidade de recriação parcial por meio da imaginação.

A fragmentação se estendeu aos temas privilegiados pelo romance do período: divisão de personalidade, loucura, suicídio, tortura, degradações de variados tipos. Isso poderá ser comprovado, logo mais, no estudo do romance *Sangue de Coca-Cola*.

Para “traduzir” os temas de violência e morte típicos do período crítico foi preciso que a linguagem se depurasse. De acordo com Adoum (1979):

A nova geração de escritores, especialmente os narradores, levou até as últimas conseqüências a vontade de mudar a realidade, e começou por desconfiar dela, por impugná-la e desprestigiá-la. Ali se origina a violência desta literatura que atrai a cólera de alguns comentaristas e o assombro de muitos leitores. A arte já não está nem quer estar tranqüila, já não tem a comodidade daquele que tolera ou aceita a mesma realidade que quer transformar, mas se rebela contra ela, contra sua própria estrutura, contra a rigidez de sua lógica, e concebe a criação como uma realidade em si mesma onde vigoram outras leis, outras noções de tempo, de duração, de espaço, de movimento. (ADOUM, 1979, p. 209).

Tal mudança na linguagem corresponderia, segundo Adoum (1979), àquilo que Glauber Rocha chamou de “estética da violência”. Adoum (1979) também cita Santiago Alvarez: “Numa realidade convulsionada como a nossa... o artista deve auto-violentar-se, ser levado conscientemente a uma tensão criadora em sua profissão” (ADOUM, 1979, p. 209). Tal violência e desordem é expressa, sobretudo, na forma do romance.

Essas novas “estratégias e circuitos formais”, diz Berta Waldman (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 187), deixam “em elipse o miolo do horror” perpetrado pelo contexto ditatorial, “mas evocam-no como uma sombra suspensa” (idem). Somente uma nova articulação formal que explorasse o imaginário e, ocasionalmente, o humor, seria capaz de suprir as lacunas históricas e, ao mesmo tempo, tornar o texto verossímil. Essa literatura vai se revelar em toda a sua “força fictícia”, e, segundo Franco (2003), somente assim ela conseguiria dizer as verdades que a “literatura-verdade” fracassou em tentar dizer. Essa outra vertente da literatura, oposta e complementar ao realismo, narrou as possibilidades históricas imaginadas e não efetivadas, de acordo com Franco (2003).

[...] se cruzam, de modo complexo e nem sempre bem articulado, tanto a tradição documental de nossa literatura – que o anima a narrar o universo politicamente conflitante do período ou a denunciar a violência nele contida – como a tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil. (FRANCO, 2003, p. 364).

O sentimento de culpa, vinculado ao fracasso de algumas possibilidades históricas²⁷, vai estar presente nessa vertente literária, o que pode ser testemunhado, por exemplo, nas personagens de *Sangue de Coca-Cola*: elas se martirizam por sobreviverem à violência do período ditatorial e por terem a possibilidade de seguir em frente, enquanto outros decaíram. Elas se dividem entre o olhar para o passado e, conseqüentemente, para seus mortos e o olhar progressista para o futuro. Elas atentam para o presente no qual são, concomitantemente, vítimas e colaboradoras da opressão vigente. Tais personagens permanecem fragmentadas: com identidades falsas, submissas, mortas, loucas, alienadas.

Muda a percepção dos autores sobre si e sobre a sua literatura. Duvidando da linguagem que empregavam, destroem-na violentamente e empreendem, a partir dos destroços, algo novo, mais selvagem, assim como o barroco foi considerado selvagem diante da estética clássica. A literatura é produzida “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e agressão” (AVELAR, 2003, p. 163-164). Não por acaso, essa tendência literária resgata, de acordo com Adoum (1979):

O fenômeno do barroco literário latino-americano contemporâneo [...] [que] tem sua razão de ser no caráter da América Latina. Sua própria realidade é barroca, desde o estilo de suas selvas [...] até um modo de comportamento humano, sobretudo nas cidades. [...] está no palavrório [...] dos insuportáveis discursos de pessoas importantes, da “grande imprensa”, da publicidade por rádio e também em certa literatura. Mas só agora adquire uma intenção literária voluntária, quando o escritor reage contra o esquematismo e a descarnadura verbal que o precederam, quando se dá conta de que uma de suas tarefas não menos importante do que as demais (além de ser seu gozo torturante) é buscar e criar uma linguagem, reestruturar ou redescobrir seu próprio idioma. (ADOUM, 1979, p. 213, colchetes nossos).

A rebelião lúdica foi um modo pelo qual a ficção de então se recriou.

²⁷ “uma história dos excluídos, dos esquecidos e dos vencidos, que a crítica filosófico-histórica deve extrair por debaixo da camada terrosa da história oficial” (GABNEBIN, 1994, p. 51).

Há [...] em toda arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o receptor, o espectador, da simples esfera de plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestionalmente acesos e livres. (AVILA, 1971, p. 20).

É, então, nesse contexto, que faz sentido a realização de obras formalmente mais sofisticadas²⁸ que não “entregam os sentidos” facilmente aos leitores. Obras que “dialogam” com estes, exigindo que eles as “completem” por meio de um exercício reflexivo e imaginativo.

A alegoria aí criada seria lida em seu caráter de expressão, de potencialidade semântica plural, renovável e adaptável a diferentes épocas, a depender da subjetividade e da visão histórica de quem a lê. A alegoria seria lida em seu caráter de expressão do processo histórico, mostrando que, ao contrário do símbolo, não se centraria em uma visão autárquica e absoluta, mas nas imperfeições, nas contradições e conflitos inerentes a todo processo.

Nesse trecho da dissertação visamos mostrar a relação entre a chamada “cultura da derrota”, da qual se originou uma “força da ficção”, e a alegoria desenvolvida no período, expressiva, pois, à medida que cresce uma percepção “formal” da literatura, aliada à percepção dialética do momento histórico, a alegoria passa a ser mais bem compreendida como expressão desse momento histórico. Ela resgata o passado histórico e, ao mesmo tempo, favorece uma reflexão sobre o presente.

Expressiva, a alegoria exige uma percepção mais aprofundada das relações histórico-sociais, pois compreende que inexiste a distinção entre o objeto criticado e o autor da crítica: ambos participariam de um mesmo movimento. Ela não exclui, como

²⁸ No caso, a sofisticação literária pressupõe uma “simplificação” formal e não um refinamento. A complexidade e a sutileza da obra adviriam disso.

faz o símbolo, aspectos indesejáveis da realidade, ela não elimina as incompreensões. O autor da crítica compreende sua participação no objeto criticado.

Por esta perspectiva se compreende que os escritores de então, afetados pela censura e pela brutalidade do período mais ferrenho da ditadura, tendo perdido as possibilidades de simbolização utilizadas nos decênios anteriores, puseram-se a recriar a partir de fragmentos e a expressar-se de outras formas.

Capítulo 3: Aspectos da alegoria em *Sangue de Coca-Cola*

"Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois". (Walter Benjamin).

"Seria feliz não só como vítima; tampouco me desagradaria representar o carrasco, a fim de sentir a revolução pelos dois lados!" (BENJAMIN, 1989, p. 11).

Introdução

Como se realiza em um momento histórico de abertura política, durante a decadência do regime militar, *Sangue de Coca-Cola* carrega traços que remetem ao passado histórico imediatamente anterior. E, literariamente, *Sangue de Coca-Cola* também é composto por vestígios que, na classificação de Pellegrini (1996), comporiam os três tipos de romances da época. Utilizando a periodização literária de Pellegrini (1996), *Sangue de Coca-Cola* identifica-se com *Zero* devido à estruturação formal fragmentária; com *Incidente em Antares* por também dar vozes aos mortos; e com *O que é isso, companheiro?* por trazer, também, confissões de sobreviventes.

Escrito na época de decadência da ditadura militar e de relativa abertura política, *Sangue de Coca-Cola* aborda aspectos da vida brasileira em meio a um contexto histórico de desagregação e de reformulação. Isso, por meio do uso da alegoria; forma que, como vimos, possibilita a expressão de tais períodos de crise.

No caso de *Sangue de Coca-Cola* (1980), o recurso da alegoria esteve presente em sua composição, não somente como um recurso temático, como alguns romances do período fizeram, mas também como um recurso formal.

A alegoria, nesse caso, esteve fortemente vinculada à história, e a um conceito de história catastrófico que reconhece no olhar para o passado a única esperança de redenção. Esse uso da alegoria resultou de um processo de investigação das origens, históricas e literárias, empreendida por Roberto Drummond: da reflexão sobre o momento histórico e literário caótico de então, quando a ditadura militar e a literatura baseada em aspectos realistas oitocentistas já apresentavam sinais de cansaço e, também, da possibilidade e da necessidade histórica e literária de resgatar os fragmentos históricos e literários que foram produzidos, dando-lhes nova luz.

Esse romance incorpora a alegoria à sua estrutura: é constituído por aspectos alegóricos tais como a fragmentação formal, a presença de uma origem contraditória e tensa, vinculada ao contexto histórico no qual a obra se funda; a leitura aberta que possibilita a formação de inúmeros sentidos, contraditórios, inclusive, e que testemunham o período histórico tenso em que a obra foi feita.

A leitura do romance como um todo, um painel complexo sobre a realidade brasileira da época só se completa ao fim do romance, a depender do comprometimento do leitor. É uma obra, portanto, a qual quase se pode chamar de inconclusa, se considerada sob os parâmetros da obra de arte clássica ou tradicional. Estruturalmente, a tal obra se aplica o que Benjamin (1984) disse sobre o drama barroco alemão: “O forte esboço dessa forma precisa ser pensado até o fim” (BENJAMIN, 1984, p. 258).

Antes de passarmos à uma tentativa de esclarecimentos acerca das alegorias do romance estudado, uma síntese fabular deste se faz necessária, a fim de resumir os principais acontecimentos da trama, resgatando, posteriormente, alguns valores a ela vinculados. Embora o enredo da narrativa deste romance não seja claramente definido, tentaremos, a fim de facilitar a compreensão do estudo do romance, traçar suas linhas principais.

Num segundo momento, passa-se à análise dos aspectos alegóricos estruturais do romance: a mistura de fragmentos de gêneros canônicos e não-canônicos - o que denota a origem plural de *Sangue de Coca-Cola* -, a fragmentação de sua trama e de seus elementos narrativos (tempo, espaço, narrador, personagens).

No romance em questão, a alegoria apresenta-se em aspectos estruturais e em aspectos pontuais da narrativa. Antes de identificar e analisar as alegorias (gerais e pontuais) no romance, o presente estudo abordará algumas alegorias ilustrativas da concepção histórica - o materialismo dialético, exposto por Walter Benjamin (1994) - abordada pelo romance. O “Salto” histórico, as Tanajuras de Maio, o Parto da História e a Castração/Impotência revelam o ponto-de-vista melancólico sobre o qual o romance se funda, advindo da percepção de um passado amargo, marcado por catástrofes e de um presente em crise. A partir disso, o estudo abordará algumas alegorias amplas e/ou difusas e algumas alegorias pontuais do romance vislumbrando suas possíveis interpretações de acordo com a visão história da época.

A análise de *Sangue de Coca-Cola* se fará imanentemente, seguindo as lições de Benjamin (1984), pois “sem ao menos uma compreensão intuitiva da vida do detalhe através da estrutura, a inclinação pelo belo é um devaneio vazio” (BENJAMIN, 1984, p. 204).

3.1. Síntese de *Sangue de Coca-Cola*

O romance *Sangue de Coca-Cola* (1980) inicia-se numa manhã de primeiro de abril, quando o Estado brasileiro, de governo militar, decreta a Revolução²⁹ da Alegria³⁰

²⁹ O nome dado à festa oficial inclui a palavra “revolução” que remete a uma insurreição de natureza política capaz de modificar a política ou as instituições de um Estado. Entretanto, a Festa da Revolução da Alegria tem o propósito de comemorar um golpe planejado por poucos: a tomada do poder pelos militares em 1964. Nessa ocasião, apoiados por uma classe média (que constituía um grupo, parte da população, mas não o povo em si), tal golpe não envolveu a plena participação popular. Isso se mostra no próprio governo desenvolvido posteriormente, que privilegiava alguns grupos sociais e não a maioria da população, que permaneceu nas mesmas condições de antes.

no Brasil, uma nova era na qual todos os males que atingem a nação iriam desaparecer. Espera-se, então, pelo carnaval temporão que se realizará: 1) nas ruas, com a multidão; 2) no edifício Palácio de Cristal, com convidados *vips* – festa esta chamada *Brazilian Follies*.

A fim de garantir o sucesso da festa nas ruas, aviões da Força Aérea Brasileira sobrevoam os céus tentando controlar os imprevistos. “Foliões” dissidentes são presos. No entanto, fatos contribuem para que o clima pacífico da festa escape ao controle: lança-perfume espalhado no ar e uma Borboleta Verde da Felicidade perturbam alguns personagens da festa.

Tal borboleta nos apresenta, então, as personagens principais do romance, que se encontram entre a multidão anônima. Ela adentra os lugares nos quais elas se encontram e lhes desperta estranhas reações: saudade, remorso, fé, esperança. Tais reações estão vinculadas, sempre, às lembranças de seus respectivos passados, que passamos, então, a conhecer. Elisa e o ex-preso político relembram acontecimentos passados, enquanto tentam viver o seu presente idílico. O Homem do Sapato Amarelo, repórter radialista, cobre os acontecimentos do dia 1º de abril enquanto relembra de seu passado esquerdista. Central de Comando e Helicóptero nº3 tentam vigiar a população durante a festa, mas algumas lembranças os atrapalharão. Tyrone Power, contratado pelas forças de repressão ditatoriais, espera pelo momento em que matará alguém desconhecido e, enquanto isso, divaga lembrando-se dos velhos tempos, quando era um Don Juan de aluguel. Camaleão Amarelo tenta reclamar do corte de seu salário e é confundido com

³⁰ Há uma conotação irônica nessa referência, uma vez que, em se tratando de uma festa oficial e, portanto, de uma festa imposta, inexistente espontaneidade e, portanto, alegria. A palavra “alegria” também é irônica porque, embora a Revolução da Alegria visasse instaurar uma nova era de alegria no país – na qual toda tristeza estaria abolida, apagando-se o passado – ela, inevitavelmente, traz à lembrança das personagens os fatos de uma outra “revolução”, a de 1964, de efeitos catastróficos na vida destas. No romance, a festa oficial visa instaurar, a partir do presente, uma nova era de felicidades. Entretanto, ela celebrava a mesma política anterior, feita sobre ruínas e mortos. Tal celebração, por isso, assemelha-se à Revolução Redentora que, de acordo com o romance, foi realizada num 1º de abril (de 1964), o mesmo dia no qual se passa a trama de *Sangue de Coca-Cola* (1º de abril de?).

um urso. General Presidente arde em febre, enquanto espera pela festa noturna do *Brazilian Follies*. Olga de Alaketo vai ao socorro do General Presidente, que deseja ser alegre, mas algumas lembranças atrapalham tal plano. Julie Joy sonha com a carta que vai tirá-la do país, enquanto espera, grávida, sua vez em uma fila. Terê sonha com seu “príncipe encantado” enquanto inicia uma passeata-procissão-desfile de carnaval.

Sangue de Coca-Cola se passa em um único dia (o dia 1º de abril, em que é decretado a “Revolução da Alegria” no Brasil), mas percorre, entre lembranças e perspectivas dos personagens principais, as décadas de 30 a 90 do século XX. Isso é possível porque as personagens lembram, além de suas histórias pessoais, as histórias de parentes e conhecidos próximos e, também, porque algumas prolepses anunciam fatos futuros.

Há um elo comum a todas as personagens: elas estão envolvidas, de algum modo, com o fato histórico de 1º de abril de 1964³¹, dia em que se realizou o golpe militar que foi chamado, pelos militares, de Revolução Redentora. À medida que relembrem fatos vividos antes de tal data, comparando-os com fatos do presente da narrativa – no qual ainda há domínio do governo militar – as personagens tendem a uma transformação.

Essa transformação, iniciada pela visão da Borboleta Verde da Felicidade e pelo efeito do lança-perfume espalhado no ar (além de outros fatores específicos no caso de cada personagem), intensifica-se com o surgimento de um urso que foge do Gran Circo Americano e que, por meio do rádio, que noticia cada um de seus passos, ganha intensa

³¹ O golpe de Estado realizado em 1º de abril de 1964 teve como fim impedir o exercício da presidência de João Goulart, presidente eleito acusado pelas alas conservadoras da sociedade de comunista. Embora esse fato tenha sido oficialmente registrado como ocorrido em 31 de março de 1964, o romance adota a versão “extra-oficial” à época (relatos variados e fontes históricas mais recentes confirmam a ocorrência do golpe militar em 1º de abril). Provavelmente, Drummond também se vale da brincadeira do 1º de abril, considerado popularmente o dia da mentira, a fim de insinuar que o golpe fora uma “peça” – de mau-gosto – “pregada” ao país.

popularidade. A multidão o adora e o teme, identificando-o com o um novo salvador da pátria.

As personagens principais também se empolgam com o urso, ao mesmo tempo em que o temem. Diante da perspectiva de mudança que o urso sinaliza – como legítimo representante popular que é – os personagens se sentem mais livres. Afrontam as instituições às quais estão vinculados e tendem a agir de acordo com suas vontades, como, aliás, faziam antes de 1º de abril de 1964.

A ação libertária de tais personagens intensifica-se à medida que o urso enfrenta e vence cada ataque realizado a fim de prendê-lo e matá-lo. Cada um desses momentos é anunciado no rádio com estrondo. O mito do urso invencível – agora chamado de Libertador da Felicidade do Brasil - se forma.

Finalmente, o urso é morto por um exército internacional, acionado pelo governo militar a fim de restabelecer a ordem no país. Com a morte do urso, símbolo da revolta popular, as personagens sofrem as consequências de seus atos transgressivos.

Concomitantemente à festa nas ruas, ao surgimento, à caçada e à morte do urso, um outro golpe militar se arma, às escondidas. O leitor é informado de que Cavalo Albany, primeiro conselheiro do General Presidente, o trairá. Constantemente, há referências à gestação de tal golpe, mas não é possível acompanhar toda a estratégia golpista, pois o fato é apresentado brusca e tardiamente no romance devido à perspectiva adotada pelo narrador: próxima ao General Presidente, e não ao Cavalo Albany, seu traidor³². Além disso, o narrador privilegia a narração da festa e da confusão que se desenrola nas ruas, embora a perspectiva do golpe seja sempre pontuada. No final, deposto o General Presidente, Cavalo Albany assume a presidência

³² O General Presidente, por sua vez, também traiu o general anterior a ele. Importa, no romance, a perspectiva que mostra a decadência, moral e física. É por esse motivo que a lenta queda do General Presidente é focalizada.

do país. Tem-se uma continuação do governo militar, embora uma aparência de democracia.

3.2. Aspectos da alegoria em *Sangue de Coca-Cola*

Sangue de Coca-Cola, de Roberto Drummond articula, segundo Maria Raimunda Gomes (2003), restos de formas tradicionais, “tragédia, mitologia, narrativa bíblica, historiografia, jornalismo, sátira menipéia, paródia do romance denominado realismo mágico ou maravilhoso” (GOMES, 2003, p. 98), bem como, segundo Silvia Damacena de Oliveira (2008), elementos da cultura *pop* (narração de luta de boxe, de rádonovela, de jogo de futebol, a imitação de um pasquim escolar, de um discurso político, rezas, dentre outros).

Estruturalmente, a narrativa se constrói por fragmentos narrativos, pulverizados dentro de uma estrutura maior, aberta, que simula, valendo-se da alegoria, um reflexo da sociedade brasileira em um período de crise e decadência. As narrativas fragmentadas contam as histórias de personagens anônimos do final da ditadura militar no Brasil e do início da redemocratização. Tais personagens formam um painel variado e complexo do que foi a sociedade brasileira de então. Elas retomam, por meio de lembranças, fatos passados que, embora pareçam particulares, refletem uma situação coletiva.

A ditadura militar emudeceu pessoas e apagou registros, confundiu pistas e informações³³. Por isso contar a sua história obscura só é possível por meio da reunião de fragmentos esparsos. Isso justifica a existência, nesse romance, dessa constituição narrativa fragmentada, de histórias individuais que não se comunicam claramente, mas que apresentam elos históricos: todas as personagens foram marcadas pela história política do país, indiretamente ou não. São fragmentos que, principalmente em reunião,

³³ Os diversos relatos sobre essas vidas permitem, ao leitor, resgatar trechos inexplicados por uma história oficial, que tende a “passar uma borracha” sobre relatos diversos do seu. Tais histórias são reconstituídas a partir de vestígios: restos de documentos, restos da memória, restos de nomes e de acontecimentos.

contam o que foi o Brasil nos Anos de Chumbo e tentam flagrar o que foi o país no meio do processo de abertura política – período de incertezas, de medo e de alguma esperança. *Sangue de Coca-Cola* é estruturado a partir de relatos centrados em histórias individuais de personagens comuns que viveram as circunstâncias que originaram o golpe militar de 1964 e que sofrem, no presente da narrativa, as conseqüências dele.

O romance é dividido em quatro partes por “pausas refrescantes”, subtítulos e epígrafes em forma de versos. “A pausa que refresca” - referência a um *slogan* de propaganda da Coca-Cola é uma constante inalterável entre as partes, mostrando a influência, em todo o romance, do domínio cultural e econômico do imperialismo norte-americano sobre o Brasil³⁴. Tal intervalo entre as partes do romance assemelha-se ao intervalo comercial que ocorre, geralmente, entre as partes de um filme quando exibido na televisão. Os subtítulos e os versos que também são apresentados junto às pausas indiciam, a cada parte do romance, com exceção da primeira, os principais acontecimentos que, em linhas gerais, se desenrolarão no decorrer romance, em cada parte.

A segunda parte do romance, intitulada “O que você estava fazendo no dia 1º de abril de 1964?”, tem a seguinte epígrafe: “O meu coração nunca chegou a Maio/ na vida vivida/ nunca passou de Abril”. O título e a epígrafe relacionam-se ao aprofundamento dos conflitos internos das personagens, apenas esboçados na 1ª parte. Elas relembram dos fatos relacionados ao 1º de abril de 1964, dia do golpe militar que impôs uma ditadura de 22 anos ao Brasil, e avaliam os impactos disso em suas vidas.

A terceira parte do romance intitula-se “Qual é o seu último desejo?” e sua epígrafe é: “Olhem -/ decapitaram mais estrelas/ ensangüentaram o céu como um/ matadouro”. A maior parte dos acontecimentos pertinentes ao passado de liberdade e

³⁴ De acordo com Guelfi (1994) “Em *Sangue de Coca-Cola* o refrigerante americano é usado como metáfora da alienação dos brasileiros que, conformados e submissos, colaboram com a dominação estrangeira.” (GUELF, 1994, p. 247).

luta das personagens são lembrados nessa parte. Instigadas pelas lembranças, as personagens ensaiam alguma resistência à situação presente. As lembranças das reprimendas do governo às ações do passado são revividas também por meio da ameaça constante e do medo no presente.

Finalmente, na quarta parte, intitulada “O que a lua viu”, a epígrafe é: “Teu corpo/ cuidarei e amarei/ como o soldado/ mutilado de guerra,/ inútil/ e sem dono,/ cuida da única perna”, o que mostra a vitória final do governo sobre os despojos de seus oponentes e a reafirmação de seu poder por meio das armas, do apoio internacional e da mídia. Embora um novo governante, Cavalo Albany, tenha assumido o poder, a situação geral de opressão da população não muda. Para as personagens principais do romance, no entanto, há uma funesta libertação por meio da loucura, da morte e de um retorno às origens. Não há o retorno ao uno, mas um mergulho na fragmentação total.

Nas divisões do romance em partes, ao *slogan* da propaganda de um dos principais símbolos do capitalismo sucede-se, sempre, um elemento que, ideologicamente³⁵, lhe faz oposição: os versos de Vladimir Maiakovski (1893 -1930), poeta russo que se destacou por seu engajamento político de esquerda e também pela frustração dos seus ideais revolucionários pelo socialismo real concretizado na URSS. O leitor tem à sua frente duas ideologias opostas e complementares que participavam do contexto histórico no qual o romance foi criado: a idealização do Estado totalitário (fosse ele de esquerda ou de direita) e a frustração desse plano quando concretizado, quando a promessa inicial de salvação do caos se revela assassina e repressora. Nessa quebra de expectativa, diante dos fragmentos formados, o capitalismo prevalece, constantemente repondo as partes perdidas por novas partes, num processo contínuo de substituição e de esquecimento. Contra isso, a alegoria resgataria algumas partes antigas, refletindo sobre elas.

35

Ao reunir imagens de sucesso e de fracasso de ideais, estilhaços de velhas ideologias, o romance propõe uma releitura da realidade, uma quebra da dualidade previsível - capitalismo versus socialismo - que predominou durante o período e que desviou a atenção da reflexão principal de que ambos os sistemas são repressores, embora se valham de estratégias diversas de dominação. A centralização do poder pelo Estado autoritário ou a falsa democratização do poder (e universalização da culpa) são métodos diversos que, igualmente, não libertam, embora, no segundo caso, não se possa apontar claramente a existência da prisão.

No contexto em que o romance foi escrito já não se permitia o alinhamento único a uma das linhas ideológicas – socialista ou capitalista. A utopia socialista e a direita reacionária já estavam acabadas (ou em franco processo de deterioração) e o capitalismo, definitivamente instalado. Os algozes transformaram-se em vítimas e estas já eram os próprios algozes. Contexto esse que o romance *Sangue de Coca-Cola* mostra.

A primeira parte do romance diferencia-se por não apresentar os versos maiakovskianos e nem o *slogan*. Há, somente, uma informação que a precede, entre parênteses: “Relato de alucinações num dia 1º de Abril que cheirava a carnaval quando o Brasil, segundo suspeitas mais tardes confirmadas, tomou Coca-Cola com LSD e entrou numa *bad*”. A epígrafe dessa parte, que pode ser confundida com a epígrafe do próprio romance, é um fragmento falado por uma das personagens do romance, o Camaleão Amarelo, também conhecido como Sangue de Coca-Cola. Sua fala reporta o fracasso de um ideal devido a um autoconhecimento cruel e tardio. Prestes a morrer, Camaleão Amarelo constata que não poderá, como queria, assistir um comício do PCI com a esposa porque comprova ter sangue de Coca-Cola nas veias “e eu descubro que isso é a causa de tudo de ruim que aconteceu comigo e com o Brasil. Porque o Brasil também tem sangue de Coca-Cola” (DRUMMOND, 1988, p. 11). Essa constatação será

feita, também, de diferentes modos, pelas personagens do romance e, alegoricamente, pela literatura da época da ditadura militar que constata, cada vez com menos pesar, a influência cada vez maior de uma “ditadura do mercado” sobre a produção cultural.

A história é narrada pelas personagens principais em sincronia com um narrador onisciente que os auxilia na exposição e na compreensão da vida presente e da passada (narradas por meio de lembranças das personagens). O narrador, embora auxilie, não se abstém de tecer comentários críticos acerca das atitudes e dos pensamentos de cada personagem. “Ele oscila entre uma focalização interna, mergulhando no mundo de papel criado pelos personagens ou a posição de fora, com distanciamento crítico.” (GUELF, 1994, p. 252). *Sangue de Coca-Cola* mostra as personagens sob o ponto de vista de um narrador externo a elas, e tal narrador compartilha a sua visão, como um comentário acerca da personagem, com o leitor: “o narrador [...] não se envolve emocionalmente com os temas de que trata. Mas faz nascer misteriosa cumplicidade entre o público, o narrador e seus objetos-personagens” (GUELF, 1994, p. 249).

Tal como os filmes de Hitchcock, o espectador (ou no caso do romance, o leitor) é feito um *voyeur*, que sabe o que está para acontecer, mas o personagem não. Nota-se a proximidade do narrador às personagens e o seu envolvimento nos fatos narrados. Ele está narrando, mas também participa da ação. No entanto, o foco da narração sempre resvala para a personagem principal de cada núcleo narrativo que compõe o romance. Guelfi (1994) estabelece outra comparação:

[...] o narrador sabe de tudo o que aconteceu ou vai acontecer [...] É impossível não fazer um paralelo entre a conduta desse narrador e os agentes do poder que dominavam o país à época: como eles, o narrador investiga, espiona, interroga e decide o destino dos personagens (GUELF, 1994, p. 268).

Percebe-se que a consciência de um narrador apresenta-se implodida. A narração, multifacetada, é realizada por meio de múltiplas vozes, advindas do passado,

do presente e, ocasionalmente, do futuro, num emaranhamento de vozes narrativas. Por vezes, não é possível identificar quem diz, ou se o fato narrado é dito, pensado, ou lembrado.

Em *Sangue de Coca-Cola*, os capítulos são fragmentos da história de cada personagem. O estilo de linguagem muda completamente de um para o outro. Características dos personagens são incorporadas à linguagem do narrador, conforme muda a perspectiva. [...] Focalizações diferentes constroem diferentes fatos, a partir do mesmo evento. Tanto a perspectiva que orienta o relato, quanto a voz narrativa, alteram-se a todo momento (GENETTE, 1972: 203). De repente, no mesmo parágrafo, o narrador pode passar a palavra a um personagem, que continua o relato. Apesar do discurso quase sempre indireto, com raros diálogos, as vozes são fortemente marcadas por indícios estilísticos próprios de cada personagem (GUELF, 1994, p. 276 - 278).

Outros elementos que tradicionalmente constituem uma narrativa apresentam-se truncados e/ou misturados nesse romance. O tempo se divide em duas concepções, explicadas por Benjamin (1994): a ordem cronológica usual – representada pelo relógio – e a tentativa de ruptura dessa ordem, um momento de parada mnemônica e reflexiva – representada pelo calendário.

O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. (BENJAMIN, 1994, p. 230).

À medida que as lembranças das personagens afloram, uma consciência histórica do momento presente também surge, contrariando o discurso ditatorial que age, juntamente com os discursos religioso e midiático, no intuito de “apagar” tal consciência histórica individual. O ato de rememorar das personagens consiste em um gesto revolucionário - vinculado ao dia em que se passa a narrativa, um feriado de 1º de abril, um dia de festa e de rememoração - que interrompe a ordem das horas, ditadoras do trabalho a ser realizado.

Tal rompimento é dúbio: pode ser compreendido como uma cisão proposital, oficializada, que terá seu fim no dia seguinte e que restaurará a ditadura do relógio no dia seguinte, quando a festa da Revolução da Alegria acabar. Ao festejar, as personagens concordam com essa lógica: festejam, entretanto, melancolicamente, pois não conseguem esquecer os fatos lutosos do 1º de abril de 1964. O rompimento no tempo cronológico também pode ser compreendido como uma pausa transgressora, que escapa ao controle do Estado. Essa parada é, para o Estado, perigosa, pois incita à reflexão. Tal pausa é ditada, somente, pelas reminiscências e não tem um período exato de duração, podendo se estender. Nesse caso, as personagens, ao relembrares, melancolicamente, e ao recusarem tomar parte na festa de fachada, são consideradas subversivas. Assim sendo, são punidas pelo aparato repressor oficial que faz predominar, ao fim, a regra do relógio.

De fato, no romance, o tempo é dividido entre o relógio e o calendário. A indicação das horas dos eventos do presente narrativo é constante: “Eram 3 e 45 da tarde no Brasil e 10 mi soldados caçavam o urso” (DRUMMOND, 1988, p. 165). Já as lembranças das personagens vêm acompanhadas da indicação de dia, mês e ano: “A bordo do Caravelle PP-PIDZ, da Cruzeiro do Sul, na noite do dia 1º de janeiro de 1970, minutos antes do seqüestro que o desviou para Cuba” (DRUMMOND, 1988, p. 135). A marcação das horas no presente narrativo tem uma razão de ser: enquanto as personagens se contorcem num conflito interno entre o ser e o fazer, um novo golpe militar é tramado e realizado, eliminando qualquer possibilidade de rebelião ou transformação, impondo a “normalidade” e o tempo cronológico. O recurso à rememoração por meio do calendário é recorrente na citação do 1º de abril, dia de “revolução” no passado e no presente da narrativa. Há uma tentativa de instaurar essa

ordem, mas tal tentativa é destruída: as lembranças são soterradas por mais um monte de destroços³⁶ advindas da nova catástrofe (o golpe de Cavalo Albany).

Apesar do dia – um 1º de abril incitador de lembranças funestas - as personagens tentam, mas não conseguem realizar suas costumeiras ações. A disparidade entre os espaços nos quais as personagens se encontram no presente da narrativa (as personagens esperam, estão estanques) e os espaços revividos pela memória (uma variedade de lugares e situações) gera uma necessidade de investigação da origem dessa cisão: os acontecimentos do dia 1º de abril de 64. O momento em que, finalmente, as personagens conseguem unir as peças de seus quebra-cabeças particulares, já é o momento de seu fim: alguns são mortos, outros condenados à loucura ou à alienação. A restauração plena do passado particular ou coletivo - condição para um presente consciente - não é possível no contexto alegorizado pelo romance: as personagens apresentam-se, sempre, alienadas ou mutiladas de alguma parte de si. São vítimas dos fatos históricos e, ao mesmo tempo, colaboradoras - por estarem desprovidas, até mesmo, da própria identidade - da série de catástrofes.

O tempo e o espaço do romance apresentam-se, portanto, vinculados, com base no que sugere a teoria de Benjamin, “o tempo é explodido; só restam as ruínas onde a memória passa a habitar” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 400). Espaço e tempo apresentam-se unidos no romance porque é o plano espacial que possibilita a “viagem” temporal que as personagens realizam.

³⁶ Não por acaso, o ato de relembrar é pensado como um ato de escavar, por Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 2003): “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo, pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação, ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. [...] Assim, verdadeiras lembranças devem proceder muito menos informativamente e [antes] indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 403).

Alguns fragmentos enumerados do romance, que aqui chamaremos capítulos, podem ser agrupados em torno de algumas personagens principais. Chamaremos de núcleo narrativo o agrupamento desses capítulos e nomearemos cada núcleo com o nome de seu personagem principal. Assim, o núcleo que focaliza o personagem Homem do Sapato Amarelo, por exemplo, levará o nome desse personagem, que é predominante em tal núcleo, embora o núcleo focalize, também, outras personagens.

Cada núcleo pode ser compreendido autonomamente, e, também em articulação com os outros núcleos, o que dá a idéia do todo do romance. Conforme Franco (2003), *Sangue de Coca-Cola*, desenvolvido em núcleos narrativos, “não apresenta mais uma totalidade orgânica, mas, ao contrário, uma autonomização de cada parte, o que requer tanto a fragmentação como a montagem” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 364). Desse modo, por meio da compreensão das partes que constituem a alegoria e, concomitantemente, pela articulação dessas partes em um todo, a alegoria de *Sangue de Coca-Cola* pode ser parcialmente compreendida.

Resumidamente, os núcleos narrativos e suas alegorias principais são: a) O Homem do Sapato Amarelo, um repórter radialista que trabalha para o governo é, ao mesmo tempo, um homem atormentado pelo sentimento de culpa por não ter lutado contra a ditadura. Ele alegoriza os veículos de comunicação de massa que, no período ditatorial, viram-se obrigados a aliar-se à ditadura cultural por medo de represálias. Ele é a alegoria do militante de esquerda que, em vez de lutar abertamente contra o governo ditador, optou por uma resistência muda: tornou-se clandestino em seu próprio país.

b) Helicóptero nº 3 e Central de Comando, militares aparvalhados, são alegorias do aparato repressivo ditatorial que vigia as ruas em tempos de festa. São tradicionais e obedientes, mas emotivos, o que atrapalha sua função. Revelam, juntamente com a imagem de General Presidente doentio e febril, a degradação da ditadura militar

tradicional, “linha dura”, que punia à mínima suspeita. Essa dupla mostra, sobretudo, a permanência do aparato repressivo, apesar da inabilidade dos próprios militares em relação a ele. c) Tyrone Power, um assassino a serviço da Oban ou do DOI-CODI ou do Esquadrão da Morte completa o quadro repressivo da ditadura militar, formado, também, por civis delinquentes³⁷. Aliado à figura de Helicóptero nº3, Tyrone Power também alegoriza a banalização da violência tornada ofício nos porões ditatoriais e as seqüelas dessa violência em seus próprios executores: enquanto Helicóptero nº3 choca-se ao matar pela primeira vez, Tyrone Power sente prazer em fazê-lo.

d) Sangue de Coca-Cola ou Camaleão Amarelo, um publicitário a serviço da ditadura, se martiriza por não ter conseguido, tal como seus companheiros, lutar contra a ditadura na guerrilha. É a alegoria da opção, feita por algumas classes, contrária à luta aberta contra a ditadura militar: a opção pela adaptação à situação repressora.

e) General Presidente do Brasil, alegoria de todos os generais presidentes do Brasil, é o ditador que tudo comandava, mas que agora está preso a uma cama, em delírio de febre. Triste, ele espera poder se alegrar, restaurar uma imagem agradável, até o início do *Brazilian Follies*, que ele não verá, pois será traído e deposto pelo seu conselheiro Cavalo Albany. f) Cabe a Olga de Alaketo, a ayalorixá (mãe-de-santo) baiana, a missão de alegrar o General Presidente. Tal missão corre um sério risco de fracasso, pois essa baiana tem um passado triste de miséria e orfandade. Ao relembrar de tais fatos, ele tende a se opor àquele que alegoriza, historicamente, a causa de sua tragédia pessoal.

³⁷ A vinculação do aparato repressivo ditatorial com a criminalidade é evidenciada pela citação ao delegado Fleury, que teve delitos judicialmente perdoados em virtude de sua colaboração com o regime, de acordo com Gaspari (2003): “O matador de Mariguella, ícone do combate à subversão, obtivera da hierarquia do regime solidariedade e amparo [...] Fleury era réu nos processos de extorsões e assassinatos do Esquadrão da Morte no submundo do tráfico de drogas de São Paulo, mas continuava forte.” (GASPARI, 2003, p. 398).

g) Julie Joy é a uma fisioterapeuta americanófila que se chama, na verdade, Vera Cruz Brasil: é a alegoria da pátria brasileira que é alienada de si mesma e que sonha com sua ida para os Estados Unidos. h) Terê, uma vendedora de discos, é consumista, alienada e religiosa tal como Julie Joy, mas sua especificidade é o sonho de encontrar um príncipe encantado, salvador que dê jeito à sua vida. Terê é, ainda, a moça casadoura confundida com uma subversiva pelo aparato repressivo. Alegoriza as vítimas assim sacrificadas anonimamente.

Finalmente, i) Elisa, uma jogadora de vôlei e o ex-presos político sem nome são alegorias de duas faces do país durante o contexto ditatorial: uma, alienada politicamente ou instalada nos valores de uma aristocracia rural; a outra, engajada politicamente, apoiada nas idéias esquerdistas. Ambas vitimadas, uma se apoiaria na outra na reconstrução do que parece ser um futuro infrutífero e profundamente individualista. Tal junção entre classes e opiniões políticas tão díspares, realizada no romance, parece ser um desafio impossível de ser historicamente superado na realidade.

O núcleo de Elisa e do ex-presos político estabelece um contraste com os demais núcleos narrativos. Em relação aos outros núcleos narrativos de *Sangue de Coca-Cola*, o núcleo narrativo de Elisa e do ex-presos político é inserido de modo diferente na narrativa e o seu tratamento também é diferenciado. Ao contrário dos outros, ele não é inserido no que chamaremos de “primeira parte” do romance. Também, diferentemente dos outros núcleos narrativos, não é tão prolífico em fragmentos espalhados no decorrer do romance: desenvolve-se em apenas três fragmentos que são, também, os fragmentos (ou capítulos) iniciais da segunda, terceira e quarta partes do romance.

Os capítulos dos outros núcleos narrativos apresentam-se numerados, mas os desse núcleo não. Isso sugere que ele se apresenta fora de uma ordem de espaço e de tempo comum aos demais. Especialmente, Elisa e o ex-presos estão em um apartamento

e não saem de lá senão por meio das vivências rememoradas; já os outros núcleos apresentam em conjunto certa variedade de espaços. O tempo imposto aos outros núcleos narrativos, explicitado pela enumeração dos capítulos e pela constante referência às horas nas quais os fatos da narrativa se realizam não alcançam o núcleo de Elisa e do ex-presos político. Entretanto, o tempo do calendário, sim: ali no apartamento também é 1º de abril, e isso suscita muitas lembranças.

O núcleo de Elisa e do ex-presos político tem, ainda, um tratamento formal que, em princípio, segue tendência naturalista da literatura dos 70', principalmente pela descrição do narrador e pela predominância da cena. Por outro lado, têm-se, nos outros núcleos narrativos, elementos fantasiosos, declaradamente delirantes. Entretanto são esses núcleos que reforçam um sentimento de “realidade” que perpassa o romance. Isso nos leva a crer que o romance questiona as formas idealizadas sob as quais a “verdade” e a “realidade” deveriam ser ditas no período. Utiliza tanto as formas mais realistas quanto as mais fantásticas a fim de ressaltar que a realidade poderia ser dita por meio de uma “brincadeira”, do mesmo modo que mentiras poderiam ser consideradas verdades devido ao seu entorno “sério”. O romance é dialeticamente construído sobre essa oposição, que revela dois modos possíveis de se contar uma história³⁸.

É a junção desses dois modos de se ler a realidade adotados pelo romance durante a ditadura militar brasileira – o modo assumidamente realista, que motivou a aproximação entre literatura e jornal, e o modo assumidamente ficcional, que motivou a leitura expressiva da alegoria - que é expressa em *Sangue de Coca-Cola*, por meio da contraposição, sutilmente posta, entre o núcleo dramático de Elisa e o ex-presos político

³⁸ Mais um exemplo disso pode ser conferido no modo como alguns eventos ocorridos no Colégio do Bosque são narrados, no núcleo do Camaleão Amarelo: sob a forma de um jornalzinho, um pasquim escolar. A escolha pela forma imitativa do jornal indica uma tentativa de representação mais documental, mais séria, do trauma narrado, o que tornaria a informação aí narrada mais “didática” ou mais maçante. O abandono dessa forma, entretanto, se dá por meio do humor que participa, igualmente, da construção desse texto.

e os outros núcleos narrativos. Guelfi (1994) explica essa “interpenetração de universos” (GUELFI, 1994, p. 252):

[...] o relacionamento realidade e fantasia, sonho e cotidiano, loucura e sanidade, individualismo e coletivismo, liberdade e prisão, cultura e barbárie, ficção e real. Os frágeis limites entre esses universos são questionados. O resultado do questionamento mostra a interação profunda entre diferentes níveis de realidade. (GUELFI, 1994, p. 250).

Como se vê, “no final do livro, os diversos discursos referentes a cada personagem começam a se cruzar, como num diálogo” (GUELFI, 1994, 278), os núcleos que formam a estrutura narrativa de *Sangue de Coca-Cola* interligam-se por alguns temas ou personagens comuns, o que faz com que o romance possa ser pensado como um “mosaico”. As relações entre eles vão sendo tecidas à medida que a ação romanesca avança. O mosaico proposto é fluido e instável. Isso porque, sendo um romance que recorre à alegoria, nele, elementos dialéticos se entrecruzam, impossibilitando a afirmação de um sentido único permanente.

3.2.1. O “Salto” histórico e as Tanajuras de Maio

O “Salto” histórico e as Tanajuras de Maio são alegorias que aparecem em núcleos narrativos específicos: a primeira aparece no núcleo narrativo do Homem do Sapato Amarelo e a segunda aparece no núcleo narrativo do Camaleão Amarelo. Dentre as muitas imagens melancólicas que se integram com as outras do romance, afirmando uma idéia de fracasso da alegria e das tentativas de mudança e de revolução, essas foram escolhidas para ilustrar a visão de história benjaminiana, que é, também, a visão de história escolhida pelo autor do romance. Ambas ilustram a derrocada, o fracasso dos ideais de liberdade, sentimento que predomina no romance e também na época que o gerou, chamada de “cultura da derrota”, de acordo com Franco (2003).

O caso do Salto - interpretado como histórico devido a uma interpretação baseada no conceito benjaminiano de história - tem-se a narrativa de uma lembrança de uma personagem secundária no romance, Margô, ao Homem do Sapato Amarelo, repórter radialista e um dos personagens principais da trama. A euforia das ruas e a perseguição ao urso, no presente da narrativa, despertam em Margô a lembrança de uma outra época na qual houve uma perseguição a um operário, cuja morte ela presenciou. A lembrança narrada no presente da narrativa estabelece a comparação entre o operário do passado e o urso do presente e mostra a identidade das situações históricas, marcadas, ambas, pela violência e pela repressão (simbolizadas pela polícia e por seus cães) aos personagens que se insurgem contra a ordem estabelecida. Tanto o operário quanto o urso seriam elementos insurgentes, mas seus finais são distintos, o que revela algo sobre suas naturezas e sobre as especificidades das condições em que surgem.

A simples comparação entre operário e urso já entremostra a piora nas condições trabalhistas que ocorreram de uma determinada época do passado – quando operários reclamavam nas ruas – para o presente da narrativa. Tal piora, possivelmente, resultou na animalização e na revolta expressas na figura do urso, que foge do Gran Circo Americano³⁹, local onde era escravizado. Tal comparação é cômica, pois leva a pensar no absurdo de uma situação na qual policiais perseguem um animal em fuga sob a acusação de subversão, mas, lida de outro modo, a comparação faz uma crítica às relações trabalhistas que desumanizam, por meio do trabalho escravo e da repressão, os trabalhadores.

³⁹ O motivo do circo, aí inserido, já configura outra série de outros sentidos que a figura do urso compreende. Pode-se vislumbrar mais uma inversão na relação entre humano e animal, por exemplo, se consideramos que, nos circos, os ursos são mantidos e adestrados a fim de imitar ações humanas. As alegorias, em *Sangue de Coca-Cola*, são abertas: mais sugerem do que afirmam coisas de modo preciso. Essa abertura de sentidos se dá, principalmente, devido ao momento histórico adverso que suscitava o dizer as coisas de modo indireto e pouco claro. Por outro lado, as alegorias possuem limitações, o que permitem a historicização do romance *Sangue de Coca-Cola* e a leitura de alguns sentidos.

Compreende-se, somente, que a situação vivida pelo urso, do ponto de vista material, seja pior do que a do operário. Ele não é um ser humano, embora seja confundido e morto como um homem (mata-se a personagem Camaleão Amarelo pensando se tratar do urso) no decorrer do romance. Pode-se compreender a sua condição de urso como uma deterioração da condição humana, uma animalização e uma fragmentação dessa condição. Assim sendo, se o operário estava ciente de sua condição humana e trabalhista, ousando reivindicar melhoras; o urso é a representação da perda da identidade, elemento essencial que antecede qualquer tipo de reivindicação. O urso só consegue adquirir uma identidade quando é morto, quando se descobre que era, somente, um homem. Em vida, ele é formado por uma pluralidade de fragmentos (é confundido com várias personalidades ou “mitos”, tais como Fidel Castro, Jesus Cristo e Marlon Brando) confusos e contraditórios, abertos a inúmeras leituras.

O urso realiza somente uma reivindicação: a de ser livre. Indicado como um trabalhador consciente, o urso teria na rebelião e na fuga a única possibilidade de resgatar sua humanidade amealhada pelo dono do Gran Circo Norte Americano. Ou seja, para a alegoria, é a consciência, a compreensão viva das tensões e conflitos que denuncia a perda e possibilita o resgate parcial do que fora perdido.

Se o operário sinaliza uma oposição explícita ao governo repressor, o urso sinaliza uma revolta entranhada, a princípio, no próprio regime repressor, advinda dele como um câncer ou como algo que foge ao controle. Isso porque a figura do urso é usada, inicialmente, a favor da criação de clima de caos que se espera formar no presente da narrativa. Entretanto, seu caráter destrutivo, que provoca medo nos populares, é o mesmo que suscita as esperanças, dando a entender que ele é o novo salvador da felicidade no Brasil. Anunciado pelo rádio, pela voz do Homem do Sapato Amarelo, o urso é, ao mesmo tempo, herói e vilão.

Assim ele também é visto por Margô, que reconhece nele a familiar figura do operário – devido à perseguição policial que sofre –, a do herói midiático – pelas suas ações espetaculares –, e a de messias cristão – pela salvação que promete⁴⁰. Tudo isso faz com que Margô ajude o urso na fuga, escondendo-o, mas não impede que ela tema por sua própria integridade física (ela teme ser reprimida pelos policiais que caçam o urso e, também, teme os super-poderes que o urso tem).

Devido a essa multiplicidade de visões que o urso tem aos olhos de Margô (e que é a mesma que o urso adquire visto por outros personagens no decorrer do romance) é impossível avaliar, ao certo, o(s) motivo(s) que levou (levaram) Margô a proteger o urso. Se foi de natureza política, devido à comparação com o operário; se foi de natureza midiática, devido à comparação com o Homem de Seis Milhões de Dólares⁴¹, com o cantor Roberto Carlos⁴² e com o *Superman*⁴³; se foi de natureza religiosa, devido à comparação com Jesus Cristo e com Deus⁴⁴. Essa alegoria revela as principais

⁴⁰ Margô vê o urso como o Cristo, o Super Homem, Roberto Carlos e o Homem de Seis Milhões de Dólares, bem como o operário do passado.

⁴¹ O Homem de seis milhões de dólares (The Six Million Dollar Man) foi um seriado de televisão norte-americana produzido entre 1974 a 1978. A série é sobre o ciborgue Steve Austin, interpretado pelo ator Lee Majors. No Brasil, foi denominada como *O Homem de Seis Milhões de Dólares* ou também de *O Homem Biônico*. Na época, era costumeiramente reprisada pela Rede Bandeirantes. Informações coletadas em OLIVEIRA (2008).

⁴² Roberto Carlos é um cantor e compositor brasileiro. Estreou no programa Jovem Guarda, na Televisão Record, junto com Erasmo Carlos e Wandelêia, em 1965, e tornou-se o cantor mais popular do país. Virou o ídolo da juventude influenciada pelo recém-surgido *rock'n'roll*. Estrelou filmes também de grande sucesso. Informações obtidas em OLIVEIRA (2008).

⁴³ Superman é o super-herói dos quadrinhos mais conhecido do mundo, junto com Batman e Homem-Aranha. Com a destruição de seu planeta natal, Krypton, ele é enviado, ainda bebê, por seu pai, a Terra, onde ganharia poderes fantásticos e força quase ilimitada. Nos EUA, é criado por um casal, recebendo o nome de Clark Kent. Depois de peregrinar pelo mundo e de estudar jornalismo, Clark estréia como Superman à paisana, durante o lançamento de um ônibus espacial. Estava a bordo Lois Lane, com quem o herói desenvolveria, depois, uma amizade e um romance. Ela era uma famosa repórter do Planeta Diário, onde o herói trabalharia posteriormente como repórter. Informações coletadas em OLIVEIRA (2008).

⁴⁴ Sobre essa última interpretação, há que se considerar o nome da personagem, Maria Madalena, que ela esconde sob o pseudônimo de Margô, como um aspecto interessante. Sendo considerado como uma reencarnação do Cristo pelos populares do romance, o urso reviveria com Margô- Maria Madalena, o relacionamento afetuoso entre Jesus e Maria Madalena, descrito em textos bíblicos e apócrifos. Margô- Maria Madalena é uma prostituta que é salva pela presença do urso, tal como na versão bíblica tradicional a respeito de Maria Madalena e Jesus de Nazaré. A suspeita de um relacionamento amoroso entre os dois personagens bíblicos, expressa em textos apócrifos, também é insinuada no romance, embora o urso tenha delicadamente recusado a proposta amorosa de Margô- Maria Madalena: “Não, Maria Madalena, eu não posso te amar, eu te amo de todo o coração, [...] mas eu não posso fazer nada com você, você me entenda, porque eu sou Deus e eu que te criei e criei tudo na face da Terra, mas você não me leve a mal, não, você

influências históricas que influíram na situação do país naquele momento e que influenciaram a vida dos brasileiros: a religião, a mídia e a política. Revela, também, uma obtusidade, no presente da ação narrativa, – que alegoriza o momento histórico – das personagens que insistem em ver no urso algo além do que um simples urso que fugiu do zoológico. A falta de atenção ao elemento concreto resulta em uma superinterpretação que impede o reconhecimento das contradições do presente. É uma espécie de cegueira provocada pela superposição de imagens, que impedem a compreensão do todo.

De fato, cercado por inúmeras outras alegorias do romance (que, interessante, aparecem com a letra inicial maiúscula, diferente do urso, que é escrito com letra inicial minúscula), pouco se pensa sobre a possibilidade de o urso ser, de fato, apenas um urso fugido do zoológico (nem mesmo o leitor pensa nessa possibilidade, de antemão). Tenta-se ver nele qualquer outro sentido, uma outra mensagem, além do que esconde sua referência concreta inicial. Ao que parece, o urso é, no romance, o que a indústria do entretenimento foi para a sociedade da época: uma distração que impediu (ou impede) que se verifique a existência de formas e situações críticas. Em outras palavras, o urso funciona, no romance, como um disfarce que entretém o leitor, enquanto oculta outras alegorias. Mas, paradoxalmente, ele alegoriza o efeito midiático. Tornado maior do que realmente é, o urso é recorrentemente lembrado no romance, depois do sumiço repentino da Borboleta Verde da Felicidade. Esta personagem é também usada no sentido de iludir, de mascarar a situação real conflituosa da sociedade brasileira retratada no romance e, tal como o urso, paradoxalmente, a Borboleta Verde da Felicidade também suscita algo que não estava previsto: uma rebeldia nas personagens.

é uma mulher muito bonita e eu acho os seus olhos muito bonitos e olhando os seus olhos cor de jabuticaba eu me orgulho porque fui eu que criei eles assim, tão bonitos...” (DRUMMOND, 1988, p. 167).

Sendo um animal, é o urso que ganha os holofotes, os microfones, o espaço na mídia. Paradoxalmente, o urso nada fala, mas sobre ele muito é falado. Sob a condição animalesca, o urso é alçado à condição de salvador transcendente, único ser capaz de um milagre. O seu caráter humano, que daria a ele condições plenas de mudar a realidade, só seria reconhecido em sua morte, quando a sua existência não fosse mais possível.

O enfoque dado pela mídia ao urso, em sua condição animal, e ao homem morto, que já não pode interferir na história – e não ao operário que, em sua reivindicação e em sua morte, não aparece, sendo, somente, inexpressivamente lembrado – mostra a espetacularização estratégica realizada com o propósito de iludir. Poderíamos interpretar, aí, um lado dos meios de comunicação de massa que contribuiu com o sistema ditatorial, ocultando informações que representavam um risco para o governo vigente e mostrando fatos e personagens que não implicavam risco à ditadura militar.

Mesmo sem dizer uma palavra durante o romance, o urso oferece risco por sua figura, simplesmente. É por isso que é perseguido e morto, antes que possa, de fato, expressar algo por meio de palavras, se é que o faria. Isso indicaria que a repressão ditatorial realizada no período de “abertura” ainda muito violenta, prendia e matava suspeitos de subversão sem qualquer investigação prévia. A atuação da mídia, nesse momento, era dúbia (tal como expressa o personagem Homem do Sapato Amarelo): levava ao conhecimento popular alguns fatos que antes eram totalmente obscurecidos – o que provocou, em alguns momentos, revolta popular – mas, também, não os noticiava completamente, o que possibilitava a manutenção do autoritarismo, ainda que ele trocasse de mãos.

A partir da ação da mídia da época mostrada no romance é possível compreender que, embora noticiada, a perseguição e a morte do urso – acompanhadas, inclusive, com

flashes ao vivo – ocorreram. Noticiar o fato não impedia que ele ocorresse, por mais brutal que fosse. A brutalidade permanecia, visto que matou o urso como matou o operário do passado. Entretanto, a morte do anônimo operário não foi noticiada e permaneceu viva, somente, na memória de uma prostituta que presenciou o fato. Se a mídia não funcionava para aplacar a fúria repressiva, ela colaborava para espalhar o medo. E colaborava, conseqüentemente, para a afirmação do sistema ditatorial.

O salto involuntariamente realizado pelo operário na hora de sua morte pode ser lido como o fracasso do projeto de luta popular no Brasil. Devido ao aparato repressivo do Estado autoritário (do qual a censura também faz parte) tal “salto”, ou quebra da linearidade histórica oficial - que prevê uma série interminável de catástrofes somente rompida pela ação conjunta das classes oprimidas, de acordo com Benjamin (1994) - não se realiza. O salto que se realiza no romance não é o que Benjamin previra e que mudaria a sociedade tal como a concebemos e, sim, um salto que implica a derrota, o aniquilamento de uma possibilidade de mudança.

Lançado pelo impacto, o corpo do operário ainda é atacado por um dos cães policiais. Após essa morte, tenta-se limpar o sangue do asfalto, coisa que, diz Margô, as formiguinhas responsáveis pela tarefa não conseguem fazer: “o sangue tá lá, sempre lá, como se alguém tivesse cortando o pé ainda agora, e todo dia é assim, lavam e o sangue volta” (DRUMMOND, 1998, p. 166). O trecho é significativo porque demonstra que, além do desejo oficial de apagar a memória do operário e de sua luta, existe, ainda, no presente da narrativa, a mesma violência.

E esse trecho, aliás, é significativo de uma aproximação do romance à visão de história e à concepção de tempo de Walter Benjamin. A visão de história que Benjamin promove, e que o trecho destacado do romance revela, surge da percepção da história como uma sucessão de catástrofes para as quais sempre surge uma nova promessa de

salvação que, ao final, revela-se infrutífera, pois sempre promove mais destruição. Esse reconhecimento é somente uma das partes da visão histórica benjaminiana, sendo a outra o aspecto ilustrado pelo que o salto do operário, citado por uma das personagens secundárias do romance, poderia significar: a revolução que, de fato, poderia alterar o rumo da história. Entretanto, no romance, o salto do operário se revela mais uma catástrofe.

O romance tenta, ainda, por meio da disposição dos capítulos, expressar e representar o tal “salto” histórico: a numeração “embaralhada” dos capítulos apresenta uma particularidade: está, predominantemente, em ordem cronológica, mas não totalmente: na página 165, na “segunda parte” do romance, o capítulo 24 é seguido pelo capítulo de número 10 que, por sua vez, é seguido pelo capítulo 26. Há uma quebra da sequência numérica e uma substituição do capítulo 25, que não existe. Depois disso, a numeração cronológica segue sem interferências. Isso pode indicar que, embora haja rupturas, elas são logo suprimidas, por meio de uma substituição, num sistema ditatorial. O reconhecimento das “falhas” é um processo sutil e depende da percepção do leitor. Este, que a essa altura da narração, já está acostumado à numeração cronológica dos fragmentos, pode ou não estranhar essa “falha”. Pode, ainda, considerá-la um erro de edição (e talvez ela seja mesmo).

A quebra da linearidade e da previsibilidade com a inserção do capítulo 10 em substituição ao capítulo 25 corresponderia a um “disparo” inutilmente executado contra a ordem cronológica ditatorial do relógio. Nesse sentido, a rememoração da prostituta Margô, que vê, no presente da rua o sangue derramado no passado seria, também, uma atitude transgressora (e infrutífera) da ordem vigente que, alegorizada nas “formiguinhas”, tentaria “apagar” os fatos passados de morte e repressão.

A realidade brasileira seria, então, uma triste situação melancólica na qual a revolução seria constantemente frustrada no decurso da História. O “salto (*Sprung*) para fora da ‘catástrofe contínua’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 406) não seria possível.

Tal imagem de violência e de tentativa de apagamento das catástrofes históricas é também citada por meio do episódio das Tanajuras de Maio. Ao contrário da falta de sucesso das formiguinhas limpadoras que, no caso lembrado por Margô, tentam limpar o sangue do operário, no caso lembrado por Camaleão Amarelo sobre as Tanajuras de Maio, a limpeza dos vestígios materiais da luta é bem sucedida. Entretanto, há uma diferença essencial entre as duas histórias a ser explicada: no caso de Margô, as formigas são os agentes de limpeza; no caso de Camaleão Amarelo, elas são as vítimas.

O aparecimento das tanajuras voadoras no Colégio do Bosque no qual estudava o Camaleão Amarelo foi algo que “ninguém nunca soube explicar” (DRUMMOND, 1988, p. 260), pois ocorreu “quando todos sabiam que era maio e o céu continuava azul, sem nenhum sinal de chuva⁴⁵, apenas raras nuvens, pequenas e brancas como garças, voavam no céu, mas logo desapareciam” (DRUMMOND, 1988, p. 260). Esse índice “sobrenatural” possibilita a leitura dessa alegoria, na qual as formigas seriam referências aos manifestantes que, durante a década de 60, propunham uma revolução intelectual e comportamental representados, sobretudo, pelos manifestantes que em Maio de 1968 tomaram as ruas de Paris. Reivindicando liberdade nas escolas, universidades, ruas e fábricas, tais manifestações propunham mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais, o que incomodou o governo do general Charles de Gaulle. Nessa década, pelo mundo todo, muitos atentaram para a possibilidade de sacudir os valores da “velha sociedade”. Em outras partes do mundo jovens,

⁴⁵ Como se sabe, em época de procriação, a tanajura (fêmea da saúva, uma espécie de formiga) revoa em dias do começo da estação chuvosa.

trabalhadores e minorias protestaram contra o imperialismo e o autoritarismo dos governos. Manifestações semelhantes ocorreram nos Estados Unidos, com os *hippies*, que eram contra as guerras, contra a sociedade de consumo e a favor da paz, do amor, da vida ao natural. No Brasil, ocorreram manifestações estudantis, camponesas e operárias contra o Regime Militar instalado em 1964, especialmente, a partir de 1968, quando este estado ditatorial ficou mais repressor.

A repressão dos estados ditatoriais a essas idéias revolucionárias não tardaria. No Brasil, 1969 foi o ano de maior conflito entre opositores à ditadura militar e os militares. Também na França de 1968, depois dos confrontos com a polícia, das bombas de gás lacrimogêneo, das pedras e dos carros incendiados, a situação revolucionária foi controlada, ao final de maio, por meio de uma violenta repressão do governo De Gaulle.

Tal repressão assemelha-se ao destino das tanajuras que apareceram no Colégio do Bosque:

[...] morreram de morte natural ou foram caçadas pelos alunos e durante alguns dias suas carcaças foram vistas nos pátios, carregadas por um batalhão de formigas que lembravam um exército batendo em retirada, carregando seus mortos. Em poucos dias, não se falou mais das tanajuras de maio (DRUMMOND, 1988, p. 260 - 261).

A chuva não realizada, embora prometida pelas poucas e breves nuvens no céu, e as tanajuras mortas pelos alunos do colégio indicam o fracasso de um ideal revolucionário, tal como fracassou o que foi sonhado durante a década de 60. A repressão fora maior e implicou na morte das formigas, cujas carcaças foram carregadas por outras. Nisso se entremostra o esforço de apagamento dos vestígios dos crimes cometidos nos regimes autoritários, tal como é mostrado também no relato da prostituta Margô, na referência ao sangue do operário assassinado que as formiguinhas tentam lavar.

O mês de maio, posterior ao mês de abril, que é freqüentemente citado no romance devido ao acontecimento político de 1º de abril de 1964, tem um sentido alegórico nesse trecho. O trecho das tanajuras de maio se comunica com os versos de Maiakovski citados nas epígrafes da 2ª parte do romance⁴⁶: “O meu coração nunca chegou a Maio/ na vida vivida/ nunca passou de Abril”. O mês de abril, aqui, confirma a impressão transmitida pelo romance de que se trata de um mês de mau agouro, marco do golpe que instaura uma ditadura militar de 22 anos no país. Chegar a maio representa, aí, a sobrevivência à catástrofe que se manifesta em abril, a superação da ditadura, a vigência de um mundo mais pacífico e libertário. Não chegar a maio significaria não alcançar a vivência desse mundo e também não sobreviver aos ataques repressivos.

Logo em seguida desses versos, tem-se Elisa e o ex-preso político se reportando a fatos do dia 1º de abril de 1964 e ao que as pessoas faziam naquele dia: de um modo geral, viviam suas vidas sem maiores preocupações com os acontecimentos políticos, tal como Elisa fazia. A alienação de uma parte da população implicou na tortura e na matança de uma outra parte dela, politizada e consciente dos problemas nacionais, representada pelo ex-preso político. Tais personagens, por suas posições contraditórias no decorrer da ditadura militar, ilustram a impossibilidade da nação brasileira “chegar a maio”, o que faz com que permaneça num eterno abril.

3.2.2. O Parto da história e a Castração/Impotência psicológica

O romance alegoriza a derrota da nação em relação a seu passado violento não só por meio de imagens como o “salto” histórico e as Tanajuras de Maio. Ele também

⁴⁶ Os versos presentes nas epígrafes da terceira e da quarta partes do romance mostram, respectivamente, a intensificação da repressão do Estado e as consequências dessa violência na vida nacional: “Olhem –/ decapitaram mais estrelas/ ensangüentaram o céu como um/ matadouro.” (3ª parte); “Teu corpo/ cuidarei e amarei/ como o soldado/ mutilado de guerra,/ inútil e sem dono,/ cuida da única perna.” (4ª parte).

projeta alguma perspectiva de futuro, assim como prevê a teoria histórica de Walter Benjamin. Ainda sob o olhar da perda da alegria e da vitalidade, uma negra esperança se entremostra por meio de duas imagens, que se complementam: a do Parto da História e a da “Castração” e/ou Impotência. Tais imagens realizam-se, respectivamente, pelas personagens Julie Joy e Elisa e o ex-presos político. Julie Joy é uma moça brasileira americanófila que deixa de acreditar em Nossa Senhora Aparecida para adorar a Santa Coca-Cola. Prestes a dar à luz, auxiliada pelo urso, ela diz:

[...] o urso que está no meu coração está me dizendo, Santa Gloriosa, que meu parto vai doer, sim, que eu vou urrar de dor, sim, que eu vou berrar, sim, mas está me dizendo que é assim mesmo, que não há anestesia que possa evitar a dor desse parto da História, que fará nascer de dentro de mim, mais do que um filho, a esperança (DRUMMOND, 1988, p. 281).

Por alegorizar a própria pátria brasileira (o verdadeiro nome de Julie Joy é Vera Cruz Brasil), o parto ao qual ela se refere tem um significado alegórico. Em virtude de seu passado e de seu presente sofrível, Julie Joy torna-se americanófila e sonha em, um dia, imigrar para os Estados Unidos e enriquecer. Ela é o reflexo do que se tornou a nação brasileira durante o longo período de vigência da ditadura militar: individualista, consumista, alienada e desejosa de um *american way of life* não pertinente com sua realidade local. Ao não atentar para suas origens e para a realidade violenta que a cerca, Julie Joy corre o risco de dar à luz um monstro que perpetue as ideologias das quais ela é vítima e colaboradora: “faça de conta, meu filho, que o barulho da guerra é foguete pra te saudar, faça de conta que tá havendo uma festa no Brasil pra te receber, meu filho...” (DRUMMOND, 1988, p. 282).

Tal imagem do parto da história, presente no núcleo narrativo de Julie Joy indica o sucesso dos planos da Revolução de 1964, cuja ideologia ficou entranhada nos indivíduos. A outra alegoria que complementa o sentido desta perda da alegria e da vitalidade e que projeta um funesto futuro para o país é expressa no núcleo narrativo e

alegórico de Elisa e do ex-preso político. Tal como Julie Joy, Elisa e o ex-preso político se recordam de fatos passados marcantes e desacreditam do futuro da nação. Enquanto Julie Joy deseja imigrar do país, buscando, para seu filho, sorte melhor do que a sorte que teve na infância, Elisa e o ex-preso político se isolam dentro do apartamento, vivendo seu idílio amoroso.

Psicologicamente abalados - ele, pela tortura que sofreu durante a prisão; ela, pela criação repressora que teve - ambos se sentem incapazes de amar. Acreditando na voz do torturador que disse “Nunca mais você vai trepar numa mulher, nunca mais (...) e [...] sentindo o bafo do cão Satã” (DRUMMOND, 1988, p. 298 – 299) em seus testículos, o ex-preso político sente-se incapaz para amar Elisa. Esta, por seu lado, estando com o ex-preso político, o qual deseja, tem “a impressão de que a [...] mãe está escondida atrás da porta, [...] vigiando” (DRUMMOND, 1988, p. 292).

Declarando abertamente a opção que fizeram - “Se não fosse pelos aviões trovejando no céu, os dois iam achar que o Brasil está em paz, tiraram o telefone do gancho, não ligaram o rádio e almoçaram no apartamento mesmo” (DRUMMOND, 1988, p. 195), sabendo que o Brasil não está em paz, que o país está em guerra, Elisa e o ex-preso optam pelo alheamento dos fatos nacionais, escolhem a reclusão – tais personagens se alienam da realidade nacional, escolhendo viver suas vidas em vez de interferir diretamente, como ele fez antes, no futuro da nação. Ignoram que essa opção não é particular e, muito menos, uma escolha: refletem, assim como Julie Joy, a vitória dos propósitos militares para a nação brasileira.

Assim sendo, tais alegorias, a do Parto da História e a da Castração/Impotência Psicológica, projetam um futuro melancólico para o país, no qual os cidadãos estão mais preocupados em construir ou reconstruir suas vidas do que com o futuro da nação, o que complementa o sentido do “sangue de Coca-Cola”, alegoria maior do romance.

3.2.3. Alegorias amplas e/ou difusas

Algumas alegorias identificadas nesse estudo envolvem o romance como um todo, não se restringindo ao núcleo específico no qual aparecem. Devido a isso, merecem um destaque nessa parte do estudo da alegoria no romance *Sangue de Coca-Cola*. São alegorias que devem ser compreendidas na articulação com as outras alegorias do romance, e em diálogo com o contexto histórico específico no qual o romance foi escrito.

A *Borboleta Verde da Felicidade* pode alegorizar a esperança do povo brasileiro; o fator de transformação ligado, diretamente à mudança interna das personagens (de modo complementar, o urso parece motivar as ações externas, de luta política). No romance de Roberto Drummond anterior a *Sangue de Coca-Cola*, *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1982), há um esclarecimento sobre tal personagem e sua aparição nos céus do Brasil que pode ser, aqui, oportuna: a mocinha Martha Gelhorn, de grande potencial subversivo (principalmente por ser bela e influenciar os homens) seria transformada, por um feiticeiro africano contratado pelos agentes da CIA, em borboleta verde para, com isso, anular sua ameaça de subversão. Ela, no entanto, não é transformada porque os agentes da CIA descobrem que “no dia em que uma borboleta verde aparecer voando no céu do Brasil, todo o destino do Brasil será mudado, conforme previsão da vidente brasileira Madame Janete” (DRUMMOND, 1982, p. 80). Em *Sangue de Coca-Cola*, o boato da transformação de uma moça em borboleta é confirmado, na última página do romance, pelo narrador, que afirma ser a Borboleta Verde da Felicidade uma

[...] aeromoça da Lufthansa encantada e que só voltará a ser mulher no dia em que, pouco importa quando, a felicidade chegar ao Brasil: até lá, ela continuará voando, para impedir que transformem o sonho

humano num urso domesticado, num pobre e desdentado urso de circo ou de Zôo (DRUMMOND, 1998. p. 333).

Assim, também se confirma o potencial subversivo da Borboleta Verde da Felicidade, que tinha como missão despertar a consciência política e a auto-estima dos brasileiros, a fim de que eles não precisassem, por desespero, criar um urso salvador.

O que a Borboleta Verde da Felicidade alegoriza, portanto, é considerado um risco para os “donos do Brasil”: o poder do sonho, a aspiração ao belo, o que devolve às personagens uma qualidade humana mutilada pela opressão da ditadura que os desumaniza. Somente depois que a avistam, as personagens se conscientizam das condições subumanas que vivenciam, e voltam a sonhar com a felicidade.

A Borboleta Verde da Felicidade aparece no início de cada núcleo narrativo do romance e desencadeia, quando vista, uma reação estranha em cada personagem. Ela motiva uma auto-análise das personagens que, ao vê-la, passam a relembrar suas vidas, suas esperanças e projetos de vida. Após cumprir sua função, a borboleta deixa de ocupar o primeiro plano da narração: desaparece na trama, dando espaço para o urso, identificado como o agente da luta concreta contra a opressão. O que ganha relevo no romance, entretanto, não é a possível luta das personagens contra a ditadura e, sim, a vida interior dessas personagens e suas transformações, no presente da narrativa, motivadas pelas lembranças e pelas expectativas de cada uma.

Apesar do caráter de subversão da Borboleta Verde da Felicidade, quem a nomeia desse modo é o rádio que está a serviço do governo. O fato de ela ser uma “aeromoça da Lufthansa”, uma das empresas multinacionais que se instalaram no país durante o período militar, também conspira contra seu caráter de sonho revolucionário.

Revolução da Alegria é o nome do evento que o governo ditatorial realiza no presente da narrativa, comemorado pela festa oficial *Brazilian Follies*, que ocorre no edifício *Palácio de Cristal*, para muitos convidados. A *Revolução da Alegria* também é

comemorada nas ruas, por populares, num estranho carnaval. *A Revolução da Alegria* alegoriza, ironicamente, uma repetição do golpe de estado realizado em 1º de abril de 1964. É a reafirmação do autoritarismo sob a fachada de uma nova era, supostamente mais aberta e democrática.

O *Edifício Palácio de Cristal* e a *Cidade de Deus* são dois lugares relacionados no romance: “a Cidade de Deus, no 98º andar do Palácio de Cristal” (DRUMMOND, 1998, p. 115). O Palácio de Cristal pode ser uma referência ao Palácio de Cristal de Petrópolis, no Rio de Janeiro, construído como um presente do Conde D'Eu à sua esposa, a Princesa Isabel, em 1884. Apesar de usado, em 1888, pela Princesa Isabel como o lugar onde se conferiu a alforria aos últimos escravos, o prédio teve, inicialmente, fins menos nobres, sendo utilizado pela alta aristocracia petropolitana. Tal prédio, como marco do Segundo Reinado, ilustra bem a distância entre elite e povo. Em *Sangue de Coca-Cola*, é o lugar onde se encontram os poderosos que se acreditam eternamente resguardados em seus privilégios.

O Palácio de Cristal pode ser, também, uma referência ao Palácio dos Arcos, mais conhecido como Palácio Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores do Brasil em Brasília que atua na representação, informação e negociação com países estrangeiros. A visão estereotipada do estrangeiro sobre o Brasil, aliás, bem como a influência norte-americana sobre o país, abordados no romance, parece destacar-se no seguinte trecho:

O edifício Palácio de Cristal [...] ocupava vinte quarteirões: lá no alto tinha até uma reserva florestal, índios de verdade conviviam com onças, macacos, e bois berravam, cavalos relinchavam, jabutiricas miavam. Já havia, em toda a Cidade de Deus, um clima de carnaval, de festa, com os preparativos finais para o *Brazilian Follies*, o início da Revolução da Alegria no Brasil. (DRUMMOND, 1998, p. 115).

A descrição do lugar mistura elementos da fauna brasileira com animais de fazenda em uma combinação estereotipada que alegoriza o país, reduzindo-o à condição

de lugar exótico a ser explorado, terra bárbara e incivilizada. O nome da festa oficial, em inglês, também indica a influência norte-americana: trata-se de um carnaval realizado por decreto, “para inglês ver”.

A *Cidade de Deus*, lugar onde fica o Deus do Brasil, ou seja, o General Presidente, encontra-se no 98º andar do edifício Palácio de Cristal. Está, pela altura em que se encontra, muito longe do chão, das ruas onde os conflitos da narrativa se desenrolam. Junto ao presidente, “os ricos do Brasil pulam e cantam no ‘Brazilian Follies’, mergulham numa piscina cuja água é a champanhe francesa ‘Moet et Chandon’ [...] não, ali, não chegou o cheiro de cavalo” (DRUMMOND, 1998, p. 322).

Com a troca de poder – no romance, decai o General Presidente e é substituído por Cavalo Albany - a Cidade de Deus ameaça transformar-se em Cidade do Demônio. Aos olhos de Olga de Alaketo, a aialorixá preferida do General Presidente, tal festa marca “o canto do cisne dos ricos do Brasil” (idem). A festa oficial, entretanto, abriga a mudança de poder tramada como um golpe dentro do golpe. Observe-se o seguinte trecho:

[...] houve um princípio de pânico com a notícia de que ia haver no Brasil um 1º de abril de 1964 às avessas e um avião da Varig, que acabava de decolar no aeroporto da Pampulha, levando fantasiados para o Brazilian Follies, foi seqüestrado e desviado para Brasília. Os 73 passageiros, liderados por um folião fantasiado de Che Guevara, pediram asilo na Embaixada dos EUA (DRUMMOND, 1988, p. 113-114).

O trecho faz referência a um procedimento adotado pelos guerrilheiros urbanos na ditadura militar, que consiste em seqüestrar um avião e desviá-lo de sua rota, conduzindo-o a um lugar no qual guerrilheiros e presos políticos pudessem estar seguros, ou seja, a um país que lhes daria asilo político⁴⁷. No trecho acima citado,

⁴⁷ Essa estratégia adotada pela guerrilha armada é, inicialmente, mostrada no romance por meio da personagem Érika Sommer, no núcleo narrativo do *Homem do Sapato Amarelo*. Ela é uma das seqüestradoras-guerrilheiras que ajuda a seqüestrar e conduzir um avião para Cuba. Para muitos opositores da ditadura militar, seqüestrar um avião era uma das poucas possibilidades de sair do país a

entretanto, mostra-se essa situação invertida: não são guerrilheiros oponentes à ditadura que seqüestram um avião a fim de pedir asilo político em outro país. São os próprios colaboradores da ditadura militar – *vips* que estavam se deslocando para o *Brazilian Follies* - que resolvem seqüestrar um avião, diante da do boato-ameaça de uma Redentora às avessas, na qual a esquerda tomaria o poder. São interessantes os detalhes: 1) tais seqüestradores *vips* pedem, em Brasília, asilo na Embaixada dos Estados Unidos, patrocinador da ditadura militar brasileira; 2) o líder desse seqüestro é nada menos que um folião fantasiado de Che Guevara, guerrilheiro cuja imagem tornou-se, pela ação da mídia, um objeto de consumo, um estereótipo a partir do qual se pode, perfeitamente, criar uma fantasia de carnaval. O trecho ironiza o alarmismo e o desespero de uma parte da elite brasileira, que vivia uma constante festa durante a ditadura militar. Mascarados ou fantasiados, alienavam-se da realidade, entrando em pânico ao menor sinal de que seus privilégios pudessem ser ameaçados.

A dualidade entre a cidade divina e a cidade terrena já estava expressa em uma obra de Santo Agostinho, *A Cidade de Deus* que, ao que parece, articula o contraste entre o ideal moral cristão – adentrar a cidade divina – e a atitude terrena, que vincularia o homem ao Demônio. Cidade de Deus é, também, o nome de uma favela carioca fundada durante a década de 60. O romance, ao articular referências religiosas e profanas por meio da homonímia, ironiza a seriedade e os valores da Cidade de Deus na qual se realiza um carnaval temporão para os ricos – aqueles que, aliados da ditadura que os beneficiou, celebram a portas fechadas os seus privilégios. O próprio espaço, aí, alegoriza a desigualdade social do Brasil: uma elite alienada e egoísta, sem projeto de país, encastelada num edifício luxuoso e superprotegido por forças repressivas vinculadas ao governo ditatorial, cercada por uma realidade de violência, pobreza,

fim de escapar da repressão. A ação de Érika Sommer é lembrada pelo personagem Homem do Sapato Amarelo, que a vê de longe, num aeroporto, quando, após a anistia, ela, como outros exilados, puderam retornar ao país.

injustiça, miséria, doença, atraso. A Cidade de Deus, por fim, indica um espaço em que o Poder autoritário se regozija de si mesmo: é o lugar onde o General Presidente é bajulado, onde ele não enfrenta críticas nem oposição, onde, por fim, ele se revela em seu narcisismo e sua ilusão de onipotência.

A *Grande Marcha da Felicidade*, conduzida por Terê, uma vendedora de discos, é uma alegoria que mistura aspectos de passeata política, de procissão religiosa e de desfile de carnaval. Isso reflete, apesar da verve discursiva de Terê e do seu sacrifício em agüentar fome e sede, a falta de clareza quanto aos princípios norteadores de tal ação. Essa marcha representa a revolta e o desejo de mudança de uma parte da população, que protesta sem armas e com margaridas na mão (Terê empunha uma, na maior parte do tempo).

A Grande Marcha da Felicidade, embora não tenha um ideal político definido, pode ser identificada como uma referência aos movimentos ocorridos em maio de 68, nos quais predominou um ideal libertário que ascenderia outros focos revolucionários no mundo inteiro. Tal Marcha, entretanto, também pode ser vista em referência à Grande Marcha que marcou a movimentação das tropas do Partido Comunista Chinês e o fracasso da ideologia revolucionária socialista naquele momento. Finalmente, essa Marcha dirigida por Terê alegoriza as manifestações populares realizadas no país no contexto da ditadura militar. No romance, a tentativa de repressão a essa manifestação redundou em fracasso, com deserções de soldados, que se aliam aos manifestantes. No entanto, morta a sua principal líder, Terê, a multidão se dispersa.

A multidão que segue a líder Terê canta “Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo eu estou aqui”, de Roberto Carlos, marchas de carnaval e, também, “Caminhando”, de Geraldo Vandré. Grita palavras de ordem variadas, tais como “Aço, aço, aço, tem cachorro no espaço”, para os helicópteros que a vigia, e outras palavras como crítica aos

governantes militares: “Cavalo não é ovo. Viva o cheiro do povo!”. A impressão que se cria é a de que a multidão que sai às ruas para festejar a festa da Revolução da Alegria é a mesma que participa da Grande Marcha. E tudo fica como um misto de festa e guerra.

Os *blocos caricatos* que contribuem para o clima eufórico nas ruas repetem uma música em especial: “É hoje/ que eu vou me acabar/ amanhã eu não sei/ se eu chego até lá...”. O trecho cantado é parte de “É Hoje”, canção de Ataulfo Alves e de Waldemar de Abreu, gravada em 1954. O resto da canção diz: “Eu levo a vida/ Trabalhando o ano inteiro/ Mas no mês de fevereiro/ Eu preciso me espalhar/ Pego o pandeiro/ Vou sambar na galeria/ Quando vem rompendo o dia/ Eu vou prá casa descansar/ Devagar/ É hoje”. A música citada reflete bem a atmosfera mista de euforia e desespero que envolve as personagens do romance, inclusive a multidão que está nas ruas. Enquanto se festeja, tem-se certa consciência de que a festa pode ser a última, pois há, no ar, um prenúncio de que algo vai acontecer e mudar a situação presente. A ansiedade, a esperança e o medo do futuro motivam, pois, a euforia, sensação-percepção de vida derradeira. É por isso que muitas personagens parecem desejar viver ao máximo o seu último momento, porque sabem ser o último. O verbo “acabar”, na canção citada, tem, pois, duplo sentido: significa o esgothar-se na alegria, na dança, no riso, ou seja, no ápice da vida que é a alegria, e significa, também, o fim, a consumação final de tudo, a morte, a destruição.

A visão primeira da rua é dada, no capítulo quatro da primeira parte do romance pela Borboleta Verde da Felicidade, e ela não só vê os fantasiados que desfrutam da festa das ruas, como também vê outros fantasiados, que não se fantasiam com intenção de festa e, sim, com o propósito de disfarce: “A borboleta verde assiste à prisão de um Arlequim que gritava ‘Morra o Deus do Brasil!’ e foi arrastado por seis fantasiados da Ku Klux Klan” (DRUMMOND, 1988, p. 23). A borboleta vê que, nesse dia, há festa e

há repressão no Brasil. Tal repressão se faz àquele que se opõe ao governo instituído, cujo governante é chamado de “Deus”. No trecho em questão, a repressão disfarça-se sob uma máscara pouco eficaz: fantasiados de Ku Klux Klan fica fácil adivinhar a truculência do aparato repressivo de então.

O Arlequim, que constitui a fantasia do folião que critica o governo do país nesse trecho, é, também, em outro momento da narrativa, a mesma fantasia de outra personagem do romance: Tyrone Power, um matador contratado pela Oban. A mesma fantasia se presta a intenções opostas: à crítica ao governante autoritário e à repressão política. O Arlequim que critica o governo ditatorial é disfarçadamente arrastado; Tyrone Power, disfarçado de Arlequim, trabalha no aparato repressivo que, camuflado entre a multidão em festa, continua a aniquilar os que ousam afrontar o governo ditador.

A comédia italiana de improviso, Commedia dell’Arte, que surge na Itália em meados do século XII e se prolonga até ao século XVII é retomada, ainda, por meio de uma outra personagem: Pierrot, que constitui a fantasia de outras duas personagens do romance: o Homem do Sapato Amarelo e o General Presidente. Ao contrário de Arlequim, que é um malandro brincalhão, Pierrot vive no mundo os sonhos, é um amargurado e sofre por não ter o seu amor correspondido. É uma fantasia de Pierrot que o Homem do Sapato Amarelo adota no dia em que, para escapar à repressão, assume a identidade de um morto, trocando as respectivas carteiras de identidade. Ao despojar-se da própria identidade, essa personagem assume a sua derrota política e amorosa, fracasso que atinge a utopia da mudança da realidade do país e a vivência de seu amor por Érika Sommer. Também o General Presidente utiliza a fantasia de Pierrot num momento de tristeza, quando vai à festa do *Brazilian Follies*, o seu “canto do cisne”.

O Libertador, ou o urso, ou o *Libertador da Felicidade no Brasil* são alegorias de uma só personagem. Ela indica, como já foi dito⁴⁸, o trabalhador consciente de sua ação política no mundo. Surge no romance como uma lenda, em numerosas versões de narradores diversos. Cada um vê, nele, uma saída para seus problemas e, assim, ele encarna o mocinho, herói explorado pelo cinema norte-americano. Ele é, também, o Che Guevara ou o Fidel Castro, para alguns. E, para muitos, é Jesus Cristo que retorna à terra.

Projeta-se no urso a possibilidade, concreta, de mudança social. Ele seria um novo Deus do Brasil, aquele que assumiria o poder e daria origem a um novo regime político. Não fica claro, no romance, se ele é somente um mito criado pela mídia e propagado pelos boatos e pelo imaginário popular ou se ele, de fato, existe. Ao final, ele é identificado com o personagem Camaleão Amarelo (ou Sangue de Coca-Cola), e assassinado. O urso alegoriza todo aquele que surge como uma possibilidade de salvação da pátria e que, depois, desaparece misteriosamente. Ele encarna, algo messianicamente, uma face do herói revolucionário – a sonhadora – que se firma na esperança popular. O General Presidente corresponde à outra face, sombria e autoritária, de quem se firma no poder por meio das armas, de golpes, apoiado pelo medo da população diante de uma situação de crise – medo, esse, que redundava, muitas vezes, em conservadorismo.

Finalmente, o *Gran Circo Norte-Americano*, onde o urso trabalhava antes de fugir, alegoriza o capitalismo internacional. É uma referência ao que se tornou o país depois da entrada maciça de empresas multinacionais e de investimentos externos. Os trabalhadores, de acordo com essa alegoria, passaram à condição de bichos de Zôo, numa referência à desumanização imposta a eles por meio do trabalho excessivo e das condições precárias de sobrevivência.

⁴⁸ Gomes (2003).

Como o romance foi escrito num momento histórico ainda marcado pelo autoritarismo político, tal como pudemos perceber pelo enredo, nada mais expressivo do que a utilização de alegorias para dizer, difusamente, o que se pensava da situação. A alegoria articula diversas perspectivas da situação, sendo impossível defini-la e, portanto, ela se torna um recurso literário eficaz na expressão de um momento histórico crítico.

Os aspectos alegóricos do romance *Sangue de Coca-Cola* são como disfarces aos quais precisamos atentar a fim de compreender as múltiplas e complexas relações de sentido articuladas na representação de um momento específico da história do Brasil: a transição da ditadura militar para a democracia burguesa capitalista no período da abertura “lenta, segura e gradual”⁴⁹ tutelada pelo poder autoritário.

3.2.4. Alegorias pontuais

Por alegorias pontuais, temos em mente a indicação de alguns elementos dos “painéis imagéticos” correspondentes a cada núcleo narrativo do romance. Tais alegorias pontuais, reunidas: a) parecem significar algo além do que indicam à primeira vista; b) concentram as principais contradições de cada núcleo e, por consequência, do romance como um todo. Tais elementos indicam aspectos diversos que compunham a sociedade brasileira e o contexto mundial no período no qual o romance foi criado, de decadência da ditadura militar e de começo da abertura política. Eles também indicam um estreito vínculo do romance com as condições histórico-sociais que motivaram a arte criada naquele período: uma inevitável interlocução com a censura e com os fantasmas da repressão e da perseguição política, uma necessidade de realizar um

⁴⁹ Projeto empreendido por Geisel e Golbery e continuado por Figueiredo. Visava, ao mesmo tempo, acabar com a ditadura nos moldes anteriores (períodos Castello, Costa e Silva e Medici) e garantir, ainda, a “ordem” no país. Os principais acontecimentos da “lenta, gradativa e segura distensão” (GASPARI, 2003, p. 459) são relatados por Gaspari (2003, 2004).

balanço crítico das utopias, lutas e experiências vividas antes e depois da ditadura, uma crise em relação às ideologias políticas.

Elisa e o ex-preso político: a “pausa que refresca”

Elisa e o ex-preso político são as personagens principais de um núcleo narrativo que tem um tratamento diferenciado dos demais núcleos no romance. Nele, a escrita prescinde do recurso ao absurdo e ao fantástico que motiva os outros núcleos narrativos para, adotando uma abordagem realista identificada com o registro naturalista a *la* romance-reportagem, narrar as histórias de Elisa e do ex-preso político. Os outros núcleos narrativos não privilegiam uma linguagem realista objetiva, mas, sim, uma linguagem delirante, fruto do contexto meio absurdo da época. Esse núcleo, de fato, impõe, em seus fragmentos, um sutil intervalo no clima delirante que caracteriza os demais núcleos narrativos do romance. Ele se pauta por uma narração mais convencional, mais realista nos termos das convenções literárias do século XIX. Os aspectos alegóricos convivem, aqui, com um tratamento mais “informativo” dado, principalmente, nos relatos da prisão e das torturas sofridas pelo ex-preso político.

Tais personagens relatam, um para o outro, suas derrotas particulares, vinculadas a acontecimentos históricos vividos pela nação durante a ditadura militar. Ele, um ex-combatente contra a ditadura militar, ela, uma alienada política. Seus traumas: a educação repressiva recebida de seus pais, no caso de Elisa, e a tortura sofrida nos porões da ditadura militar, no caso do ex-preso político. Embora relacionados com os fatos políticos nacionais da ditadura militar, esses traumas se revestem de um caráter erótico, pois é na manifestação do desejo sexual das personagens que tais traumas aparecem. É pela impossibilidade de realizar o ato sexual, já que se acredita castrado pela tortura, que o ex-preso político revela detalhes da tortura pela qual passou. É pela

necessidade de confessar-se apaixonada que Elisa fazia a repressão familiar. Esse núcleo narrativo centraliza esse momento de revelação do que se viveu no passado – mutilações - e de constatação da impossibilidade de vivência plena no presente.

A ação dramática que une as duas personagens é o que dá a configuração alegórica ao núcleo. Alegoriza a situação nacional do momento de abertura política depois de anos de repressão ferrenha, contexto que tornou possível o encontro de dois personagens opostos e complementares da realidade nacional que, em uma conversa franca, revelam fatos emudecidos pela censura. Esse é um momento de reconhecimento dos mortos e do resgate de suas dores, após o embate das tanajuras, abafado pelas outras formigas que fizeram a limpeza (alegoria já exposta). O momento de recordações vivido por Elisa e pelo ex-presos político representa o resgate possível de uma história marcada pela violência e pelo apagamento dos vestígios. Entretanto, as personagens comentam tais fatos, ainda, a portas fechadas, elas têm medo.

Traumatizados pelos fatos históricos, Elisa e o ex-presos político mantém uma única esperança, mais individualizada e medíocre: a de viverem suas vidas em comum, se possível, longe de qualquer acontecimento histórico nacional. A felicidade que esperam na vida a dois, entretanto, será frustrada justamente pelos fatos históricos que visam esquecer. Tal desfecho parece indicar, assim como a teoria de Benjamin faz pressupor, que o olhar para o presente, enxergando nele seus fracassos e contradições advindas do passado, e, conseqüentemente, o olhar para o passado, constituem gestos necessários para a superação do trauma e o empreendimento de um futuro mais próspero.

A união de Elisa e do ex-presos político forma um estranho corpo, feito de partes variadas, que remetem à imagem do homem biônico evocada no núcleo do General Presidente e do Cavalo Albany. Elisa dá nome a essa estranha junção de massa informe:

“– Você já viu aquele desenho da família Barbapapa na televisão? [...] Um Barbapapa se transforma numa pá de coisa. Pois meu amor por você é assim [...] se você precisar de uma irmã, eu vou ser a sua irmã. E se você precisar de uma mulher, eu vou ser a sua mulher” (DRUMMOND, 1988, p. 293). Em outro trecho, Elisa se dispõe a ser as partes perdidas do corpo do ex-preso: “você pode contar comigo como você conta com alguma coisa que é sua: como conta com a sua mão direita ou a sua mão esquerda, por exemplo” (DRUMMOND, 1988, p. 299). Entretanto, o que falta a Elisa, a consciência política, ela deseja receber do ex-preso político:

Eu não tenho nenhuma consciência política, mas eu te amo. Eu nunca li Lenin. Nem Mao Tsé-Tung. Nunca li nada de Fidel Castro. Meu Deus, nem Marx eu li. Tentei ler O Capital uma noite, mas eu dormi. Eu só li *Nossa Luta em Sierra Maestra*, de Che Guevara. Foi só o que eu li, pô. Mas eu queria te dizer que eu te amo e que a minha consciência política é você (DRUMMOND, 1988, p. 299).

Assim, Elisa e o ex-preso político encarnam lados opostos e complementares de uma mesma sociedade, um lado politizado e um lado alienado, cujas existências distintas possibilitaram a vigência do período ditatorial. A alienação do grupo que Elisa alegoriza permitiu que o Estado massacrasse o grupo ao qual o ex-preso político pertencia.

Intitulando-se enfermeira e psicóloga do ex-preso político - “Eu posso ser a sua enfermeira [...] posso ser a sua psicóloga, fiz um curso meio fajuto, mas posso ser” (DRUMMOND, 1988, p. 293) – Elisa tem o gesto de cuidado para com o corpo e com a mente mutilada do amado. Como sobrevivente da tortura, traço mais evidente da repressão política, o ex-preso político traz feridas e aceita o gesto de cuidado de Elisa. Isso indica duas coisas: 1) o reconhecimento, pelo ex-preso político, do fracasso de seus ideais, de sua luta, e até de si próprio; 2) a tomada de consciência, por Elisa, de toda a violenta história recente do país, da qual ela participou indiretamente como vítima e como colaboradora.

Esse movimento de reconhecimento do fracasso de um projeto por demais idealizado e de inclusão no processo histórico, como já foi dito no segundo capítulo, foi o movimento realizado pela literatura do período de ditadura militar brasileira.

A existência de um conflito que originaram mortos e feridos, a existência de um corpo traumatizado e a atenção despendida a esse corpo, definitivamente mutilado, são situações narradas nas epígrafes das partes do romance, que se relacionam com a alegoria geral do romance. Assim como Elisa cuida do ex-presos político, movida por um sentimento de culpa por reconhecer que sua (in)ação colaborou com a tortura ditatorial e, também, movida por uma sede de justiça já que Elisa também foi indiretamente traumatizada pelos acontecimentos desse governo (morte do irmão, criação repressora), as outras personagens do romance também realizam, cada uma a seu modo, o movimento descrito pelas epígrafes.

As perguntas ou afirmações que aparecem junto às epígrafes do romance também se comunicam com o núcleo de Elisa e o ex-presos político. “O que você estava fazendo no dia 1º de abril de 1964?” é uma pergunta feita pelo ex-presos político a Elisa no apartamento. Ela responde que, criança, comemorou, em família, o golpe militar

[...] a tia Lalaca chegou lá em casa com uma torta de chocolate embrulhada e dois engradados de Coca-Cola. E a primalhada toda foi lá para casa e a gente ficou em volta de uma mesa grande. E aí a tia Lalaca começou a cantar o Hino Nacional e aquilo descia lágrimas no rosto dela e foi aquele desentão, meu Deus, a gente cantando e olhando pra torta, eu sinto água na boca até hoje. E depois do Hino Nacional, nós começamos a comer a torta, e nunca comi uma torta tão gostosa. E a tia Lalaca gritava: Abaixo o comuniiiiismo! E a gente respondia com a boca cheia de torta: Abaaaixo! E a tia Lalaca gritava: Viva o glorioooooo exéééército nacionaaaaaaallllll! E a gente engolia a torta de chocolate às pressas e gritava: Vivaaa! E a tia Lalaca começou a chorar de verdade. E nós tamos que comemos torta. E a tia Lalaca enxugou as lágrimas e gritou: Mooorrrrra o comuniiiiista João Goularrrrrt! E a gente, mastigando a torta: Moorrria! E a gente comia tanta torta que quando a tia Lalaca gritou Viva Magalhães Pinto!, a gente respondeu um viva mixuruco pra caralho, porque a torta tinha acabado... (DRUMMOND, 1988, p. 111).

Além de essa história indicar uma alegoria do que acontecia no país naquele momento, tendo a ditadura militar o apoio da classe média enquanto esta teve seus privilégios (ou, enquanto tiveram suas partes na “torta”, os sobrinhos de tia Lalaca apoiaram suas idéias), tal relato de Elisa encontra paralelo na visão ingênua e infantil do ex-presos político antes dele ser um ex-presos e muito antes de ser político:

No quintal da casa da minha mãe tinha uns pés de manga e galinhas ciscavam a terra debaixo dos pés de manga, pouco cagando pra sorte do Brasil. E uma lavadeira cantava um samba e batia roupa num tanque. E eu tava lá no quintal, Elisa, tava descalço, achando bom sentir a terra na sola do pé, e eu olhava as galinhas ciscando a terra e pensava: meu Deus, vendo estas galinhas ciscando a terra, parece que o Brasil tá em paz, parece que não está acontecendo coisa alguma com o Brasil. E eu deitei num banco debaixo dum pé de manga e fiquei lá até o anoitecer... (DRUMMOND, 1988, p. 196).

Essa alegoria mostra a percepção do país pelos seus próprios habitantes enquanto a ditadura militar, a “noite”, se articulava e se preparava para surgir. O país era um eterno “berço esplêndido” no qual os brasileiros deitavam e dormiam.

A consciência sobre o que significaria a ditadura militar no país vem, coincidentemente, para Elisa e para o ex-presos político, por intermédio de seus irmãos. Jair, irmão de Elisa, que “tava sempre com uma turma, uns quatro ou cinco, e eles só falavam no Brizola, no Arraes⁵⁰, no Julião⁵¹, no Jango⁵²” (DRUMMOND, 1988, p. 112) foi morto pela ditadura e, somente a partir desse fato, a mãe de Elisa passou a chamar Médici de “Carrasco Azul” (idem). O ex-presos político, menino ainda, foi acordado pelo irmão Dito que, àquela altura, era presidente do Diretório Acadêmico do curso de Medicina e filiado ao Partido Comunista: “- Vai ser alienado no cu do Judas. O Brasil tá pegando fogo, merda, e você tá aí dormindo” (DRUMMOND, 1988, p. 196).

⁵⁰ Miguel Arraes foi um dos políticos depostos pelo golpe militar de 64.

⁵¹ Francisco Julião era presidente das Ligas Camponesas, entidade que organizava os camponeses em torno da luta pela reforma agrária, no sertão pernambucano, destruída pelo golpe militar de 64.

⁵² João Goulart, presidente brasileiro deposto pelo golpe militar de 1964.

O relato de Elisa indica o papel da classe média que, num primeiro momento, apoiou o golpe militar, arrependendo-se, depois, diante de suas arbitrariedades e de sua extrema violência. O do ex-preso político revela a conscientização política de uma parte da sociedade que, historicamente, estava alienada dos processos políticos e que sequer conhecia sua terminologia: “o Dico falava com as tias e as primas do interior que era do PC e sabe o que elas diziam? Diziam: Que é isso, Dico, você comunista? E arregalavam o olho com o dedo, não acreditavam...” (DRUMMOND, 1988, p. 198).

Ao relatar sua vida para o ex-preso político, Elisa revela a origem da pergunta da epígrafe:

Uma vez eu contei isso prum jornalista que tava escrevendo um livro que nunca saiu que ia se chamar *O que você estava fazendo no dia 1º de abril de 1964?* Chiiiiii, o cara me chamou de alienada, disse [...] que eu era uma filha do 1º de abril, era como se falasse: Você é uma filha da puta... (DRUMMOND, 1988, p. 111).

Tal pergunta é relevante no romance, uma vez que outras personagens também se referem ao dia 1º de abril de 1964 e rememoram o que faziam nele. Segundo a visão de história predominante no romance, trata-se de uma pergunta fundamental para despertar a consciência da participação individual na história coletiva, por meio de gestos voluntários ou não.

“Qual é o seu último desejo?” é a pergunta que precede a 3ª parte do romance. Dessa vez, é o ex-preso político quem relata os episódios ocorridos em sua vida a partir de 1º de abril de 1964. Narra a perseguição ao irmão Dico, a morte dos inúmeros colegas e sua situação, no país, depois do AI-5, em 1969:

[...] eu já tinha participado de várias ações armadas. E eu pensei: merda, eu só tenho dois caminhos, ou eu caio fora do Brasil, ou eu fico e tou sujeito a ir em cana e eles me matam [...] mas eu pensei: mesmo com a barra pesada, eu prefiro ficar no Brasil [...] É que eu me sentia mal de estar vivo quando já tinham matado tantos. (DRUMMOND, 1988, p. 199).

Preso, o ex-presos político conta, também, detalhes da prisão e da tortura que ali sofreu. Por vezes, esta visava provocar sofrimento no preso a fim de saciar o sadismo de algum militar. Em outras ocasiões, a tortura tinha o objetivo claro de obter informações que visassem desbaratar as forças opositoras do governo militar.

O capitão Portela podia me arrancar uma porção de coisas, Elisa: endereços de aparelhos, nomes de companheiros banidos que tinham voltado. Mas ele ficava perguntando qual era a maior escola de samba do Brasil (...)

- Tem a cor azul, diga qual é...

- Mangueira! – eu gritava, sempre com o Dico a meu lado, me encorajando. (DRUMMOND, 1988, p. 202).

Então, Elisa, o capitão Albernaz⁵³ disse: Vou te apresentar o cão Satã. E o encapuzado chegava o cão Satã perto de mim, Elisa, perto do meu saco e eu sentia o bafo do cão Satã no meu saco, um bafo quente e úmido. Sentia aquele bafo quente e úmido e o capitão Albernaz ia me interrogando, Elisa. E se eu demorava a responder, o encapuzado soltava um pouco a corrente do cão Satã e o cão Satã chegava a boca perto do meu saco e eu sentia o bafo quente do cão Satã e eu confessava tudo, Elisa, entreguei pontos, companheiros, aparelhos, tudo... (DRUMMOND, 1988, p. 298).

De forma semelhante ao torturador sádico, tem-se a ação de Tyrone Power, personagem principal de outro núcleo narrativo do romance. Há, também, semelhança entre a tortura sofrida pelo ex-presos político sem nome e a tortura sofrida por Frei Tito, que será expressa no núcleo narrativo do General Presidente. Assim como o frei torturado, o ex-presos político também via no torturador a imagem do demônio. Tal como Tito, o ex-presos político ficou traumatizado pela tortura, levando consigo, internamente, a imagem e a voz de seu torturador: “Eu fico ouvindo o capitão Albernaz me falando: Nunca mais você vai trepar numa mulher, nunca mais (...) e eu fico sentindo o bafo do cão Satã” (DRUMMOND, 1988, p. 298 – 299).

⁵³ O capitão Albernaz existiu: foi “[...] o major Benoni de Arruda Albernaz, chefe da equipe A de interrogadores da Oban [...] saíra aspirante no último terço de sua turma e fizera toda a carreira em São Paulo. Na tarde de 31 de março de 1964 servia no CPOR e declarou-se fiel à legalidade. No dia seguinte, e por muito tempo, mudou de idéia. Divertia-se dizendo aos presos que, por ser muito burro, precisava ouvir deles respostas muito claras. Tinha na sala um telefone de magneto que era usado para ‘falar com Fidel Castro’, metáfora para a aplicação de choques elétricos. ‘Quando venho para a Oban, deixo o coração em casa’, explicava às vítimas.” (GASPARI, 2002b, p. 104).

O episódio em que o ex-presos político, certa noite, é retirado da prisão e levado a um lugar ermo, numa simulação de execução, a pergunta “Qual é o seu último desejo?”, lhe é feita pelo capitão Portela. Tal pergunta também é feita na epígrafe da terceira parte do romance, que faz alusão aos mortos da ditadura (de acordo com os versos maikovskianos, estrelas decapitadas que ensangüentaram o céu como um matadouro).

A quarta e última parte tem o título “O que a lua viu”, diferente das partes anteriores do romance, que eram perguntas. Essa afirmação remete à continuação da história narrada pelo ex-presos político na parte anterior. Ele sobreviveu à repressão, não foi morto na simulação de sua morte realizada pelo capitão Portela. Fora dito, nessa ocasião, que ele seria metralhado quando a lua surgisse no céu.

Tal lua parece ser a alegoria do fim da ditadura militar e do início de um novo governo, aparentemente menos repressor. Afinal, a lua é o que ilumina a escuridão da noite, mas não é capaz de, como o sol, abolir totalmente as trevas. É sob a luz da lua que Elisa e o ex-presos político reconhecem suas fraturas psicológicas, mas, de modo ineficaz, pois não conseguem superá-las. Em outros núcleos, a lua, por oferecer claridade parcial que mostra a vítima e que oculta o algoz, é um instrumento de auxílio ao aparato repressivo (no caso do romance, auxilia a personagem Tyrone Power a assassinar Terê). No contexto da abertura política lenta e gradual, a lua, como uma iluminação parcial da situação, associa-se à imagem do Bem-Te-Vi que incomoda o General Presidente, acusando-o de seus crimes, e que, no entanto, pode ser atingido, a qualquer momento, por um balaço no meio do peito.

Tais alegorias em *Sangue de Coca-Cola* permitem ao romance constituir um mosaico no qual diversos aspectos da vida social, cultural e política do país no período de derrocada da ditadura e de abertura política são articulados: o autoritarismo político, a violência da repressão, o amordaçamento da imprensa, a atuação conivente da mídia,

o processo de dominação econômica e cultural do Brasil pelos EUA, a atuação da Igreja Católica (dividida entre o apoio e a crítica à ditadura), a problemática da religião e a herança sociocultural que fundamenta o autoritarismo que historicamente aprisiona o povo brasileiro e, em consequência, o país.

Homem do Sapato Amarelo e Erika Sommer: o homem e seu duplo

O Homem do Sapato Amarelo e Erika Sommer compõem um núcleo narrativo no qual são contrastados dois comportamentos de ex-militantes políticos. Ela, fiel às suas convicções e a si mesma, seqüestra um avião e vai viver em outro país, retornando, inteira e capaz de dar continuidade à vida, após a anistia política de 1979. Ele, ao contrário, assume a identidade de um morto para, a partir disso, reintegrar-se à sociedade e, curiosamente, vai trabalhar no rádio – meio de comunicação que, como muitos outros, esteve, também, a serviço dos interesses da ditadura militar e dos governos autoritários. Ao forjar a própria morte e assumir a identidade de um outro, ele comete algo como uma múltipla traição, pois abandona quem fora e, também, os companheiros e a própria luta da qual participava, além da mulher amada. Ela, mesmo fugindo do país, também visando a própria sobrevivência, não abandona os ideais pelos quais luta, de melhora do país, visto que retorna quando a anistia é declarada. A ação dramática que tais personagens realizam é o que dá contorno à alegoria: eles representam caminhos diversos tomados por aqueles que foram, no passado, companheiros de luta, partilhando a utopia de construção de uma sociedade mais justa e de um mundo melhor.

A ambigüidade é uma característica do Homem do Sapato Amarelo, já que, no exercício de sua função, ele serve, mesmo sem querer, aos interesses do governo autoritário: espetaculariza o conflito entre o urso e as forças da repressão, que, depois,

será capitalizado por Cavalo Albany para a consolidação do golpe que depõe o General Presidente e o torna o novo presidente do país. Entretanto, a voz e a ação revolucionárias de Erika Sommer ressoam, como lembranças vivas, dentro do Homem do Sapato Amarelo. Mesmo atordoado pela culpa, ele não se isenta da participação na ordem autoritária que originalmente combatia.

Essa ambigüidade é mostrada no presente da narrativa, enquanto a personagem se prepara para o trabalho. Ele deve cobrir, como repórter, os acontecimentos do dia da Revolução da Alegria. Para isso, veste a fantasia da personagem que criou: o Homem do Sapato Amarelo. Essa personagem-fantasia foi criada e bem recebida na rádio após a demissão do Homem do Sapato Branco. Este foi uma personagem de Jacintho Figueira Júnior⁵⁴ (1929-2006), um popular apresentador de televisão, criada em referência ao malandro brasileiro, que, de acordo com o apresentador, gosta de se vestir de branco, ou, pelo menos, de usar sapatos brancos. Paradoxalmente, a cor branca era também, de acordo com Jacintho, uma referência à alma pura. Não era segredo que o apresentador desejava imitar, por meio da cor e da função que exercia, os médicos. O programa chamava a atenção, justamente, para problemas nacionais que não recebiam a atenção da mídia até então (o Esquadrão da Morte⁵⁵, por exemplo, foi criticado em tal

⁵⁴ O Homem do Sapato Branco (Jacinto Figueira Júnior) foi um apresentador de televisão brasileiro que ingressou na TV em 1963, com o programa *Fato em Foco*, transmitido pela TV Cultura e, um ano depois, com *Câmera Indiscreta*, na mesma emissora. Também foi cantor e atuou na Rádio Nacional. Mas o que o levou a se tornar conhecido nacionalmente foi seu programa na televisão *O Homem do Sapato Branco*, que criou em 1966, logo interrompido devido a problemas com a ditadura militar. No programa, costumava entrevistar seus convidados usando um sapato branco, que sempre era focalizado pelas câmeras. A idéia de usar os sapatos brancos surgiu porque era a cor dos sapatos que os médicos e os psiquiatras usavam e Jacinto pretendia ser uma espécie de "médico" do povo em seus programas. Jacinto Figueira Júnior foi o introdutor do estilo "mundo cão" na televisão brasileira. Ele trazia para o palco casais com problemas e que chegavam a brigar na frente das câmeras. A transmissão de programas policiais de apelo popular foi depois adotado ainda nos anos 80 e continua até hoje. Informações coletadas em OLIVEIRA (2008).

⁵⁵ O Esquadrão da Morte, que ficou famoso à época da ditadura militar tendo como principal nome o delegado Sérgio Fleury, pode ser explicado pelo próprio presidente Geisel: "o Esquadrão da Morte é uma consequência dessa bagunça da Justiça, dessa esculhambação toda. Que é uma barbaridade, é. Mas não é uma consequência? Você vai a uma favela dessas e tem centenas de caras criminosos que estão soltos aí e ninguém prende. E se prender, vem o governo no fim de seis meses e dá indulto, vai solto. Não tem cadeias para manter os caras. [...] Esse negócio de Esquadrão da Morte, no começo, eram bandidos. Agora estão sendo cousas de outra ordem. Não se iluda – respondeu [lhe] Golbery". (GASPARI, 2002b,

programa). De um modo geral, a programação encenava uma vontade de “curar o país” de seus males. O grande sucesso do programa consolidou, na TV, um estilo que seria, depois, copiado: o estilo “mundo cão”, típico do jornalismo sensacionalista e conservador.

De acordo com Maria Lúcia Guelfi (1994), em Roberto Drummond: “Freqüentemente as personagens se metamorfoseiam numa multiplicidade de máscaras com nenhuma expressão decidível [sic], confrontando o leitor com um jogo sem fim de representações sem presença. [...] As chaves se multiplicam indefinidamente, anulando-se umas às outras, criando um labirinto de simulacros.” (GUELF, 1994, p. 259 – 260). Assim o Homem do Sapato Amarelo é uma fantasia ou personagem ou disfarce composto pela personagem radialista que assume essa fantasia como uma máscara que esconde sua verdadeira identidade, após trocar de identidade com um morto.

Essa fantasia é construída por meio de uma reunião de fragmentos pertencentes, também, a outras personagens da mídia televisiva e radiofônica: tem algo de Chacrinha, do *disc-jóquei* conhecido como Big Boy, famoso na época, e do cineasta Orson Welles.

Chacrinha, o comunicador brasileiro de estilo irreverente adotado em um programa televisivo na década de 70, afirmava que “Na televisão nada se cria, tudo se copia”. De forma semelhante, o Homem do Sapato Amarelo se apropriou de algumas características de personagens midiáticos, o que resultou num misto indefinível e contraditório. As roupas espalhafatosas e o bordão “Alô, alô, Conceição”, originalmente

p. 370, colchetes nossos). Assim sendo, o Esquadrão da Morte foi uma organização extra-oficial (mas que contava com a anuência do governo) que executava criminosos e presos. Durante a ditadura militar, serviu para propósitos de morte e desaparecimento de presos políticos também. Isso se deu, principalmente, pela vinculação do delegado Fleury ao aparato repressivo montado pelos militares, apesar de suas conhecidas relações escusas com a criminalidade. Sobre Fleury e o Esquadrão da Morte, tem-se, ainda: “O matador de guerrilheiros apresentava-se à corporação como líder do Esquadrão da Morte, resgatando a promessa de que para cada policial morto morreriam dez bandidos. Registre-se que se a opinião pública desconhecia a extensão das brutalidades cometidas contra presos políticos, sabia o que vinha a ser o Esquadrão e dividia-se ao julgá-lo: 54% contra, 46% a favor. [...] O Esquadrão tornara-se uma pedra no sapato do regime, pois a imprensa estrangeira e as organizações de direitos humanos apresentavam-no como medida da banditização da ditadura”. (GASPARI, 2002b, p. 315).

de Chacrinha, são revividos pelo Homem do Sapato Amarelo. A irreverência na apresentação também era característica do *disc-jockey* Big Boy, radialista que atualizou os programas de rádio usando fala descontraída e bordões como “*hello crazy people!*”⁵⁶. Assim como o Homem do Sapato Amarelo, Big Boy é um personagem inventado e protagonizado por seu criador, que era um radialista. Big Boy era, no rádio, uma versão de Chacrinha.

Orson Welles (1915-1985) é outra referência que compõe a personagem Homem do Sapato Amarelo. Mas ele é parte do que se manifestará no futuro do Homem do Sapato Amarelo. Ao anunciar a vinda do urso e o vôo da Borboleta Verde da Felicidade, o Homem do Sapato Amarelo, assim como o colega norte-americano, produz pânico, fuga desordenada, medo⁵⁷. Mas há que se dar ao fato narrado no romance as devidas proporções. Semelhante ao romance de H. G. Wells radiofonizado por Orson Welles, *Sangue de Coca-Cola* conta a história de um ataque de uma nação sobre a outra. Trata-se da recolonização política, econômica e cultural do Brasil pelos Estados Unidos, recolonização esta que não se expressou por meio de guerra colonialista (embora um exército internacional seja citado ao fim do romance), mas, principalmente, por meio do fomento ao golpe de 64 e à ditadura militar e da dominação política e cultural. Nesse caso, o ataque se mostra velado e filtrado pela mídia que o torna aparentemente inofensivo.

O Homem do Sapato Amarelo é quem divulga aos outros personagens os fatos do presente da narrativa. Ele é responsável pela “veracidade” dos rumores de guerra

⁵⁶ Tais informações foram obtidas em http://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Boy.

⁵⁷ Em 1938, com os recursos do rádio de então, Orson Welles radiofonizou o romance *A Guerra dos Mundos* (1898), do escritor inglês H. G. Wells, causando pânico na cidade de Nova Iorque. A população, acreditando tratar-se de uma notícia verdadeira, ficou terrificada e o caos foi gerado com projetos de fuga em massa. *A Guerra dos Mundos* é dos romances de ficção-científica mais famosos de Wells e narra uma invasão marciana, sistematicamente planejada, à Terra. Os alienígenas aterrisam nos arredores de Londres e logo mostram seu poder, aniquilando o exército britânico e, rapidamente, a capital britânica. O tema foi aproveitado por Orson Welles em um período ainda dominado pelo espírito territorialista, na iminência da Segunda Guerra Mundial, quando um ataque de inimigos era verossímil. (Informações obtidas em <http://maisbook.blogspot.com/2008/07/guerra-dos-mundos-h-g-wells.html>).

civil que correm no decorrer da narrativa. A imagem plural do urso “barbudo, [que] lembrava, ao mesmo tempo, Jesus Cristo, o Jovem Prestes da Coluna e o líder sindical Lula” (DRUMMOND, 1988, p. 205, colchetes nossos) é divulgada por ele, o que contribui para a agitação social. A princípio visto como herói, o urso também é mostrado como uma ameaça à paz. Narra-se, ao vivo, a sua caçada pelo exército nacional e, também, por exércitos internacionais. A partir de certa altura do romance tem-se a impressão de que a agitação social provocada com a ação do Homem do Sapato Amarelo e com o lança-perfume espalhado no ar sai do controle, e o que era para ser uma festa e uma revolução de fachada ameaça virar uma revolução de verdade.

[...] ele fuma e descansa: está alegre, parou o Brasil, transistorizou o Brasil com o urso, há carnaval e passeatas e agora 278 emissoras do Brasil formam a Cadeia da Felicidade, seguindo a caça ao urso que, para uns, é Jesus Cristo, para outros é um enviado de Moscou (DRUMMOND, 1988, p. 229).

Em sua transmissão, acompanhada por uma audiência cada vez maior, há outros indícios de que a confusão causada pela presença do urso seja, mesmo, provocada pelo Homem do Sapato Amarelo: “ele tira do bolso os bilhetes deixados pelo urso, começa a ler no seu microfone sem fio” (DRUMMOND, 1988, p. 230). Os bilhetes fazem denúncias e críticas vorazes à política de então:

“Para 90% dos brasileiros, sempre foi ditadura” [...] “Sempre existiu um nazismo alegre no Brasil, que criou guetos e campos de concentração fantasiados” [...] “80% do povo brasileiro recebe o mesmo tratamento que é dado aos leões, ursos, elefantes e onças dos Zôos: por isso, os brasileiros são irmãos dos bichos...” (DRUMMOND, 1988, p. 230).

A morte do urso, assim como seu surgimento, também é radiofonizada, o que apazigua as autoridades e frustra a multidão que torcia pelo seu salvador. Aliando informação e entretenimento, a ação do Homem do Sapato Amarelo sintetiza a condição da imprensa e da mídia naquele momento de relativa abertura política: embora quisesse,

não escapava à convivência com a ditadura, transformando em mero espetáculo aquilo que noticiava. Se uma das funções da mídia de então era registrar e informar a realidade tal como ela era, esse esforço, muitas vezes, era contrário aos interesses do governo ou das instituições.

Sendo “subversivo”, o Homem do Sapato Amarelo noticia, além da aparição da Borboleta Verde da Felicidade e do urso, considerados nocivos à Segurança Nacional, a agitação popular que eles provocam. Ele também entrevista personagens banais tais como a prostituta Margô, a família do menino Jerry Adriani e o retirante Pai Francisco, que sofrem as agruras do governo ditatorial. A outra função midiática - a de iludir a população, alienando-a de seus problemas reais, enfatizando aspectos “acabados” das notícias (e não as origens dos problemas) e dando-lhes um enfoque escandaloso – também é realizada pelo Homem do Sapato Amarelo.

Assim, ele pode ser tomado como uma personagem que alegoriza a tensão conflitual que envolvia o jornalismo e a mídia na década de 70: informar ou entreter. O Homem do Sapato Amarelo é um repórter radialista e atua como um fantoche num dos meios de comunicação em massa, vitais na formação de opinião e na veiculação de informações no país. “Ele sabe que os milhões gastos com a campanha do Deus Brasileiro saem do bolso dos Rockfellers, coisa da Trilateral, mas o Sapo Diretor da rádio o proibiu de dizer isso pelo microfone, e, assim, hoje será dia de festa no Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 16). Desde o primeiro contato, a personagem também evidencia o medo do trabalhador intelectual cooptado pelo sistema opressor, ditatorial e capitalista.

Em sua ação dual, o Homem do Sapato Amarelo sonha em entrevistar a Morte. Tal desejo coaduna-se com a vontade de revisitar seu passado, reconhecendo nele as

partes mortas para, enfim, enterrá-las. Assim como outras personagens do romance, o Homem do Sapato Amarelo não consegue superar a condição de “morto-vivo”.

Há, então, uma tendência suicida no Homem do Sapato Amarelo, motivada pelo sentimento de culpa, que se entremostra no primeiro capítulo desse núcleo. Ao se aproximar da janela do apartamento ele lembra-se de um filme de Brigitte Bardot assistido na juventude. Destaca-se, aí, a cena do filme na qual um homem se suicida jogando-se do alto de uma torre. Tal cena, provavelmente, pertence ao filme *Histórias Extraordinárias*, baseado no conto "William Wilson", de Edgar Allan Poe, e dirigido por Louis Malle. O filme, assim como o conto, narra a história de um duplo que persegue o personagem principal por toda sua vida, principalmente nos momentos mais cruéis de sua existência. Brigitte Bardot interpreta Giuseppina, uma jogadora que desafia Wilson numa mesa de pôquer. Enquanto jogam, o duplo revela a todos que Wilson trapaceou nas cartas. Irado, Wilson promete se vingar, e mata seu duplo a facadas. Entretanto, ao ver o outro morto, se reconhece nele e, atormentado, se atira de uma torre. Em seu corpo, misteriosamente, é encontrada uma faca cravada nas costas.

O conceito do duplo, destacado por Edgar Allan Poe e por Roberto Drummond, é algo bastante antigo na literatura e em outros campos do conhecimento. A temática do duplo é, por si mesma, “fonte quase inesgotável de acepções, resultando da sua aplicação um fascínio e uma polivalência assertivos”, de acordo com Carla Cunha (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>).

Ainda de acordo com essa fonte, o conceito mais comum de duplo indica que o duplo é uma entidade originária de um indivíduo e que, a partir deste, adquire autonomia: originando-se de um eu, individualiza-se, adquirindo existência própria. Pode apresentar, em relação ao ser original, uma relação de identidade ou de contraste, podendo ou não ser assim avaliado pelo sujeito do qual se originou. Pode ser visto como

uma duplicação, uma cópia ou um suplemento do eu, de acordo com diferentes análises. O duplo pode ser resultado de uma fragmentação psíquica do sujeito, uma reação contra o medo da morte (por meio do duplo, o eu tem a ilusão de driblar a morte) e decorrente dos frágeis limites entre realidade e imaginação.

No caso do Homem do Sapato Amarelo, a coexistência com seu duplo Erika Sommer não é pacífica, pois há oposição entre os dois: um se destina à luta de acordo com ideais revolucionários enquanto o outro se acovarda. Já em relação aos outros duplos – o Homem do Sapato Branco, Chacrinha, Big Boy e Orson Welles – o Homem do Sapato Amarelo tem uma coexistência positiva, é uma cópia imperfeita ou um suplemento dos outros. A relação de duplo entre o Homem do Sapato Amarelo e outras personagens do romance também se realiza (principalmente, por meio da percepção do leitor). Por exemplo, com o Camaleão Amarelo a identificação se faz por um traço comum, a cor amarela que significa o medo que tais personagens têm em assumir seus ideais revolucionários.

O tema do duplo mostrado no romance é importante por mostrar o confronto entre a interioridade e a exterioridade das personagens, bem como entre o que são e o que foram. O duplo de cada personagem mostra um olhar além, auto-avaliatório e crítico, que se confunde com o olhar do próprio narrador sobre as personagens. O duplo de cada personagem do romance questiona as ações das personagens e imagina as possibilidades de cada um, caso pudessem viver outras circunstâncias históricas. Assume o papel de uma autoconsciência que faz com que a personagem se martirize, fragmentada em sua unidade. Tal fragmentação é desencadeada por diversos fatores, dentre eles, o lança perfume no ar, a aparição da Borboleta Verde da Felicidade e do urso. Mas as circunstâncias históricas violentas nas quais as personagens se encontram já favorecem essa fragmentação do sujeito. O duplo, nesse período histórico crítico, é

originado da consciência que, impossibilitada de ser uma, se multiplica e não mais se reconhece no eu original.

Assim, o duplo carrega o traço do estranhamento, do que assombra e inquieta o eu (representado por cada personagem principal do romance). Na teoria de Freud, o duplo seria a exteriorização do que a mente reprimiu, algo que lhe é familiar, mas que, por meio da repressão, foi recalcado no ser. Vindo à exterioridade, tal característica parece estranha e assustadora. O fantasma de Erika Sommer atordoa o Homem do Sapato Amarelo, como o extremo oposto do que ele aparenta ser, como marca do que nele foi reprimido por conta das circunstâncias históricas. Os fantasmas dos mortos políticos que assombram o General Presidente também expõem os fatos violentos que a ditadura militar, representada pelo General Presidente, visava “enterrar” e esquecer. De modo semelhante, também Tyrone Power, o assassino do aparato repressivo, revê constantemente a vítima que ele desejaria esquecer. Todas as personagens, ao final, lutam contra o que lhes parece estranho (do ponto de vista da ação que executam no presente da narrativa), mas que lhes é profundamente familiar.

O duplo é um procedimento importante no romance *Sangue de Coca-Cola*, pois permite abordar a complexidade das personagens. Representa o retorno delas ao que eram originalmente, antes da fragmentação sofrida e representada, no romance, pelo golpe de estado realizado em 1º de abril de 1964. O confronto tortuoso com o duplo, para elas, só terá fim com suas mortes, físicas ou simbólicas, quando as personagens, novamente, se unificam. Durante a maior parte da ação, entretanto, tal confronto com o próprio duplo (que pode ser percebido ou não pela personagem) consiste na existência da personagem enquanto tal e, ao mesmo tempo, na existência de um outro que é ela mesma. Esse outro, por vezes, é a lembrança do que eram e também a perspectiva do que poderiam ser.

A vivência do duplo, no caso das personagens de *Sangue de Coca-Cola*, se verifica frente aos fatos repressivos do contexto ditatorial, que as obriga a assumir posturas contrárias ao que acreditam, vivendo interioridades contraditórias. Agem desse modo na tentativa de sobreviver e de salvar a própria pele, evitando perseguições, prisões, mortes, desaparecimentos... Pois quem teve a coragem de se assumir inteiramente, não se ocultando por trás de um duplo, sofreu reprimendas do governo repressor (por exemplo, Erika Sommer, que foi exilada. Ela faceou suas contradições – era pequeno-burguesa e era, também, revolucionária – e enfrentou os fatos, assumindo essas duas facetas). Outros personagens, tais como o Homem do Sapato Amarelo, não tiveram outra opção a não ser assumir somente a faceta amigável ao governo ditador.

O filme é importante para a compreensão de alguns aspectos da personagem Homem do Sapato Amarelo, pois é o filme, e não o conto, que é evocado pela personagem na tentativa de equiparar sua própria vida a algo. É com o filme que o personagem Homem do Sapato Amarelo se identifica. Entretanto, um olhar para o conto pode revelar alguns dados sobre o Homem do Sapato Amarelo que o filme deixa escapar.

Antes disso, porém, importa indagar a razão pela qual, a fim de situar o motivo do duplo, foi retomado o filme e não o conto original de Poe. Esse procedimento de resgate e citação de obras relevantes da literatura mundial por meio de veículos não literários é comum em *Sangue de Coca-Cola*⁵⁸. O cinema tem uma importante presença nesse romance: o formato fílmico é por ele “copiado”, apropriado, conforme percebemos na estruturação da narrativa fragmentária e intervalada por “pausas refrescantes”. Além disso, pode-se interpretar a atuação da Borboleta Verde da

⁵⁸ Isso pode ser visto, por exemplo, no núcleo do personagem Camaleão Amarelo, quando *Em busca do tempo perdido*, de Proust, é citado, na rememoração desse personagem de sua infância (“Em busca do tempo fodido”). Outro momento, nesse mesmo núcleo narrativo de Camaleão, é quando o filme *Drácula* é citado, ignorando a obra original de Bram Stoker.

Felicidade como uma “câmera” que mostra o mundo interior das personagens principais dos nove núcleos narrativos do romance.

O filme é um meio simbólico pelo qual o Homem do Sapato Amarelo busca se representar, juntar os cacos do passado na rememoração de sua história pessoal. E, de fato, há semelhanças entre sua trajetória pessoal e a do personagem do filme, mas, literariamente, o cerne dessa equivalência se dará na questão da voz das personagens principais das duas obras. Questão que não é exposta no filme, e, sim, no conto, cuja leitura fornece o contraponto essencial para que se perceba que essa personagem do romance vive uma realidade diversa da personagem do filme. A leitura do conto revela a impossibilidade de apaziguamento que o Homem do Sapato Amarelo pretende construir por meio da aproximação de sua vida à história contada no filme. Relembrar o conto, citado indiretamente no romance, remete, pois, a um processo alegórico. A lembrança do filme mostra que o Homem do Sapato Amarelo, no presente da narrativa, vive um momento de crise e, nele, não resiste à tentação de “um movimento brusco que amarre o que veio antes e traga a surpresa de uma visão abarcadora, uma imagem condensada que prefigure a história completa”, segundo Berta Waldman (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 171). Entretanto, a impossibilidade dessa representação – visto que a personagem e sua história estão em cacos – é mostrada pela citação implícita do conto.

A leitura deste é instigada pela estratégia alegórica da escrita, que “deve ser lida com precaução, de modo que se veja não apenas o que aí se encontra, mas também, e essencialmente, o que está faltando” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 20). O filme, como muitos outros índices e referências do romance, deve ser lido como o vestígio de uma falta que, no caso, é a obra de Poe. Só “escavando” a “pista” é que se consegue ter, parcialmente, uma sua possível interpretação.

[...] trata-se de uma reatualização, de uma recepção *après-coup* de algo que nunca pode ser totalmente compreendido/traduzido. O comentador, assim como o que compõe seu testemunho, tenta preencher os espaços abertos no texto/história, sabendo que essa tarefa é infinita e, mais importante, com a consciência de que a leitura é perpassada por um engajamento moral, por um compromisso ético com o “original”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 54).

A alegoria, portanto, não “encerra a questão”. Se se retoma aqui o conto original, é para que a discussão não se limite ao que o filme - com seus “cortes” e acréscimos específicos – propôs. E, também, para que se tenha uma percepção mais acurada dessa personagem do romance.

No núcleo narrativo do Homem do Sapato Amarelo, o cinema e a Faculdade de Direito são considerados fontes de um saber livre e autônomo vinculado à juventude e à expressão de sua voz, potente nesse período. A voz desse momento era a voz de um militante de esquerda, que incitava os companheiros à luta, bem diferente da voz servil que a personagem possui no presente da narrativa. A voz, para o Homem do Sapato Amarelo que trabalha na mídia, a qual invade todos os espaços, noticiando os acontecimentos e interferindo no comportamento das demais personagens, é um importante elemento que vincula as personagens do romance e do conto.

Assim como William Wilson, o Homem do Sapato Amarelo é atormentado por seu duplo: um ser que é igual a ele em tudo, exceto na voz. A voz do duplo, em Poe, é sussurrada, bem próxima à voz servil e “excessivamente amável” (DRUMMOND, 1988, p. 17) do Homem do Sapato Amarelo no presente da narrativa. Em contraponto, a voz de William Wilson é vigorosa, exatamente como era a voz da personagem Homem do Sapato Amarelo no passado. O enfraquecimento da voz do Homem do Sapato Amarelo mostra o abandono de seus ideais revolucionários à medida que baixa a voz a fim de adaptar-se aos novos tempos, repressivos e mercadológicos. Para se manter na rádio em que trabalha no presente da narrativa, a personagem muda o discurso e o tom da voz, falando de modo a bajular patrão e colegas de trabalho. Isso se deve ao medo de

ser denunciado como subversivo em um contexto de “caça às bruxas”. Entretanto, no seu presente, essa personagem é atormentada pelo fantasma do que foi no passado (e que, no íntimo, ainda é), pela possibilidade do que poderia ser no presente se não tivesse “desistido” da militância e escolhido um novo caminho. A culpa pela “traição”⁵⁹ que realizou aos companheiros – presos, exilados e mortos pela repressão da ditadura militar – se configura em seu presente, já que ele está vivo, em seu país e empregado.

A personagem também se martiriza por atuar na rádio que faz a propaganda da festa da Revolução da Alegria. Tais ações não condizem com as suas convicções reais, que permanecem escondidas sob a máscara de Homem do Sapato Amarelo que ele assumiu. Atormentado por sua situação de duplicidade, ele pensa em atirar-se da janela do apartamento em que se encontra no presente da narrativa. É esse ímpeto não realizado que motiva a sua lembrança do filme.

A narração que alterna falas da personagem - “Sou o meu próprio país estrangeiro, Erika” (DRUMMOND, 1988, p.14) - com um narrador em 3ª pessoa - “E uma noite em Belo Horizonte, para onde ele voou no rastro dela” (idem) provoca uma fusão entre as perspectivas do narrador e da personagem. Tal fusão reitera o fato de que a personagem não tem voz própria no presente da narrativa, não podendo revelar suas esperanças e seu passado por temer o que isso lhe acarretaria no presente ditatorial. O fato de ter de vender a sua voz e de dizer o que não é de sua vontade pode ser interpretado como uma espécie de mutismo advindo da perda que sofreu – o abandono

⁵⁹ O sentimento de traição sentido pelo Homem do Sapato Amarelo pode ter sido reforçado pelo ponto de vista adotado em alguns grupos esquerdistas pós-68: “Trata-se de uma situação em que cada tentativa de moderação é confundida com deserção e covardia. Disso resulta o predomínio da militância extremada, inibindo e expulsando as concepções mais moderadas. As tinturas românticas que acompanhavam a idéia de luta armada em 1968 estavam substituídas por cores apocalípticas.” (GASPARI, 2002b, p. 205). Por outro lado, a ação de Erika Sommer pode ter sido motivada pela lembrança e pelo compromisso ético com os amigos mortos: “Amarrando-os às armas, havia a perseguição, a lembrança dos sofrimentos dos presos e o ‘compromisso com os mortos’. No comovente depoimento de Vera Sílvia Magalhães: ‘Eram meus amigos, era minha vida – e minha morte. Essa contradição eu tinha de viver. Fora dali eu era o quê? Não tinha identidade’.” (GASPARI, 2002b, p. 338). Assim, “Circulava um duplo sentimento de culpa, pois a deserção significaria o abandono não só do amigo morto (quase sempre um jovem colega de bar ou de escola, freqüentemente um amor juvenil), mas também dos amigos vivos, a cujos momentos de doloroso silêncio muitos deviam a liberdade.” (idem).

dos ideais passados – e da melancolia que o encerra num estado agônico de “morto-vivo”.

O papel desafiador na vida do homem que se esconde por trás de seu duplo, o Homem do Sapato Amarelo, cabe a Erika Sommer, seu amor de juventude, que o desafiou a participar da luta armada contra a ditadura militar. Ele, no entanto, hesitou diante do desafio. Tendo sido de esquerda na juventude, o Homem do Sapato Amarelo sabe que trapaceou no “jogo” que propunha uma resistência à ditadura militar, pois, diferentemente de seus companheiros e de Erika Sommer, ele não assumiu a luta totalmente. Tornado clandestino, como os outros companheiros, ele não foi exilado ou morto, como os outros foram, mas permaneceu vivo e dentro do país. Conseguiu isso por meio de um gesto desonesto, “trapaceiro”: trocou de identidade com um morto. Essa é uma das razões pelas quais se auto-define como um “morto vivo”.

O abandono dos ideais revolucionários também se mostra na “traição” que realiza a Erika Sommer, sua companheira de juventude e namorada. No filme, a trapaça se dá no jogo de pôquer que William Wilson joga com uma loura. Erika Sommer, de cabelos cor de cerveja, é “trapaceada” pelo Homem do Sapato Amarelo. Isso porque, embora integrasse o mesmo grupo revolucionário, ele não foi “até o fim”, não assumiu todas as conseqüências dos atos tal como os outros fizeram. Ele atuou na militância, tornou-se clandestino como seus companheiros, mas se julga um traidor por não ter participado da ação armada de seqüestro de um avião – para a qual Erika o convidara – que resultou no exílio e fuga de seus colegas. A clandestinidade no Brasil de 1969, ano citado no romance, é explicada por uma sobrevivente da ditadura, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997):

Os militantes políticos interpretando a realidade tinham poucas escolhas após o início da repressão militar. Muitos não tiveram a “chance” de escolher, foram colhidos sumariamente pelas forças militares. Muitos foram barbaramente torturados, vários assassinados.

Os que tiveram tempo de se defender passaram imediatamente à clandestinidade ou saíram do país. Alguns tentaram viver na legalidade permitida. Houve os que abandonaram a militância.

A passagem à clandestinidade não foi uma decisão fácil, nem plenamente eficaz e poucas vezes totalmente vitoriosa.

O militante clandestino foi perseguido sistematicamente pelas forças policiais. Seu endereço até então conhecido foi visitado pelos militares; a sede de sua organização, vasculhada; os vizinhos, os familiares, ameaçados; colegas de trabalho, interrogados.

“Cair” na clandestinidade não foi uma decisão individual, foi uma decisão política, e o ato de “ser clandestino”, o cumprimento desta decisão. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 443).

A clandestinidade foi adotada como tática de sobrevivência por militantes políticos que se opunham à ditadura militar de então. Ela é um signo da catástrofe política, indicando que os direitos civis haviam sido destruídos pela “legalidade” do golpe político realizado pelos militares. Se a oposição ao governo instituído era considerada um crime e a resistência pressupunha a clandestinidade, isso representava a perda de todo e qualquer direito civil e humano.

A clandestinidade foi, também, uma forma de sobrevivência. Um exemplo é a personagem Erika Sommer, que se exila do país a fim de retornar em tempos melhores⁶⁰. O plano da personagem é seqüestrar um avião e conduzi-lo a Cuba. O romance se apropria de outros fatos reais: o seqüestro do Caravelle PP-PDZ da Comapanhia aérea Cruzeiro do Sul deu-se no dia 1º de janeiro de 1970⁶¹, a lousura da personagem e o fato de ela não levantar suspeitas. No fato real, Marília não levantou suspeitas por ser mãe e levar seus dois filhos a bordo; no romance, Erika Sommer não é considerada suspeita porque é bela.

No núcleo do Homem do Sapato Amarelo há um capítulo que focaliza as sensações e pensamentos de Erika Sommer no momento em que está, juntamente com outros guerrilheiros, seqüestrando um avião. Os pensamentos pequeno-burgueses de

⁶⁰ Essa personagem é uma alegoria que remete a uma referência real: Marília Guimarães. Integrante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), uma das organizações de resistência ao regime militar, ela passou um ano na clandestinidade até seqüestrar um avião que a levaria para o exílio em Cuba, onde viveu até a anistia ser decretada no Brasil (<http://marieclaire.globo.com/edic/ed122/repemergentea.htm>).

⁶¹ “No dia 8 de outubro o MR-8 capturou um Caravelle da Cruzeiro do Sul” (GASPARI, 2002b, p. 154).

Erika Sommer que, se viessem à tona seriam capazes de desanimar seus companheiros, crentes numa Erika guerrilheira, são mostrados. Tal como no núcleo narrativo de Elisa e do ex-presos político, a figura da mãe encarna, aqui, a imagem castradora e repressiva do ideal de liberdade que Erika Sommer busca:

Erika Sommer pensa na mãe que está no Brasil. Não, eu não estou aqui neste Caravelle, estou lá em casa, com minha mãe. [...] – Erika, minha filha! – gritou a mãe. – Não, Erika, não! [...] Se meu coração quiser disparar, ele vai ser livre pra disparar. Se quiser chorar, meu coração vai chorar. Eu não vou prender meu coração atrás das grades, não. Basta o que já passei no Brasil. Se meu coração quiser chorar, que chore. (DRUMMOND, 1988, p. 136).

Erika Sommer assume a contradição na qual se encontra e, com isso, faz um contraponto ao Homem do Sapato Amarelo que, em vez de assumir sua duplicidade, esconde-a sob uma máscara plácida e reluzente: a fantasia de Homem do Sapato Amarelo. Ele faz isso – contaminado por seu sangue de Coca-Cola – porque tem medo de ser despedido ou morto. Por isso esconde sua verdadeira identidade. Impedido de ser quem é, o Homem do Sapato Amarelo vive a condição de clandestino que, segundo Maria Auxiliadora (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997): “supõe um disfarce, um investimento psíquico reiterado, supõe uma determinação férrea, supõe um pacto com o escondido, um pacto de resistência pessoal política (...). Ser clandestino é mudar de nome e de cara” (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 444).

A cor amarela é o signo da covardia e pusilanimidade da personagem. Em contraste com o branco do seu antecessor, esse dado revela a degeneração fora de época deste que é um clone ultrapassado daquele. Relembrando Erika Sommer, o Homem do Sapato Amarelo entende que sua oportunidade de se fazer leal aos seus ideais passou. Ao contrário dele, Erika Sommer realizou, no momento certo, a ação coerente com os seus ideais. Erika realizou também, anos antes dele, uma reflexão sobre a própria

individualidade contraditória inserida numa luta política. Tal reflexão o Homem do Sapato Amarelo só vai realizar no presente da narrativa.

Assim como foi mostrado no trecho destacado do romance, Erika Sommer reivindica todas as partes de si⁶², não se mutila da parte jovem-pequeno-burguesa que é, e, muito menos, da parte jovem-revolucionária. Tudo convive dentro dela. Por isso, é Erika Sommer que, presente na consciência do Homem do Sapato Amarelo, lhe dá forças para romper com o servilismo e, no presente da narrativa, passar a agir um pouco mais de acordo com as suas convicções.

Assim como Julie Joy⁶³, Erika Sommer se assume, no romance, como a Pátria brasileira. Essas duas personagens podem ser consideradas duas diferentes representações da Pátria: enquanto Erika Sommer alegoriza o ideal de independência política e de liberdade, Julie Joy alegoriza a Pátria neocolonizada, rendida aos interesses internacionais.

Exilada do país no pior período da repressão política, Erika Sommer volta e pode retomar a sua vida. O mesmo não ocorre com o Homem do Sapato Amarelo que continua, no presente da narrativa, impedido de revelar a sua verdadeira identidade. Segundo Maria Auxiliadora de Almeida Cunha Arantes (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997): “Entre passar à clandestinidade e se tornar um clandestino há uma grande distância” (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p.444). Isso explicaria os diferentes destinos de Érika Sommer e do Homem do Sapato Amarelo. Erika teria passado à clandestinidade em defesa da própria vida “porque o militante escolheu a vida” (idem). Ela agüentou a clandestinidade, defendeu seus valores, e, com a anistia, pôde voltar a ser quem era. Como diz Maria Auxiliadora:

⁶² É interessante que a busca de Erika por sua liberdade se expresse por meio de uma gradação corporal: primeiro é o coração de Erika que é declarado livre por ela, depois sua boca, suas mãos, seus ouvidos. Ao fim, ela se declara como um corpo inteiro livre: “Eu quero ser um território livre na América” (DRUMMOND, 1988, p. 138).

⁶³ A brasileira americanófila que aparece destacada em um dos núcleos narrativos do romance.

“Passar à clandestinidade é *aceitar* as causalidades e, interpretando a realidade, se defender” (idem).

Essa não é, entretanto, a situação do Homem do Sapato Amarelo. A vida desse personagem ficou em suspenso desde o momento em que ele assumiu uma clandestinidade específica: adotou a identidade de um morto e seguiu com sua vida em sociedade. Noutros termos: ele só se preocupou em salvar a própria pele. Conforme o que diz Maria Auxiliadora (idem):

Tornar-se clandestino significa assinar um papel em branco, com resgate a perder de vista. Não há nenhum avalista para esse pacto! Que motivos levariam alguns a *assinar* uma proposta tão arriscada? Insensatez? Inexperiência e imaturidade? Liberalismo político e desinformação teórica? Provavelmente, quem o fez nessas exclusivas bases, depois de algum tempo, *desistiu* de ser militante clandestino e tomou outros rumos e direções. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 444).

Foi exatamente isso o que fez o Homem do Sapato Amarelo: tomou outra direção, norteados pelo medo e pela culpa, enquanto Erika Sommer permaneceu fiel ao seu ideal. O romance tematiza a história dos vencidos: mostra como o medo e a culpa se instalou no coração dos “que não tiveram coragem para morrer ou ser torturado” (GUELFI, 1994, p. 269), ou em outras palavras, dos sobreviventes. Particularmente, com o Homem do Sapato Amarelo, o romance mostra a realidade do outro tipo de exilado: aquele que não saiu do país, que ficou e que ficou com a culpa e com o medo – exilando-se dentro dele mesmo. Para esse “exílio”, não haveria anistia. Ao despedir-se dele, Erika Sommer profetizou o que lhe aconteceria:

-Você vai ficar no Brasil e vai se exilar dentro de você mesmo: você vai ser o seu próprio país estrangeiro... Esses anos todos, ele foi o seu próprio país estrangeiro, um morto-vivo, era famoso, tinha o maior Ibope do rádio brasileiro, mas não podia falar com a própria voz, rir como gostava, ir à praia, mostrar o verdadeiro rosto que tinha uma cicatriz no supercílio esquerdo. Era obrigado a usar disfarces, sempre aquela fantasia, que o identificava como o Homem do Sapato Amarelo, como se todo dia fosse carnaval no Brasil (DRUMMOND, 1988, p. 14).

No retorno de Erika, narrado no primeiro capítulo do romance, há referência a uma reunião do Comitê Brasileiro da Anistia (CBA) realizada na antiga faculdade na qual estudava o Homem do Sapato Amarelo. Nessa ocasião, Erika Sommer e outros militantes lembram os mortos e desaparecidos durante os anos de ditadura militar, e lembram, também, do Homem do Sapato Amarelo. Ele, morbidamente, assiste a essa espécie de ritual de reminiscência dos mortos, um esforço dos vivos para não esquecerlos e para não deixar que a história recente enterrasse novamente esses restos de um passado cruel. Ao ser lembrado – a pessoa que era - pelo grupo, o Homem do Sapato Amarelo tem a consciência de que está, de fato, semi-morto. E sente-se consolado pela lembrança dessa sua vida perdida, que produz lágrimas em Erika Sommer: “[Erika] ficava distante e assoava o nariz com um lenço, como se estivesse gripada e ele se alegrava porque se sentia vivo no fungar do nariz dela” (DRUMMOND, 1988, p. 15).

Central de Comando e Helicóptero nº 3

As personagens Central de Comando e Helicóptero nº3 podem alegorizar o aparato repressor a serviço da idéia de segurança nacional. Eles têm a função de vigiar e intimidar a população e, conseqüentemente, as outras personagens: “– Escuta, caramba! E você tá deixando a multidão ver que você esta com uma metralhadora? Está deixando, caramba, a boca da metralhadora aparecer, como foi combinado, caramba?” (DRUMMOND, 1988, p. 96). Eles também devem cuidar para que a festa programada pelo governo não “saia dos eixos”. Por isso, perseguem a borboleta, o urso e o Homem do Sapato Amarelo. Quando a intimidação não funciona, eles têm permissão de agir, executar supostos agitadores sociais.

Helicóptero nº 3 é desinformado, ingênuo, ignorante. Cabe a Central de Comando guiá-lo. São personagens sem grandeza, que vivem conflitos ordinários e, em

dupla, soam meio burros, apesar de eficazes na violência. Estruturado em diálogos, esse núcleo tem a função de registrar a mediocridade e a periculosidade dos agentes da repressão. Helicóptero nº 3 não conhece muito da estrutura da qual participa. E, no entanto, ele tem uma arma nas mãos.

O contraste entre as duas personagens é cômico e alegórico: mostra a simploriedade e a ignorância dos que ocuparam a base da hierarquia militar durante a ditadura, base dócil às manobras políticas dos Generais que a instrumentalizavam. Enquanto Helicóptero nº 3 se vale de seu helicóptero para se divertir, Central de Comando se vale de seu poder para punir Bebel, sua esposa, pois acredita ter sido traído por ela. As personagens têm valor em conjunto, pois revelam, na pauta do cômico, duas facetas dos militares: a inconseqüente e a irascível. Esse perfil será complementado, ainda, pelos personagens General Presidente e Tyrone Power. Este, embora não seja um militar, participa do aparato repressivo montado por ele.

Tyrone Power, assassino e torturador que tem a função de eliminar supostos subversivos, forma, com Central de Comando e com Helicóptero nº3, uma tríade cegamente obediente às ordens recebidas. Helicóptero nº3 e Central de Comando, no entanto, têm sua proteção garantida por participarem de uma corporação. Já Tyrone Power, não: “Fleury está morto e ele e todos os homens da repressão, que não eram militares, mas pobres e fodidos civis, estavam cagando de medo, medo dos dois lados” (DRUMMOND, 1998, p. 235)⁶⁴.

⁶⁴ O clima de “não fui eu” predominante no período pré-abertura política no Brasil não achava culpados para os crimes cometidos pelo aparato repressivo ditatorial. Diz o ex-tenente do Exército Marcelo Paixão de Araújo, que torturou presos de 1968 a 1971 nos porões do 12º RI, em Belo Horizonte: “As altas autoridades do país foram as primeiras a tirar o seu da reta. [...] Todos os agentes do governo que escreveram sobre a época do regime militar foram muito comedidos. Farisaicos, até. Não sabiam de nada, eram santos, achavam a tortura um absurdo. Quem assinou o AI-5? Não fui eu. Ao suspender garantias constitucionais, permitiu-se tudo o que aconteceu nos porões”. (GASPARI, 2002b, p. 24). Mais sobre isso será exposto no núcleo de Tyrone Power.

Embora amparada pela política dúbia do governo militar⁶⁵ a brutalidade do assassinato cometido por Helicóptero nº3 ao Homem do Sapato Amarelo precisa ser revestida, aos olhos do ingênuo executor, do caráter de missão, já que Helicóptero nº3 tem medo de castigos e não encontra razões para matar. Central de Comando lhe explica que a responsabilidade do crime cabe à corporação militar, pois ele estaria agindo em defesa da pátria. Promete ao Helicóptero nº3 a Grã Cruz do Cruzeiro do Sul⁶⁶. Mesmo assim, Helicóptero não aceita bem o assassinato realizado.

Antes de enxergar a ação como uma necessidade do ponto de vista da “segurança nacional”, Helicóptero nº 3 tende a considerar sua ação um crime ou um pecado. Depois de matar o Homem do Sapato Amarelo, cumprindo a sua missão, ele passa por uma crise de identidade: se identifica com a sua vítima, “ele estava sorrindo e eu falei pra ele: Eu não queria te matar, irmãozinho...” (DRUMMOND, 1988, p. 330). Central de Comando tenta lembrá-lo de que a vítima era uma “inimiga da Pátria”, mas Helicóptero nº3 se sente culpado pelo fato: “Ele nunca me fez nada” (DRUMMOND, 1988, p. 331) e pensa em se confessar a um padre ou se entregar a polícia.

A morte do Homem do Sapato Amarelo não foi necessariamente uma ordem, resultou mais de um acidente. Confundido com as expressões usadas pela repressão, Helicóptero nº3 não sabe, exatamente, o que significa a ordem de “Dar um sumiço no tipo do sapato amarelo” (DRUMMOND, 1988, p. 325). Ao perguntar à Central de

⁶⁵ A ambigüidade do governo militar em relação a repressão pode ser citada a partir de dados da apostila do CIE – Centro de Informações do Exército, por exemplo, em relação à tortura: “Os princípios básicos para o tratamento de pessoas sob prisão ou detenção, durante as operações de segurança interna, estão contidos no artigo 3 da Convenção de Genebra. Estes princípios devem ser observados. [...] O uso da tortura é uma técnica de interrogatório ineficiente.” (GASPARI, 2003, p. 21) e “Será necessário, freqüentemente, recorrer a métodos de interrogatório que, legalmente, constituem violência. [...] Se o prisioneiro tiver de ser apresentado a um tribunal para julgamento, tem de ser tratado de forma a não apresentar evidências de ter sofrido coação em suas confissões”. Diante disso, diz Gaspari (2003): “A ambigüidade obriga o governo a manter ao mesmo tempo uma situação mentirosa e um mundo clandestino.” (GASPARI, 2003, p. 21).

⁶⁶ “A condição necessária para a eficácia da burocracia da violência é a recompensa funcional, tanto através das promoções convencionais como das gratificações que esse mundo policial engendra.” (GASPARI, 2002b, p. 25 – 26). Isso também é percebido no núcleo de Tyrone Power, quando e este é prometida uma fazenda em troca da realização de mais um assassinio.

Comando o que isso significa, tem a seguinte resposta: “Você entenda como você quiser, caramba!” (idem)⁶⁷. Na sua ingenuidade, no intuito de somente assustar o Homem do Sapato Amarelo, é Helicóptero nº3 quem acaba se assustando quando percebe que o matou. Chocado, repentinamente conhecedor de sua qualidade mortífera, Helicóptero nº3, após constatar a queda do Homem do Sapato Amarelo e sua morte, tenta salvá-lo: ausculta-lhe o coração e faz-lhe respiração boca a boca. Quando relata à Central de Comando o mal-estar físico que sente por ter matado “Minha cabeça está girando como uma roda-gigante e meu estômago está embrulhando, como se eu tivesse tomado cinquenta Martinis...” (DRUMMOND, 1988, p. 331), recebe como resposta que “quando a gente mata é assim mesmo” (idem). Este lhe recomenda, ainda, que tome um *engov* para que a dor passe logo e que se acostume com a idéia de matar, pois outras missões semelhantes seriam realizadas.

Sobre a ingenuidade ou a inexperiência de alguns membros do aparato repressivo militar e a brutal “iniciação” de recrutas ao aparato repressor, Granville Ponce (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997) esclarece:

Eu via aqueles meninos assistindo àquilo ali, apavorados... Aí, um sargento nordestino que estava me torturando chama um dos meninos [...] O rapaz vem todo tímido e o sargento manda ele rodar a manivela da maquininha de choques elétricos... O recruta não consegue e é xingado de bunda mole [...] Até que o menino, ainda tenso, consegue girar a manivela... Então, você educa seu filho dentro de determinados princípios [...] [para] Os militares transformarem o seu filho num torturador... O rapaz deve ter ficado sem dormir por causa daquilo... Mas com a repetição e a lavagem cerebral a que é submetido, acaba se acostumando... (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 18, colchetes nossos).

Helicóptero nº3 sofre trauma semelhante quando realiza a sua primeira missão, matando a serviço do governo. O automatismo da função, por outro lado, é representado

⁶⁷ Com essa expressão parece que também é dito ao leitor que a interpretação dos fatos ditatoriais pertencentes ao porão também não estaria clara. Central de Comando também se utiliza de um termo (espiantar) que preserva o mistério sobre o destino de algumas vítimas da ditadura militar. Cabe ao leitor “entender como quiser”.

por Tyrone Power, o assassino de Terê que, não só vê a morte como algo banal como também como algo prazeroso. Tyrone Power também chama sua vítima, Terê, de “irmãzinha” e também pressente que não tem nenhum motivo pessoal para matá-la, entretanto, pensando na recompensa e no prazer que teria ao disparar a arma, ele a mata. Tyrone Power encarna um lado do aparato repressor que vitima, também, seus colaboradores: ele, perversamente, sente prazer ao torturar e matar. Assim, ele agirá obedecendo, também, a essa perversão⁶⁸.

Central de Comando e Helicóptero nº3 estão em posição de domínio sobre as demais, já que as vigiam, perseguem e aterrorizam. Estão, entretanto, sob o domínio de ideologias poderosas, sendo duplamente manipulados: pela corporação militar e pela religião católica na qual acreditam piamente.

Do ponto de vista da manipulação das personagens pela ideologia da Igreja Católica, o sentimento de culpa frente ao assassinato também assola a personagem Central de Comando. O drama íntimo dessa personagem, privilegiado pela narrativa, é o fato de que ele, a partir de suspeitas de traição levantadas por uma carta anônima, bane seu grande amor, Bebel, para a Bolívia. O banimento está relacionado ao assassinato e ao sumiço de Bebel, eventos sugeridos, no romance, 1) por meio da imprecisão na ordem dada por Central ao Helicóptero quanto ao destino do Homem do Sapato Amarelo e, também, 2) por meio do aparecimento de cabo Afonso, personagem contratada por Central de Comando para “fazer o serviço” do banimento de Bebel: Central de Comando se lembra dos detalhes com que, friamente, cabo Afonso cumpriu uma de suas missões:

⁶⁸ Sobre esse ponto de vista, consultar HUGGINS, Martha. *Violence Workers - Police Torturers and Muderers Reconstruct Brazilian Atrocities* (Operários da Violência - Policiais Torturadores e Matadores Reconstroem as Atrocidades Brasileiras). A referência pode ser encontrada em MAGESTE, Paula. Operários da violência - Socióloga americana escreve sobre a máquina da tortura a partir de entrevistas com matadores dos tempos da ditadura brasileira. Revista Época, edição nº 286, 06/11/2003.

Começou a contar como ele matou 63 ladrões no Rio São Francisco [...] Era o navio-vapor “Arthur Bernardes” que ia levando cavalos e ladrões. E o São Francisco tava cheio [...] ele falou que apareceu uma beleza de lua e aí ele começou a fazer os 63 ladrões pular no velho Chico, com as mãos algemadas, santo Deus. E todos antes de pular, santo Deus, gritavam: Mãe, vem me valer, mãe! E uns ladrões ajoelhavam nos pés dele e começavam a chorar, santo Deus! E o cabo Afonso contava que ficou aquela choradeira misturada com cavalo relinchando e aqueles gritos: Mãe, vem me salvar, mãe! E o cabo Afonso dava um tiro na nuca deles e empurrava com o pé e eles caíam no velho Chico. E os cavalos relinchavam e aí o cabo Afonso começou a matar também os cavalos, santo Deus! (DRUMMOND, 1988, p. 277)⁶⁹.

Atormentado pela imaginação dos horrores possivelmente ocorridos a Bebel, Central de Comando não consegue esquecer esse episódio de seu passado, tratando-o com o mesmo vocabulário utilizado em seu trabalho de repressão: “Eu tinha banido Bebel pra longe [...] espientei ela pra Bolívia e cassei a lembrança de Bebel pra todo o sempre” (DRUMMOND, 1998, p. 95). Com a aparição da Borboleta Verde da Felicidade e com o lança-perfume no ar, Central de Comando se sente interrogado e investigado e, na imagem que ele mesmo evoca, a lembrança de Bebel, que havia sido fechada como uma torneira, pinga, no presente da narrativa, ameaçando transformar-se num jorro.

O uso de expressões que designam o aparato repressivo à época da ditadura militar brasileira na referência a sentimentos e à vida íntima de Central de Comando mostra que ele, ao agir como agiu, mutilou-se, privando-se de seu grande amor. As personagens de *Sangue de Coca - Cola*, geralmente, apresentam uma fissura interna que as divide em uma parte libertária e uma parte ditadora. Sob os efeitos da Borboleta Verde da Felicidade, Central de Comando vive uma crise na opressão da parte ditadora sobre sua parte libertária, que desejaria amar livremente Bebel: “meu coração começa a achar que Bebel não me chifrou, meu coração começa a falar que eu nunca tive prova”

⁶⁹ Esse trecho é significativo, também, porque narra, pela voz de um militar, um episódio de violência cometido pelos militares contra presos comuns. O assassinio de presos comuns era procedimento adotado, na ditadura, pelo Esquadrão da Morte, do qual participaram policiais militares. Tal prática de “limpeza” da criminalidade não era declaradamente incentivada pelo governo militar, mas também não era coibida.

(DRUMMOND, 1988, p. 97). Central de Comando também se expressa por meio de chavões e clichês que, na verdade, reproduzem preconceitos e a ideologia oficial. Ao se pautar por chavões, ele erra, julgando apressadamente Bebel e, fustigado pelo ciúme, acaba por castigá-la sem a confirmação da traição denunciada na carta anônima que recebeu. Seu drama íntimo é uma versão degradada do drama de *Dom Casmurro*.

Sem ter Bebel nem poder substituir a sua presença perdida, Central de Comando se penitencia, comungando toda primeira sexta-feira do mês e rezando para Ave Bebel, que está na Bolívia. Ele a idealiza como se fosse uma santa, o que nos sugere que, talvez, ela esteja mesmo morta.

Enquanto Central de Comando luta para manter-se no domínio de suas funções “E esse lança-perfume, caramba? O Brasil pegando fogo e eu com vontade de cantar: caramba! Cantar e pensar em Bebel, caramba!” (DRUMMOND, 1988, p. 208), Helicóptero nº 3 demonstra não ter noção alguma da crise que, segundo seu superior, existe no país: “O Brasil ta a beira da guerra civil, caramba! Um passo em falso e o Brasil cai no abismo e, numa hora dessas, caramba, o que você me faz? Fica dando adeusinho pro pessoal da passeata, logo pra quem, caramba? Pro pessoal que quer empurrar o Brasil no abismo...” (DRUMMOND, 1988, p. 207). Central de Comando acusa Helicóptero nº3 de “avacalha[r] tudo [...] envolve[r] pai, mãe, irmã, tudo, em negócios da Pátria” (DRUMMOND, 1988, p. 285, colchetes nossos). Tal acusação, porém, também vale para Central de Comando. Embora o romance mostre, com o intuito de crítica ao regime, personagens militares desequilibrados emocionalmente e atrapalhados em sua função, Gaspari (2002b) diz ter sido a realidade bem diversa:

À medida em que a responsabilidade desliza da sala de jantar para o porão, dá-se a construção do estereótipo do torturador indisciplinado, emocionalmente desequilibrado. A realidade é bem outra, pois a máquina, com suas recompensas, cria torturadores competentes, capazes de demonstrar as virtudes de seus métodos através da

qualidade do desempenho de suas investigações. (GASPARI, 2002b, p. 24).

Tyrone Power

Tyrone Power integra um núcleo que complementa e amplia o quadro das forças repressivas atuantes nos anos de chumbo da ditadura militar. Ele é um civil, e passa de aliciador de mocinhas a serviço do Doutor Juliano do Banco (quando é desbancado por um novo modelo de beleza: os cabeludos, "hippies imundos") a torturador e assassino apadrinhado pelo delegado Fleury, um dos piores torturadores e assassinos da repressão política (vinculado à OBAN⁷⁰, ao DOI-CODI⁷¹, etc). Nele, os motivos fortes são: vaidade e sadismo, com uma obsessão particular pela tortura de mulheres que, no romance, são alegorizadas com a pátria brasileira (M. Jan/Sissi e Terê). Novamente, a ação que ele realiza é o elemento que constrói a alegoria: ele tortura e mata a pátria brasileira, despojando-a de sua beleza, de sua esperança, de seu vigor. Ele alegoriza, também, o colaboracionismo de civis com as forças da repressão - homens que tanto financiaram o aparato repressivo como participavam ativamente de suas ações. Ele é um psicopata contratado pelas forças da repressão. A ação dele se repete: no passado, torturou e matou M. Jan/Sissi e, no presente da ação dramática do romance, matará

⁷⁰ Operação Bandeirantes: Organismo paramilitar da repressão em São Paulo, criado nos anos 60. Funcionou originalmente no quartel do REC-Mec na esquina das ruas Abílio Soares e Tutóia, sendo posteriormente transferido para a delegacia da rua Tutóia, em setembro de 1969. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 513). Com a Oban “Buscava-se a centralização das atividades repressivas nas grandes cidades. As delegacias policiais, inclusive o DOPS, estavam obrigadas a mandar à Oban todos os suspeitos de atividades terroristas (GASPARI, 2002b, p. 60).

⁷¹ Destacamento de Operações Interna – Centro de Operações de Defesa Interna. Em linhas gerais, o DOI era “unidade policial autárquica, concebida de forma a preencher todas as necessidades da ação repressiva sem depender de outros serviços” (idem, p. 180) era uma sucessora da Oban, só que a nível nacional. O CODI era a instância ao qual os DOIs estavam subordinados, responsável pela parte burocrática. “Repetia-se no DOI o defeito genético da Oban, misturando-se informações, operações, carceragem e serviços jurídicos.” (idem, p. 180). “A centralização das atividades de polícia política pelo CIE e pelos DOIS feriu a estrutura das Forças Armadas e subverteu a hierarquia no Exército. As conexões com o submundo corromperam alguns de seus quadros e obrigaram ministros, generais e juizes a acumpliciar-se com bandidos.” (idem, p. 190).

Terê, liderança nova que ameaça os interesses do poder autoritário que se perpetuará por meio do golpe de estado dado por Cavalo Albany no General Presidente.

Tyrone Power é um assassino profissional contratado para matar alguém que ele ainda não sabe quem é, mas desde o começo do romance, ele está à espera de ordens, situado em seu posto de observação e de atuação, um apartamento que parece abandonado. Os olhos verdes da vítima, a única pista que ele tem sobre sua vítima do presente da narrativa, é mais um dado sobre a personalidade de Tyrone Power: ele só mata pessoas de olhos verdes, pois somente nessa circunstância ele tem prazer.

Uma dessas ocasiões foi quando “ele [...] disparou o tiro fatal que matou Carlos Marighela no dia 4 de novembro de 1969” (DRUMMOND, 1988, p. 21). Isso comprova a vinculação de Tyrone Power aos grupos paramilitares formados durante a ditadura com a finalidade de reprimir a oposição política ao governo dos generais. Tem-se certeza disso quando o falecido delegado Sérgio Paranhos Fleury⁷² é citado, elogiando as habilidades assassinas da personagem Tyrone Power quando se trata de vítimas de olhos verdes. Como se sabe, Fleury foi um delegado do DOPS⁷³ de São Paulo, conhecido pelos métodos cruéis e desumanos de tortura utilizados durante os interrogatórios que presidia na época do regime militar no Brasil. Foi como colaborador da Operação Bandeirantes (OBAN) que Fleury chefio a captura e o fuzilamento de Carlos Marighela⁷⁴ em 1969.

⁷² De acordo com Gaspari (2002b): “Sérgio Fernando Paranhos Fleury [...] Passara a vida na polícia. Era menino quando seu pai, médico-legista, morreu contaminado por um cadáver. O governo pagara seus estudos, e desde os dezessete anos ele trabalhava em delegacias, engordando o orçamento com bicos. Em 1967 fazia parte do grupo de policiais que cuidava da segurança do cantor Roberto Carlos, o Rei do Iê-Iê-Iê. À sua volta gravitava uma turma de investigadores audaciosa e violenta. Produto da polícia paulista, com sua tradição de torturas e assassinatos, encarnaria o combate ao terrorismo. Vulgar e corrupto, projetava a imagem do machão valente, quando na realidade sua fama derivava da bestialidade do meio em que vivera e sua ascensão ao posto de chefe dos janízaros da ditadura, do declínio dos padrões éticos dos comandantes militares da ocasião. Nunca na história brasileira um delinqüente adquiriu sua proeminência”. (GASPARI, 2002b, p. 65).

⁷³ Departamento (ou Delegacia) de Ordem Política e Social. Prisões semelhantes aos DOIs.

⁷⁴ Carlos Marighella, o Menezes, de acordo com Gaspari (2002b), foi um dos maiores propagandistas da resistência armada contra a ditadura militar. Durante o Estado Novo, foi preso e torturado e escreveu, depois disso, folhetos instrutivos aos opositores do regime militar. Liderou a dissidência do PCB, a Ação

[...] deitado no chão, disparou a metralhadora Ina, que chamavam de Isaura, e matou Marighela, e Fleury e os outros pulavam e se abraçavam como num gol do Brasil na Copa do Mundo, e ele, Tyrone Power, continuou deitado no chão e abraçado com a metralhadora Isaura, como se não fosse Isaura: como se fosse uma mulher. Ficou lá deitado e Fleury chegou com a Luger de Marighella e lhe entregou e disse:

- Pendura na parede, caralho! (DRUMMOND, 1988, p. 234).

O que é irônico, nesse núcleo narrativo, é que o delegado Fleury ficou famoso, também, no combate ao lenocínio⁷⁵, sendo que Tyrone Power, antes de se tornar um assassino e torturador profissional, “trabalhou”, durante 15 anos, como um Don Juan de aluguel para o Doutor Juliano do Banco, que queria moças virgens em sua cama. Tyrone Power seduzia tais moças e as entregava ao seu patrão. Para isso, era muito bem pago.

Para executar essa antiga função, Tyrone Power se valia de sua beleza. O personagem principal desse núcleo tem esse nome devido à sua semelhança física com o ator hollywoodiano famoso nas décadas de 30 a 50. Só que, ironicamente, o personagem é descrito tal como se encontra no presente da narrativa, ou seja, envelhecido, o que contrasta com a imagem do belo ator no auge de sua fama:

Assim de perto, como agora o vê a Borboleta Verde da Felicidade, o homem com o fuzil na mão lembra o ator Tyrone Power. Um Tyrone Power já um pouco gordo, mais de 56 anos, que hoje não fez a barba, ontem também não, um dente da frente quebrado, o cabelo untado, partido de lado, os fios brancos disfarçados com tintura (DRUMMOND, 1988, p. 21).

Libertadora Nacional (ALN), que defendia a luta armada contra a ditadura militar. Foi muito procurado, pela polícia brasileira e pela máquina de informações americana. “Atribuíram-lhe quase todos os assaltos por dinheiro, armas ou munições e até mesmo o comando do seqüestro de Elbrick, do qual nem sequer soubera o dia” (GASPARI, 2002b, p. 142). Esteve “envolto na mística de combatente audacioso e invisível” (idem, p. 145). Marighela esteve em contato com os frades que, posteriormente, seriam envolvidos no episódio de sua morte, desde 1967. Era chamado de “professor”. Foi caçado pelos homens de Fleury e exibido como um troféu. Até hoje as circunstâncias de sua morte não são completamente claras.

⁷⁵ O Lenocínio é uma prática criminosa que consiste em explorar o comércio carnal alheio, sob qualquer forma ou aspecto, havendo ou não mediação direta ou intuito de lucro. No Brasil é crime segundo os Artigos 227 a 230 do Código Penal.

O personagem tem dificuldades em aceitar a sua decadência física: “- Não, caralho, eu não era assim nos meus bons tempos, caralho. Nos meus bons tempos, caralho, eu era o homem mais bonito do Brasil...” (DRUMMOND, 1988, p. 21). Os “bons tempos” aos quais Tyrone Power se refere são aqueles nos quais trabalhava para o Doutor Juliano do Banco na função de aliciador de moças incautas. Desse período ele não se recorda da ação sórdida que realiza, da qual não sente remorso algum, mas das coisas que tinha enquanto estava empregado: “Tyrone Power tinha 32 ternos, 87 gravatas, um Buick preto cheirando a carro novo, aquele cheiro bom de carro novo que os carros fabricados no Brasil não têm, usava sapato Scatamachia de bico fino e tinha dinheiro no bolso” (DRUMMOND, 1988, p. 21). Podemos dizer que à época, Tyrone Power já tinha “sangue de coca-cola”, vendendo fácil a sua beleza e virilidade por *status* e objetos de luxo.

O Doutor Juliano do Banco usa Tyrone Power para realizar sua tara: “todo dia o Doutor Juliano do Banco precisava de uma ou duas mulheres” (DRUMMOND, 1988, p. 22). Banqueiro, o Doutor Juliano do Banco não se importava com nenhuma dessas moças, mas apenas em contabilizar suas conquistas: “as engravidava, uma a uma, já tinha 131 filhos naturais e dizia a Tyrone Power que sua meta era chegar nos mil, então [...] seria considerado o garanhão nº 1 do Brasil e da America Latina e quiçá do mundo” (DRUMMOND, 1988, p. 32)⁷⁶.

Importa notar que o Doutor Juliano do Banco é um dos donos do Brasil referidos constantemente no romance, e, como tal, um dos responsáveis pela animalização do povo brasileiro: “Será que aquela poldrinha morena está acordada?” (DRUMMOND, 1988, p. 237). Ele trata os outros personagens como animais: Tyrone é a sua “isca”, seu animal doméstico e as moças são animais também. Outras personagens do romance vão

⁷⁶ A contagem de moças conquistada também é um procedimento utilizado por outra personagem do romance, o Camaleão Amarelo que fez, na juventude, a promessa de amar cinco mil mulheres. Essas situações são frutos do contexto histórico-cultural da época que era predominantemente machista.

citar esse processo de animalização a que o povo brasileiro está sujeito em razão da exploração realizada pelos “donos do Brasil”. A alegoria, aí, é evidente: o Doutor Juliano do Banco representa a elite econômica que usa e abusa do povo.

Tyrone Power também tem seu “duplo” que o persegue por meio das lembranças e que o faz recordar da decadência inevitável. Recebendo “um salário de jogador de futebol” (DRUMMOND, 1988, p. 21) do Doutor Juliano do Banco, Tyrone se lembra de que se sentia superior, em fama e sucesso, a Ubaldo Miranda, famoso jogador de futebol mineiro na década de 50. Entretanto, tal como o jogador, ele foi “jogado para escanteio” quando não tinha mais serventia para o banqueiro. Na ocasião de sua dispensa por Doutor Juliano do Banco, Tyrone Power tentou se defender dos argumentos utilizados para dispensá-lo. Ele se lembra, então, de trechos de uma conversa que teve com Ubaldo Miranda, quando o encontrara no Mercado Municipal estando Tyrone no auge de sua fama e Ubaldo já ultrapassado.

[...] ainda ontem, parecia um aviso, encontrou o Grande Ubaldo Miranda, que era o Deus negro do Atlético [...] o dos gols espíritos, e o Grande Ubaldo estava gordo, decadente, a roupa fora de moda, um sapato preto que ninguém usava mais, meia branca de nylon furada: ele, Tyrone Power, viu. (DRUMMOND, 1988, p. 117).

Em sua rememoração, Tyrone Power vê a sua própria decadência refletida na figura do outro.

Precavido, desde o início de sua contratação como “Don Juan de aluguel”, o Doutor Juliano do Banco empregou Tyrone Power também como um agente do Dops, num emprego de fachada. Isso sugere a vinculação do banqueiro com as forças de repressão ditatoriais⁷⁷ e também explica a entrada de Tyrone Power no Dops:

⁷⁷ “Segundo Paulo Egydio Martins, que em 1974 assumiria o governo de São Paulo, ‘àquela época, levando-se em conta o clima, pode-se afirmar que todos os grandes grupos comerciais e industriais do estado contribuíram para o início da Oban.’” (GASPARI, 2002b, p. 62).

Tyrone Power entrou para o Dops muito novo (...) Na época, o semanário *Binômio*⁷⁸, fechado no dia 1º de abril de 1964 e que o Doutor Juliano do Banco chamava de jornaleco filho da puta, publicava charges mostrando uma fila de moças entrando de mãos abanando no banco do Doutor Juliano do Banco e saindo de lá com um filho no colo. Numa segunda-feira, o Doutor Juliano do Banco chamou Tyrone Power no seu gabinete (...) disse que Tyrone Power ia ser investigador do Dops, com carteirinha e tudo, não precisava trabalhar, era só uma fachada, e se aquele jornaleco filho da puta falasse alguma coisa sobre a verdadeira função de Tyrone Power, ia se ver é com o Dops, aí o buraco era mais embaixo, aquela cambada ia ver. (DRUMMOND, 1988, p. 33).

Desempregado, Tyrone Power passou a exercer, de fato, uma função no DOPS, trabalho que executa até no presente da narrativa. Ele não é um funcionário qualquer, mas um “especialista”, convocado a cada vez que a vítima a ser torturada ou morta tem olhos verdes. Assim, ele também não é pago de modo convencional pelo sistema repressor, “No caso da tortura, como a remuneração direta não existe, o governo é obrigado a recompensar o funcionário dentro dos critérios de mérito da burocracia” (GASPARI, 2002b, p. 22): para o serviço a ser realizado no presente da narrativa, por exemplo, (que ele não sabe direito qual é), vai receber uma fazenda como recompensa.

A cada missão para a qual é convocado, entretanto, Tyrone Power oferece uma crescente resistência, pois teme sofrer conseqüências. Por ser um civil, e não um militar de “costas quentes”, ele teme vir a ser “caçado” caso a situação política no país mude. O romance mostra que o medo de Tyrone se justifica: ele teme morrer tal como o delegado Fleury morreu, em um afogamento suspeito de ser “queima de arquivo”, citado no romance.

– Pois é, compadre, mataram você, você sabia demais e te mataram afogado...

Fleury está morto e ele e todos os homens da repressão, que não eram militares, mas pobres e fódidos civis, estavam cagando de medo, medo dos dois lados. Era evitado na rua, já negavam cumprimentos,

⁷⁸ Esse trecho cita dados reais: a revista mineira *Binômio*, da qual Roberto Drummond participou, fazia um humor escrachado e a crítica a políticos e empresários de então. O próprio nome da revista fora criado em gozação ao programa administrativo do então governador de Minas, Juscelino Kubitschek. A redação foi definitivamente fechada com o golpe militar de 1964. (Informações obtidas em <http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/rdrummond.html>).

mesmo policiais negavam, e o puto que é agora chamado de Deus e que encheu o Brasil de cartazes pagos pelos Rockefellers, o puto que vai dar a festa *Brazilian Follies*, hoje, mandou a secretaria, a tal Flor Loura, dizer que só podia recebê-lo daqui a 3 anos, o puto não era Deus porra nenhuma, financiava a Oban e presenteava todos do DOI-CODI e ia assistir tortura, mesmo depois que os terroristas mataram o industrial Hening Albert Boilensen, viciado em torturas, o puto não perdia tortura em mulher. Depois, o puto fez operação plástica e passou a ser chamado de Deus (DRUMMOND, 1988, p. 235).

Note-se que, além do medo de ser morto por saber demais, Tyrone Power revela que o General Presidente, saudado como um “Deus”, participou ativamente dos bastidores da repressão e da violência que sustentaram a ditadura militar. A caracterização da estrutura dos centros de tortura se completa com a referência a um fato real: o assassinato de Hening Albert Boilensen, empresário vinculado à Ultragás, suspeito de assistir e financiar torturas de presos políticos. No romance, ele é citado de modo a confirmar tais acusações em dois momentos: por Tyrone Power, quando ele cita agentes e colaboradores da repressão, e no núcleo de Elisa e o ex-presos político⁷⁹.

Curiosamente, em trechos em que há prolepse, a narrativa revela que Tyrone Power será, de fato, feito prisioneiro de um grupo que parece ser “guerrilheiro” (ou “terrorista”, no dizer dos militares), indagado sobre a morte de uma ex-guerrilheira urbana torturada e morta por ele, M. Jan, e condenado ao mesmo tipo de tortura e morte que deu a ela: é enterrado vivo.

Entre os serviços de gigolô e de matador, Tyrone Power foi segurança da “Ternurinha da Jovem Guarda”, ou seja, da cantora Vanderléa. No romance, informa-se que o próprio Fleury trabalhou como segurança de Roberto Carlos, ídolo e líder do movimento musical Jovem Guarda. A alegoria, uma vez mais, é clara: a aliança entre a brutalidade e eliminação dos opositores políticos, dentre eles jovens politizados, e o divertimento de função alienadora.

⁷⁹ No núcleo do ex-presos político e de Elisa também é dito que o industrial inventara um instrumento de tortura que levou o seu nome, sendo chamado de pianola Boilensen.

No presente da narrativa, escondido em seu esconderijo, Tyrone Power nada sabe do que acontece no resto do país, “não sabe da onda de boatos, não sabe que falam que a Revolução da Alegria vai provocar a criação da República Socialista do Brasil ou a criação do I Reich do Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 32). O rádio, que poderia mantê-lo informado, foi-lhe proibido, ele “assistiu ao ‘Fantástico’, sem o som da televisão” (DRUMMOND, 1988, p. 32), mas, do alto do prédio em que se encontra, ele observa. Tyrone Power tem dificuldade em enxergar a realidade da qual participa tal como ela é. Seu embate com a realidade só ocorre em momentos de crise: primeiro, quando desafia Doutor Juliano do Banco, casando-se com uma das “poldrinhas” e, depois, quando desafia o aparato repressor, raptando⁸⁰ uma das torturadas, M.Jan ou Sissi. Nas duas vezes, o que move sua “rebeldia” é a paixão por uma mulher, sentimento que, nele, tem um traço de morbidez e de sadismo⁸¹.

Tyrone não tem noção da importância de sua missão, mas é ele que conclui a ação do romance, matando Terê a mando da repressão. As personagens do romance que reconhecem a sua importância particular no desfecho da história pessoal e no desfecho da história do país são punidas. Isso indica que no país retratado pelo romance ainda prevalecem o autoritarismo e a violência. As personagens que têm, ou que aparentam ter, consciência de si e do mundo sofrem agressões ou são degradadas; as que não têm qualquer consciência permanecem inteiras.

A vacuidade de Tyrone Power se mostra na influência fácil que a mídia tem sobre ele. Ele que acha que é um artista: “(...) viajava muito pelo Brasil todo com Vanderléa, convivia com o Rei da Jovem Guarda, achava que também era artista. Ele,

⁸⁰ “Tyrone Power se apaixonou por Sissi, ele a torturava, sim, mesmo depois que a seqüestrou e a levou para casa, no maior escândalo da repressão no Brasil, mesmo depois, ele a torturava. (...) Tyrone Power se lembra de que tentava beijar Sissi, Sissi pendurada no pau-de-arara e ele tentava beijá-la. A tortura que os outros faziam nela, a tortura feita pelo compadre Fleury, essa tortura doía nele.” (DRUMMOND, 1988, p. 271-272).

⁸¹ Frequentemente a infelicidade de Julia, esposa de Tyrone Power, é citada, o que nos mostra que ele age com ela de modo semelhante ao modo como trata suas outras mulheres.

Tyrone Power, com seu nome de artista, ele que esqueceu o nome verdadeiro logo que chegou a Belo Horizonte, vindo do interior de Minas” (DRUMMOND, 1988, p. 235-236) e se orgulha do “nome” que tem.

Assim como outros personagens, Tyrone Power também acredita que a Borboleta Verde da Felicidade, que o visita, é mágica, anunciadora de algo, curadora de todos os males. Ele “pensa que ela pode ser o espírito de M. Jan, codinome Sissi, que ele enterrou viva” (DRUMMOND, 1988, p. 32). Há, aí, um mínimo indício de hesitação e remorso de Tyrone, de culpa por ter torturado e matado. A lembrança de M. Jan, sua vítima, sugere que ele começa a se questionar sobre sua atuação como torturador e assassino profissional. No entanto, ele logo abandona tais pensamentos e volta a se lembrar dos seus “bons tempos” a serviço do Doutor Juliano do Banco.

Para Tyrone Power “Fleury era seu pai, seu irmão, seu amigo, seu compadre, seu padre” (DRUMMOND, 1988, p. 314). Do mesmo modo, ele considerou o Doutor Juliano do Banco até ser despedido e trocado por um aliciador mais novo. A fidelidade de Tyrone se assemelha à de um cão que, mesmo pisoteado pelo seu dono, ainda se volta para ele. Ele crê ainda na lealdade de Fleury, ainda que o Doutor Juliano do Banco tenha lhe mostrado que os patrões não têm “bom coração” quando se trata da defesa de seus interesses próprios. A analogia com um cão é feita, no texto, pelo próprio Tyrone Power, que também se compara a um urinol:

Uma sensação de que ele era um daqueles urinóis antigos de cuspir, como é mesmo que chamavam?, todos cuspiam nele, escarravam, uma sensação de que era um cachorro ensinado na mão dos ricos e poderosos, o que seu Mestre mandar farei, assim sempre, sempre, como um cachorrinho. E cresce aquela vontade de não matar, de sair dali, se misturar na festa, sambar, se misturar na passeata (DRUMMOND, 1988, p. 314).

Apesar de sua falta de consciência⁸², Tyrone Power alegoriza a face mais sombria da repressão. Sua ação visa destruir os valores éticos e positivos encarnados por suas vítimas (ética, liberdade, beleza, solidariedade). É curioso que o nome da operação da qual Tyrone Power participa no presente da narrativa seja Rita Hayworth, um dos mitos da beleza no cinema norte-americano. Tal operação matará Terê, tão bonita quanto M. Jan, e conhecida pelo codinome de Sissi, a Imperatriz, porque era tão bonita quanto Romy Schneider, de acordo com o romance. O assassinato dessas belas mulheres é, na alegoria, o assassinato da beleza dos sonhos e ideais de liberdade e de justiça social que elas personificam.

Tyrone Power é um psicopata sádico posto a serviço da ditadura militar que o contrata, mas é, também, um indivíduo sem oportunidades cooptado pelo sistema repressor. A perversão do agente repressor⁸³ também demonstra que ele poderia ser considerado uma vítima. Ele também se privava de viver liberdades: desde o princípio, em vez de realizar sua “vontade de estar lá dançando de rosto colado com Xênia o bolero ‘Vaya con Diós’, que o crooner Agnaldo Timóteo, doublé de mecânico e cantor, cantava imitando Cauby Peixoto” (DRUMMOND, 1988, p. 236), Tyrone seguia os comandos de Dr. Juliano do Banco como, mais tarde, seguiria os passos de Fleury. Só que, dessa vez, impulsionado, também, pela necessidade financeira de sustentar uma família e pela necessidade que lhe impunha o desvio psicológico.

⁸² “Não, Tyrone Power nunca leu livro, nunca discutiu política, antes de entrar para a Oban, tinha amigos comunistas, como o cunhado, casado com sua irmã, um advogado trabalhista. Não era como o Francês, um neto de alemão, não: o Francês, que era médico e reanimava os presos para serem torturados, tinha ódio, xingava em alemão. Ele, não: ele, Tyrone Power só sente excitação” (DRUMMOND, 1988, p. 307).

⁸³ O dado da perversão de agentes repressores, citado no romance, foi real: “Uma [torturada] foi entregue a um sargento tarado. Outra teve de suportar um tenente-coronel apaixonado: ‘Eu nunca tinha visto uma mulher tão bonita como você no sofrimento. E eu senti prazer’.” (GASPARI, 2002b, p. 274). Entretanto, foram casos excepcionais: “[...] muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. O torturador maluco, vítima de uma perversão, é em geral um produto de fantasia política. Para a ditadura, funciona como um álibi. Permite-lhe ter à mão a tese da insanidade do agente para salvar a honra do regime se algum dia a oposição conseguir provar os suplícios e identificar os torcionários” (GASPARI, 2002b, p. 24).

Camaleão Amarelo ou Sangue de Coca Cola

Camaleão Amarelo ou Sangue de Coca-Cola é um publicitário que trabalha nas Organizações de Deus e que criou o jingle “Deus é brasileiro” para a campanha da Revolução da Alegria do governo. Ele é um homem atormentado pela culpa e pelo medo. Culpa por não ter tido coragem de lutar contra a ditadura como fizeram seus amigos guerrilheiros e por continuar servindo ao governo que os matou. O medo fez com que ele se adaptasse à vida durante a ditadura militar e ganhasse o apelido de Camaleão Amarelo ou de Sangue de Coca-Cola.

No presente da narrativa, atormenta-se pelo corte efetuado em seu salário “exatamente no mês em que mais trabalhou” (DRUMMOND, 1988, p. 24). Antes de sair de casa a fim reclamar esse corte em seu salário, Camaleão Amarelo espanca o filho, pois, segundo a versão deste, o menino ousara dizer a verdade ao pai. O comportamento do pai em punir o filho remete ao passado infantil de Camaleão Amarelo que também foi punido quando ousou ser verdadeiro.

Enquanto criança e adolescente, Camaleão Amarelo estudou em um colégio interno de padres e as experiências que ali viveu marcaram, definiram a sua personalidade. Ali onde ele não tinha paz e “ficava parecendo sempre que alguma coisa ia acontecer” (DRUMMOND, 1988, p. 42), três personagens são importantes: o padre Coqueirão, o frei Daniel e o sargento Marcelino. Mas, antes, é preciso esclarecer acerca do ambiente do colégio, no qual o menino Camaleão foi criado.

Cercado de arame farpado, lugar “para onde os pais mandavam os filhos como castigo” (DRUMMOND, 1988, p. 42), assemelhava-se a um campo de concentração. Assim como os campos de concentração, o Colégio do Bosque ficava em um local distante de qualquer outro centro civilizatório: “ficava a 6 quilômetros da cidade de Conceição do Bosque: ficava num bosque cercado de arame farpado e o vento soprava

com cheiro de eucalipto e urina” (DRUMMOND, 1988, p. 42). O colégio ficava, também, nas imediações de um hospício, o que não deixa de ser sugestivo: a formação educacional e religiosa que Camaleão Amarelo teria ali contribuiria mais para a sua alienação individual e para a criação de distúrbios do que para a formação de um ser humano íntegro.

O clima de medo é constante no Colégio do Bosque: medo dos próprios padres que vigiavam constantemente os alunos e que os puniam caso estes ousassem desrespeitar as regras; medo dos próprios colegas, potenciais delatores; e, principalmente, medo de si próprio, de realizar algo que fosse contra as regras instituídas, tal como se percebe no relato de Camaleão Amarelo.

[...] lá era o inferno, um campo de concentração cercado de arame farpado, e esse campo de concentração o acompanha até hoje, e os sonhos dele foram se tornando magros e esqueléticos como judeus em Sobibor ou Auschwitz, ele mesmo levando seus sonhos ao forno crematório, era ele seu próprio carrasco (DRUMMOND, 1988, p. 42).

O padre Coqueirão ameaçava os alunos com seu sotaque alemão “e o sotaque alemão dele tornava o inferno mais terrível” (DRUMMOND, 1988, p. 43). Contrariando costumes religiosos, padre Coqueirão gostava de futebol, de imitar Hitler e de beber. Ele ouvia, altas horas da noite, o hino da Alemanha nazista e os discursos de seu ídolo e, também à noite, quando bebia, gritava “Heil Hitler”. Outra característica que vincula padre Coqueirão a ideologia nazista é a sua preferência por garotos de cabelos louros. Ao contrário dos outros alunos do Colégio que tinham a aparência de magros judeus, “os mencionados alunos louros, cerca de seis, no total, são tratados a doces, bombons e chucrute pelo padre Coqueirão” (DRUMMOND, 1988, p. 46) e tinham “um aspecto de bem-alimentados” (idem).

O medo que o padre Coqueirão inspirava nos alunos associara-o, no imaginário dos alunos do Colégio do Bosque, aos filmes *O grande ditador* e *Terror de Drácula* (e

ao gênero suspense e terror, cifrado em referências ao cinema⁸⁴ como Hitchcock). A associação de padre Coqueirão à imagem do Drácula se justifica por ele ter sido, dentre todos os padres do Colégio, o mais aterrador, aos olhos dos alunos e, principalmente, aos olhos de Camaleão Amarelo. Padre Coqueirão, tal como o conde Drácula, gostava da noite, se revelava sob ela, e a aparência que revelava era assustadora: uma faceta cruel, sádica, violenta.

Outra lembrança do Colégio que ocupa a mente de Camaleão Amarelo é uma aula de educação física na qual o sargento Marcelino dizia: “Ordinário, marche! Um-dois, um-dois, o Brasil não precisa de molóides, um-dois, murcha a barriga, levanta a cabeça, a Pátria não precisa de Esther Williams...” (DRUMMOND, 1988, p. 168). Esse sargento em especial marcou psicologicamente Camaleão, subjugando-o e oprimindo-o por violência física e moral. Foi o sargento Marcelino que, na adolescência de Camaleão, o apelidou de Esther Williams, aumentando, ainda mais, o sentimento de culpa e de medo que Camaleão menino já trazia, sem saber por que e de que: “(...) ele se sentia culpado, achava que tinha feito alguma coisa que, diante da Pátria, o deixava tão mal como um colaborador do nazismo na época da Segunda Guerra” (idem).

Uma possível situação de pederastia do padre Marcelino em relação a Camaleão Amarelo é denunciada por meio da narração de uma luta de boxe entre os dois. Tal narração é alegoricamente um disfarce para a brutal relação entre um menino e seu

⁸⁴ *Terror de Drácula*, citado no pasquim do Colégio do Bosque, provavelmente, é uma referência ao filme de terror *Horror of Dracula*, título norte-americano do filme britânico *Dracula*. Adaptações cinematográficas da história de Bram Stoker foram comuns. Mais uma vez, assim como ocorreu no núcleo do Homem do Sapato Amarelo, tem-se o privilégio da citação das obras de cinema sobre as obras literárias. Um outro evento de importante relevo nas lembranças do colégio de Sangue de Coca-Cola é o que ele chama “fuga cinematográfica” (DRUMMOND, 1988, p. 47). Junto a um grupo de alunos ele empreende uma fuga, que é frustrada depois de encarniçada perseguição. O plano da fuga seguia o roteiro de um filme de ação: “se não nos falha a memória, os fugitivos deixaram em suas respectivas camas cobertores debaixo das colchas, dando a ilusão de que eram eles que se achavam nos braços de Morfeu” (DRUMMOND, 1988, p. 48) e garantiria o sucesso, não fosse delação dos planos aos padres por um dos alunos. Os cães que tanto atemorizam Camaleão no presente da narrativa aparecem com destaque no episódio da caçada dos fugitivos “Até o momento em que redigíamos estas linhas, ouvia-se o latir dos cães caçando os fugitivos. Reina grande expectativa, uma vez que, quando os cães latirem flautado, é sinal de que encontraram os infratores” (idem).

instrutor. A luta é narrada por um narrador e por um comentador observadores, aparentemente neutros⁸⁵, mas a luta, em si, não ocorre em igualdade de forças. Desde o começo, não é o Camaleão que luta, e sim “Esther Williams”, apodo dado por sargento Marcelino ao belo rapaz de olhos verdes. Além disso, a luta é comparada aos movimentos de dança de um bolero que é, justamente, a dança preferida do sargento. Favorecendo o sargento Marcelino, o *round* é finalizado antes do tempo e a luta termina quando, baqueado por um golpe de Marcelino, Esther Williams cai.

O movimento da dança sugere que Camaleão Amarelo era flexível às investidas do instrutor e a narração da luta de boxe, um esporte extremamente violento que tem por objetivo principal “malhar” o adversário, sugere que o assédio do adulto sobre o jovem provavelmente era levado “na esportiva”. Ao não encarar o fato desrespeitoso enquanto tal, os envolvidos davam margem para que a situação injusta se prolongasse. Embora tivesse, a princípio, relativa vantagem em relação a Marcelino na luta de boxeadança, já que este ficava encantado com os seus movimentos, Esther Williams, após o intervalo, foi sobrepujado por Marcelino que, enfurecido pela sua resistência, lhe nocauteou. A resistência do rapaz, feita a princípio, se basearia em seu riso, que se opunha à tristeza de sargento Marcelino - “anda jururu pelos cantos, o que há que há com o teu peru, sargento Marcelino? todos perguntam” (DRUMMOND, 1988, p. 175) e que seria, para este, o fator de provocação principal.

A outra personagem traumática do Colégio do Bosque, que marcou a vida de Camaleão Amarelo é frei Daniel, professor encarregado de descobrir as vocações dos alunos do Colégio do Bosque. Ele apareceu em num dia no qual, estranhamente, um

⁸⁵ Na narração da luta, o narrador enfatiza algumas palavras específicas, prolongando as suas vogais tônicas, com o intuito de dizer mais do que diriam suas palavras, insinuando outros sentidos. Trata-se, aí, de um exemplo de linguagem alegórica, cujo sentido não é totalmente apreendido: “o sargento Marcelino pensa em Esther Williams, nos olhos verdes translúcidos e serenos de Esther Williams, aqueles verdes que parecem dois amenos pedaços de luar e tem a miragem profuuunnda do oceano” (DRUMMOND, 1988, p. 173).

bando de formigas tanajuras⁸⁶ surgiu no Colégio do Bosque. Também por isso, sua chegada “ele, frade franciscano, num colégio de padres seculares” (DRUMMOND, 1988, p. 260) renovou as esperanças dos alunos e fez crescer uma expectativa em relação a mudanças na política do colégio. Entretanto, frei Daniel frustraria tais expectativas, afirmando a política autoritária e repressiva do Colégio, apesar de sua aparência “Magro, alto, mulato, óculos tartaruga de grossas lentes contra miopia, a barbicha e a batina de franciscano, o frei Tanajura lembrava mais um formigão, ainda que seu rosto recordasse a bunda de uma tanajura.” (DRUMMOND, 1988, p. 261). Tal como os outros padres, este frei também receberia um apodo vingativo (e engraçado) por parte dos alunos.

Os alunos do Colégio do Bosque identificaram, aos poucos, nesse frei os indícios de uma traição à sua origem: embora frei Daniel fosse mulato e de origem humilde, não simpatizava com os seus, mostrando preconceito: “torcia pelo Fluminense, clube dos ricos do Rio de Janeiro e, apesar de mulato e pobre (escondia que era filho de uma lavadeira), odiava o Flamengo, que chamava de time de urubus” (idem). A falta de humildade, a arrogância e a diferenciação dos alunos por sua origem estavam entre os traços de personalidade desse frei: “Puxava muito o s, para lembrar sua condição de carioca da gema, e tinha um desdenhoso desprezo por todos os que, ao contrário dele, não tiveram a ventura de nascer no Rio de Janeiro, mas em algum ponto que ele considerava o cu do Brasil, como Minas” (idem). Assim como o padre Coqueirão, que privilegiava alguns alunos por seus traços físicos e que era pouco afeito a costumes religiosos: frei Daniel “professava uma religião” que nada tinha de espiritual e que lhe garantia favores práticos:

⁸⁶ O caso das tanajuras já foi devidamente explicado no início do presente capítulo. Seu aparecimento está relacionado ao surgimento e ao fracasso da esperança de revolução libertadora.

O frei Tanajura cultuava os filhos dos ricos, dava-lhes um tratamento que não dava aos outros: nos treinos de futebol, o vento soprando cheiro de eucalipto, o frei Tanajura era impiedoso com os pobres filhos de Deus, anulava gols legítimos deles e marcava pênaltis que não tinham cometido a favor dos ricos (DRUMMOND, 1988, p. 261).

Em seus sermões – destinados, na teoria, a revelar as vocações dos alunos e que, na prática, se mostravam duramente repressores - frei Daniel deixava escapar sua admiração a personagens terrenos: era fã de Carlos Lacerda, o Corvo do Lavradio⁸⁷. Assim, não desprezando uma retórica religiosa, frei Daniel estava também próximo a uma retórica política, imitada com rigor ao principal membro do Clube da Lanterna.

(...) investia, sempre, contra⁸⁸ Luz del Fuego, a nudista brasileira que vivia numa ilha existencialista, com uma cobra enrolada no pescoço. E atacou tanto Luz del Fuego, chamando-a de Enviado da Demônio, que, logo, os alunos externos surgiram com reproduções da revista O Cruzeiro, com fotos de Luz del Fuego⁸⁹, vendidas em cambio negro (DRUMMOND, 1988, p. 261).

⁸⁷ O apelido veio da briga com Samuel Wainer, pelo fato de este haver contraído empréstimo do Banco do Brasil para implantar o jornal *Última Hora*. “O corvo do Lavradio” era o nome do local onde funcionava a *Tribuna da Imprensa*, jornal de Carlos Lacerda. Carlos Lacerda deu-lhe o troco: acusou Wainer de “chefe da malta do Mangue”, pela proximidade da sede do periódico de Wainer com a zona do meretrício. (<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=369MCH001>).

⁸⁸ A “propaganda” que frei Daniel fazia, por meio de seus sermões que caluniavam a imagem da dançarina nudista, era tão eficiente quanto a “propaganda” indireta que Lacerda fazia de seus oponentes, especialmente a de Getúlio Vargas. Provavelmente, os “ataques” desferidos por Lacerda a Getúlio, devidamente manipulados pela imprensa oficial, fizeram aumentar o carisma popular do presidente. Fato é que, com a notícia da morte de Getúlio, populares saíram às ruas com a firme intenção de destruir a redação do jornal de Carlos Lacerda.

⁸⁹ Luz del Fuego (Dora Vivacqua) foi uma bailarina, naturista e feminista brasileira. Desfilava pela praia de Marataízes (ES) de calcinha e bustiê improvisado com lenços quando o *biquíni* ainda não constava do vocabulário nacional. Tomada por esquizofrênica pela família, foi internada no Hospital Psiquiátrico Raul Soares, em Belo Horizonte. Luz del Fuego se apresentou pela primeira vez no palco do picadeiro do Circo Pavilhão Azul, com seu espetáculo e o casal de jibóias Cornélio e Castorina. Apresentada como Luz Divina, mudou o nome, posteriormente, para Luz del Fuego (nome de um batom argentino recém lançado) porque, de acordo com um amigo, “nome estrangeirado atraía público”. Depois de salvar vários circos da falência (seus shows eram extremos sucessos), foi contratada pelos *Follies*, um pequeno teatro em Copacabana. Luz del Fuego chegou a ser capa da revista *Life*, nos Estados Unidos. Doava rendas de seus espetáculos para instituições beneficentes fazendo leilões de si mesma. Em 1948, ela publicou o livro autobiográfico, *A Verdade Nua*, no qual lançava as bases de sua filosofia naturalista. Entretanto, as autoridades deram sumiço no livro. O dinheiro serviria para arrendar uma ilha na qual instalaria a sede de seu clube naturalista. Luz seduziu o ministro da Marinha para conseguir a cessão de uma ilha para a sede de sua colônia. Embora instalada numa área que tinha dois terços de seus oito mil metros quadrados formados de rochas, além de cactos e arbustos secos, a Ilha do Sol, na segunda metade da década de 50, foi uma das grandes atrações do Rio de Janeiro, recebendo visitas estreladas do cinema americano: Errol Flynn, Ava Gardner, Tyrone Power e Brigitte Bardot. Em julho de 1967, Luz foi emboscada e morta por um casal de irmãos, que desejavam vingança por uma denúncia à polícia feita por ela. Informações coletadas OLIVEIRA (2008).

Incumbido da função de descobrir as vocações sacerdotais entre os alunos, frei Daniel se revelou um ótimo “inquisidor”⁹⁰ na descoberta dos donos das fotografias de Luz del Fuego, proibidas entre os alunos. Para isso, Frei Daniel propôs aos alunos a entrega das fotos em sua ausência, “ele sairia da sala de aula e todos colocariam as fotografias de Luz del Fuego em sua mesa” (DRUMMOND, 1988, p. 262) de modo que os culpados não seriam conhecidos por ele e, portanto, não haveria castigo. A proposta de frei Daniel, entretanto, só funcionou em uma sala, na qual 7 alunos “exatamente os mais ingênuos” (idem) acreditaram na possibilidade de isenção do castigo e devolveram as fotos. O narrador diz que “nunca ninguém soube explicar como os 7 que devolveram as fotos de Luz del Fuego foram descobertos e punidos pelo padre Coqueirão, a pedido do frei Tanajura” (idem).

Surgiria, então, no Colégio, mais um “fato inexplicável”. Por um mês, os sete alunos receberam a punição de não falar e ficaram conhecidos como “os 7 Mudos”. Entretanto, sem que os outros desconfiassem, os 7 alunos inventaram um modo de comunicação e “durante as aulas, tamborilavam as carteiras com o lápis, no recreio, batiam nas garrafas de Coca-Cola com a tampinha, batiam nos postes de ferro com moedas” (DRUMMOND, 1988, p. 262). A comunicação pelo Método Morse revela o uso de uma linguagem cifrada a fim de driblar a censura de um sistema autoritário. Os que assim se comunicavam visavam driblar a censura imposta pelo frei Tanajura e por seus colaboradores, “alunos conhecidos no Colégio do Bosque como Silvério dos Reis e que, mais tarde, muito mais tarde, seriam chamados de Dedos-Duros” (DRUMMOND, 1988, p. 263). O próprio modo de referência aos delatores, alterado depois de algum

⁹⁰ A perseguição de frei Daniel aos alunos do Colégio é referida como uma “caça às bruxas” (DRUMMOND, 1988, p. 262). Outro fator religioso que merece destaque nessa perseguição é o fato dela ocorrer durante a Quaresma, período do calendário cristão no qual “os diabos estariam soltos” e, por isso, seria preciso tomar maiores cuidados contra eles. Ou, em outras palavras, esse seria o momento oposto à festa e à alegria do Carnaval. O período quaresmal, reservado ao arrependimento dos pecados e ao sacrifício, seria um período opressivo comparado à abertura da festa carnavalesca.

tempo no Colégio do Bosque, revela a necessidade de se falar, dentro desse contexto repressivo, por alusões ou alegorias. Como se sabe, Silvério dos Reis é o nome histórico que surge como delator e principal responsável pelo fracasso da Inconfidência Mineira, pelo que Tiradentes foi o principal sacrificado.

É interessante realizar a comparação com o momento histórico brasileiro, no qual também os opositores do governo ditatorial vigente eram obrigados a criar novas formas de comunicação que escapassem ilesas aos olhos dos censores. Aprisionados, alguns presos políticos resgatariam, tal como fizeram os garotos, algumas linguagens obscurecidas e inutilizadas pelo uso da palavra. Em busca de um modo de sobrevivência, restos de palavras, sinais, gestos e olhares se renovavam e ganhavam novos significados, tornando-se alegóricos, o que garantia a eficácia da comunicação entre os pares e o desvio dos inimigos.

A iniciação do aprendizado local - a força da gíria, dos sinais, dos gestos e dos ritos – dava-se através do aguçamento dos nossos sentidos, que se tornaram mais atentos. O domínio da sinalização, da “teresa”, do alfabeto dos surdos-mudos, da técnica do telégrafo – através dos seus diferentes toques – foram indispensáveis para nossa vivência de humanos. E ainda a retomada da comunicação primitiva do reflexo do espelho na contraluz do sol, sinalizando a aproximação de guardas e outros agentes carcerários, para impedir que as mensagens que estavam sendo trocadas entre um pavilhão e outro pudessem ser interceptadas pelos indesejáveis. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 219).

Num contexto autoritário e repressivo, a alegoria, como linguagem, torna-se uma necessidade. Aqui, há a indicação do que ocorreu com a literatura no período ditatorial: ela subsistia na criação de novas formas que driblavam a censura oficial e, com isso, criava linguagens que, possivelmente, só fariam sentido para um grupo de iniciados.

Os “bodes expiatórios” do Colégio do Bosque, condenados ao isolamento, escapavam, assim, sorrateiramente, à perseguição de frei Daniel, o seguidor do Corvo do Lavradio. A figura do corvo, aliás, pode indicar a atitude agressiva específica de tal

padre. O caráter necrófago de tal ave – que freqüentemente faz com que seja confundida com o urubu – se manifesta no ataque feito por frei Daniel àqueles que já se apresentavam aparentemente derrotados.

Além das personagens apresentadas, algumas situações vividas no Colégio Bosque teriam influência sobre a vida presente de Camaleão Amarelo. Ele próprio constata, no presente, os efeitos perversos da educação que teve em tal colégio: “Ele sente que a cerca de arame farpado do Colégio do Bosque nunca o abandonou: a vida toda esteve cercado de arame farpado, ele próprio era o seu campo de concentração” (DRUMMOND, 1988, p. 42), “Eu sempre fui o meu próprio Hitler, meu Mengele, meu Borman, porque eu sempre tive sangue de Coca-Cola correndo nas minhas veias...” (idem). Situações como a perseguição dos cães do Colégio realizada aos alunos fugitivos, dos quais ele era um, ainda se repetem em sua mente:

[...] como na época no Colégio do Bosque, até hoje os cães latem dentro dele: no Colégio do Bosque, quando algum aluno fugia, soltavam os cães e os cães latiam como se tivessem caçando e, quando cercavam o fugitivo, os cães latiam flautado, como na caça aos veados. – Até hoje aqueles cães latem dentro de mim, caçando meus sonhos... (DRUMMOND, 1988, p. 42).

Reforçando a ação opressiva do Colégio sobre os indivíduos, realizava-se, ainda, freqüentemente, um baile no Colégio do Bosque conhecido como “Quebra-Homem”. Camaleão Amarelo revela suas impressões sobre tal evento:

No ‘Quebra-Homem’, os sapatos se arrastando no chão de cimento, alunos homens dançando com alunos homens, as mãos suadas, o frei Tanajura vigiava, ali começavam namoros, amores, amores infelizes como os de Paulo e de Lino, que se suicidaram, ah como esquecer o dia em que Paulo e Lino foram encontrados mortos? (DRUMMOND, 1988, p. 258).

Essa lembrança revela também, um outro dado sobre a personagem Camaleão Amarelo: a impressão de que ele fora “castrado” de sua masculinidade durante o tempo de estada no Colégio pela ação psicológica dos padres-professores sobre ele. Esse

sentimento, anunciado pelo próprio nome do baile e também pela narração da luta de boxe realizada com o sargento Marcelino, revela-se, sobretudo, no seguinte trecho:

De que mesmo o frei Tanajura o acusava? Ah, devia acusá-lo porque o padre Buta que era velho e de cabeça branca e tinha a batina respingada de bosta de assanhaço e ficava rezando missa em latim no pátio pegou no pau dele debaixo de um pé de amora e ele deixou, devia acusá-lo porque ele se masturbava pensando em Ava Gardner, e porque ele tinha descoberto que pegar um mosquito e arrancar a asa dele e colocar o mosquito na cabeça do pau era gostoso, devia acusá-lo porque [...] ele dança com Iole, que tinha negros, molhados olhos, a pele branca, e ele estava apaixonado por Iole e chamava Iole de Ava Gardner, devia acusá-lo porque o frei Tanajura não tirava os olhos míopes de Iole e passou a acusá-lo de todos os crimes, porque o frei Tanajura também se apaixonou por Iole (DRUMMOND, 1988, p. 259-260).

Perturbado em sua sexualidade, Camaleão Amarelo, alguns anos depois, tentaria “consertá-la” com a promessa de amar 5 mil mulheres. Assim, ele visava provar, para si e para os que ainda o chamavam de Esther Williams, que ele era um homem. Tentando resolver essa questão pessoal, Camaleão fica ileso aos piores momentos da ditadura militar, entretido com assuntos sexuais enquanto seus amigos eram presos, mortos e exilados. Seu sentimento de culpa no presente da narrativa também se deve a esse fato. Apesar do empenho, a promessa não se cumpriria integralmente, o que faria dele, ainda, motivo de chacota. Antes de cumprir integralmente a promessa, Camaleão Amarelo se apaixonaria por Tati, sua esposa e confidente, mulher que, tal como Erika Sommer no núcleo narrativo do *Homem do Sapato Amarelo*, é a musa inspiradora de Camaleão Amarelo, servindo de modelo de conduta para ele, que se considera um traidor⁹¹.

No momento em que, culpado, Camaleão Amarelo se lembra dos seus amigos, há uma citação de vários nomes de guerrilheiros que, de fato, fizeram oposição à ditadura militar durante os anos de 60 e 70: Juarez de Brito; Maria do Carmo Brito,

⁹¹ Tati é apresentada como a mulher com quem o Camaleão Amarelo iria a um comício do PCI (Partido Comunista Internacional) em Roma. Esse plano não se realiza porque Camaleão Amarelo morre antes. Tal plano é confessado somente quando este personagem está à beira da morte. Tati é citada como uma mulher que é bela como Cláudia Cardinale, atriz italiana que ficou famosa não só pela beleza, como também, pelo engajamento em causas sociais.

mulher de Juarez de Brito; Stuart Angel Jones; Iara Iavelberg e Carlos Alberto, o Beto. No relato de Camaleão Amarelo, todos sofreram mortes ou banimentos por conta da oposição feita ao governo militar. Entretanto, o romance fornece *causa mortis* ficcionais para cada um desses casos, como se tivesse de preencher uma lacuna histórica existente e que condenou cada uma dessas pessoas à categoria de desaparecidos políticos. Gaspari (2002b) esclarece que foi com a edição do AI-5 que “no léxico do idioma o significado da palavra desaparecido” (GASPARI, 2002b, p. 103) foi alterada, deixando “de designar algo que se perde de vista para qualificar os cidadãos assassinados em guarnições e valhacoutos militares cujos cadáveres sumiam⁹².” (idem).

De acordo com o romance, Juarez de Brito foi “assassinado pela ditadura” (DRUMMOND, 1988, p. 66) e sua esposa foi “banida pela ditadura” (idem). Stuart Angel Jones - filho de Zuzu Angel, estilista mineira também citada no romance – foi “assassinado pela ditadura e arrastado depois de morto na Base Aérea do Galeão” (idem). Iara Iavelberg – que tem outras aparições no romance, uma delas num delírio do General Presidente em que ele se confronta com os mortos e desaparecidos – foi “levada ao suicídio pela ditadura” (idem). Carlos Alberto, o Beto foi “assassinado pela ditadura” (idem).

⁹² Freire, Almada, Granville Ponce (1997) esclarecem: “Desaparecido político – expressão utilizada pela repressão em diversos países latino-americanos durante as ditaduras neles instaladas nos anos 60-70 com o apoio do governo norte-americano para designar – sem se comprometer – os opositores que prenderam, assassinaram e cujos cadáveres ocultaram. Isto é, a pessoa nunca teria estado presa ou sequer era do conhecimento da repressão, governo e demais autoridades seu envolvimento político, existência ou paradeiro. Portanto, tratava-se de um desaparecido, de alguém que resolveu sumir por sua própria decisão, com medo de ser detido. A expressão, bem como sua forma simplificada ‘desaparecido’, acabou sendo incorporada pelos familiares das vítimas, movimentos e entidades de defesa dos direitos humanos e mesmo por militantes de esquerda. A diferença é que todos eles a utilizam com o sentido de opositores (as) presos(as) assassinados(as) e cujos corpos foram ocultados pela repressão. No Brasil, desde a campanha e o movimento pela anistia, a partir do ano de 1978, vários corpos foram localizados e identificados. Até o começo dos trabalhos da Comissão Especial dos Mortos e Desaparecidos (criada pelo governo federal), em janeiro de 1996, existiam 217 mortos e 152 desaparecidos. De acordo com a Federación Latinoamericana de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (FEDEFAM), com sede em Caracas, em 1992 eram 90 mil os desaparecidos em toda a América Latina”. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 511).

Somente atualmente é possível encontrar informações baseadas em documentos oficiais (arquivos do Dops, por exemplo, artigos de jornais, entrevistas) e extra-oficiais (depoimentos de familiares, colegas ex-presos, cartas enviadas aos familiares e amigos) sobre esses e outros personagens históricos que fizeram oposição a ditadura militar e que pagaram, por isso, com a vida. À época do lançamento de *Sangue de Coca-Cola* tais informações eram, ainda, obscuras e, entretanto, o momento suscitava indagações e respostas (ao menos fictícias) a respeito do destino de tais pessoas. Assim, nesse sentido, *Sangue de Coca-Cola* recria alguns dados reais da vida de tais pessoas, respondendo ao apelo histórico de resgate dos mortos e feridos. Algumas hipóteses criadas na ficção drummondiana sobre o destino de alguns presos políticos se confirmariam, posteriormente, na realidade.

Juarez Guimarães Brito⁹³, coordenador da VAR-Palmares⁹⁴ na Guanabara e uma das pessoas indiciadas pelo seqüestro do embaixador americano em 1969, junto com Stuart Edgar Angel Jones e outros, considerado desaparecido ou clandestino em 1970, teve, de fato, passagem por órgãos ditatoriais tais como o DOI-CODI⁹⁵ e a OBAN. Stuart Edgar Angel Jones, estudante universitário que participava do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), preso e considerado desaparecido em 1971, passou pelo Hospital Geral do Exército e esteve no CISA⁹⁶ e no DOI-CODI/RJ. Sabe-se que o Brigadeiro Burnier é o agente da repressão envolvido em sua morte ou desaparecimento. Mesmo com todo o “barulho” ocasionado por sua mãe, Zuzu Angel, o exército não assumiu a autoria da morte e ou do desaparecimento de Stuart. As

⁹³ As informações sobre os presos e desaparecidos políticos desse trecho foram encontradas em <http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoas.php?m=3>, acesso em 24/10/2008.

⁹⁴ Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares): “Fundada em julho de 1969, resulta da fusão do Colina (Comandos de Libertação Nacional) com a VPR. Ainda naquele ano, divergências internas levarão uma parte da nova organização a reconstituir a VPR, e um outro grupo de militantes a se desligar da VAR e constituir a DVP (Dissidência da VAR-Palmares). Em 1971 a VAR-Palmares ainda realiza seu II Congresso, mas já fora tão golpeada pela repressão que não consegue se reerguer, entrando em franca extinção no final daquele ano”. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p.518).

⁹⁵ Departamento de Operações Internas - Centro de Operações de Defesa Interna

⁹⁶ Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica

informações obtidas por Zuzu sobre o destino de seu filho vieram de fontes extra-oficiais e são parcialmente reproduzidas em *Sangue de Coca-Cola*. Tais fontes esclarecem, dentre outros detalhes, que Stuart foi cruelmente torturado, arrastado pela Base Aérea do Galeão e jogado ao mar, daí a impossibilidade de reaver o seu corpo.

Carlos Alberto, o Beto, pode ser uma referência a Carlos Alberto Soares de Freitas, estudante universitário que participou do COLINA⁹⁷, do PSB⁹⁸, da POLOP⁹⁹ e da VAR-Palmares¹⁰⁰. Preso em 1964, foi considerado desaparecido ou clandestino em 1971. Sua história real, parcialmente resgatada por meio de cartas e relatos de familiares e conhecidos, ilustra bem a fragmentação da história particular de indivíduos perseguidos durante a ditadura militar no Brasil.

No início de 1979 alguns militares que participavam da repressão chegaram a declarar que alguns dos desaparecidos haviam sido, de fato, mortos por órgãos de segurança – dentre eles estaria Stuart Edgar Angel Jones e Rubens Beirodt Paiva (também citado no romance *Sangue Coca-Cola*, como o fantasma de um homem que fora jogado ao mar e que retorna para assombrar o General Presidente) -, mas que não podiam assumir o fato publicamente. Isso mostra que, à época de publicação do romance, havia rumores, mas nada ainda confirmado.

Iara Iavelberg, também citada como amiga de Camaleão Amarelo, é referência à psicóloga e professora universitária que participou do MR-8 e da VPR e que foi morta ou desaparecida em 1971. Para sua morte, existem muitas versões: ela teria morrido em Salvador, segundo Relatório do Ministério da Aeronáutica, suicidando-se no interior de

⁹⁷ Comando de Libertação Nacional: “Referido indistintamente como o Colina ou os Colina, este grupo político surge da fusão entre a Organização, dissidência da ORM-POLOP (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária) em Minas Gerais, em abril de 1968, e os dissidentes da mesma ORM-POLOP ainda naquele ano, no Rio de Janeiro. Apesar de violentamente golpeada pela repressão em janeiro de 1969, o Colina ainda cresceu com a adesão de militantes de dissidências de várias organizações, indo por fim fundir-se à VPR em julho desse mesmo ano, dando origem à VAR-Palmares”. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 507).

⁹⁸ Partido Socialista Brasileiro

⁹⁹ Política Operária

¹⁰⁰ Vanguarda Armada Revolucionária Palmares

uma residência quando esta fora cercada pela polícia. Segundo moradores do prédio, Iara foi baleada pela Polícia Federal no interior de uma residência. Segundo presos políticos, foi morta sob tortura, no DOPS baiano.

Artigos, declarações pessoais e outros documentos indicam que Iara fora companheira do líder guerrilheiro Carlos Lamarca, também citado no romance *Sangue de Coca-Cola* no núcleo do General Presidente, como um dos delírios deste. Em *Sangue de Coca-Cola*, essa história de amor entre guerrilheiros é confirmada, havendo, inclusive, uma carta escrita (e reescrita pelo General Presidente em seu delírio) por Lamarca em seus instantes finais a sua amada. Tal carta confirma a morte de Iara ocasionada pelos agentes da repressão. E confirma, também, a versão da morte de Lamarca, executado juntamente com um companheiro enquanto descansavam sob uma árvore.

Carlos Lamarca, o militar tornado guerrilheiro após o golpe de 64, que militou no MR-8 e na VPR, que idealizou atentados e participou de assaltos, que passou pelo DOI-CODI e pelas mãos de Major Cerqueira e de Sergio Paranhos Fleury, sendo finalmente morto em 1971, na Fazenda Pintada, em situação de clandestinidade e de inanição, numa operação chamada "Operação Pajussara", é mostrado, no romance, como um homem apaixonado e um sonhador, pouco afeito à violência que a história oficial lhe testemunha. Essas características serão mais bem mostradas no núcleo do General Presidente.

A situação de desaparecimento dessas personagens, resgatada no romance, é, do ponto de vista histórico benjaminiano, um entrave ao trabalho de luto e de redenção. Sabe-se da importância que tem, no trabalho do luto, a presença do corpo, do vestígio material e é justamente o reconhecimento da morte que o desaparecimento do corpo

impossibilita. Gaspari (2002b) explica o entrave que o corpo morto do preso político representava para a ditadura militar:

O cadáver expunha a relação farsesca do governo, que negava a tortura nos salões e condecorava a ‘tigrada’ no porão. Um preso com dez costelas quebradas poderia ser mantido incomunicável num hospital até que se recuperasse. Podia ainda ser ameaçado, tanto com novas torturas como com desconfortos carcerários. Além disso, para efeitos de propaganda, um terrorista vivo sempre poderia ver expostos os seus próprios crimes. O cadáver, porém, tolhia a onipotência dos torturadores, obrigando-os a buscar cumplicidades que, se em certos momentos poderiam ser tomadas como favas contadas, em outros poderiam faltar. [...] Aos olhos dos oficiais da máquina de repressão, o desfecho do assassinato [...] tornou-se um problema [...] O [...] desaparecimento encerrava a discussão (GASPARI, 2002b, p. 173).

Assim, sendo, tais assassinatos permaneciam em suspensão, sem uma justiça que os redimisse, já que as provas estariam destinadas à destruição e ao esquecimento. De um modo geral, a nação também se mantém suspensa diante do acontecimento da ditadura militar na vida nacional, não conseguindo superá-la. O esquecimento do presente é a continuação da política cultural iniciada durante a ditadura militar, que visava cobrir os acontecimentos criminosos com festas e carnavais¹⁰¹.

Predomina o que diz Avelar (2003): uma compensação da perda que impede o trabalho completo de luto, “Na incorporação [...] o objeto traumático permanece alojado dentro do ego como um corpo forasteiro, ‘invisível, mas onipresente’, inominável exceto através de sinônimos parciais” (AVELAR, 2003, p. 18). Em outras palavras, vive-se uma “tumba intrapsíquica” (idem) que é mascarada pelas condições festivas do ambiente que, justamente, impedem a vivência plena do luto que possibilitaria a consciência do presente e a construção de uma realidade melhor. Ele explica: “o trabalho de luto implicaria sempre a socialização de uma tumba exterior” (AVELAR, 2003, p. 19), ou seja, a exposição do morto.

¹⁰¹ O trecho do romance sobre a narração de um jogo de futebol e a tortura realizada na época do Milagre expressa bem esse dado. Tal trecho se encontra no núcleo do General Presidente.

Camaleão Amarelo lembra que, com esses amigos, ele ia ao cinema, tomava chope e discutia política. Contrastando estas cenas de diversão e lazer com o destino que cada um de seus amigos teve (morte ou banimento) ele imediatamente se sente culpado por estar vivo e por permanecer intocado em seu país. Conclui, mais uma vez, que isso ocorreu “porque ele tem sangue de Coca-Cola nas veias e os outros não, o sangue dos outros era sangue mesmo” (DRUMMOND, 1988, p. 66).

A expressão que domina o romance “sangue de coca-cola” é bem explicitada nesse núcleo. Indica que a personagem, ao colaborar com a sabotagem aos próprios sonhos, mantendo-se sempre em vigília ou com medo, não obedecendo aos impulsos pessoais e sim às ordens dos superiores opressores, assume ter sangue de coca-cola e não sangue verdadeiro. A sua covardia em não admitir e expressar suas crenças, suas vontades, seus ideais é predominante.

Na tentativa de compreender mais profundamente a origem do que ele considera seu “sangue de coca-cola”, Camaleão faz um retrospecto até o passado de seu avô, o coronel Mingo, coronel do PSD de Minas. O avô de Camaleão Amarelo passou de tropeiro a coronel. Quando tropeiro, amava a sua profissão e era querido. Como coronel, considerado o Getúlio Vargas do lugar, enfrentou a oposição local: “com um caminhão da UDN, imitando o ‘Caminhão da Liberdade’, o Carlos Lacerda do lugar xingava o avô coronel do PSD” (DRUMMOND, 1988, p. 67).

O coronel Mingo pode ser considerado um autêntico representante da política pessedista mineira que, especialmente nesse estado, afirmou um estilo de política. O longo exercício de poder certamente possibilitou que o PSD aprendesse com a prática, evitando atitudes radicais. O espírito de conciliação foi um de seus principais motes. Mesmo com as dissidências internas, o partido apresentava uma unidade centrada na atitude de seus representantes: prudentes, moderados, habilidosos, respeitosos da

autoridade constituída, afeitos a negociação e às conversas ao pé do ouvido. Isso contribuiu para a construção de um tipo único de político brasileiro: o pessedista mineiro, de acordo com Lucia Hipólito (http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/6231_17.asp).

No curral eleitoral, a pobreza (a falta de recursos) da população motiva a submissão desta aos coronéis que se fazem padrinhos e compadres de todos, realizando inúmeros favores em troca de fidelidade, à semelhança do antigo sistema feudal. Não há, nesses casos, liberdade de escolha de voto, pois quem não obedece ao “combinado” arrisca a vida nas mãos dos bandos (às vezes verdadeiros “exércitos”) controlados pelos coronéis. Nesses casos, inexistente o voto secreto, e prevalece o voto aberto o que permite o controle direto dos votos pelos coronéis. A expressão “curral eleitoral” vem da semelhança entre o modo como o processo político é realizado nesses casos com a condução de gado. Por isso, é interessante observar, mais uma vez, que o coronel Mingo, avô de Camaleão, antes de ser um coronel, era um tropeiro, ou seja, um homem que conduz um grande número de cabeças de gado. A lembrança do menino Camaleão Amarelo revela todo o esquema político de seu avô:

[...] lembra-se dos cabos eleitorais indo para a casa do avô Mingo, os fazendeiros pessedistas chegando armados, os cabras da fazenda, os afilhados, compadres, as velhas comadres, as vozes falando: - Coronel Mingo, vamo calá a bala a boca do alto-falante daquele filho da puta... (DRUMMOND, 1988, p. 67).

Camaleão faz uma distinção entre a figura pública do avô, o famoso coronel Mingo, e a figura particular deste que

[...] na cadeira de balanço, as mãos muito velhas, gastas, o avô segurava um cincerro, agora estava com aquela mania, de tocar aquele cincerro, de contar histórias da mula Madrinha, agora, viúvo, costumava ficar cantando e conversando com a mulher que estava morta: olhava a fotografia dela na parede, e queria comer comida de tropeiro, o filho médico dizia que não, papai, é muito indigesta, mas o

avô não obedecia, na vida dele o avô não era um pessedista (DRUMMOND, 1988, p. 67).

E Camaleão questiona-se quanto à origem de sua atitude covarde: se estaria no sangue pessedista que, da mesma forma que aprisionou o avô durante longos anos, aprisionaria também a ele, Camaleão Amarelo.

O sangue de Coca-Cola de Camaleão Amarelo pode ser ilustrado por dois episódios, um da infância da personagem e outro da sua vida adulta (entretanto, a semelhança entre os dois episódios é incrível):

[...] eu nunca vou esquecer aquele jogo Flamengo versus Botafogo... Era um domingo de tarde e o alto-falante do Colégio do Bosque transmitia o jogo, o padre Coqueirão também escutava no pátio a transmissão feita por Ary Barroso, com Antonio Maria comentando, o padre Coqueirão era Flamengo doente, chutava o ar quando o Flamengo atacava. E quando o Índio fez o gol do Flamengo, o padre Coqueirão começou a pular e a gritar de braços abertos e ficou olhando para ele, Camaleão Amarelo. – Lembro do Ary Barroso tocando aquela gaitinha pra festejar o gol do Índio e lembro do padre Coqueirão me olhando e lembro de mim começando a pular e a festejar o gol do Flamengo e eu era Botafogo doente... (DRUMMOND, 1988, p. 43).

Houve um momento em que o carro do general Médici parou perto dele e os olhos dele cruzaram com os olhos do general Médici, uns olhos azuis, puxando para cinza esverdeados. E ele não desviou os olhos, nem o general Médici desviou. Os meninos dos grupos gritavam ‘Viva o Presidente! Viva o Presidente!’, mascando chicles de bola, e ele, calado e sério, olhava nos olhos do general Médici. Então os agentes secretos o cercaram. E o general Médici não tirava os olhos azuis dele e ele passou a gritar: ‘Viva o Presidente! Viva o Presidente!’, e a caravana seguiu. (DRUMMOND, 1988, p. 44).

No dia de visita do General Presidente a Belo Horizonte, a reação de Camaleão Amarelo ao olhar do presidente Médici, lançado em sua direção, foi a mesma reação que ele teve ao olhar do padre Coqueirão no dia do jogo do Flamengo versus Botafogo. Camaleão teve sangue de coca-cola. “Eu gritei ‘Viva o Presidente!’ quando o meu coração queria gritar: ‘Assassino! Assassino!’”. Gritei por causa do meu sangue de Coca-Cola, assim como eu pulei comemorando o gol do Flamengo, mesmo sendo Botafogo doente, no Colégio do Bosque...” (DRUMMOND, 1988, p. 44).

A sensação de traição à Pátria já sentida na infância viria a se concretizar na vida adulta, quando o Camaleão, conhecendo as motivações do governo militar, trabalha a seu favor, criando *jingles* que embalavam a festa oficial. A “traição” também se manifesta quando ele não se alia às forças que considera pertinentes em oposição ao governo ditatorial em questão. Ao não se opor, ele já se integra.

A sensação de culpa que o aflige desde a infância e que encontra algumas razões na vida adulta vigora no presente de Camaleão quando ele encontra Hiena, Ouriço Caixeiro e Tamanduá Bandeira, os inquisidores que encontra ao tentar reclamar do corte em seu salário. Os inquisidores o acusam de subversão e de ser o urso e o ameaçam com um dossiê e com uma arma. O medo que Camaleão Amarelo sente é o mesmo de antes e isso faz com que aceite todas as acusações que lhe pesam, mesmo não sabendo exatamente quais são. Esses sentimentos o fazem submisso diante das autoridades: dos padres no passado e dos inquisidores no presente. Enquanto os algozes crescem, se tornam monumentais e ameaçadores, Camaleão é destituído da condição humana: “A vida toda ele veio ficando de quatro, como um bicho do Zoológico, na frente de todos os sargentos Marcelinos que encontrava. Ele só não ficava de quatro, como um desdentado urso de Zoo com as pessoas que amava: o pai, a mãe, a mulher, o filho de 7 anos” (DRUMMOND, 1988, p. 169).

Sangue de Coca-Cola ou Camaleão Amarelo chega à sala do Chefe do Departamento Pessoal das “Organizações de Deus” e, ali, ele encontra a Hiena, o primeiro inquisidor:

A Hiena é um negro de alma branca e, o terno cinza, a camisa branca, a gravata preta, não por luto, mas por hábito, a barba escanhada, a Hiena está sentada na cadeira giratória atrás da mesa, na sala de ar refrigerado, onde é inverno. Pendurados em fotografias na parede, os cinco presidentes militares que o Brasil teve desde abril de 1964 olham para o Camaleão Amarelo como se o acusassem de um crime terrível (DRUMMOND, 1988, p. 83).

A expressão “negro de alma branca” denota o preconceito racial internalizado de Hiena, sua não-aceitação quanto à cor de sua pele. Essa expressão designa pessoas que internalizam a inferioridade em relação aos brancos e que, por isso, tentam, a todo custo, imitá-los, e renegar, o quanto for possível, a ancestralidade africana. Tal política de “branqueamento” populacional, executada por anos,

[...] representou um entrave na formação positiva da auto-estima do negro, pois este passou a alimentar um auto-desprezo. Na ausência de modelos positivos em que se pudesse espelhar, o negro recusava sua própria natureza, desembocando, muitas vezes, em crise de identidade étnica, descaracterizando-se, na busca pela supressão dos traços raciais afro. (DOMINGUES, 2002, p. 581).

O poder de Hiena restringe-se a sua pequena sala, ao seu pequeno “reino”. Enquanto Camaleão Amarelo estiver ali, estará sujeito a esse despotismo singelo. As fotografias de presidentes militares na parede, entretanto, comprovam que este pequeno rei, além de subordinado a outras instâncias, as utiliza em seu favor. Tais retratos na parede indicam, alegoricamente, que o lugar da contratação e da negociação do trabalhador está sob a vigília atenta dos ditadores.

O Chefe do Departamento Pessoal das “Organizações de Deus”, onde Camaleão Amarelo trabalha, é uma pessoa desonesta. Popularmente, hiena é sinônimo de pessoa vil, abjeta, degradante, torpe, indigna. A risadinha de Hiena, de fato, bem como o tapinha no ombro, são modos de demonstrar um falso interesse em Camaleão.

A Hiena se assusta com o “tom de voz” com que Camaleão reclama a ausência de pagamento por doze dias em seu salário. Na verdade, além do tom de voz, o que Hiena parece ter achado estranho é a própria reivindicação de Camaleão Amarelo, que tem um histórico ausente de reclamações contra o que quer que fosse. A Hiena é uma personagem desacostumada a ouvir uma voz decidida diante de si: “todos os que entram ali, naquela sala, falam baixo, sussurrado, como num confessionário, e o Camaleão Amarelo falou alto” (DRUMMOND, 1988, p. 83). A comparação da sala de Hiena a um

confessionário remete a infância de Camaleão, num colégio interno de padres. E indica que, na sala de Hiena, todos se sentem culpados ou “pecadores”, tais como o próprio Camaleão Amarelo se sentiu: “pendurados em fotografias na parede, os cinco presidentes militares que o Brasil teve desde abril de 1964 olham para o Camaleão Amarelo como se o acusassem de um crime terrível” (DRUMMOND, 1988, p. 83). O medo que Camaleão Amarelo sente ao encarar tais fotografias advém de seu longo histórico de submissão a tiranos, desde os primeiros padres do Colégio do Bosque.

A Hiena reclama do tom de voz de Camaleão e passa a olhá-lo “inquisitorialmente”. “O Computador Eletrônico das ‘Organizações de Deus’ é como o Papa: é infalível” (DRUMMOND, 1988, p. 84) “fala a Hiena e, agora, parece examinar o Camaleão Amarelo, como um delegado de polícia examinando um suspeito” (DRUMMOND, 1988, p. 84). Pode-se concluir que há uma inversão na situação entre os dois personagens: prejudicado em seu direito, Camaleão é uma vítima que reclama, mas converte-se em um acusado, um suspeito de algum crime, pelos olhos da Hiena que, em vez de resolver o problema de Camaleão, criam-lhe outros. À medida que Hiena acusa Camaleão com seu olhar, este se sente diminuído e sua voz vai perdendo força.

A Hiena se mostra uma personagem que usa o poder que detém de forma abusiva. Ao descobrir o nome de Camaleão Amarelo, Hiena ameaça-o ainda mais, embora a acusação não fique clara. Somente pelo modo como a Hiena olhava e falava, Camaleão já se sentia ameaçado “quem sabe?, ele tinha feito alguma coisa terrível sem saber” (DRUMMOND, 1988, p. 85). Essa declaração mostra o medo que predominava à época no país, quando a ditadura restringia a ação civil e quando era praticamente impossível conhecer todas as restrições existentes. O mais conveniente era não agir, de modo algum.

O ataque de Hiena sobre sua vítima se realiza: depois de chamar Camaleão de “anjinho” ela parte para uma intimidação mais agressiva, exibindo um revólver e um dossiê que reúne provas de atividades subversivas de Camaleão. Esse dossiê é um elemento importante de controle de Camaleão Amarelo e será usado pelos outros inquisidores também. Alegoricamente, o dossiê revela um contexto de controle autoritário no qual todos são potencialmente suspeitos e devem, portanto, ser investigados para que, preventivamente, possam ser neutralizados.

O medo do Camaleão, certamente, é o grande aliado de Hiena, uma vez que as acusações contidas no dossiê são disparatadas, referentes à vida pessoal de Camaleão, a acontecimentos banais de sua infância, adolescência e vida adulta. Mas, interessante, os acontecimentos lembrados por Hiena e confirmados por Camaleão relembram fatos pertinentes à sexualidade deste: sua primeira experiência sexual, aos seis anos, com a empregada Maria das Dores; a ocasião em que Camaleão foi chamado de “mulherzinha”, pelos colegas, por usar sapato branco; os apelidos que tinha na adolescência, todos eles nomes de atrizes famosas de Hollywood; as impressões que causavam os seus olhos verdes e a promessa que fez para si e para o mundo de amar cinco mil mulheres a fim de provar a sua masculinidade. Isso confirma o sentimento de culpa que Camaleão sente em relação à própria sexualidade.

O dossiê contém, ainda, outras informações que de modo algum seriam acessíveis a outros, além do próprio Camaleão Amarelo. A divulgação dessas informações pela boca de Hiena sugere que toda a cena é, na verdade, uma alucinação de Camaleão, martirizado pela culpa e pelo medo. Esses sentimentos cumpririam, dentro dele, os papéis de espião e de delator, vigiando, acusando e paralisando-o até mesmo nos atos mais simples. Esse esquema de “auto-sabotagem” pode ter sido montado pela culpa que Camaleão sente de não ter “lutado” ou “resistido” à ditadura

tais como os seus amigos fizeram e pelo medo que sente no presente por ser punido exatamente pelo que não fez.

Esse estado de entre-lugar no qual se encontra Camaleão Amarelo é mostrado nos seguintes trechos: “Confessa o declarante que, não obstante a sua alienação política, isso não impediu que o declarante soltasse foguete no dia da trágica morte, num desastre aéreo, do ex-presidente marechal Humberto de Alencar Castelo Branco?” (DRUMMOND, 1988, p. 89). Camaleão se sabia um “alienado político” e, mesmo assim, comemorava as tragédias que abalavam o governo militar. Essa era, basicamente, sua atitude de resistência, feita sempre a portas fechadas. A sua resistência era como um sonho que nunca tomou forma concreta. A razão disso, segundo o personagem era o seu sangue de coca-cola.

O dossiê revela, ainda, que na época em que conheceu “uma moça que usava o codinome de Tati e que lembra Claudia Cardinale” (DRUMMOND, 1988, p. 89), Camaleão Amarelo deixou de usar os óculos escuros que usava e passou a expor, abertamente, seus poderosos olhos verdes. Isso pode significar que ele passou a expor um pouco mais suas convicções pessoais por amor a Tati, que, pelo uso do codinome, sugere ser uma moça engajada nas causas de lutas políticas e sociais.

É possível corroborar a hipótese de que Hiena estaria, de fato, fustigando Camaleão a fim de fazê-lo confessar o seu fracasso - o não cumprimento de sua promessa por “falta de virilidade” – e sua crise sexual devido à satisfação que Hiena demonstra quando Camaleão, finalmente, confessa que tudo o que o dossiê diz é verdade. Ao citar esses fatos, Hiena consegue fragilizar Camaleão, cindindo-o e enfraquecendo-o no propósito que o conduziu à sala de Hiena: a reivindicação justa de seu salário integral, diminuído sem qualquer aviso. Ao atingir sua principal fragilidade, ela então, dá a “mordida” final: “sendo assim, não vejo com que autoridade o senhor

vem reclamar 12 dias que o Computador Eletrônico houve por bem cortar no seu salário...” (DRUMMOND, 1988, p. 91). Sentindo-se “devorado” em suas intimidades, Camaleão se cala. Sua revolta, entretanto, permanece e é percebida por Hiena que o despacha a outro inquisidor.

Camaleão Amarelo, então, é enviado a Ouriço Caixeiro, o segundo inquisidor, que é uma mulher “erichada”, hirsuta e áspera. No entanto, à medida que se tem contato com o seu interior, percebe-se que é alguém extremamente solitário, remoído por lembranças, e sentimental, de modo que os “espinhos” apresentados no trato diário com outrem são meios de defesa que impedem o acesso a esse mundo interior. Tal mundo não se apresenta inteiriço e sim fragmentado, pois o Ouriço Caixeiro viveu situações catastróficas tais como a morte de seu pai que ela, infantilmente, considerava imortal: “89 tiros disparados contra o pai e o pai ria depois de morto, ria com o dente de ouro na boca” (DRUMMOND, 1988, p. 124).

Ela também se lembra do Carnaval de 1949, no qual foi Rainha e do conto de fada da Branca de Neve, no qual se imagina a bruxa má. Essa oposição é singular porque indica a beleza e a juventude como obsessões dessa personagem, condições que deseja evitar perder. Entretanto, por meio de sua idolatria a Rock Hudson, ator de grande sucesso nos anos 50 e 60 e que as gerações posteriores não conhecem, é possível afirmar que Ouriço Caixeiro já seja uma mulher fisicamente madura.

Privada de seus sonhos devido ao mergulho vertiginoso na realidade (dentre seus elementos estão o marido bêbado e a decadência física), Ouriço Caixeiro também visa destruir os sonhos alheios.

Para Camaleão Amarelo (e, provavelmente, para outros que esperam atendimento na fila) ela assume o mesmo ar de delegado de polícia ou de delegado do Dops assumido por Hiena: interroga Camaleão sobre aspectos de sua vida relatados no

dossiê James Scott Davidson¹⁰², que também tem em mãos. Tais perguntas confirmam atitudes de Camaleão Amarelo frente a fatos de ascensão e queda de alguns presidentes militares, e também frente à solicitação de apoio a Guerrilha do Araguaia. Camaleão novamente “confessa” que duvidou da permanência dos militares no governo, que comemorou as mortes trágicas de Castelo Branco e de Costa e Silva e que foi conivente com a Guerrilha do Araguaia, embora não tivesse participado ativamente dela. Ela dá a ele voz de prisão, valendo-se de um “direito” que, durante a ditadura militar, não foi privilégio apenas de delegados oficiais.

Além das leis sobre a segurança nacional, choviam decretos que atingiam boa parte das atividades profissionais e favoreciam a ‘delação’ e o poder de alguns, investidos de alguma autoridade. Um exemplo é dado pelo decreto-lei nº 477, de janeiro de 1970, sobre as universidades. Poderes de polícia eram atribuídos aos diretores de faculdades, que podiam ordenar a exclusão de um professor por cinco anos e de um aluno por três anos pela prática de ‘atividades subversivas’, cometidas dentro ou fora da universidade, independentemente de qualquer exame policial, ação ou condenação judicial. (FREIRE, ALMADA, GRANVILLE PONCE, 1997, p. 407).

Assim sendo, a situação de Camaleão frente a seus inquisidores alegoriza, por meio de inúmeros elementos combinados, a situação de repressão no trabalho vivida por muitos durante a prevalência do governo ditatorial militar no Brasil. As palavras utilizadas para relatar tal experiência - que por sinal, é a mesma experiência vivida por outras personagens do romance tais como o Homem do Sapato Amarelo que teme o Sapo Diretor – não são as convencionais, são palavras pouco utilizadas nessas circunstâncias de denúncia. O romance vale-se de termos pertencentes a um outro campo semântico da realidade, termos designativos de animais, a fim de expressar melhor tal violência que, integralmente, não pode ser dita. A animalização, aí, reitera a idéia de que no Brasil as pessoas são tratadas como animais. E, além disso, é esse elemento que cria um certo efeito de humor.

¹⁰² Nome verdadeiro de Camaleão Amarelo.

Camaleão Amarelo só se safava da prisão porque a voz de “Rock Hudson começa a cantar uma música de quando ela era jovem” (DRUMMOND, 1988, p. 128). Esse recurso fictício é necessário, já que o Camaleão deverá passar, ainda, pelo terceiro inquisidor, a fim de cumprir essa estranha via-crúcis, antes da crucificação e da redenção final. Completando em Camaleão Amarelo o sentido do Cristo, ou do bode expiatório, a suspeita que Ouriço Caixeiro tem de que ele seja o urso é confirmada na presença do Tamanduá Bandeira, o seu último juiz. Na sala de Tamanduá Bandeira os retratos de presidentes militares já haviam sido retirados da parede.

[...] porque correu o boato de que a Revolução da Alegria tinha vencido e decretou o fim da Revolução de 31 de março de 1964, mas quando se soube que, santo Deus!!!, que foi só um boato, recolocaram às pressas os retratos na parede, sendo que, na correria, a fotografia do atual General Presidente do Brasil ficou de cabeça para baixo (DRUMMOND, 1988, p. 219).

Essa trapalhada mostra a subserviência dos pequenos funcionários diante dos poderosos e indica, também, a crise que se manifesta no presente da narrativa. Embora tudo se “ajeite” ao final do romance, resultando a “revolução” em uma simples troca de tiranos, as ameaças de abalo no poder constituído são suficientes para alvoroçar os subservientes úteis. A reverência que existe em Hiena em relação aos presidentes militares apresenta-se mais firme que a reverência instável que Tamanduá mostra ter.

A falsidade é a característica predominante de Tamanduá Bandeira, pois ele demonstra, constantemente, qualidades que não têm. Ele recebe Camaleão “como se fossem velhos amigos” (DRUMMOND, 1988, 219), mas o abraço é “apertado de tamanduá”. Tamanduá Bandeira complementa o gesto fraternal do abraço com elogios “elogia a gravata do Camaleão Amarelo e fala: Como você engordou e está bem disposto, hein?” (DRUMMOND, 1988, p. 220) e continua fingindo uma falsa intimidade, perguntando por cada membro da família de Camaleão Amarelo. O tratamento exagerado e sufocante que Tamanduá dá a Camaleão é expresso por meio de

um único parágrafo que descreve tal recepção, um único e vertiginoso parágrafo que mal dá, ao leitor, tempo de reflexão e de “respiração”. Assim também se sente o Camaleão, sufocado pelo “abraço” que o destruirá.

A estratégia de falsa camaradagem de Tamanduá obtém seu efeito, pois quando questionado a respeito da razão de sua visita ali, o Camaleão se sente constrangido. O que lhe dá força para que diga a que veio é, no entanto, a lembrança da imagem do urso, sobre a qual ele já ouviu comentários: “se lembra do urso divino que está aparecendo no Brasil e pensa: Esse filho da mãe, não me engana com esse abraço de tamanduá” (DRUMMOND, 1988, p. 220). Esse trecho ilustra o suposto “poder” do urso que, tal como a Borboleta Verde da Felicidade, inspira coragem e resistência nas personagens do romance, o que as colocaria, possivelmente, na categoria de NSN (nocivas à segurança nacional) por ousarem enfrentar as situações de violência e autoritarismo.

O ar de conselho de Tamanduá Bandeira, diferenciado da ameaça que os outros inquisidores realizaram, não auxilia também a situação de Camaleão e cria-lhe, além disso, a complicação de não saber lidar com uma situação de “afeto”, ou de animosidade não declarada “Quer um conselho de amigo? (...) Se eu fosse você, eu me entregava à prisão” (DRUMMOND, 1988, p. 221).

Assim como já foi indicado, o aperto do Tamanduá no braço de Camaleão simula uma tortura e tem por objetivo fazê-lo confessar o crime do qual é acusado (que ele desconhece). Há a comparação entre o aperto feito e uma luta de vale-tudo na qual o “Camaleão Amarelo dá um tapinha nas costas (...) e fica sem ar e quer atirar a toalha branca mas não tem toalha branca e o Tamanduá grita: Confessa que foi você, confessa que é o autor do mais bárbaro crime cometido no Brasil, confessa!” (DRUMMOND, 1988, p. 222). O narrador avisa que “o Camaleão Amarelo tem sangue de Coca-Cola e pode confessar” (DRUMMOND, 1988, p. 222), mesmo desconhecendo o tal crime.

Essa incógnita permanecerá até o fim do romance, quando o Camaleão é acusado de ser o urso e morre confundido com ele. Mas ao leitor cabe pensar que o tal crime cometido por Camaleão Amarelo pode ser o de ter se conformado a viver uma vida de medo e de culpa enquanto deveria ter admitido para si e para o mundo o seu sonho de revolução. Ele também poderia estar sendo acusado de qualquer crime banal, e sendo confundido com o criminoso verdadeiro. Ou mesmo estar sendo acusado de algo que era considerado um risco ao governo militar do Brasil.

Nessa “sessão de tortura”¹⁰³ a qual o Camaleão foi submetido por Tamanduá há a declaração de que, por ter sangue de Coca-Cola, era possível que o Camaleão confessasse um crime que desconhecia. Ter sangue de coca-cola representa sucumbir ao querer do torturador, revelar, delatar, trair os companheiros. Camaleão não tem convicção em seu ideal. Enquanto inquire o Camaleão, Tamanduá respira o lança-perfume e tem um rápido delírio no qual se orgulha do cargo que ocupa, “o Superintendente Geral das Organizações de Deus, com 137 empresas em todo o território nacional, ele, Tamanduá Bandeira, era de uma família de fodidos e aquilo dá nele vontade de gritar de alegria” (DRUMMOND, 1988, p. 222). O ódio à sua origem pobre o leva a se não se identificar com os oprimidos do mundo justificando a “competência” com que executa seu trabalho. Tamanduá Bandeira não se incomoda em impingir violência a outrem se o seu trabalho paga bem e, logicamente, não deixa de utilizar, quando necessário, o seu subterfúgio preferido: a adulação e o abraço de tamanduá.

A reação de Tamanduá é a mesma de Hiena, que considera um sacrilégio pôr em dúvida o computador geral das Organizações de Deus. Tal máquina é, ainda uma vez,

¹⁰³ “A teoria da funcionalidade da tortura baseia-se numa confusão entre interrogatório e suplício. Num interrogatório há perguntas e respostas. No suplício, o que se busca é a submissão.” (GASPARI, 2002b, 39). Camaleão Amarelo sofre os dois. Tal como num processo de tortura convencional, ele confessa “seus crimes” pela percepção do poder dos inquisidores sobre ele.

comparada ao Santo Papa, e, portanto, deve ser respeitada como tal e jamais questionada. Aqui, mais uma vez o sacro e o profano se misturam, dando-se a uma máquina, produto material, um *status* divino e tornando o que é originalmente “santo” profano. Tal procedimento é típico desse romance e corrobora o seu projeto de relativização da verdade única. Tendo como ensejo o modo “paternal” com que Tamanduá aconselha Camaleão a não duvidar de “coisas sagradas”, o narrador revela que é com esse mesmo ar paternal que Tamanduá consola moças que vêm até sua sala pedir emprego “e ele era especialista em atender jovens órfãs de pai” (DRUMMOND, 1988, p. 221).

Lidos em seqüência, os fragmentos que registram a presença dos três inquisidores mostram a passagem do tempo na narrativa do romance e, alegoricamente, remetem à passagem do tempo durante o longo governo militar de vinte anos. Tamanduá Bandeira aparece quando, na narrativa, está mais forte o boato de que o urso realizaria uma revolução genuína e de que o atual presidente do Brasil, o General Presidente, seria deposto. Acompanhando rumores, também Tamanduá, prontamente, tenta apagar qualquer vestígio de envolvimento com o então presidente, odiado. O medo que esse personagem tem é igual ao medo que os outros também têm, inclusive o Camaleão Amarelo. É um medo que o leva a ser fiel somente a seus interesses nas situações de crise - o que faz dele um traidor, já que passa, antes, a imagem de adulator e de camarada fiel. No fundo, ele é um covarde que não tem coragem de obedecer a seus desígnios e necessidades reais, agindo, somente, conforme as circunstâncias o favorecem.

Depois de peregrinar pela sala de outros inquisidores, Camaleão retorna à sala da Hiena onde é acusado de opor-se mentalmente aos presidentes militares “Então não é você que toda noite, antes de dormir, xingava mentalmente o marechal Humberto de

Alencar Castelo Branco, quando ele era o Digníssimo Presidente da República do Brasil?” (DRUMMOND, 1988, p. 268). No caso de Camaleão esse era um modo de expressar o seu descontentamento com a situação política do país, já que não poderia manifestar-se de outro modo, de um modo prático. Entretanto, continuava a amar figuras e personagens históricos tradicionalmente vinculados aos ideais esquerdistas: Che Guevara, Carlos Marighela e Salvador Allende. Para este último, escreveu um poema em ocasião de sua deposição e morte: “Nos escombros de minha sala”, que dizia:

O Chile fica nos escombros da minha sala/ na esquina de um aparelho de televisão/ com um coração./ Eu sou o palácio La Moneda e ardo/ tenho a pele chamuscada/ sofro de febre dos palácios em chama/ as bombas quebram minha vidraça/ me estilhaçam/ e antes de cair/ ainda no ar/ lançadas pelos aviões/ são como ovos de páscoa embrulhados em celofane/ numa manhã do Brasil (DRUMMOND, 1988, p. 268-269).

A verve literária de Camaleão Amarelo também gerou uma tentativa de romance, intitulada *O Tecedor do Vento*, obra inacabada e que, tal como o poema acima, nunca foi publicada. Essas obras dialogam, de alguma forma, com uma pergunta de Hiena a Camaleão: “Sente-se frustrado como publicitário?”, pois enquanto trabalha para o governo, Camaleão não tem a possibilidade de criar livremente. É por meio do poema e do romance não publicados que ele exercita essa forma de resistência intelectual que encontra eco nas obras que Camaleão Amarelo leu enquanto esteve desempregado por seis meses após o golpe militar de 1964: livros de Jean Paul Sartre e de J. D. Salinger. Essa situação expressa, alegoricamente, o dilema de muitos intelectuais da época da ditadura militar que não expressavam abertamente suas reflexões por impossibilidade da censura e por medo. Esse personagem, criado na época da abertura política, período no qual as necessidades e possibilidades literárias já eram outras, também insinua o avesso do que foi comum na literatura dos anos 70: a

transformação do escritor existencialista pequeno-burguês em escritor engajado ou em militante revolucionário.

Hiena continua a desviar, por meio das rememorações do passado, a principal questão do presente de Camaleão: ele só deseja saber a razão de ter seu salário diminuído sem aviso prévio e é, em troca, recordado de reminiscências que lhe causam desconforto e constrangimento. Entretanto, encorajado pelo urso, mais uma vez citado pela rádio, o Camaleão exige uma explicação, o que assusta a Hiena. Embora estivesse armada, a Hiena sai correndo, declarando estar ali o urso procurado. Se, por enquanto, existiam apenas evidências da aproximação entre o urso e o Camaleão, nesse final de capítulo, eles são identificados como um mesmo personagem. A partir de então, o Camaleão Amarelo será caçado, como se ele fosse, de fato, o urso procurado.

Camaleão Amarelo ou Sangue de Coca-Cola é, sobretudo, um camaleão de cor amarela, o que indica que ele age de modo a camuflar-se diante de seus inimigos. O camaleão, quando assume a cor amarela, o faz diante de um predador, pois é por meio dos tons amarelados que ele parece se “fundir” ao ambiente em que está. Camaleão Amarelo camufla sua ideologia diante de seus patrões. O amarelo, além disso, evidencia o seu medo, já que o verde, no romance, mostra a esperança, a alegria e a felicidade, condições incompatíveis com esse personagem¹⁰⁴. É pela necessidade de “sobrevivência” num mundo caótico e temerário que Camaleão se “adapta” às diferentes situações, sem nunca mostrar-se fraco: “como um camaleão, ele soube se adaptar a tudo, nunca foi um só na sua vida, sempre viveu mais de uma vida, duas, três vidas, menos uma: a que devia ser a vida dele” (DRUMMOND, 1988, p. 66). A semelhança com esse animal pode vir do fato de ele ter se adaptado facilmente as

¹⁰⁴ A cor amarela, em relação ao verde, indica, também, a deterioração e o apodrecimento de um ideal revolucionário que, diante das situações repressoras da sociedade, é considerado imaturo.

diferentes mudanças em sua vida, ainda que elas não fossem as mais propícias para o desenvolvimento e a concretização dos seus ideais.

Percebe-se uma característica de Sangue de Coca-Cola que pode estar vinculada a sua atitude de não concretização da ideologia em que acredita: a preocupação em manter as aparências, que impede que ele admita suas fragilidades e sua verdadeira face. “veste o blazer azul, e, muito elegante, sai de casa para reclamar por que cortaram doze dias no seu salário” (DRUMMOND, 1988, p. 24).

[...] ele se lembra do seu amigo G. Horta falando: Olha, quando você se sentir muito derrubado, você escanhoa bem a barba, passa no rosto uma loção bem forte, veste a melhor roupa que você tiver, e faz uma cara boa, pra dar a impressão de que você está na melhor (DRUMMOND, 1988, p. 24-25).

Essa preocupação em esconder as próprias fragilidades, apresentando-se como um ser inteiro, tem uma razão, segundo seu amigo G. Horta: “porque se notarem que você está por baixo, vão te foder ainda mais...” (DRUMMOND, 1988, p. 25). Assim Sangue de Coca-Cola esconde os seus problemas e se esforça por mostrar somente uma face plácida e reluzente, tal como uma carapaça.

Entretanto, embora tome todas essas precauções, Camaleão Amarelo é confundido com o urso que apareceu no país prometendo salvação revolucionária. Sob tal acusação, ele sofre, mas não desmente o equívoco, não indica sua verdadeira identidade, numa espécie de auto-penitência: “eu aceito a acusação, porque eu sempre aceitei todas as acusações feitas contra mim, desde os tempos do Colégio do Bosque, porque eu tenho sangue de Coca-Cola correndo na veia” (DRUMMOND, 1988, p. 312). A questão é que, mesmo que quisesse desmentir a confusão que lhe é feita, o Camaleão Amarelo não conseguiria afrontar a acusação de urso feita a ele por Hiena e se livrar de uma “verdade” construída e repetida à exaustão pela mídia. O fato de o urso ser considerado um herói faz com que ele se sinta, também, um pouco especial, mesmo que

isso resulte em sua destruição. Ele assume a identidade do urso assim como “vestiu” a personagem de Esther Williams e de Camaleão Amarelo.

[...] eu tentei dizer que não era o urso, logo que a Hiena me acusou. Mas todos que me viam se ajoelhavam e falavam: Louvado Seja Nosso Senhor Jesus Cristo! E eu respondia: Para Sempre Seja Louvado! E os cegos que estavam no edifício Palácio de Cristal enxergavam, os mudos falavam, os paralíticos andavam. E quando me viam, os soldados atiravam e eu escutava as balas assoviando como nos enlatados da televisão (DRUMMOND, 1988, p. 313).

[...] eu gritava: - Eu não sou o urso! Eu sou um homem! Mas ninguém acreditava, Tati, talvez porque nem eu mesmo acreditasse no que falava. Ou, pensando melhor, Tati, deve ser porque, a vida toda, eu sempre tenha sido tratado como um bicho, um urso de circo ou de zoo. E eu mesmo aceitava esse tratamento, aceitava porque eu tenho sangue de Coca-Cola, Tati, e porque, na verdade, sempre que eu sonhei, os cães latiam dentro de mim e caçavam meus sonhos (DRUMMOND, 1988, p. 313).

O sangue de Coca-Cola provocou na vida de Camaleão Amarelo a abolição de seus sonhos pessoais, perseguidos pelos “cães” imaginários (ou seja, pelos seus medos e culpas internos). Ao mesmo tempo em que sabe da injustiça da situação, ele aceita morrer como um mártir: “eu vou morrer como um trabalhador do Brasil, que sempre foi tratado como um bicho” (DRUMMOND, 1988, p. 313), pois considera correto que ele morra a fim de expiar uma falta.

General Presidente e Cavalo Albany

O núcleo narrativo do General Presidente e do Cavalo Albany é a alegoria da substituição da ditadura feroz por uma ditadura “branda”, da decadência da ditadura e de sua substituição por uma democracia de fachada. Esse núcleo confirma a continuidade da sucessão de catástrofes - modo pelo qual a história é vista, de acordo com Walter Benjamin – por meio das personagens principais: General Presidente é o príncipe ditador que é traído por um novo golpe, realizado por seu conselheiro Cavalo Albany.

Os motivos da revolução, da traição e do golpe apresentam-se nesse núcleo narrativo de modo diferente do que são mostrados nos outros núcleos. Concentra, fundamentalmente, o relato das últimas horas de poder do ditador General Presidente quando, já desacreditado do papel de “Deus” ou de salvador que desejou ser, ele será destruído como um homem medíocre por uma traição, realizada por seu principal conselheiro. Essas horas de poder agônico revelarão as fragilidades e as contradições do General, amargurado pelo sentimento de culpa advindo do passado e pelo medo que sente em relação ao futuro. O presente decadente é mostrado pela sobreposição de cenas recordadas de um passado de poder e glória e cenas de um presente no qual o General Presidente padece de uma febre, delira e precisa ser constantemente auxiliado por Cavalo Albany, presente ao pé da cama do General. Essas cenas são narradas em segunda pessoa por um narrador que parece, propositalmente, torturar imaginariamente o General Presidente.

O núcleo do General Presidente e do Cavalo Albany reúne, principalmente, duas situações históricas verídicas e omitidas pelas mídias, ocorridas nos bastidores do período militar: a doença que paralisou e matou o presidente Costa e Silva e a suspeita de conspiração (ou traição) de Golbery, ministro de Geisel.

Encarnando todos os presidentes militares, General Presidente mostra a face Humberto de Alencar Castello Branco, para quem “a ditadura parecera um mal” (GASPARI, 2002b, p. 129), a face Arthur da Costa e Silva, para quem ela foi uma conveniência e também a face Emílio Garrastazu Médici, que a viu como “um fator neutro, instrumento de ação burocrática, fonte de poder e depósito de força.” (idem). Mas General Presidente encarna, mais perfeitamente no presente da ação, os dramas dos dois últimos presidentes militares Ernesto Geisel e João Baptista de Oliveira Figueiredo,

responsáveis pelo trânsito político do país de um estado de exceção a um estado de direito.

Humberto de Alencar Castello Branco, o primeiro presidente militar brasileiro a partir do golpe de abril de 1964, aparece no presente da narrativa como um espírito que, por acidente, incorpora no General Presidente durante um ritual supervisionado por Olga de Alaketo, a *ayalorixá*¹⁰⁵ preferida do presidente. A intenção do ritual era, a princípio, fazer incorporar no General Presidente o espírito festivo de JK.

[...] O Deus do Brasil [...] entra em transe: cai no chão e Olga de Alaketo dá um passe para fixar o espírito [...] e o Deus se levanta [...] anda com a cabeça afundada no pescoço como o marechal Castello Branco [...] andando pela boate como se andasse por um palco, começa a recitar trechos de Shakespeare misturados com pedaços de Atos Institucionais [...]

- Meu coração pressente que alguma fatalidade, suspense entretanto nas estrelas, começará amargamente seu terrível curso com esta festa noturna...

Esquece a fala de Romeu, ganha uma postura militar, diz:

- Pelo presente Ato Institucional, suspendam-se, até o Ano 2020, os direitos políticos da alegria no Brasil, pois até lá, e mais do que lá, há de durar a Redentora Revolução de 31 de março de 1964, que salvou o Brasil de cair nas mãos de ursos comunistas...

[...] o Deus do Brasil fala como Iago, já não é mais Romeu:

- Falta-me, às vezes, a maldade que seria de grande utilidade. Nove ou dez vezes tive vontade de apunhalá-lo, aqui debaixo das costelas... (DRUMMOND, 1988, p. 256).

O trecho mostra Castello Branco como mais um fantasma que assombra o General Presidente (e ele é atormentado por muitos). O trecho aproveita-se de alguns dados verídicos sobre o contraditório Castello Branco: o gosto refinado “Castello era um homem de hábitos simples, porém refinados, lia Anatole France e ouvia Mendelssohn” (GASPARI, 2002a, p. 139); o otimismo na Revolução Redentora e a busca por realizá-la na “legalidade”. A apunhalada não dada referida no trecho poderia ter sido desferida contra Costa e Silva que, historicamente, foi um dos articuladores da

¹⁰⁵ Mãe-de-santo, zeladora de santo, madrinha de umbanda, chefe de terreiro ou baba de terreiro são termos usados em vários seguimentos das religiões afro-brasileiras que significa Iyalorixá no Candomblé (<http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e-de-santo>). Mais explicações são dadas no núcleo narrativo de Olga de Alaketo.

deposição do primeiro ditador militar após a Redentora, de acordo com Gaspari (2002a):

Costa e Silva roera com astúcia e audácia a autoridade de Castello. [...] Quando o presidente desagradava os quartéis, Costa e Silva transformava-se em comandante revolucionário, capaz de negociar a indisciplina. [...] Colocara-se como estuário das frustrações de todos aqueles que achavam necessário aprofundar o processo arbitrário e punitivo. Não que fosse um radical: era apenas um manipulador da anarquia. (GASPARI, 2002a, p. 270 - 271).

Com tal astúcia, também Cavalo Albany vai se revelar um traidor, e não um conselheiro, de General Presidente durante a narração. Cavalo Albany será, no decorrer do romance, tomado como o líder do exército dos Cavalos que, insurrectos, desejam ordenar o caos das ruas provocado, dentre outros fatores, pelo urso. Com o apoio de tal exército e munido de provas contra o General Presidente (dentre elas, a confissão de que o General Presidente seria Frei Tito e não o General Presidente do Brasil), Cavalo Albany efetua, com sucesso, um golpe que acaba com o poder de General Presidente, mas não com o estado autoritário.

É exatamente o domínio do país por um cavalo a praga desferida ao país pelo espírito de Castello Branco, ressentido pela má recepção que tem na boate-terreiro. É sabido que, ao sair da presidência do país, “Castello divertia-se [...] ao ler as críticas que se lhe faziam, respondendo com uma piada de ópera em que um tenor apupado ri da platéia, despede-se da cena e avisa: ‘Esperem o barítono’.” (GASPARI, 2002a, p. 275). Ele soube ou pressentiu que o seu sucessor ditatorial seria pior do que ele mesmo foi.

Considerado despreparado para a presidência¹⁰⁶, Arthur da Costa e Silva, de certa forma, confirmaria as palavras de Castello Branco. No romance, ele é citado,

¹⁰⁶ “Costa e Silva tinha aos 66 anos uma aparência envelhecida e flácida que, somada a um par de óculos escuros dos quais não se desfazia, tornava-o um típico general latino-americano de caricaturas. Chegara à Presidência perseguido por uma coleção de piadas onde entrava no papel de paspalho. Num das mais cruéis, mobilizara o Exército para descobrir quem lhe roubara a biblioteca, pois ainda não tinha acabado de colorir o segundo livro. Incomodava-se com essa imagem, mas havia pouco a fazer.” (GASPARI, 2002a, p. 268). “Lacerda considerava-o ‘assustadoramente despreparado para ocupar a vaga’ e temia pelo

sobretudo, como o presidente que assinou o AI-5 que possibilitou a maior parte da truculência realizada durante a ditadura. Também é citado por ter sido substituído na presidência ainda vivo, por Medici: “[...] a isquemia cerebral devastou o presidente. Ele não conseguia mais se levantar. Tinha todo o lado direito paralisado e perdera a capacidade de comunicação, não só pela voz, como também por expedientes como o uso do teclado de uma máquina de escrever ou a escolha de letras numa folha de papel.” (GASPARI, 2002 b, p. 82). Embora a gravidade do fato, “A imprensa foi informada de que o presidente estava gripado” (GASPARI, 2002b, p. 78). Essa substituição presidencial é narrada no romance como o principal fator de culpa do General Presidente:

- Não, não sou Humberto – tu dizes a ti mesmo. – Estou chorando e Humberto é duro. Humberto não chora. Devo ser Artur... [...] tens medo que morrer, como o marechal Costa e Silva morreu [...] Chorando, tu sentes que não és Artur, és Emílio: és Emílio e choras porque te lembras do marechal, cujo lugar na Presidência da República do Brasil tu assumiste, quando ele ainda estava vivo, abobalhado numa cama e com medo de ter que responder pelo AI-5 depois da morte.
 - Perdão, marechal – tu falas contigo mesmo, como se falasse com ele.
 - O que fiz foi para evitar o caos da Junta Militar...
 Começas a punir a ti mesmo com a morte e imaginas que de uma dessas janelas de Salvador surgirá o teu Lee Oswald: Salvador será a tua Dallas. Mas não morrerás, ficarás entrevado para o resto da vida, mudo como o marechal ficou, olhando com uma lágrima nos olhos, como o marechal ficou. E hás de molhar o pijama de urina, porque não poderás dizer que tens vontade de urinar e terás que usar cinco pijamas por dia. (DRUMMOND, 1988, p. 212 -215).

Assim, a parte Emílio Garrastazu Medici de General Presidente é aquela sob a qual pesa uma culpa e um medo (de sofrer o que fez ao outro). Comprometido com o plano de dar seqüência ao governo anterior, o governo Medici, de acordo com o romance, foi o período em que o “Milagre Brasileiro e os Anos de Chumbo foram

futuro: ‘Que será do Brasil se o Sr. Costa e Silva só puder organizar um governo medíocre? Depois da queda, coice? [...] No palácio, seus velhos camaradas pressentiam um desastre. [...] Sabiam que ele não abria um livro havia mais de vinte anos. Chegava a orgulhar-se disso e uma vez, ao ver que Cordeiro de Farias carregava um volume sobre a Guerra do Vietnã, ensinou-lhe: ‘Você é um idiota, perdendo tempo com essas coisas. Eu hoje só faço palavras cruzadas’.” (GASPARI, 2002a, p. 274).

simultâneos. Ambos reais coexistiram negando-se.” (GASPARI, 2002b, p. 13). Tal período é narrado, com toda megalomania que inspirou no presidente: a porção Medici de General Presidente acredita-se um ser extraterreno, um super herói e até mesmo Deus¹⁰⁷. Tal condição extrapola a sua condição humana da qual são desprovidos outros personagens do romance, considerados animais.

[...] assim como David Bennett se transforma no Incrível Hulk, no programa de televisão que mais amas, tu vais te transformando no Incrível Medici, O Milagreiro, tua imagem idealizada: como os olhos de David Bennett, teus olhos vão mudando de cor, vão se tornando azuis como os olhos do general Garrastazu Médici (DRUMMOND, 1988, p. 27).

Com o AI-5, o ato institucional que garantiu poderes plenos ao ditador presidente, o governo de Medici promoveu os famosos “anos de chumbo”¹⁰⁸, no qual visavam vencer “o terrorismo da minoria enganada pela falácia de sistemas de vida incompatíveis com a índole de nossa gente” (GASPARI, 2002b, p. 160) e “aprimorar a prática dos princípios democráticos” (idem). Também visavam o que foi chamado de “milagre brasileiro”¹⁰⁹: “A Fundação Getúlio Vargas estimava que o país crescera 9,6%, enquanto as grandes economias mundiais gramavam a estagnação provocada pela crise do petróleo. [...] A dívida externa, financiadora do salto, passara de 12,5 para 17,2 bilhões de dólares.” (GASPARI, 2004, p. 22). Relembrando tal “milagre”, General Presidente, chamado de Milagreiro, acredita-se mais poderoso do que Padre Cícero Romão e do que o Menino Jesus de Praga. Na pretensão de ser maior e mais amado do

¹⁰⁷ Ironicamente, Medici declarou: “É muita pretensão do homem inventar que Deus o criou à sua imagem e semelhança. Será possível que Deus seja tão ruim assim?” (GASPARI, 2003, p. 27).

¹⁰⁸ “Emílio Garrastazu Medici era o único brasileiro a governar seu país num regime de contínua supressão de liberdades individuais e de censura à imprensa. [...] A máquina repressiva do governo de Medici já matara mais gente (120 pessoas) que seus dois antecessores somados (59). Em menos de três anos, acumulara cerca de 2500 denúncias de torturas, contra algo como 1500 nos oito anos anteriores.” (GASPARI, 2003, p. 26).

¹⁰⁹ “A ditadura estava em seu oitavo ano, no terceiro general. Medici cavalgava popularidade, progresso e desempenho. Uma pesquisa do IBOPE realizada em julho de 1971 atribuiu-lhe 82% de aprovação. Em 1972 a economia cresceria 11,9%, a maior taxa de todos os tempos. Era o quinto ano consecutivo de crescimento superior a 9%. A renda per capita dos brasileiros aumentara 50%.” (GASPARI, 2003, p. 25).

que tais santos milagreiros, ele proibiu que a imprensa “falada, escrita e televisada” citasse seus nomes.

General Presidente lembrando-se Medici também compara seu poder aos poderes extraordinários de um herói da ficção, o Hulk. As particularidades desse herói são interessantes se pensadas em paralelo com a história de General Presidente: Hulk é o alter-ego selvagem e poderoso de um cientista que foi atingido por raios gama durante o teste militar de uma bomba. Em consequência da radiação, ele sofre uma transformação física a cada vez em que se enfurece, e se torna brutal. Como se sabe, nesse romance, essa cor sugere a atitude revolucionária, transgressora, considerada “perigosa” pelos personagens conservadores.

Assim como os milagres de padre Cícero, General Presidente proibiu que a imprensa divulgasse outros fatos. Sobre o que os jornais podiam dizer naquele momento, Gaspari (2002b) esclarece:

O manual paulista informava: ‘[...] as notícias devem ser precisas, versando apenas sobre fatos consumados [...]. Não publicar notícias sobre atos terroristas, explosão de bombas, assaltos a bancos, roubos de dinamite, roubos de armas, existência, formação ou preparação de guerrilhas em qualquer ponto do território nacional, ou sobre movimentos subversivos, mesmo quando se trate de fato consumado e provado. (GASPARI, 2002b, p. 212).

Antes de se encontrar meios indiretos de comunicação¹¹⁰ com o público, no Brasil, enquanto “Milитantes da ALN atiravam de Winchester das janelas de um aparelho em Copacabana, confundindo os disparos com os estouros de rojões”(GASPARI, 2002b, p. 208), “Falava-se de um ‘Brasil Grande’, ‘Brasil Potência’. Distribuíam-se adesivos com a inscrição ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’. País, futebol, Copa, seleção e governo misturavam-se num grande Carnaval de junho.” (idem). Esse

¹¹⁰ “No Jornal do Brasil os censores – oficiais inexperientes da ESAO – viram-se ludibriados por um estratagema concebido pelo editor-chefe Alberto Dines. O noticiário informava que ‘ontem foi o dia dos cegos’, e a previsão meteorológica, no canto superior esquerdo da primeira página, dizia: ‘Tempo negro. temperatura sufocante, o ar está irrespirável, o país está sendo varrido por fortes ventos. Toda a edição do jornal refletia um clima de regresso, de absurdo.’ (GASPARI, 2002b, p. 213).

processo de censura que ocultou informações sobre as lutas políticas, as violências e atrocidades correntes nos porões ditatoriais e mesmo nas ruas, dado pela exagerada cobertura de eventos festivos pode ser verificado no seguinte trecho do romance:

Lá vai Pelé, pelo coração do Brasil, lá vai ele, Pelé, com a bola, passa pelo guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro com saudade de Minas, passa pelo soneto de Camões ‘Alma Mia gentil que te partiste/ tão cedo desta vida descontente/ repousa lá no céu eternamente/ e viva eu cá na terra...’ publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* no lugar da notícia censurada sobre o guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro com saudade de Minas, lá vai Pelé, lá vai ele, camisa 10 às costas, pelo coração do Brasil, passa pela menina de 1 ano e 8 meses torturada na Oban em São Paulo para a mãe denunciar o pai da menina, lá vai Pelé, o Rei, lá vai ele, dribla a guerrilheira com rosto de menina morta no Araguaia, passa pelo deputado Rubem Paiva, que foi atirado no mar e é por isso que está assim: os olhos os peixes do mar comeram, os cabelos estão cheios de alga, lá vai Pelé, soberbo, com a bola, passa pelo cadáver molhado e cheirando a maresia, tocam as sirenes, gritam os gritos abafados misturados com gritos de goooooooooooooooooooooo de Pelé, camisa 10 às costas, saltando no ar e desviando a atenção da notícia no *Jornal da Tarde* de São Paulo sobre a madre Maurina¹¹¹ no México que, em entrevista à UPI, 3 xícaras de feijão-soja cozido e bem picado, 1 cenoura grande ralada, 1 cebola média picada, 1 talo e folhas de salsão (aipo) picado, 1/3 de xícara de pimentão verde picado, 2 colheres de sopa de salsa picada disse ainda a madre Maurina que misture, numa tigela grande, todos os ingredientes. Coloque numa fôrma de bolo inglês de 22,5 x 12,5 cm e asse em forno preaquecido, em temperatura moderada (170° C), por 35 minutos. Para a madre Maurina, tudo o que aconteceu com ela no Brasil, deixe esfriar na fôrma e desenforme cuidadosamente. Corte em fatias grossas. Sirva com molho de tomate. Dá 6 porções. Lá vai Pelé, camisa 10 às costas, vai ele, indivíduo competente, pelo coração do Brasil, para a alegria do Presidente gente como a gente, lá vai Pelé, passa pelo medo, faz tabelinha com a tortura, dribla a morte, lá vai ele, Pelé, camisa 10 às costas, passa pela novela proibida, pelo ex-Presidente confinado, pelo ex-presidente exilado, lá vai Pelé, atira: é gol, gol, gol, goooooooooooooooooooooo do Brasil!!!!!! (DRUMMOND, 1988, p. 56).

¹¹¹ O fato obscurecido pela censura é assim explicado por Gaspari (2002b): “No início de outubro de 1969 a *Operação Bandeirante* invadiu o Lar Santana, em Ribeirão Preto, instituição que protegia simultaneamente menores abandonados e militantes das Forças Armadas de Libertação Nacional, a FALN, pequena dissidência esquerdista. No Lar Santana faziam-se reuniões da FALN, e nele a polícia achou produtos químicos usados na fabricação de bombas. Prenderam a diretora da instituição, madre Maurina Borges da Silveira. Na delegacia de Ribeirão Preto ela encontrou o delegado Fleury. Duvidaram de sua virgindade e ameaçaram levá-la a um exame ginecológico. Um policial amarrou-lhe fios nos dedos das mãos e rodou o magneto. À noite apareceu outro, embriagado, e a abraçou. Fizeram-na assinar uma confissão admitindo que era amante de um jovem militante da FALN. Por quase um mês ela pediria, sem sucesso, que a deixassem comungar”. (GASPARI, 2002b, p. 264 – 265).

Os episódios de repressão aos oponentes, incluindo o massacre das guerrilhas, urbanas e rurais, manifestações populares e reivindicações salariais foram proibidos de divulgação pela censura à imprensa e mascarados pelas propagandas patrióticas e pela torcida à seleção brasileira de futebol em plena Copa do Mundo. Na lembrança do General Presidente, “o Brasil (...) recua no tempo, escutas a narração de gols de Pelé e musiquinhas patrióticas e o latir das sirenes, que abafam os gritos dos torturados” (DRUMMOND, 1988, p. 27). O fato de mascarar a repressão por meio da idéia do “milagre” econômico também se reproduz individualmente, com o General Presidente que, em vez de assumir a sua fragilidade, ostenta uma identidade imaginária, indestrutível.

O imenso poder do General Presidente nesse momento, na verdade, não provem dele. Advêm de uma associação internacional cuja principal motivação era afastar a influência comunista que ameaçava a expansão comercial e a modernização urbana nacional. O romance, nesse ponto, reflete a realidade histórica do período de ditadura militar no Brasil, como diz Gaspari (2002b): “A comunidade de negócios americana via na economia brasileira um festivo milagre, e a Casa Branca via no governo do general Medici um rochedo de paz, prosperidade e vigor anticomunista.” (GASPARI, 2002b, p. 334). A ditadura militar foi, no período, um importante instrumento político e econômico. Nixon declarou: “Nós sabemos que para onde o Brasil for, para lá irá o resto do continente latino-americano” (GASPARI, 2002b, p. 335).

Ademais, o Brasil era o 12º comprador de produtos americanos. Na sua economia estavam 14% dos investimentos feitos na América Latina, e era o único país da região no qual a rentabilidade média das empresas americanas se mantinha em alta. [...] ‘Se o Brasil se perder, não será outra Cuba, será outra China’ (GASPARI, 2002b, p. 330 - 331).

A manutenção desses interesses pouco nacionais pelo General Presidente são alegorizados no romance por meio de um sinistro pacto feito por General Presidente e

confessado, no presente da narrativa, à Olga de Alaketo, encarregada de curar a tristeza do presidente:

- Mãe Olga de Alaketo, eu vendi meu coração ao Diabo, o Diabo falou comigo: eu te dou os poderes de Deus, te rejuvenesço, te ponho com 45 anos e a experiência de um homem de 62, mas você terá que fazer o que eu ordenar e eu respondi:

- O que seu mestre mandar, eu farei...

O Diabo estava fantasiado de David Rockefeller, falava em inglês, mãe Olga, e disse: Precisamos restaurar a alegria no Brasil, senão o Brasil vai ser uma mistura de Irã com Cuba, e vai surgir no Brasil um Fideltolah, metade Fidel Castro, metade Ayatolah Khomeyni, precisamos fazer o brasileiro brincar de novo, precisamos reabilitar, por exemplo, o 1º de abril, para o 1º de abril ser uma data feliz e não uma lembrança negra, precisamos passar uma borracha nesses anos todos de governos militares no Brasil, para que todos os espíritos se anistiem e ninguém mais se lembre do que aconteceu naqueles anos. E, então, mãe Olga de Alaketo, o Diabo disse:

- Você vai ser o Deus da Alegria, vai fazer a Revolução da Alegria no Brasil...

Oh, minha mãe Olga de Alaketo, ponha a graça da sua bondade no meu coração, eu sou um Deus pecador, mãe, fazei baixar sobre mim o espírito e a alma carnavalesca de Juscelino Kubitschek de Oliveira, que gostava de dançar e era chamado de Pé-de-Valsa, o pobre povo brasileiro está cansado e eu estou triste, mãe, vendi meu coração e hoje meu coração é multinacional, mãe, está ligado por um fio invisível a Manhattan. (DRUMMOND, 1988, p. 140- 141).

O trecho revela que as principais atitudes do presente do General Presidente (a tentativa de resgate da alegria, a realização da Revolução da Alegria, o sentimento de culpa e a necessidade de renovar a própria imagem) são todas encomendadas pelo diabo estrangeiro. O General Presidente é, portanto, um fantoche sem autonomia de pensamentos e ações. Sua submissão é também alegorizada por meio da adoração do General Presidente à Santa Coca-Cola, divinizada em substituição à santa padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida¹¹².

[...] ajoelhado diante da Santa Coca-Cola, a quem vendeste tua alma, segundo denúncias feitas pelo senador Teotônio Vilela, prometendo fazeres dela a Padroeira do Brasil, com a cassação de Nossa Senhora Aparecida, para que ela faça de ti o Presidente Perpétuo do Brasil, uma espécie de proprietário do Brasil-Fazenda, esse Brasil-Fazenda que gostaria de cercar com arame farpado, e onde sonhas criar cavalos

¹¹² Assim também aparecerá no núcleo narrativo de Julie Joy.

e onde o povo, para te obedecer como um rebanho, terá sangue de Coca-Cola nas veias, como denunciou o senador Paulo Brossard, num célebre discurso no Senado do Brasil (DRUMMOND, 1988, p. 241).

Essas alegorias aproximam o General Presidente ao Fausto¹¹³, que também sacrifica a própria vida ou a liberdade em troca de poder e de influência. No mito de Fausto, o demônio Mefistófeles concede vinte e quatro anos de juventude a Fausto e, durante este tempo, conforme o contrato assinado com seu próprio sangue, ele serviria ao diabo. Coincidentemente, tal período corresponde, mais ou menos, ao tempo de vigor da ditadura militar no Brasil. O medo crescente que o General sente no presente da narrativa faz pressupor que o seu tempo de poder e influência está se esgotando, o que o faz rezar, mais de uma vez, para a Santa Coca-Cola, símbolo da americanização da cultura brasileira e de sua subserviência às multinacionais.

A Santa Coca-Cola prolongou a permanência do General Presidente como dono do país, numa relação de posse sobre a terra e o povo que, a fim de obedecer ao General Presidente, teria sangue de Coca-Cola nas veias. Esse seria o signo de covardia que ocupa o espaço do sangue vital e debilita o corpo da nação¹¹⁴. Na alegoria, os cavalos treinados ou as forças militares que estariam a serviço do General Presidente seriam aqueles que, embora em situação menos escravizada do que o resto do rebanho populacional brasileiro (usualmente “abatido”) são treinados e obedientes, sacrificando-se quando necessário para o bem de seu senhor. A cerca de arame farpado que cerca o Brasil-fazenda remete, também, a um campo de concentração¹¹⁵. O país, então, seria

¹¹³ Fausto é o protagonista de uma popular lenda alemã de um pacto com o demônio, baseada no médico, mágico e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540). O nome Fausto tem sido usado como base de diversas obras, sendo a mais famosa delas a de Goethe, produzido em duas partes, tendo sido escrito e reescrito ao longo de quase sessenta anos (em 1808 e 1832). Tal obra relata a tragédia do Dr. Fausto, homem das ciências que, desiludido com o conhecimento de seu tempo, faz um pacto com o demônio Mefistófeles, que lhe enche com a energia satânica insufladora da paixão pela técnica e pelo progresso. A história rendeu muitas adaptações escritas ou não, até a pós-modernidade. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fausto>).

¹¹⁴ Essa imagem será recordada no núcleo narrativo de Julie Joy quando ela, encarnando a própria pátria brasileira, é obrigada a doar sangue a fim de se sustentar.

¹¹⁵ A imagem de campo de concentração também aparece no núcleo narrativo de Camaleão Amarelo ou de Sangue de Coca-Cola. É associada ao colégio onde estudou tal personagem.

uma grande fazenda-prisão, que funcionaria em benefício do General Presidente e sua ditadura. Assim, essa imagem mostra o poder conquistado pelo General Presidente e a perspectiva de sua degradação, tema maior de toda a narração.

[...] já não provocas medo: em outros tempos, não precisavas gritar: bastava o teu olhar mudar do azul para o cinza que todos tremiam, porque o cinza era a cor da tua fúria, assim como o verde-claro anunciava a tua alegria, sinal de que todos em volta deviam também se alegrar, e o olhar violeta prenunciava a tua tristeza, e era prudente entristecer perto de ti nessas horas, e o teu olhar verde-escuro anunciava chuva (DRUMMOND, 1988, p. 28).

O catálogo de cores anunciadas no olhar do General Presidente mostra a inconstância de seu temperamento. O General Presidente muda constantemente de personalidade, têm crises. Isso indica sua fragmentação, ele, também, vítima do autoritarismo. O medo que inspirava era o modo pelo qual controlava as pessoas a seu redor. Entretanto, isso é vestígio de outros tempos, passados, de modo que no presente da narrativa nem mesmo aos gritos ele é ouvido. O que contribui para que não seja obedecido nos tempos atuais é a decrepitude física que reflete uma decrepitude moral: delirante, febril, doente, ele é um ser fraco, pronto a ser derrubado a qualquer momento. A situação de delírio do General Presidente se origina da condição sobre-humana de poder absoluto que o faz perder a humildade e a comunicação com a realidade.

No presente da narrativa, General Presidente não se mostrará tão forte quanto antes: suas fragilidades aparecem, originadas da culpa que sente em relação aos fatos passados e do medo quanto ao futuro. Alegorizando a ditadura do período de abertura política e, entretanto, de manutenção da repressão, o General Presidente se mostra disposto a inovação de sua imagem e, entretanto, ela está destrocada pelas brutalidades do passado¹¹⁶.

¹¹⁶ Sobre esse momento, no qual o “triunfalismo do Milagre Econômico” (GASPARI, 2004, p. 22) havia sido enterrado, “Nos primeiros meses de 1975 o governo vagou entre posições opostas. Ao mesmo tempo que o porão patrocinava uma nova onda de prisões, desaparecimentos e torturas, outra banda procurava acelerar a distensão. Ora de um lado, ora de outro, ficava Geisel.” (GASPARI, 2004, p. 34). O que,

É por isso que, frente aos fatos festivos, o *Brazilian Follies* e a Revolução da Alegria, o General Presidente não consegue se alegrar. Protagonizando, nesse momento, os fragmentos ditatoriais de Ernesto Geisel e de João Baptista de Oliveira Figueiredo, General Presidente reconhece a necessidade de renovação da imagem do regime contrária ao que representou os primeiros ditadores e conta, para isso, com a parceria especial de Golbery do Couto e Silva, citado, no romance, como Cavalo Albany.

Essa renovação não era opcional; correspondia, mais, a uma necessidade do regime:

Em menos de um ano, a ditadura brasileira assistira a um refluxo do conservadorismo no mundo. Desmoralizado pelo caso Watergate, o presidente Richard Nixon renunciara em agosto. Em novembro, o Partido Democrata ganhara 36 governos de estado e uma bancada de 352 x 181 no Congresso. Os trabalhistas tomaram o gabinete inglês em março. [...] Portugal ia ladeira abaixo. O general Antônio de Spínola, que em abril de 1974 derrubara o salazarismo, caíra em setembro. [...] Simbolicamente, pior notícia viera da Grécia. No poder desde abril de 1967, um grupo de coronéis produzira um regime em que havia ‘milagre econômico’, cassações, torturas, banimentos e projetos grandiloquentes [...] Ruína em apenas uma semana. (GASPARI, 2004, p. 28 – 29).

Apresentava-se, também, como uma necessidade interna¹¹⁷ do governo, que, embora desejasse realizar uma distensão, queria, ainda, decidir quando e como, de acordo com Gaspari (2004). Esse desejo de ainda manter-se no poder fez com que o aparato repressivo do governo fosse rejeitado, mas somente no palavrório: “Se em

obviamente, impedia a renovação da imagem da ditadura era a situação do porão, ainda “necessária” e, pior, saída do controle do general presidente: “O divisor de águas continuava onde sempre estivera: a tortura, encruada na questão dos desaparecidos. [...] Eram 22 os nomes dos desaparecidos. (A falta de informações, o silêncio que envolvia o paradeiro dos guerrilheiros do Araguaia e o medo contribuíram para que essa lista fosse imprecisa e magra. [...] [Um tratado produzido por Golbery] Enquadrava as denúncias na ‘campanha difamatória contra o Brasil no exterior, como parte integrante da Guerra Psicológica planejada pelo Movimento Comunista’. Lançava todas as suspeitas possíveis sobre os desaparecidos (inclusive de terem desertado suas organizações ou de terem sido por elas executados)” (GASPARI, 2004, p. 35- 36). Mas era cada vez mais difícil encobrir tal situação.

¹¹⁷ Geisel constatou: “Não podemos viver com o quadro que nós sentimos de dez anos atrás, mas que a massa do povo não sentiu. Quantos jovens estão aí que são eleitores, que votam, que não viveram o regime de Jango, não viveram o regime daquela inflação galopante, que não viveram os desregramentos que se praticaram? Então, falar isso a eles, não adianta nada. Ele está vivendo o problema de hoje: ‘Qual é o meu salário?’, ‘Quanto é que eu ganho?’. É o caso dos tenentes. ‘Como é que eu vivo? Como é o problema da carne?’. Então, eles vivem isso. Agora, nós temos que criar. Eu acho que nós, se não lançarmos certas idéias novas de ação, o organismo deve cair. É o caso do Paraguai que eu estou citando aí, está com vinte e tantos anos de governo, o pessoal está cansado. É o caso da Espanha e foi o caso de Portugal.” (GASPARI, 2004, p. 32).

algum momento [...] [Geisel] pretendeu afastar a sua tropa das tarefas de repressão política ou, pelo menos, mantê-la fora da rotina policial, isso jamais resultou em medidas concretas.” (GASPARI, 2002b, p. 176). A realidade ainda era aquela na qual

Às 19h55 da quinta-feira, 11 de junho, as seleções de futebol da Inglaterra e Tchecoslováquia tinham empatado em 0 X 0. A seleção brasileira já se classificara para as oitavas-de-final da Copa de 70. Batera os ingleses por 1 X 0 (gol de Jairzinho) e, na véspera, passara pela Romênia por 3 X 2. O Brasil estava com o coração no México. Na Barão de Mesquita, um torturador avisava: ‘Se não falar em dez minutos, vai morrer hoje. Eu não quero perder o jogo’.” (GASPARI, 2002b, p. 202).

Os Estados Unidos, patrocinadores do Milagre e também dos Anos de Chumbo, apesar de sofrerem oposição política interna contra a tortura realizada no Brasil, nada faziam, pois receavam que “os generais brasileiros, uma vez criticados, trocassem a madura aliança com os americanos pela antiga paixão juvenil do nacionalismo” (GASPARI, 2002b, p. 283). Enquanto isso, o que “vazava” sobre a tortura na imprensa internacional era visto pelo governo como uma “campanha para difamar o Brasil no exterior” (idem, p. 287). Preocupado em preservar a boa imagem de si e do país construída na época do Milagre - “Dizem os jornais do Brasil, esses jornais sufocados pela tua censura, que a um simples toque da tua santa e miraculosa mão, os cegos enxergam, os mudos falam, os paralíticos abandonam as cadeiras de roda e andam” (DRUMMOND, 1988, p. 54) -, matérias internacionais eram encomendadas, fato que o romance reconta:

[...] numa matéria paga de 14 páginas, disfarçada de reportagem e com uma chamada na capa com o título de ‘Le miracle brésilien’, a revista francesa *Paris Match* fala de teu mais sensacional milagre, depois de teres transformado um anão subdesenvolvido num gigante desenvolvido: fala que fizeste chover na região de Quixeramobim, no Ceará, onde não chovia desde o suicídio de Getúlio Vargas, no dia 24 de agosto de 1954. Na verdade, tu bem sabes, não foi um temporal: foi só um chuvisco, uma saliva de chuva, como se, lá do alto, São Pedro tivesse cuspidido no Brasil e, cá embaixo, caísse aquele orvalho: mal subiste no palanque armado na praça de Quixeramobim, uma nuvem branca, do tamanho de uma garça, apareceu no céu, sobre a tua

cabeça. Então, o governador do Ceará, vendo a nuvem voando como uma garça (e há quem afirme, tu não ignoras, que era mesmo uma garça), o governador do Ceará tomou o microfone da mão do locutor e gritou: ‘Milagre!’, erguendo os olhos para o céu. Irritado por não ter dado o grito de ‘Milagre!’ antes, o governador de Pernambuco caiu de joelhos, as mãos para o alto, enquanto o governador da Bahia, que era o mais forte de todos, ajudado pelo governador do Piauí, pelo governador da Paraíba e pelo governador de Alagoas, te carregou nas costas, e, cantando a música ‘Nós acreditamos no Milagre Brasileiro’, mandada fazer por tua encomenda, ele te levou numa procissão pelas ruas de Quixeramobim, enquanto magros pingos de chuva, passados numa peneira fina orvalhavam a cabeça da multidão faminta que beijava a poeira do teu sapato negro e também gritava: - Milagre! Milagre! (DRUMMOND, 1988, p. 54 - 55).

De acordo com o que o romance mostra, nenhum dos “milagres” realizados pelo General Presidente alcança efetivamente o povo. O milagre comemorado também por ele, não lhe chega: a chuva é a metáfora do próprio desenvolvimento econômico, que apresentou vantagens para alguns, para o presidente e para alguns governadores, mas não para a população menos favorecida. General Presidente sabe que a reportagem foi forjada em um acontecimento mentiroso, pois naquele dia não choveu. Mas, ao ler a reportagem traduzida, ele se emociona, quase acreditando na própria mentira encomendada. A reportagem francesa dizia, ainda, que a próxima meta do General Presidente era fazer chover perfume francês. O absurdo da proposta é originado pelo incômodo que o General sente ao visitar o país e conhecer os seus odores: colocar perfume é o mesmo que mascarar o cheiro que é um indício do corpo, sujeito à miséria, à pobreza, à degradação, à fome, à falta de suprimento para as básicas necessidades.

Encarnando esse momento histórico brasileiro no qual rumores do que se passara nos primeiros anos ditatoriais e ainda no presente, fatos obscurecidos pela censura e por uma cobertura inexata e festiva da realidade começavam a vir a tona, General Presidente se mostra atormentado por alguns fantasmas. Buscando “passar uma borracha” sobre o passado e sobre alguns fatos do presente como os “novos” tempos modernos pediam, ele esbarra com o passado e com outros pontos de vista da realidade nacional

assombrando-o. Suas primeiras assombrações vêm na forma de bichos: é a Borboleta Verde da Felicidade que, revolta, não obedece aos seus mandos. Adentrando o aposento mais íntimo do General Presidente, ele pensa em matá-la, gesto que é impedido por seus conselheiros. Esse é um dos indícios de sua perda de poder no presente da ação: o poder de General Presidente é questionado por uma simples borboleta que não o obedece. Diante de seus gritos e ameaças, ela continua voando tranquilamente, “violando” o espaço aéreo do qual ele se julga dono. “- Entregue-se à prisão! Sabes com quem estás falando, borboleta corrupta e subversiva? Eu sou o general Humberto Arthur Emílio de Garrastazu e Geisel de Figueiredo e exijo respeito!” (DRUMMOND, 1988, p. 27).

O Bem-Te-Vi é o outro bicho que desafia a autoridade do General Presidente, denunciando fatos passados e presentes. Enfezado, o General pensa em criar um Ato Institucional Especial para o pássaro “um AI-5 só para pássaros, para enquadrá-lo de vez” (DRUMMOND, 1988, p. 82), pois o seu cantar o atordoa: ele entende que o Bem-Te-Vi fica “insinuando coisas” (idem, p. 82). O General Presidente confessa que não se incomoda com Lula¹¹⁸ ou com Dom Paulo Evaristo Arns¹¹⁹, seus opositores, mas se incomoda, e muito, com o pássaro.

¹¹⁸ Luiz Inácio Lula da Silva era presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e não misturava sindicalismo com socialismo. “Tornara-se metalúrgico aos catorze, mas só entrara na sede do sindicato aos 22. Vivera a expansão industrial paulista, durante a qual, num raro processo histórico, a classe operaria triplicara. [...] Para muita gente, o jovem presidente do Sindicato de São Bernardo ainda era o irmão do militante comunista José Ferreira da Silva, apelidado de Frei Chico por conta de uma calva que parecia tonsura. Lula devera sua entrada na diretoria do sindicato ao irmão, mas era um personagem mais complexo, novo. [...] Tivera um dedo decepado por uma prensa. Uma hepatite matara-lhe a mulher, grávida. Casara-se com a viúva de um motorista de táxi assassinado. Na noite de 4 de novembro de 1969, quando os locutores que transmitiam o jogo Corinthians x Santos anunciaram que a polícia havia matado Carlos Marighella, sua preocupação continuou onde estivera: na vitória do Timão, que fechara o primeiro tempo em 2 x 0. [...] No tempo do Milagre a vida do trabalhador parecera-lhe ‘um sonho’: ‘As empresas disputavam os empregados nas portas das fábricas, oferecendo condições e salários melhores’. [...] Afastava-se prudentemente do radicalismo esquerdista. Nessa articulação, a professora Maria Hermínia Tavares de Almeida já percebera que os operários de São Bernardo construíam uma ‘nova corrente sindical’: ‘Algo próximo do ‘sindicalismo de negócios’ (*business union*) norte-americano: combativo, ‘apolítico’, solidamente plantado na empresa, tecnicamente preparado para enfrentar e resolver os problemas gerais e específicos de seus representados.’” (GASPARI, 2004, p. 330 -331).

¹¹⁹ “Em outubro de 1970, inesperadamente, entrou em cena em São Paulo o personagem que haveria de se transformar em símbolo de tenacidade na luta contra a tortura. Era o seu novo arcebispo, o franciscano Paulo Evaristo Arns.” (GASPARI, 2002b, p. 317). Tal como Helder Câmara, não teve paróquia e chegou

O Bem-Te-Vi encarna o sentimento de culpa ou remorso que o General Presidente carrega em relação a seus atos escusos do passado e aqueles que mantêm no presente. Os fatos da repressão política a guerrilheiros urbanos e à guerrilha do Araguaia, recheados com acontecimentos de tortura, morte e ocultamento dos cadáveres é uma das denúncias que canta o Bem-Te-Vi:

Bem-Te-Vi sonhando que eras o general Emílio Garrastazu Medici: tinhas olhos azuis, um AI-5 na mão e os gols de Pelé na voz dos locutores esportivos e a tua censura férrea e o terror do DOI-CODI e das prisões e das torturas e as cassações e o medo e as delações e as músicas que encomendavas e o ‘Milagre Brasileiro’ abafavam tudo e mesmo a Guerrilha do Araguaia era só um trovejar longínquo, qualquer coisa tão corriqueira como uma chuva na Amazônia, essa Amazônia de tempo tão inconstante como um coração de mulher, onde agora faz sol, mas daqui a pouco pode chover (DRUMMOND, 1988, p. 92).

O Bem-Te-Vi alegoriza uma possibilidade de livre expressão que, no período de abertura política, já era possível e, por isso, ele é incômodo ao General. Este ameaça: “Se não fosse a abertura política, você ia ver, vagabundo!” (DRUMMOND, 1988, p. 92). Na ameaça está implícito também que, em tempos de abertura política, não é conveniente o ataque a críticos, e como o General preocupa-se em renovar a sua imagem, não pode fazer o que faria em tempos negros de repressão. O Bem-Te-Vi continua a acusar as faltas de General Presidente, o que o faz se sentir culpado em relação à Pátria.

Bem-Te-Vi quando cedias às multinacionais: te ajoelhavas diante da Volkswagen, abaixavas a cabeça perante a Ford, falavas em voz baixa, como diante de Deus, diante da *General Motors* e abaixavas mais a voz e parecias contar teus pecados a *Dow Chemical*, e, depois, Bem-Te-Vi arrependido, dando a ti mesmo a penitência de leres poemas de Olavo Bilac: repetias mil vezes, como uma criança de grupo que cometeu um pequeno delito, o trecho ‘Criança, ama com fé e orgulho a terra em que nasceste, não verás nenhum país como este’ (DRUMMOND, 1988, p. 93).

a bispo por diferentes meios. Assim como seu colega, tinha também um sotaque (catarinense, não nordestino) e uma atuação política que incomodava o governo.

Esse trecho revela a internacionalização da economia, a entrada maciça de empresas estrangeiras no país, a partir das facilidades econômicas que o governo militar possibilitou. Mostra a subserviência da atitude do presidente militar que venerou tais empreendimentos estrangeiros como se fossem divinos. A atitude submissa lembra a atitude de outras personagens, tais como, por exemplo, a de Camaleão Amarelo diante dos padres pedófilos e de Julie Joy em relação à Santa Coca-Cola. O trecho mostra, ainda, que o General Presidente se penitencia, em atitude católica, por ter entregado a nação nas mãos de estrangeiros, considerando isso uma traição. A sua atitude de remorso é expressa por um castigo que, nos grupos escolares antigos, era aplicado aos alunos delituosos. Ele lê e repete muitas vezes, em especial, o trecho inicial da poesia *Soneto à Pátria*, de Olavo Bilac, poeta que também foi patrono do Serviço Militar. O soneto se põe a declarar a beleza e a fecundidade naturais do Brasil e incita a criança a “imitar na grandeza a terra em que nasceste”. Provavelmente, o General Presidente não se sente digno conforme diz esses versos.

O gesto de destruir a ave resume o gesto que o ditador desejaria ter em relação a sua própria memória. As lembranças atordoantes continuam sendo narradas no decorrer do romance e têm uma função: torturar psicologicamente o ditador, preparando-o para sua destruição final, num processo que alegoriza a derrocada da “linha dura” da ditadura e sua substituição por um General Presidente habilidoso o suficiente para não se ver identificado com a “brutalidade” e o obscurantismo.

O Ministro da Comunicação Social que o detém de atirar no pássaro, “encarregado de mudar tua imagem e fazer de ti um Presidente amado” (DRUMMOND, 1988, p. 93), alerta o presidente dos perigos de se matar o tal Bem-Te-Vi, dos escândalos, nacional e internacional que se sucederiam, da possibilidade de o Bem-Te-Vi vir a se tornar um mártir “um herói nacional”:

[...] levarão o corpo empalhado para São Paulo, Presidente, o cardeal Dom Paulo Evaristo Arns rezará um *Te Deum* de corpo presente [...] se matares o Bem-Te-Vi, Lula, o metalúrgico, levará 180 mil metalúrgicos do ABC em marcha para São Paulo [...] o senador Teotônio Vilela dirá no Senado que assassinaste a consciência nacional, o senador Paulo Brossard arrancará lágrimas até do senador Jarbas Passarinho com ‘A Elegia Fúnebre do Bem-Te-Vi’ [...] a CNBB lançará uma circular para ser lida em todas as igrejas do Brasil te chamando de impiedoso assassino [...] o ex-presidente da Ordem dos Advogados do Brasil, Raimundo Faoro, sairá em peregrinação pelo Brasil acusando-o de assassino! assassino! [...] o advogado Sobral Pinto, que já invocou a Lei de Proteção dos Animais para defender um preso político, invocará a Declaração Universal dos Direitos Humanos, para te acusar pelo frio e covarde assassinato do Bem-Te-Vi [...] os Bem-Te-Vis do Brasil sairão em passeata pelo céu, aos gritos de ‘Bem-Te-Vi Unido, Jamais Será Vencido’, e os estudantes, liderados por aqueles rapazes de Santa Catarina, colocarão luto em solidariedade ao Bem-Te-Vi e gritarão assassino! assassino! [...] os ecologistas do mundo vão protestar, vão fazer comício contra ti na Suécia, na França, no Japão, a atriz Jane Fonda fará uma manifestação-monstro em memória do Bem-Te-Vi em Washington e uma grande marcha irá em direção à Casa Branca te chamando de assassino! assassino! o Senado dos EUA aprovará uma moção contra ti [...] o Partido Comunista Italiano pode parar a Itália numa greve-relâmpago em memória do Bem-Te-Vi e milhões de italianos sairão pelas ruas aos gritos de assassino! assassino! [...] o Santo Papa, Presidente, condenará publicamente o teu tresloucado gesto [...] a ONU condenará teu crime, só o Paraguai e o Chile votarão a teu favor [...] e, além de tudo, Presidente, o que vão pensar as criancinhas do Brasil de um Presidente que assassina um pássaro tão inocente como um Bem-Te-Vi? (DRUMMOND, 1988, p.94).

O Bem-Te-Vi, então, alegoriza uma gama de situações e personagens possíveis, bem como cria efeitos variados não sendo possível defini-lo e encerrá-lo. É mais uma das alegorias do romance. Como está inserido no núcleo do General Presidente, ele é, sobretudo, a consciência nacional, que o morde provocando culpa e arrependimento por seus atos: “Queres saber de uma coisa [...] Esse Bem-Te-Vi é a minha consciência doendo” (DRUMMOND, 1988, p. 95) diz o presidente para a Uiara de seu delírio. Ele é, também, a imprensa e o direito de livre-expressão. Não podendo matá-lo, o General Presidente chama o general do SNI e pede para que ele seja vigiado. Isso mostra que, embora seja um período de relativa liberdade, ainda existem meios de “manter sob controle” situações e personagens que possam causar algum embaraço.

Assim como a borboleta, o Bem-Te-Vi que pousa na árvore ao lado de sua janela também o perturba, deixando-o “com a impressão, ouvindo-o cantar Bem-Te-Vi! Bem-Te-Vi!, que cometeste algum crime hediondo e foste pego em flagrante delito” (idem, p. 27). O General Presidente está, no momento presente da narrativa, em decadência, o que significa que entra em contato com a condição humana frágil que possui, ao contrário do que ocorre em um primeiro momento quando se acredita um Deus ou um super herói.

Outros fantasmas atordoam o General Presidente, que escutando passos de mulher, depara uma mulher morena de olhos verdes “bela como uma Miss Brasil de antigamente, mas [que] ao contrário de uma Miss Brasil de antigamente, derrama sexo dos cabelos” (DRUMMOND, 1988, p. 142, colchetes nossos). Pensando se tratar de alguma atriz, General Presidente se surpreende quando ela declara ser uma guerrilheira: “- Mas as guerrilheiras brasileiras foram mortas ou, depois da anistia que eu decretei, mudaram de atividade. Não podes ser uma guerrilheira” (DRUMMOND, 1988, p. 143). A moça declara, então, que está, de fato, morta¹²⁰ e que viera à procura do General a fim de justiça. Esse “acerto de contas” realizado no romance tem dois objetivos: fazer justiça aos mortos pela ditadura militar e pôr em relevo as ações e realizações da ditadura que dilaceraram o estado de direito e mantiveram o país submisso ao domínio político e econômico internacional.

Implorando clemência, ele aponta o “verdadeiro culpado” pela morte da guerrilheira: Medici. De acordo com o General Presidente, os outros presidentes não teriam culpa na situação de repressão política ou já teriam expiado, com seus fins trágicos, suas culpas.

¹²⁰ A identidade dessa guerrilheira é revelada (ou quase) quando diz o modo pelo qual foi morta: enterrada viva. Pelo modo da morte e pelas características físicas, sugere-se que ela seja M. Jan, a guerrilheira morta pelas mãos de Tyrone Power.

[...] já que falaste em pagar, o Castelo pagou tudo que fez: morreu queimado num avião. E o povo soltou foguete quando soube. O Costa e Silva também pagou, teve aquele troço [...] mas as Forças Armadas já o consideravam morto, ele vivo e o Medici entrando no lugar dele e indo lá falar com ele e tudo. Então o Costa e Silva também pagou por ter assinado o AI-5. Restam o Medici e o Geisel. O Geisel também é inocente, sobra o Medici. Se tu quiseres, eu arranjo um avião da FAB pra te levar à fazenda do Medici no Rio Grande do Sul. Lá tu acertas as contas com ele... (DRUMMOND, 1988, p. 148).

Ao mesmo tempo, isenta-se também da culpa, afirmando que realizou o que os outros não fizeram, a anistia aos exilados políticos: “é uma injustiça: desde 64 que o Brasil não tem tanta liberdade como agora. Pergunta ao Prestes se ele não está livre. Pergunta ao Arraes. Ao Brizola. Ao João Amazonas. Pergunta a todos que eu anistiei.” (idem). Também se defende alegando que tenta melhorar a imagem do país: “Vieste me matar? Logo a mim que resolvi apagar tudo com uma borracha? Tudo que houve de ruim no Brasil eu vou apagar com a borracha e eu hei de transformar o Brasil num paraíso...” (DRUMMOND, 1988, p. 143). Entretanto, o General Presidente remete a todos os presidentes militares que o Brasil teve e o seu discurso confessa o posicionamento tirânico de todos eles, embora tenha um verniz modernizante e democrático.

A guerrilheira morta diante dele derruba todos os argumentos do General¹²¹ Presidente com sua simples presença. Ela pouco fala e convence mais do que ele. Ela resgata todo o sofrimento das vítimas do tirano, suposto príncipe, torturador e assassino supostamente em virtude do bem da nação. Contra a “ingenuidade” conveniente do General que deseja “apagar com uma borracha” a dor e o sofrimento, ela afirma que a borracha é incapaz de apagar o sangue derramado.

¹²¹ Explica Gaspari (2002b): “O cadáver expunha a relação farsesca do governo, que negava a tortura nos salões e condecorava a ‘tigrada’ no porão. Um preso com dez costelas quebradas poderia ser mantido incomunicável num hospital até que se recuperasse. Podia ainda ser ameaçado, tanto com novas torturas como com desconfortos carcerários. Além disso, para efeitos de propaganda, um terrorista vivo sempre poderia ver expostos os seus próprios crimes. O cadáver, porém, tolhia a onipotência dos torturadores, obrigando-os a buscar cumplicidades que, se em certos momentos poderiam ser tomadas como favas contadas, em outros poderiam faltar” (GASPARI, 2002b, p. 173).

Assim, arma em punho, ela esclarece que veio cumprir uma missão. O General sente “uma súbita vontade de teres tua mãe perto de ti, o que te faz recordar as vítimas do Esquadrão da Morte na Baixada Fluminense que gritam pelas mães na hora das execuções” (DRUMMOND, 1988, p. 143). Por meio da revelação do que pensa o General o narrador também revela que o ditador conhece, de fato, os acontecimentos repressivos que declara à guerrilheira não conhecer. A moça, entretanto, não se deixa enganar e anuncia que o General Presidente pagaria por “tudo que os governos militares fizeram no Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 147). Convocado a sortear a tortura que deveria viver, o General Presidente retira um pedaço de papel de dentro de um chapéu. Antes de conhecer o que ali está escrito, o General Presidente escuta novos passos: sua “tortura” será presenciada.

Imaginando se tratar de passos de sua segurança pessoal, o General Presidente chega a pensar em prender a guerrilheira, mas, um pensamento lhe ocorre: “é possível prender os mortos? Não, não é possível prender os mortos [...] nem é possível cassar ou banir os fantasmas dos mortos, não é possível, nem mesmo, anistiar os mortos”. (DRUMMOND, 1988, p. 149). Tal reflexão tem um contorno específico de não apagamento do passado repressivo da ditadura. Ainda que se queira consertar ou mascarar as catástrofes políticas, os mortos do passado estão definitivamente mortos e não podem, como os vivos exilados, serem “anistiados” de suas mortes. Entretanto, nenhum mal mais lhes atinge e eles dispõem de uma espécie de liberdade plena que, em vida, só encontraria equivalência na liberdade dos loucos. Eles nada mais temem, ao contrário dos vivos e, por isso, parecem mais “vivos” do que os próprios vivos¹²².

O General descobre que os passos são de dois outros “fantasmas”: “um dos homens não tem cabeça e, ao outro homem, faltam os olhos e ele usa óculos escuros e

¹²² Esse ponto de vista é claramente defendido em outras obras de Roberto Drummond como, por exemplo, em *Os mortos não dançam valsa* (2002).

ele está molhado e, em seu cabelo, tu descobres algas marinhas” (DRUMMOND, 1988, p. 149). A descrição dos dois mostra, de imediato, que também foram vítimas da tortura e do ocultamento de cadáveres praticados durante a ditadura militar.

Em meio à visão dos mortos, General Presidente se imagina no *Brazilian Follies*. “Tu cantas no Brazilian Follies (...) mas a guerrilheira de olhos verdes aponta a Máuser para o teu coração e, ao lado dela, estão os outros dois, o sem cabeça e o de óculos escuros e algas nos cabelos: tu volta à realidade” (DRUMMOND, 1988, p. 175). De fato, as “alucinações” que apresentam vínculos com os fatos reais de tortura e morte de presos políticos impedem que o General Presidente se perca em imagens da esperada festa. O *Brazilian Follies*, a festa oficial, presta-se à manipulação política e à fuga da realidade; efeito contrário tem a alucinação do General Presidente com a guerrilheira e suas outras vítimas, que é um mergulho vertiginoso na realidade brutal que a ditadura tentou ocultar, minimizar e fazer esquecer. Entretanto, os mortos que o General Presidente vê também são alucinações. Pode-se dizer que, utilizando uma expressão utilizada no próprio romance, o General Presidente tem uma *bad trip*, uma alucinação que lhe traz sensações ruins, como se fosse um pesadelo – *bad trip* que se contrapõe àquela em que, a partir do golpe de estado de 1964, ainda segundo o romance, o Brasil entrou, mergulhando nas trevas e convivendo com arbitrariedades e violências absurdas que passaram a integrar a ordem da “normalidade”.

Os mortos que ainda não foram totalmente libertos de uma “vivência clandestina”, justamente porque são corpos de desaparecidos, se mostram na alucinação do General Presidente. Explica Gaspari (2002b) que, durante a ditadura militar, uma pessoa morria muitas vezes: “Na primeira, quando o mataram. Nas demais, quando a toda iniciativa no sentido de elucidar o crime e levar os acusados ao processo legal, correspondeu uma resposta do regime, calando-a.” (GASPARI, 2002b, p. 168). O

romance expõe esses corpos no objetivo de lembrar que tal situação permanece incerta, não definida, alguns mortos não foram devidamente reconhecidos e, portanto, não podem ser esquecidos; outros, sequer foram encontrados. Esse gesto de resgatar os mortos “mal-resolvidos”, considerados fantasmas pelo General Presidente, também ocorre com outras personagens do romance, pois elas resgatam partes mortas de si a fim de resolver seus dramas e contradições. O estado agônico, no qual estão parcialmente mortas (são mortos-vivos), terá uma resolução que, para muitas é a morte total, incluindo a morte física¹²³.

A palavra escassa dos “fantasmas” do homem sem cabeça e do homem com algas nos cabelos - eles são sóbrios - relaciona-se com esse estado incerto em que se encontram. A mudez que os atinge é indício da perda irreparável que sofreram. Ou seja, para esses mortos, as palavras convencionais não abarcariam a sua experiência e é por isso que eles se calam ou falam apenas o essencial, por indícios, por vestígios que são os restos de seus corpos expostos ao General. Explica Berta Waldman (SELIGMANN-SILVA, 2003):

Assim, os sentidos do texto têm de ser buscados nas relações entre o que se diz e o que se cala, entre a palavra e o silêncio. O que está implícito pressiona a linguagem anunciando que algo latente não foi simbolizado, mas tem de ser levado em conta para não se falsear as significações possíveis do texto. Esse enfoque oblíquo do autor traduz a impossibilidade de olhar de frente o horror e representá-lo. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 179).

Ao morto sem cabeça, o General Presidente pergunta: “ – Cadê a tua cabeça? – Foi cortada, general... – Cortada? Eras, por acaso, do bando de Lampião e Maria Bonita? – Não, general. Eu era guerrilheiro do Araguaia...” (DRUMMOND, 1988, p.

¹²³ A libertação plena, a morte, simbólica ou física, completa o processo de sofrimento e desintegração pelo qual as personagens passam no decorrer do romance. Terê, Camaleão Amarelo e Homem do Sapato Amarelo morrem, já alquebrados em suas situações humanas – tal como outras personagens do romance, são, inclusive, comparados a animais - mas o General Presidente, por ocupar uma posição política que lhe dá um status sobre-humano, no qual ele é considerado um “Deus”, somente sofre a perda de seu cargo, fragilizando-se e tornando-se mais humano. Outras personagens enlouquecem ou criam outras fugas imaginárias da realidade.

176). Esses esclarecimentos que o General Presidente finge ter mostram que a mesma violência empregada por bandos considerados criminosos ou subversivos pelo governo oficial é empregada pela própria oficialidade. O relato do fantasma sem cabeça compreende a realidade do combate à Guerrilha do Araguaia pelas tropas do exército¹²⁴.

Diálogos como esse travado entre o guerrilheiro morto e o ditador têm, no romance, uma finalidade didática para o leitor, pois esclarece fatos e situações que talvez ele desconheça. Historicamente falando, em 1980, época do romance, alguns fatos ocorridos nos tempos negros da ditadura militar estavam vindo a conhecimento do público e o romance, por meio de alguns desses recursos narrativos de efeito “didático” ou informativo – como o uso da cena, por exemplo – dava a sua contribuição.

Eles me pegaram numa emboscada no Araguaia. Me fuzilaram na hora e cortaram minha cabeça e depois amarraram minha cabeça com uma corda de bacalhau e saíram voando com minha cabeça pendurada do lado de fora de um avião pelo Araguaia e um alto-falante berrava: - Vejam o que acontece com os terroristas e os amigos dos terroristas... (DRUMMOND, 1988, p. 176).

A riqueza de detalhes é um dado recorrente também nos relatos das torturas sofridas pelo ex-presos político, no seu núcleo narrativo. O relato do sobrevivente e do morto, ainda que produto do trabalho ficcional supre, por meio do romance, uma falta, tentando dar expressão ao trauma que transcende a esfera individual das personagens.

A atribuição de uma linguagem clara e limpa aos mortos que retornam nesse romance é uma mostra de que o romance tenta cumprir uma missão informativa,

¹²⁴ A história do personagem sem-cabeça pode ter sido baseada em Osvaldo Orlando da Costa, o Osvaldão, militante do Pcdob: “Negro, tinha 35 anos, 1,98 m, barba enorme e calçava 46. [...] Chegara ao Araguaia em 1966 [...] Aterrorizava os soldados [...] Tornara-se um mito de invulnerabilidade. Dizia-se que o Exército não o pegava porque, ao entrar na floresta, ele virava teco, mosquito, cachorro ou borboleta [...]. Na tarde de 4 de fevereiro de 1974 *Osvaldão* estava sozinho, escondido na floresta. [...] um jovem camponês que colaborara com os guerrilheiros, vinha à frente de uma patrulha militar. Viu-o numa capoeira, sentado num tronco. Matou-o com um só tiro. O corpo enorme e depauperado do guerrilheiro morto foi pendurado num cabo e içado por um helicóptero. Despençou. Amarraram-no de novo, e assim o povo da terra viu que *Osvaldão* se acabara. Antes de sepultá-lo cortaram-lhe a cabeça.” (GASPARI, 2003, p. 405 – 406). “Depois de morto, *Osvaldão* foi degolado. Nesse caso, por puro barbarismo. A lógica do extermínio explicava a degola como recurso necessário para a identificação de guerrilheiros mortos no meio da mata, a dias de distância de um ponto de contato com a tropa.” (GASPARI, 2002b, p. 457).

empenhada em compromisso com os que não puderam mais falar. Entretanto, essa missão tem na ficção o seu limite. Ela é uma tentativa de simbolizar o que, no momento, ainda permanecia obscuro e suscitava medo, o que, portanto, ainda estava reprimido. A verdade que vêm à tona, aí, emerge no meio do delírio do General Presidente o que pode tornar tudo relativo.

O outro fantasma, o do morto com algas nos cabelos, também se apresenta: ele é o deputado Rubens Paiva¹²⁵, desaparecido durante o regime militar e, possivelmente, morto por causa dos ferimentos da tortura. O fato que chama a atenção na história de Rubens Paiva é seu desaparecimento e sua provável morte. A hipótese criada por Drummond no romance indica que ele teria sido jogado ao mar, como é indicado pela aparência molhada da personagem-fantasma que assombra o General Presidente, bem como pelas algas nos cabelos. O General Presidente finge desconhecimento da história de Rubens Paiva. E o personagem morto conta a sua história:

Me puseram dentro de um avião, general. Eu amarrado com uma corda de bacalhau, general. E o avião levantou vôo. Quando estava longe, em cima do mar, eles começaram a me interrogar, general. Gritavam: Fala, terrorista imundo! Fala, cão filho da puta! Eu não

¹²⁵ Gaspari (2003) explica o caso: “Deputado federal pelo PTB, cassado de 1964, Rubens Beirodt Paiva tinha 41 anos e levava a vida de próspero engenheiro [...] Sua atividade política visível restringia-se a um círculo de notáveis do governo Goulart que vivia na Zona Sul do Rio [...] Achava que a ditadura se estabilizara mas não havia risco de que fosse preso ou torturado. [...] Rubens Paiva foi preso no início da tarde de 20 de janeiro de 1971 [...] Escortado, guiou seu carro até o quartel do comando da III Zona Aérea, junto ao aeroporto Santos Dumont. [...] Passava pouco mais de uma hora da madrugada do dia seguinte quando Amílcar Lobo, aspirante-a-oficial e médico do DOI [...] encontrou um homem nu, deitado, com os olhos fechados. Tinha o corpo marcado de pancadas e o abdômen enrijecido, clássico sintoma de hemorragia interna. ‘Rubens Paiva’, murmurou duas vezes o preso, abrindo os olhos. [...] Na manhã seguinte o médico foi informado de que Rubens Paiva morrera. Pretendiam esquartejá-lo [...] [pois] do receituário de lorotas para explicar as mortes dos presos na Barão de Mesquita [...] nenhuma delas servia. Não podiam negar a prisão [...] Nem dizer que o ex-deputado resistira [...] Muito menos que se suicidara [...] Segundo o registro feito na 19ª Delegacia às 4h30 da madrugada de 22 de janeiro, ‘o elemento Rubens Seixas’ fora seqüestrado por um grupo terrorista [...] quando era transportado [...] por um capitão e dois sargentos. Os seqüestradores surgiram em dois automóveis, atacaram com armas automáticas e obrigaram a escolta a abrigar-se fora do fusca. Deu-se ‘tiroteio cerrado’, o carro incendiou-se e o preso evadiu-se. Rubens Paiva era um homem corpulento, pesava perto de cem quilos. Teria conseguido sair do carro pela porta esquerda enquanto os três militares saíam pela direita. No meio do tiroteio refugiara-se atrás de um poste e correrá até um dos veículos dos terroristas, percurso que somaria 25 metros. Entre o momento em que ouviram Rubens Paiva pedir água e o instante em que ele murmurou o nome em agonia passaram-se cerca de dezesseis horas. [...] Rubens Paiva morreria muitas outras vezes, em muitos outros foros.” (GASPARI, 2003, 324 – 327).

sabia de nada, general, nunca soube de nada. Eles gritaram: Daqui a pouco voce vai falar, cão terrorista! E eles me penduravam do lado de fora do avião, ameaçando soltar a corda de bacalhau. Até que eles soltaram a corda e eu caí no mar... (DRUMMOND, 1988, p. 176).

“Conhecendo” as histórias dos mortos, o General Presidente se oferece para “ajudar”:

- Por que me procuras? Devias falar com o Geisel. Melhor, com o Medici. A culpa toda foi do Medici. Eu queria fazer alguma coisa por você. Posso?
 - Não, general...
 - Eu posso ser a sua boca. Posso falar por você. Alimentar por você. Cantar, rir, gritar, beijar por você. Posso ser os seus olhos...
 - Não, é tarde, general – responde a ti o guerrilheiro sem cabeça. [...]
 - Não posso fazer nada por você? – tu perguntas ao deputado Rubens Paiva.
 - Nada – ele responde. – Os peixes já me devoraram... (DRUMMOND, 1988, p. 177).

São dois os tormentos que os fantasmas da guerrilha, do homem sem cabeça e do homem com algas nos cabelos impõem ao General Presidente: viver os últimos momentos de frei Tito em Paris, atormentado pela sombra de Fleury, seu torturador; e os últimos momentos de Carlos Lamarca, quando, sabendo-se cercado por soldados do governo, escreve uma carta para sua amada Iara Iavelberg.

Exilado em Paris como um dos ex-presos libertos em um acordo entre governo e grupos de esquerda realizado graças a um seqüestro, frei Tito¹²⁶ conheceu a liberdade depois de ter sido preso e torturado pelos homens de Fleury no Brasil:

O capitão Maurício Lopes Lima foi buscar em sua cela frei Tito de Alencar Lima, um dos dominicanos ligados à ALN, e avisou-o: ‘Você

¹²⁶ Tito de Alencar Lima, mais conhecido como Frei Tito, foi um sacerdote católico brasileiro que assumiu a direção da Juventude Estudantil Católica e que em 1968 foi preso por participar de um congresso clandestino da União Nacional dos Estudantes em Ibiúna. Fichado pela polícia, tornou-se alvo de perseguição da repressão militar. Preso em 1969, juntamente com outros dominicanos pelo delegado Sérgio Fleury, do Dops, passou cerca de trinta dias sob torturas nas dependências deste órgão, de onde foi levado para o Presídio Tiradentes. No início de 1970, Frei Tito foi torturado nos porões da chamada “Operação Bandeirantes” (OBAN). Na prisão, ele escreveu sobre a sua tortura e o documento correu pelo mundo e se transformou em símbolo de luta pelos direitos humanos. Por ocasião do sequestro do embaixador suíço por revolucionários brasileiros, a libertação de Tito foi negociada. Ele foi deportado, estabelecendo-se em Paris, na ordem dos frades dominicanos. Ali, Tito sofria ainda as consequências da tortura psicológica a que foi submetido nas mãos de Fleury. Seu sofrimento teve fim em 1974, quando seu corpo foi encontrado suspenso por uma corda. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_de_Alencar_Lima).

vai conhecer a sucursal do inferno'. Frei Tito foi para a Oban. Apanhou por três dias. Numa das sessões, agentes da equipe do capitão Benoni Albernaz, enfeitados com vestes litúrgicas, mandaram que abrisse a boca para receber 'a hóstia sagrada'. Era o fio ligado ao magneto. De volta à carceragem, frei Tito conseguiu uma gilete e meteu-a na veia do antebraço. Acordou no pronto-socorro do hospital das Clínicas. (GASPARI, 2002b, p. 278).

Entretanto, diferente de outros prisioneiros, frei Tito não se mostraria livre nessa situação de aparente liberdade. Alucinado pela lembrança constante das torturas sofridas na prisão, Tito só encontraria paz na morte, suicídio realizado algum tempo após sua chegada a Paris: “você ficará pendurado numa árvore em *Abresle*, seu corpo girando levemente, ao sabor da brisa, e nem no delírio da sua morte, o Brasil se libertará...” (DRUMMOND, 1988, p. 188).

O romance reconta os fatos da prisão e morte de frei Tito por meio da alucinação (ou castigo) vivida pelo General Presidente: ele sente o que frei Tito viveu em seus últimos momentos. O romance aborda como que em paralelo a tortura mental de Frei Tito em Paris e a tortura mental do General Presidente. Na 1ª, dá corpo e representação aos efeitos ruinosos permanentes da tortura: transforma o delegado Fleury em Satanás e narra os abusos e crimes que este cometeu, com requintes de crueldade e sadismo, sobre o frei.

Sua vivência de frei Tito inicia-se em meio à iluminação e à agitação das ruas parisienses do Ano-Novo, pensando “que Hitler ressuscitou e ocupou Paris e os maquis e os aliados também ressuscitaram e hoje libertaram Paris” (DRUMMOND, 1988, p. 187). A mente atordoada de frei Tito interpreta os acontecimentos daquele momento em Paris como uma volta ao contexto da segunda guerra mundial, durante a qual Paris foi rendida pelos alemães e foi libertada pelas forças aliadas.

Por conta do que acredita ser uma libertação, frei Tito deseja “cantar e dançar e gritar e chorar” (idem) com todos os presentes nas ruas, mas ele só consegue latir. Frei Tito fora transformado em um cão por Fleury “– Convença-se de uma vez por todas –

falou o Satanás Fleury com você, - você, Tito, é um cão. Lembre-se disso: um cão!”. (idem). Mas, mesmo sendo um cão, frei Tito se alegra com a festa libertadora em Paris “sobe em cima de um jipe que cheira a fim da Segunda Guerra, e, agora em cima do jipe, como mascote de um grupo de jovens maquis que desfilam pelo Arco do Trinfo, você participa da festa, Frei Tito” (idem). Mas, ao mesmo tempo em que festeja, frei Tito vê Fleury lhe ordenando que desça do jipe “e você salta do jipe e corre, e tenta se refugiar no Convento dos Dominicanos em Saint Jacques” (DRUMMOND, 1988, p. 188). É impedido na entrada por uma placa onde está escrito que é proibida a entrada de cães.

O sofrimento de frei Tito que o romance resgata e enfatiza, especialmente, em seus aspectos de tentação sofrida durante a tortura, aproxima-se de alguns aspectos do sofrimento real vivido por Tito em Paris. Seu sofrimento durante a prisão ficou registrado em anotações do frei, e também em relatos de companheiros de irmandade. Frequentemente Tito revivia as torturas mentalmente, de modo a acreditar serem as pessoas ao seu redor Fleury e os outros algozes. Tito tinha comportamentos estranhos, dizendo-se impedido de entrar nos lugares, por proibição de Fleury.

No delírio, o fato de não viver livremente a felicidade da libertação de Paris, de se sentir um inferior aos que ali estão denuncia o sentimento de culpa que Tito sentia, por pensar ter traído os companheiros revolucionários. Tal sentimento de traição representa a essência mesma da auto-tortura por meio da culpa, que outras personagens do romance também sentem. É o grupo ao qual pertence a vítima que o algoz tenta alcançar por meio dela: o algoz leva a vítima a trair, esse é o seu objetivo. Assim, obtém a informação que quer e também tem a garantia de que a vítima vai se auto-torturar depois, num processo de continuação da tortura antes sofrida. Entretanto, embora Tito

sofra, o próprio demônio Fleury admite que “não arranquei de você uma confissão de amor ao governo brasileiro” (DRUMMOND, 1988, p. 191).

Frei Tito procura a Catedral de *Notre Dame*, mas lá ele também não pode entrar. O fato de ser proibido nesses locais santos remete ao sentimento de culpa que sente Tito por ter “traído” a igreja. Havia uma razão para que os torturadores o desqualificassem, em especial: frei Tito simbolizava uma instituição que, dentre todas as que existiam durante a ditadura militar, foi a única que não se desintegrou: a Igreja Católica. “a erosão da estrutura institucional da sociedade brasileira chegara a um ponto em que só restava a Igreja como força política organizada capaz de se mobilizar em defesa dos direitos humanos” (GASPARI, 2002b, p. 226), mas tal igreja realizava uma política dúbia, ora a favor do governo, ora se opondo a ele¹²⁷.

Foi com o sofrimento de frei Tito (e de outros religiosos, tal como a madre Maurina, também citada no romance) que a Igreja Católica, aos poucos, tomou uma posição contrária ao governo em relação a um ponto: a tortura, especialmente a aplicada a inocentes. Se frei Tito participava de uma ala renovadora da Igreja Católica - que fazia oposição aberta à ditadura e que abrigou, em seus conventos, muitos guerrilheiros – e, portanto, contrária aos interesses da ala conservadora que poderia lavar suas mãos, Tito fora, ao mesmo tempo, trucidado pelo aparato que a ditadura afirmava não mais existir. Havia uma cumplicidade estranha entre Igreja e Estado que evitavam, mutuamente, ver as “falhas” um do outro.

¹²⁷ A dubiedade da Igreja Católica é exposta nos seguintes termos, por Gaspari (2002b): “Apoiava a instauração da ditadura com a própria retórica do regime: ‘Ao rendermos graças a Deus, que atendeu as orações de milhares de brasileiros e nos livrou do perigo comunista, agradecemos aos militares que, com grave risco de suas vidas, se levantaram em nome dos supremos interesses da Nação’. Em seguida, separava-se dela com a linguagem dos liberais: ‘Não há dúvida de que a ação militar deve consolidar a vitória mediante o expurgo das causas da desordem. Entretanto, o critério da correção e os métodos a serem empregados na busca e no trato dos culpados, as medidas saneadoras e as penalidades não são atribuição da força como tal, mas de outros valores, sem os quais a força não passaria de arbitrariedade, de violência e tirania. Que os acusados tenham o sagrado direito de defesa e não se transformem em objeto de ódio ou de vindita.” (GASPARI, 2002b, p. 239).

Foi, talvez, por representar essa ala renovada da Igreja Católica, que lutava pela concretização na terra¹²⁸ do paraíso prometido, que frei Tito foi especialmente torturado. Em seu caso, a tortura não pareceu ter como principal foco a confissão, a entrega de pontos, planos, aparelhos ou companheiros, mas o puro constrangimento e a fissura de sua personalidade.

A técnica de tortura aplicada aos presos políticos durante a ditadura militar que visava “desestruturar a personalidade dos presos” (GASPARI, 2002b, p. 26) pode ser explicada a partir de algumas observações Jean-Claude Rolland¹²⁹ sobre o sofrimento de frei Tito: descargas elétricas eram lançadas nas mãos, nos pés, nas orelhas e na cabeça de frei Tito e a cada descarga, seu corpo tremia como se ele fosse despedaçar. Diante da dor extrema e generalizada, a perda da consciência passa a ser desejada, o que implica em um fragmentar-se fora de um todo consciente. Uma descarga elétrica ocorria a cada “não” dito¹³⁰ e tais descargas elétricas, por vezes, provocavam a perda do controle das funções fisiológicas do corpo, o que implicava em um constrangimento castrador. Também a manipulação sexual do preso, diante de olhares estranhos – pessoas estrategicamente escaladas simplesmente para assistir a tortura – obtinha esse mesmo efeito. Casto, frei Tito sofreria sérios abalos em sua personalidade¹³¹ a partir dessas torturas que visavam eliminar o domínio do preso sobre seu próprio corpo.

A mente insubmissa torna-se vítima de sua carcaça, que é, a um só tempo, repasto do sofrimento e presa do inimigo. ‘O preso só lastima uma coisa: o ‘diabo’ do corpo continua agüentando’, lembraria o dirigente comunista Marco Antônio Coelho. Ainda que a certa altura a

¹²⁸ Foi por essa mesma razão que Pai Francisco, o velho que morre no hall do Edifício Palácio de Cristal, (e que é anunciado pelo Homem do Sapato Amarelo) foi perseguido e preso: por fundar e divulgar uma nova igreja que pregava a concretização do paraíso prometido *na terra*. Ele esteve vinculado à Teologia da Libertação e teve problemas com a ala mais tradicional da Igreja Católica, sendo acusado de comunismo.

¹²⁹ “Um homem torturado: Tito de Alencar”

(http://www.2guerra.com.br/sgm/index.php?option=com_content&task=view&id=515&Itemid=29).

¹³⁰ É fácil compreender, sob esse ponto de vista, a facilidade de Camaleão Amarelo em só dizer sim, ainda que ele não tenha sofrido o mesmo tipo de tortura física, o efeito psicológico é o mesmo.

¹³¹ Diz, no romance, o demônio Fleury a frei Tito: “No Brasil, eu quebrei você, Tito (...) dei choque na sua alma (...) instalei a morte no seu coração” (DRUMMOND, 1988, p. 191).

mente prefira a morte à confissão, aquele corpo dolorido se mantém vivo, permitindo o suplício. A dor destrói o mundo do torturado ao mesmo tempo que lhe mostra outro, o do torturador, no qual não há sofrimento, mas o poder de criá-lo. Quando a vítima se submete, conclui-se um processo em que a confissão é um aspecto irrelevante. O preso, na sala de suplícios, troca seu mundo pelo do torturador. ‘A vítima faz mais do que dar uma informação ao carrasco, ela passa a reconhecer nele o senhor da sua voz, ou seja, de sua humanidade’, ensina o professor Pierre Vidal-Naquet. (GASPARI, 2002b, p. 41).

No delírio do General Presidente, frei Tito se lembra da voz do delegado Fleury, gritando em um megafone como gritava nas noites da Oban no Brasil. A tortura realizada por Fleury é chamada de “encanto” por este. O demônio Fleury, tentando frei Tito, promete retirar o encanto se frei Tito louvar o governo ditatorial do Brasil: “Eu tiro o seu encanto, você volta a ser um frade terrorista [...] eu tiro o seu encanto, Tito, e você pode acompanhar a festa da libertação de Paris, porque a libertação do Brasil, Tito, essa você morrerá sem ver” (DRUMMOND, 1988, p. 188). Em busca de uma confissão de amor ao Brasil, Fleury diz a frei Tito que em Paris não há quem o veja, nenhum dos antigos companheiros brasileiros, e que, portanto, frei Tito poderia gritar livremente seu amor ao governo do Brasil: “Tito não tem ninguém vendo. E, depois, Tito, ninguém sabe português em Paris, vão pensar que você está gritando: Abaixo a Ditadura no Brasil!” (DRUMMOND, 1988, p. 189).

A fim de se safar da tentação, frei Tito reza. Assim como Tamanduá Bandeira faz com Camaleão Amarelo, Fleury se faz de amigo de frei Tito, se faz de inocente: “Olha, Tito, eu sempre fui seu amigo (...) lá no Brasil, eu cumpria ordens superiores. Eu, o capitão Albernaz, o capitão Maurício, todos nós” (DRUMMOND, 1988, p. 189). Como “prova de amizade”, Fleury transforma Frei Tito em Marlon Brando, como este aparece em *O último tango em Paris*. E o satanás Fleury tenta Tito com Maria Schneider nua.

Como Marlon Brando, Frei Tito, você sai andando por uma rua de Paris. Você sempre teve um fraco por atrizes de cinema. Lembra-se da

sua paixão por Ava Gardner, Frei Tito? Lembra-se de quando você comprava bala com figurinha dos artistas de Hollywood e seu coração disparava, quando você abria a bala e encontrava Ava Gardner, companheira de suas noites no Brasil? (DRUMMOND, 1988, p. 189).

Fleury corrompeu e domina até os sonhos, até os devaneios de frei Tito. Fleury conhece os pensamentos de frei Tito porque entrou em sua alma “me asilei lá” (DRUMMOND, 1988, p. 190). Martirizado pela tortura, ele agregou aos destroços de seu antigo mundo as palavras do torturador. Mutilado de uma parte de si, Tito é uma personagem alegórica.

O fantasma de frei Tito, que emerge no presente da narrativa no delírio do General Presidente, num momento histórico em que se pretende esquecer¹³² as brutalidades geradas pela ditadura, gera sentidos que não podem ser plenamente compreendidos porque falam de acontecimentos passados. Ao surgir no delírio do General Presidente, a imagem de frei Tito resgata esse passado e o expõe para que alguns gestos inexplicáveis do presente possam ser compreendidos. Mesmo em sua vida pós-prisão, Tito não pôde ser plenamente compreendido por seus companheiros de irmandade que não conheciam a realidade da tortura pela qual ele tinha passado. Sua escrita, o relato de seu sofrimento, nesse momento, foi esclarecedora. Antes dela, porém, frei Tito fora considerado louco, inadequado, desajustado, pois a verdade de seus gestos, para os quais a tortura não tinha ainda acabado, não fazia sentido para os outros.

Com essa dinâmica alegórica, a leitura desse romance se realiza. Os fatos narrados correm o risco de passar despercebidos por quem não conhece ou não tem empatia e interesse pelos acontecimentos narrados. O romance articula alegoria e informação histórica para, via ficção, tentar tocar o leitor, instigando-o à investigação histórica dos fatos narrados.

¹³² A oficialidade visava esquecer, enquanto as vítimas visavam recordá-las e divulgá-las.

O romance mostra por meio da exposição dos traumas psicológicos de Frei Tito, que o país, em fase de abertura política, ainda trazia marcas que precisavam ser esclarecidas antes de seguir em frente. Outras personagens do romance também personalizam tais marcas, como, por exemplo, Elisa e o ex-preso político. Frei Tito, no romance, reproduz a condição experimentada por outras personagens do romance que vivem alijadas de suas convicções religiosas e políticas, de seu corpo, de sua mente e, principalmente, da realidade de seu país: são mortos-vivos.

O General Presidente é punido, no presente da ação dramática, pelas alucinações que o castigam. Seja a lembrança da vida anterior à sua chegada ao poder absoluto, ainda humana, seja pelo confronto imaginário com as vítimas de seu governo. Ele é o vitorioso que está sendo subjugado por suas vítimas. Viver a tortura de frei Tito consegue, de algum modo, resgatar no General Presidente uma parte humanista de sua personalidade, mas ainda não é o bastante para que ela se manifeste: “O pedaço de Frei Tito que ficou em ti, desde que entraste na pele dele no delírio em Paris, quer abraçar os três [os fantasmas mortos, a guerrilheira, o sem cabeça e o de algas nos cabelos], mas o teu fascismo portátil (...) te faz arrogante” (DRUMMOND, 1988, p. 242 – 243). Então, General Presidente “revive” também, em seu delírio, as últimas horas de Carlos Lamarca¹³³, ex-militar tornado guerrilheiro. A vivência se baseia, sobretudo, nas cartas de amor escritas por Lamarca, auto-referido como Carlos – o que denota a sua situação de homem comum, anônimo – a Iara Iavelberg, sua amada.

¹³³ Carlos Lamarca, “capitão do Exército, bom de tiro, comandante de uma companhia do 4º Regimento de Infantaria, em Quitaúna, nas cercanias de São Paulo [...] nascera nas fraldas do morro de São Carlos, no Estácio, berço de alguns dos maiores sambas do Carnaval carioca. Seu pai era sapateiro na praça Saens Peña, na Tijuca, e entre seus fregueses estava a nora de Costa e Silva, cujo marido comandara o segundo-tenente Lamarca no Batalhão das Nações Unidas enviado ao canal de Suez em 1962. Magro, alto e taciturno, fora o 46º numa turma de 57 aspirantes da AMAN. Servira de instrutor de tiro num curso de defesa contra assaltantes oferecido pelo Bradesco aos funcionários de suas agências. Em dezembro de 1964, como tenente, servia no Rio Grande do Sul e dera fuga a um capitão brizolista que estava sob sua guarda na 6ª Companhia de Polícia do Exército, em Porto Alegre.” (GASPARI, 2002b, p. 47). Desertou para se juntar à guerrilha. Formalizou sua ligação com o que viria a ser a VPR em dezembro de 1968.

Iara já está morta e Lamarca sabe disso. Detalhes da morte de Iara, mal esclarecida, são citados: ele acredita que ela tenha se suicidado em seu apartamento a fim de não entregar-se aos policiais da repressão “não pude deixar de pensar em ti, tão nova, tão bela, sendo obrigada a se matar para não cair nas mãos dos que aprisionam o Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 245).

A morte é, de fato, descrita como libertação “eles me matam (...) mas eles acham que eu não estou bem morto e me matam outra vez. E a cada morte, Neguinha, eu estou mais vivo” (DRUMMOND, 1988, p. 246). Do ponto de vista da alegoria, isso também se realiza. Dos fragmentos da história original de Lamarca, perdidos no tempo e no espaço, recria-se um Lamarca que, no caso desse romance, é um homem idealista, com sede de liberdade, que vive prisões que lhe impedem, também, de viver um grande amor no plano terreno.

Sabendo-se cercado pelos militares, enquanto está com Zequinha – seu último companheiro - descansando embaixo de uma baraúna, ele não lamenta a sua sorte, pelo contrário: se sente feliz por poder se juntar a sua amada. Ele sabe, principalmente, que os soldados que o cercam esperam ansiosamente pelo momento de sua captura e sabe que tais soldados, ao mesmo tempo, o temem: “Há muito tempo que eles fizeram o cerco. Eles são dez, vinte, trinta ou mais, mas têm medo, acreditam que estou armado até os dentes e cada um deles morre um pouco antes de atacar” (DRUMMOND, 1988, p. 245). Mas eles temem, sobretudo, a fama de herói conquistada por Lamarca, que fez dele uma nova esperança para a esquerda brasileira, à época.

Lamarca sabe que o medo dos soldados os faria disparar não uma, mas várias vezes, matando aquele que, pela debilidade física em que se encontrava, poderia ser facilmente rendido. Mas, na carta a Iara que o romance centraliza, ele diz que não resistirá, não dará um tiro sequer “porque viver seria trair você, Neguinha, você,

Neguinha, que era a minha revolução, a minha guerra de guerrilha: o território livre que eu queria” (DRUMMOND, 1988, p. 244).

Tal carta mostra o amor de Lamarca e Iara em um plano comum, um amor como os outros. Mesmo cercado, Lamarca não se mostra preocupado com o futuro da organização revolucionária pela qual lutava e pela qual morreria - e em nenhum momento a carta cita a guerrilha da qual faziam parte. Carlos Lamarca é simplesmente mostrado como um homem comum que, diante da morte, escreve uma carta à sua amada.

Documento único na historiografia brasileira, essas 23 cartas contam o estado de ânimo de um revolucionário derrotado que corre em direção ao nada, cavalgando sua utopia sem recriminações que mascarassem fracassos nem dúvidas que amortecessem perigos. Pela aparência macerada e pela marcha sem rumo, o *Cirilo* do sertão baiano move-se como um desesperado, mas aquele que se mostrou nas cartas é um homem feliz, desempenhando o papel de herói que se impusera e cultivara. Via as vicissitudes como um enriquecimento biográfico. Referindo-se ao pedregulho sobre o qual anotava sua teoria da revolução rural, mencionava um “escritório rústico, pré-histórico – um dia sentirei orgulho dele e contarei com satisfação, como quem rememora dificuldade superadas”. Naquilo que parece um beco sem saída, via um caminho em cujo fim haveria um “tapete vermelho”. Suas cartas a Iara são a doce narrativa de um grande amor: “Aqui tem muitos pássaros lindos de variadas cores – perto está uma juriti pronta para tomar um tiro no peito – mas não daria – e a vida dela continua em homenagem a ti¹³⁴. Ela voou. [...] Sou feliz por ser o teu amor, sinto saudades de tudo e me alimento das lembranças. Penso adoidadamente em ti – é impressionante – nunca pensei amar tanto” (GASPARI, 2002b, p. 351-352).

Na carta recriada no romance, Carlos projeta a esperança em um outro tempo, no qual ele e sua amada poderiam viver tudo o que não puderam desfrutar em vida. No romance, Lamarca refere-se às privações a que ele e sua amada, devido à condição de guerrilheiros, estiveram submetidos: “Vamos assistir o filme *Queimada*, eu abraçado a ti, sentindo teu calor em mim, sem medo da luz do cinema se acender de repente e nos

¹³⁴ É interessante notar como, em *Sangue de Coca-Cola*, o General Presidente tem uma atitude semelhante: instado a atirar no Bem-Te-Vi, ele desiste, em homenagem a filha da dona da pensão que habitava enquanto era um cadete. A lembrança da moça o faz desistir, momentaneamente, de seu instinto assassino.

cercarem com metralhadoras como uma vez fizeram no Rio de Janeiro com Carlos Marighela” (DRUMMOND, 1988, p. 245). Ele planeja a vivência dos prazeres mundanos e miúdos sob a condição de morto e, paradoxalmente, as atitudes transcendentais e os sonhos utópicos coletivos foram buscados em vida. A escolha de Lamarca aqui retratado e de sua amada – a vivência simples de prazeres mundanos e não mais de grandes ideais – encontra um paralelo, no romance, na escolha feita por Elisa e pelo ex-presos político, que também fazem essa escolha idílica e individualista. Mas, ao contrário de Lamarca e Iara, eles permaneceram vivos, não morrem lutando por um ideal coletivo.

Quero tomar chope com você em Copacabana, e mais tarde sairemos andando de mãos dadas, tu e eu, pela Avenida Atlântica, e entraremos nos teatros, e nos bares, e em todos os lugares que nunca pudemos ir, e o governo brasileiro nada poderá fazer contra nós, porque seremos nuvem e não se prende uma nuvem, nem se mata uma nuvem (DRUMMOND, 1988, p. 246).

O idealismo de Lamarca pode ser percebido por meio das frases “E toda vez que houver alguém pobre, estaremos com ele. Toda vez que houver alguém explorado, alguém preso, alguém ameaçado, estaremos lá” (DRUMMOND, 1988, p. 246). Como diz Terê, em seu núcleo narrativo, o povo brasileiro forma seus heróis–santos a partir de suas carências materiais e da incapacidade de resolvê-las. Lamarca encarna o papel daquele que não somente dá esperança e alento, mas também daquele que incentiva as lutas: “Estaremos nas greves e nas passeatas e estaremos nos comícios e estaremos na boca das urnas, se houver urnas, e estaremos nas guerrilhas, em todas as guerrilhas, se houver guerrilhas” (DRUMMOND, 1988, p. 246). Mas o romance, ao contrário desse ideal, visa mostrar um homem, simplesmente, que à beira da morte, despojado de ideais e aventuras coletivas, faz o que todo homem comum faz: pensa em sua amada uma última vez.

A personagem General Presidente está mais fragmentada agora. Além de ser vários presidentes em um só, ele está também possuído por fragmentos de Frei Tito e de Lamarca. Sob o efeito dessas “possessões”, o General Presidente explica (e Cavalo Albany o grava) que as forças de segurança que visam defender a Pátria, na verdade defendem os militares em seu poder e controle da Pátria. “A linguagem verdadeira pra definir forças de segurança seria falar em forças policiais ou força de repressão” (DRUMMOND, 1988, p. 252). Além de mais humano, o General Presidente se revela, por meio dos fragmentos de Lamarca e de Tito que estão dentro dele, também mais culto. Movido, ainda, pelo efeito dessas possessões, o General comunica a Albany a decisão de convidar o urso para jantar. Essa decisão também deporá contra ele, na acusação (feita por Cavalo Albany) de que se aliou a forças esquerdistas¹³⁵.

É quando está plenamente feliz, após ter recebido o urso e assinado a reforma agrária em homenagem a Iara Iavelberg; enquanto contempla, pela janela, os cavalos que mudam de cor “como uma fonte luminosa” (DRUMMOND, 1988, p. 303) que General Presidente é traído por Albany. Ingenuamente tomado pelo espírito do Incrível Medici, abençoa os cavalos, como se ele fosse Deus, mas surpreende-se quando eles o vaia. Os cavalos gritam por Albany, que lhe encosta uma arma e assalta-lhe o poder: “- Isso é um golpe, Presidente! Passa todo o poder pra cá!” (DRUMMOND, 1988, p. 304). Derrotado, o General Presidente pensa em uma nova identidade para si: “- E se meu nome for João Belchior Marques Goulart?” (DRUMMOND, 1988, p. 306). Confundido quanto a sua própria identidade, o General Presidente oscila entre acreditar que é o capitão Carlos Lamarca, Frei Tito ou o General Presidente do Brasil. Tal confusão é a marca de sua fragmentação e de sua fragilidade.

¹³⁵ Esse episódio fictício remete à decisão do ex-presidente Jânio Quadros que, durante seu governo, premiou Che Guevara com a Ordem Cruzeiro do Sul, o que causou profundas desconfianças em relação à sua orientação política.

No decorrer do romance, um golpe dentro do golpe é tramado, em segredo, por Cavalo Albany, conselheiro de General Presidente. A focalização do núcleo narrativo, que chama a atenção para o presente decadente do General Presidente, suas fragilidades físicas e morais, contribui para o efeito de surpresa desse golpe. Do mesmo modo que o General Presidente ascendeu ao poder – substituindo um velho general, com o apoio de militares insurgentes e de uma parte da população, fazendo uso da força bruta e prometendo um novo rumo político para o país (o que é possível perceber por meio de suas memórias) também Cavalo Albany ascende ao poder. Deposto, o General Presidente é enviado ao exílio, assim como alguns de seus predecessores.

A figura de Golbery do Couto e Silva¹³⁶ é resgatada pelo romance e transposta no conselheiro fiel e, ao mesmo tempo, traidor de General Presidente: Cavalo Albany.

[...] esse Cavalo Albany que te levou a um rosário de frases infelizes, essas frases infelizes que te transformaram numa anedota que anda de boca em boca no Brasil e fazem até as crianças rirem de ti, esse Cavalo Albany que te levou a dizer, num momento de fraqueza: - Quanto mais conheço os homens, mais admiro os cavalos¹³⁷ (DRUMMOND, 1988, p. 26).

¹³⁶ O general Golbery do Couto e Silva era, durante o governo Geisel, chefe do Gabinete Civil. Era “o Bruxo, Satã, Satânico Dr. Go, Corcunda, Dr. Gol, Corca, Genedow – Golbery, aos 66 anos, era a eminência parda do governo. Não falava em público, não dava entrevistas. Estava por trás de tudo, inclusive das coisas com as quais nada tinha a ver. [...] Golbery ganhara notoriedade nacional em 1964. Fora um dos principais articuladores da conspiração contra João Goulart, transformando-se numa espécie de ideólogo da nova ordem. Fundara o Serviço Nacional de Informações e, por meio dele, acompanhava a vida dos outros sem que se pudesse acompanhar a sua. Desde 1974 era o principal colaborador de Geisel no processo de abertura política. Odiavam-no à esquerda porque, declaradamente, pretendia manter, ainda que mudada, uma ordem de coisas que havia dez anos ela combatia. Deixara o Exército em 1961 e desde o início do governo de Geisel era atacado por oficiais que faziam circular panfletos contra ele pelos quartéis. No Centro de Informações do Exército, uma das usinas produtoras desses folhetos, apelidaram-no de Hiena Caolha, numa referência ao fato de ele enxergar só com o olho direito desde 1975, quando sofrera dois descolamentos de retina.” (GASPARI, 2002a, p. 23).

¹³⁷ A frase citada “Prefiro cheiro de cavalo do que cheiro de povo” foi dita por um presidente militar, o último deles, João Baptista de Oliveira Figueiredo (1918–1999) que governou entre 1979 e 1985. Esse presidente disse também outras, igualmente polêmicas, tais como: “quem for contra a abertura, eu prendo e arrebento” e “se ganhasse salário mínimo, eu dava um tiro no coco”. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikiquote>).

Se a política de Golbery não foi completamente compreendida em seu tempo¹³⁸, a política de Cavalo Albany também era dúbia. Ao defender a ditadura como um processo necessário ao desenvolvimento nacional, Albany segue as idéias de *O Príncipe*¹³⁹, de Maquiavel: como o príncipe idealizado por Maquiavel, os militares golpistas tomaram o poder, contando com o apoio das armas e de aliados, sob o argumento de que iriam restaurar a ordem e acabar com o “caos” (a ameaça de mudanças reais na estrutura social e política brasileira). Tal promessa é idêntica à anteriormente feita por um governo que se transformou na ditadura do General Presidente, torturadora e assassina do povo que deveria proteger. Tal concepção de poder propugna que, para o desenvolvimento nacional, uma centralização do poder é necessária, mesmo que isso implique a supressão da ordem democrática: “Havia nesse cenário um condimento catastrofista, resultante da instrumentalização da ameaça, pois quanto maior ela fosse, mais estariam justificados o AI-5 e todas as suas seqüelas” (GASPARI, 2002b, p. 59).

¹³⁸ A política de distensão de Geisel, incentivada por Golbery, não foi compreendida no meio militar. Foi vista como afrouxamento e traição. Em fevereiro de 1975, teve início de uma série de documentos anônimos, que vinculava Albany à palavra “traição”. Ele “era considerado o responsável por ‘uma tal ‘abertura’, ‘distensão’ – ou que outro nome tome a traição’. Acusavam-no de ter urdido o desastre eleitoral de 1974 para articular sua candidatura a presidente, tramando uma CPI contra ‘nossos bravos Órgãos de Segurança, sentinelas indormidas da Pátria e por isso mesmo alvo do ódio comunista e de seu aliado Golbery’. Isso no campo político. No pessoal, chamavam-no de ‘Joaquim Silvério desonesto’, diziam que ‘arrendou-se aos trustes americanos, tornando-se o Presidente para a América do Sul da Dow Chemical Corporation, recebendo em paga trinta mil (dinheiros?) US\$ mensais’.” (GASPARI, 2004, p. 68). Sobre Golbery pesava, ainda, a acusação de “advogado dos comunistas – terroristas e comunistas de batina”, de ‘manobrar uma rede particular de espões’. [...] Insultos à parte, os panfletos estavam mais certos que errados. Jânio Quadros vinha dizendo que esperava retornar à política, ora com o apoio do general, a quem chamava de ‘mestre’, ora por conta do enfraquecimento do regime. Rede particular de informantes era coisa sem a qual Golbery não conseguir viver. [...] Era um descrente da mitologia revolucionária.” (GASPARI, 2004, p. 68-69).

¹³⁹ *O Príncipe* (em italiano, *Il Principe*), escrito por Nicolau Maquiavel em 1513, teve sua primeira edição publicada postumamente, em 1532. Trata-se de um pequeno manual da conduta de príncipes, no mesmo estilo do *Institutio Principis Christiani* de Erasmo de Roterdã: descreve as maneiras de conduzir-se nos negócios públicos internos e externos e, fundamentalmente, como conquistar e manter um principado. O tratado político possui 26 capítulos, além de uma dedicatória a Lorenzo II de Médici (1492–1519), Duque de Urbino. Através de conselhos, sugestões e ponderações realizadas a partir de acontecimentos anteriores na esfera política das principais localidades de então, o livro pretendia ser uma forma de ganhar confiança do duque, que lhe concederia algum cargo. No entanto, Maquiavel não alcança suas ambições. É nesta obra que surge a famosa expressão *os fins justificam os meios*, significando que não importa o que o governante faça em seus domínios, desde que seja para manter-se como autoridade. Informações coletadas em OLIVEIRA (2008).

Entretanto, obedecendo os mesmos princípios de *O Príncipe*, Cavalo Albany também compreendeu que a ditadura nos moldes antigos não poderia perdurar. É ele quem aconselha o General Presidente à mudança e é ele quem se antecipa a esse velho general, realizando, com suas próprias mãos, um novo golpe, baseado, dessa vez, em critérios desconhecidos pelo antigo general: uma ampla rede de informações e um cérebro maquinal, capaz de tramar situações e antecipar desfechos políticos.

Não por acaso, foi Golbery quem criou e atuou no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), posteriormente convertido em Serviço Nacional de Informações (SNI), que tinha por objetivo a formação de uma ampla rede de informações (arquivos, gravações telefônicas, documentos que formariam dossiês) de importância estratégica durante a ditadura militar na neutralização de inimigos e no controle da mídia. Golbery também era acionado no preparo de estratégias relativas à organização e emprego conjunto das Forças Armadas na mobilização para a guerra, quando fosse o caso. Golbery é considerado um dos teóricos responsáveis pelo movimento político-militar de 1964. Embora discordasse dos métodos violentos da “linha dura”, fazia-lhes apenas uma oposição prudente.

Durante o romance, Cavalo Albany se posta à cabeceira de General Presidente, que sofre, delirante, em seu leito. Sob o pretexto de cuidar do General, Albany está, ali, à espreita, observando cada detalhe, absorvendo qualquer palavra que possa pôr a perder o General Presidente. Ele está armando o seu plano de deposição do General Presidente e só ele pode fazê-lo, porque é exclusividade sua o acesso ao dormitório e às fragilidades do General. Enquanto espera o momento oportuno, ele lê o seu livro de cabeceira: *O príncipe*, de Nicolau Maquiavel. Assim como a pessoa histórica, a personagem tem grande potencial para o estudo das situações, conhece a natureza política e sabe como manipular a história.

À cabeceira do General Presidente, Albany vela, indicando o melhor remédio ao General. Mas o narrador não deixa de citar a sua leitura dinâmica que marca também a temporalidade objetiva, já que tal tempo “some” enquanto se “mergulha” no delírio do General juntamente com ele. Isso mostra a distância entre o presidente em vigor e seu melhor conselheiro. Este é regido por um tempo objetivo, cronológico e ininterrupto, enquanto o General está sob a ação da febre e do delírio nos quais rememora a sua vida e recebe a visita de suas vítimas.

A postura atenciosa de Cavalo Albany em relação ao General Presidente reflete uma personagem do drama barroco: o conselheiro/traidor. De acordo com Benjamin (1984), é ele que auxilia o processo de pacificação prometido pelo príncipe, mas é o conselheiro fiel que articulará uma nova guerra civil, um novo caos que deporá o tirano, revelando-se um traidor. O “caos” que se manifesta no decorrer do romance, mescla de festa, carnaval, passeatas e revoltas avaliadas como “guerra civil” é produzido por Albany, ao que parece. Um misterioso lança-perfume é lançado ao ar e o aparecimento da Borboleta Verde da Felicidade e do urso é exageradamente realçado pela mídia. Entretanto, se a princípio tais elementos servem aos propósitos de criação de uma situação de intranquilidade, passam, posteriormente, a incomodar a partir do momento em que a agitação popular parece não poder ser contida. Nesse instante, dá-se a repressão violenta: um exército especial de cavalos – facção de Albany - ataca e Terê, Camaleão Amarelo e o Homem do Sapato Amarelo, antes “utilizados” na criação da agitação social, são “neutralizados” (assassinados). Albany surge, então, como um novo príncipe, aquele que depôs o “caos” e “restaurou” a “ordem”.

O governo do General Presidente, que passa a ser conduzido por Cavalo Albany, está em processo de abertura política, mas carrega o ranço da repressão em sua dose mais violenta (a maior representação disso é a manutenção do aparato repressivo). Isso

se traduz na alegoria de um futuro político melancólico para o país, mantenedor das catástrofes, embora maquiladas.

Olga de Alaketo

Olga de Alaketo é uma ayalorixá¹⁴⁰ ou uma mãe de santo, a preferida dos governadores em desgraça, que vai, no presente da narrativa, ao encontro do General Presidente. Este deseja, pelos poderes de mãe Olga, tornar-se alegre como Juscelino Kubitschek antes o início do *Brazilian Follies*. “Anteontem, sob suspeita de seqüestro, de tanto mistério que fizeram, um avião a trouxe de Salvador e o que disseram a Olga de Alaketo foi que, dos poderes dela junto a Obàlúaiyé Omulu, dependia a sorte do Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 29).

Foi a tristeza do Deus, que hoje, 1º de abril, precisava estar alegre para comandar o início da Revolução da Alegria, que trouxe a mãe Olga de Alaketo ali. E sua missão é, mesmo de dia, fazer o espírito alegre do ex-Presidente Juscelino Kubitschek baixar no Deus do Brasil, antes do início do *Brazilian Follies* (DRUMMOND, 1988, p. 116).

Olga de Alaketo é outro tipo de conselheira do “príncipe” (General Presidente), mas a nível espiritual, conforme explica Guelfi (1994): “o poder, embora montado sobre vasta rede tecnológica e científica, de conteúdo racionalista, tem um alto teor de irracionalismo. Os poderosos da ficção de Roberto Drummond, presidentes, senadores, militares, ditadores, são supersticiosos e não dispensam a assessoria do mundo oculto, recorrendo a feiticeiros e magos.” (GUELFÍ, 1994, p. 260). Mas, tal como Cavalo Albany, conhecendo o General Presidente e suas fragilidades, Olga de Alaketo é, também, uma potencial articuladora do caos e da deposição desse general.

¹⁴⁰ Iyalorixá ou iyá (mãe) ou ainda yalaorixá é uma sacerdotisa e chefe de um terreiro de candomblé ketu. Ela é a responsável por tudo que acontece, ninguém faz nada sem sua prévia autorização. Sua função é sacerdotal, ela faz consultas aos orixás através do jogo de búzios (haja visto que no Brasil inexiste a participação ativa de um babalawo nos ritos, um chefe supremo, como ocorre na origem africana). (<http://www.babylon.com/definition/ialorix%C3%A1/Portuguese>).

Nesse “novo” momento da história do país, em que a abertura política é articulada, o General Presidente deseja construir uma imagem modernizante, progressista e otimista e, para isso, resgata a figura do presidente brasileiro que ficou marcado pelo espírito democrático. É com o objetivo de reformar a imagem austera dos velhos ditadores militares que General Presidente busca se alegrar e encarnar a figura de JK. Entretanto, ele não consegue devido à tristeza e à culpa que sente.

O motivo pelo qual o General Presidente se sente tão amargurado é revelado a Olga de Alaketo: ele vendera seu coração ao Diabo fantasiado de David Rockefeller em troca de rejuvenescimento, de sabedoria, e de poder¹⁴¹. Os planos estadunidenses para o Brasil incluíam a filiação deste país ao seu eixo de influência e, a fim de alcançar esse objetivo, a instituição de um clima festivo no Brasil se fazia necessário. A fim de evitar que no Brasil ocorressem revoluções esquerdistas, a alegria popular passou a ser incitada por meio do carnaval temporão, por exemplo, que ocorre no presente da narrativa. Isso contribui para o esquecimento dos acontecimentos fatídicos do passado e evita a compreensão do presente. Além dessa culpa, o General Presidente se entristece por outros motivos, de acordo com o que é narrado no seu núcleo narrativo.

Para curar a tristeza do General, em um terreiro improvisado onde, antes, era uma boate, Olga de Alaketo e as muitas filhas-de-santo, providenciadas às pressas por Joãozinho Trinta¹⁴², ideólogo e executor do *Brazilian Follies*, dão início a um ritual. Na boate-terreiro, local sacro-profano, odores terrenos e transcendentais misturam-se: de sangue, de vela, de lança-perfume, de suor. Ali, o General Presidente é chamado, pelo

¹⁴¹ Tal trecho já foi citado no núcleo narrativo de General Presidente.

¹⁴² João Clemente Jorge Trinta, o Joãozinho Trinta (São Luís, 23 de novembro de 1933) é um artista plástico e famoso carnavalesco brasileiro. Até os 18 anos de idade viveu em São Luís do Maranhão e, em 1951, mudou-se para o Rio de Janeiro. Começou sua carreira de carnavalesco na escola de samba carioca *Acadêmicos do Salgueiro*. Em dupla com a artista plástica Maria Augusta, nos carnavais de 1973 a 1975 ganhou o bicampeonato. Após divergências com a diretoria salgueirense, transferiu-se para a então inexpressiva escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, onde deu seu toque de genialidade aos enredos ousados e luxuosos que deram à agremiação os títulos de 1976, 1977, 1978, 1980 e 1983, além de vários vice-campeonatos. Também passou pela Unidos do Viradouro e pela Acadêmicos do Grande Rio. Informações obtidas em OLIVEIRA (2008).

narrador, de “Deus Biônico do Brasil” o que, certamente, refere a sua fragmentação, o seu desmembramento enquanto ser uno e perfeito. Embora tenha todo o poder, falta-lhe algo: a alegria.

O termo “biônico” utilizado no país durante o período de ditadura militar, definia os cargos políticos (prefeito, governador e senador) estabelecidos por meio de nomeação direta do governo. Tais cargos, criados em um momento de enfraquecimento interno, de disputas entre os militares, tendia a fortalecer o governo contra oponentes, pois impedia que políticos opositores governo assumissem os cargos públicos por meio do voto popular. Os cargos biônicos existiam nas áreas consideradas de segurança nacional, e visavam, na ditadura, manter a “ordem”. Mas, o termo “biônico” também se refere a um seriado televisivo norte-americano de muito sucesso na época: O homem biônico ou O homem de seis milhões de dólares, já mencionado no romance em outro momento (por Margô, a prostituta entrevistada pelo Homem do Sapato Amarelo). Detalhe relevante é que o personagem principal desse seriado é um homem reconstruído com peças mecânicas após a perda de parte de seu corpo em um acidente.

Assim sendo, quando é chamado de “Deus Biônico”, desprovido de uma parte de si, o General Presidente é o homem que precisa de um complemento que faça dele um homem-máquina, invencível. Ele é, também, um homem escolhido a dedo por outros cuja missão é estabilizar uma situação ameaçada pelo caos. O romance indica que, com esse objetivo, o General Presidente será, por sua vez, substituído por outro. Ele é um autômato, um fantoche do jogo político nacional e internacional, desprovido de autonomia. E, no momento em que se encontra na boate-terreiro, está, totalmente, à mercê da influência de Olga de Alaketo e de seu orixá.

Mas algo sai errado: em vez de baixar o espírito de JK, é o espírito de Castello Branco quem toma o corpo do General Presidente. Isso mostra que, embora a ditadura

militar, no contexto da abertura, quisesse transmitir uma imagem modernizante, o passado repressor ainda era determinante. Rancoroso, o espírito de Castello Branco joga uma praga sobre a nação que, de fato, se cumpre: um cavalo - o Cavalo Albany – assume a presidência. A posse do cavalo Albany vai perpetuar a ditadura, ou seja, frustrar a revolução popular e causar mais um golpe político. Essa é a opinião de Joãozinho Trinta, que diz ter fracassado a revolução da Alegria, ao que o General Presidente, acordando, pronuncia, “Agora é que a Revolução da Alegria está começando”¹⁴³ (DRUMMOND, 1988, p. 310). No fim, a situação política permaneceria estruturalmente igual ao que era no princípio, a não ser pelo novo presidente.

No *Brazilian Follies*, em meio aos ricos que festejam inconseqüentemente a Revolução da Alegria, Olga passa indiferente a tudo e pára na cozinha, onde 35 cozinheiros trabalham incessantemente a fim de sustentar a festa dos ricos e poderosos. Olga sabe que eles sairão de lá com os cheiros das comidas em seus corpos e que quando eles chegarem em suas casas, suas famílias sonharão com essas comidas. Pensando nisso, Olga de Alaketo diz que ficará ali, juntamente com o “perfume da fome brasileira” (DRUMMOND, 1988, p. 324), contrariando o ideal do General Presidente que faz o caminho contrário: foge do cheiro da pobreza. Olga de Alaketo realiza esse ato por um motivo: desde as primeiras horas do dia 1º de abril no presente da narrativa, ela se perde em pensamentos e lembranças de sua infância.

Mesmo enquanto presta sua ajuda ao General Presidente, as lembranças do passado de Olga afloram. Ela se lembra de quando era uma empregada doméstica em Salvador e de quando teve sua primeira percepção sobre a política do país, ocorrida devido à proibição do lança-perfume realizada por Jânio Quadros.

[...] o lança-perfume Rodouro da patroa na barra do vestido, era uma alegria verde, Olga de Alaketo ria, acreditava que um dia ia ser feliz.

¹⁴³ Essa fala do personagem Castello Branco lembra o que o presidente, de fato, disse no fim de seu governo e diante da posse de seu sucessor, desdenhando deste.

Mais tarde, quando o Presidente da República, Jânio Quadros, aquele louco varrido, proibiu o lança-perfume no Brasil, como podia fazer isso? Pela primeira vez, Olga de Alaketo sentiu que um Presidente do Brasil podia afetá-la, teve vontade de se juntar aos estudantes que ela via fazendo comício na Praça Castro Alves (DRUMMOND, 1988, p. 29).

Olga se lembra da proibição e estranha o ar repleto de lança-perfume no presente da narrativa. Assim como fazia Olga de Alaketo, que usava o lança perfume como uma forma de se alienação da realidade e de esquecimento dos problemas, também a multidão, no presente da narrativa se aliena dos acontecimentos políticos devido à festa do carnaval temporão realizado.

À medida que o ritual de ajuda ao General Presidente realizado por Olga de Alaketo se desenvolve, ela relembra de sua antiga simplicidade e de sua origem. A infância difícil em Salvador, a orfandade de mãe - morta num surto de bexiga – e de pai – assassinado num baile de carnaval. Antes de perder o pai, este arranhou para Olga ainda bebê uma Mãe Celeste: esse foi o nome da cachorra que apareceu uma noite, sangrando e com as tetas cheias de leite. Imediatamente, a cachorra adotou Olga menina como filha.

A história de Mãe Celeste, ao contrário da história de outros familiares de Olga, dá-se a conhecer:

A Mãe Celeste era uma cachorra: seria apenas uma vira-lata magra, se o pai, um dálmata alegre e boêmio, com pedigree e perfumado, não tivesse fugido da casa elegante em Salvador, atraído pelos encantos de uma vira-lata branca, o pêlo sujo de carvão, uma vira-lata magra, cheirando a mendigo, mas esguia e cheia de sexo. Do pai dalmata, a Mãe Celeste herdou as grandes pintas negras no pêlo branco, a alegria e o gosto pela convivência, certa altivez, um problema de pedras nos rins, e uma surdez que iria custar sua vida. Da mãe vira-lata, a Mãe Celeste herdou, além dos olhos cor de mel, uma repentina tristeza, que a fazia uivar nas noites de lua amarela, e a fidelidade dos cães de mendigo (DRUMMOND, 1988, p. 30).

A humanização da cachorra Mãe Celeste é um processo que ocorre concomitante com o processo de destituição de humanidade da família de Olga de Alaketo, por conta

da situação de miséria e de privação de bens básicos. A genealogia da cadela é conhecida e apresentada em detalhes, coisa que não ocorre com Olga, pois de seu pai não sabemos nem o nome, sendo chamado apenas por Beleu, o alfaiate. Da mãe e dos irmãos de Olga, desconhecemos os nomes. A origem da cachorra é mais específica que a origem de Olga. A cachorra assume o papel da mãe de Olga e, por extensão, a origem da cachorra é também a origem de Olga: isso toma um sentido crítico da formação e do modo como é tratada uma parte da população, animalizada pelas condições de vida.

Os pais de Mãe Celeste trazem características humanas, procedimento comum na obra de Drummond, e revelam, por seus hábitos e suas características, que participam de diferentes classes sociais, definidas por diferentes poderes aquisitivos. O pai de Mãe Celeste tem *pedigree*, é perfumado e mora em uma casa elegante, o que o caracteriza como um cachorro de uma família rica. A mãe de Mãe Celeste, por sua vez, tinha olhos tristes e uma fidelidade de mendigo, o que leva à conclusão de que vivia nas ruas. É justamente nesse local democrático – a rua – que os dois cães se encontram, unidos pelo gosto comum pela alegria e pela liberdade.

Movida pela lembrança, Olga de Alaketo invoca Obàlúaiyé Omulu¹⁴⁴, senhor dos “mistérios da vida e da morte” (DRUMMOND, 1988, p. 75) a fim de salvar a

¹⁴⁴ Obàlúaiyé ou Obaluaiê Omulu ("rei", "senhor da terra") é um deus originário do Daomé. Obaluaiê é uma flexão dos termos Obá (rei) - Oluwô (senhor) - Ayiê (terra), "rei, senhor da terra". Omulu também é uma flexão dos termos: Omo (filho) - Oluwô (senhor) que quer dizer "filho e senhor". Obaluaiê, o mais moço, é o guerreiro, caçador, lutador. Omulu, o mais velho, é o sábio, o feiticeiro, guardião. Porém, ambos têm a mesma regência e influência, significam a mesma coisa, têm a mesma ligação e são considerados a mesma força da natureza. Obaluaiê é o sol, a quentura e o calor do astro rei, é o senhor das pestes, das doenças contagiosas ou não. É o rei da terra, do interior da terra, e é o orixá que cobre o rosto com o Filá (de palha da Costa), porque, para os humanos, é proibido ver o seu rosto devido à deformação feita pela doença, e pelo respeito que se deve a esse poderosíssimo orixá. Está no funcionamento do organismo, na dor que se sente pelo mau funcionamento dos órgãos, por um corte, queimadura ou traumatismo. A ele se deve a saúde. Trata do interior, mas cuida também da pele e de suas moléstias. Divide com Oia-Iansã a regência dos cemitérios, pois é o orixá que vem como emissário de Oxalá (princípio ativo da morte), para buscar o espírito desencarnado. É ele que vai mostrar o caminho, servir de guia para aquele espírito. Obaluaiê também é o senhor da terra e das camadas do seu interior, para onde vamos todos nós. Daí sua ligação com os mortos, pois é ele quem vai cuidar do corpo sem vida. Também conhecido como Xapanã. Filho de Nanã, que o abandonou por ser doente, foi criado por Iemanjá. Orixá fundamentalmente Jeje, mas louvado em todas as nações por sua importância. Conta-se que, abandonado por Nanã, foi cuidado por Iemanjá que o alimentava com pipoca sem sal acrescida de

Borboleta Verde da Felicidade, que está sendo caçada. Também torce pelo urso, a fim de que ele escape. Esses momentos revelam o desejo de libertação de Olga que, por conta de sua função junto ao governo, reprime suas idéias: “Tu sabes: quando Olga de Alaketo bebe uma dose de vinho ou respira, como agora, cheiro de lança-perfume, ela se transforma: fica contra o governo, ela que é a ayalorixá oficial do General Presidente do Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 75-76). Essa transformação de Olga a faz ficar próxima aos desamparados do mundo, ou seja, mais próxima de sua origem, a ponto de declarar-se, certa vez, durante uma festa, em plena presença de governadores, a favor da conduta de Luis Inácio da Silva - à época um simples metalúrgico que liderou a luta por direitos trabalhistas – gerando um tremendo mal-estar.

Na verdade, o gesto de Olga de Alaketo de torcer pelo oprimido revela também o seu gosto pelo mocinho do filme que, a princípio, sofre muito nas mãos do vilão. A cultura que a televisão e os filmes de ação disseminaram para a população brasileira também se manifesta na caçada ao urso, tido como um herói, assim como a borboleta.

Mas, na vida real de Olga de Alaketo, o desfecho feliz inexistiu: a história da cachorra Mãe Celeste “uma vira-lata que conheceu a fome, foi presa pela carrocinha e escapou do forno crematório onde matam os cães do povo no Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 76) e que, ao final, morre por falta de atendimento veterinário, é representativa da história de pobreza e humilhação de uma parte da população brasileira, tratada, como o romance diz “como animal”. Essa temática é recorrente no romance. A animalização que abrange tal parte da população vem por meio do estado deplorável de quem conhece a fome, de quem não tem habitação e de quem vive nas ruas, sendo sacrificado de muitas formas e não obtendo qualquer tipo de ajuda.

mel para melhorar o gosto, e passava azeite de dendê em suas feridas para aliviar a dor e coceira. (<http://groups.msn.com/oj5g3/obaluaomul.msnw>).

O comprometimento de Olga de Alaketo com a cachorra Mãe Celeste é, portanto, sinal do comprometimento de Olga com os brasileiros miseráveis. Assim, embora trabalhe para os poderosos que sustentam tal tratamento às camadas menos favorecidas da sociedade, Olga de Alaketo se revelará, no fim da ação do romance, coerente com suas convicções, testemunhando a o sofrimento dos miseráveis do país.

Outra lembrança de Olga de Alaketo, pertinente à sua infância, são os acontecimentos da noite de carnaval na qual seu pai, Beleu, fantasiado e “Imperador de todas as Rússias” morreu assassinado. Antes de saber do destino do pai, naquela noite, Olga sonhava com um tarado que andava atacando na Bahia e, desperta, descobre o próprio dentro de seu barraco. Atacado por Mãe Celeste, o invasor deixou pistas que o identificaram: “era um comerciante pacífico, amável com as clientes, tímido, mas que se transformava na Quaresma – só na Quaresma, ele confessou à polícia...” (DRUMMOND, 1988, p. 159). Curiosamente, também Beleu, o pai de Olga, tinha, durante o carnaval, um comportamento atípico:

[...] durante todo o ano [...] é triste e calado, não se alegra nem tocando na Euterpe 1º de maio, aquele pai mulato e magro, de uma magreza seca como um bacalhau, só se alegra quando chega o carnaval e ele veste a fantasia que começa a fazer um dia depois da quarta-feira de Cinzas, vai fazendo a fantasia aos poucos, acorda de madrugada e começa a trabalhar na fantasia cheia de pedrarias e paetês (DRUMMOND, 1988, p. 159).

Carnaval e quaresma são períodos distintos e próximos no calendário cristão. A quaresma, que se inicia em seguida ao carnaval, é um período de conversão, de penitência, de introspecção em preparação à festa da Páscoa que representaria um renascimento. Se o carnaval é vida, é alegria; a quaresma é o tempo do luto, da morte, da melancolia que só seria encerrado com o ganho de uma nova forma de vida, com uma transformação. A oposição entre carnaval e quaresma é comum na obra de Drummond e reflete a situação histórica da ditadura militar no país: um período identificado por alguns como uma festa e, por outros, como um período de tristeza.

Popularmente, o carnaval é o momento de celebrar a vida, antes que a morte sobrevenha (ilustrada pela quarta feira de cinzas, na qual os homens reconhecem sua condição finita). Já a quaresma é tida como o momento em que assombrações vagam livremente. As histórias de Beleu e do tarado ilustram bem tais períodos. O tarado do romance ataca somente durante a quaresma, tal como se fosse uma assombração ou um lobisomem: “tarados eram os novos lobisomens da Quaresma” (DRUMMOND, 1988, p. 159). Em outros trechos do romance¹⁴⁵, é indicado que em vez das assombrações tradicionais, tais como o lobisomem, os tempos de miséria e violência inspiravam outros temores, tais como o tarado ou a violência policial. O rapaz que era pacato durante todo o ano e que se continha, liberava sua fúria e sua libido no período do ano no qual o medo era um elemento comum, “aceitável”, portanto. O pai de Olga também trabalhava o ano todo e se continha, mas, durante os dias do carnaval, revelava toda a sua alegria e expansividade. Os impulsos do rapaz eram criminosos, os de Beleu eram festivos. É dito que “no carnaval tudo é permitido” e é nessa festa que Beleu se alegra, coisa que não faz em outros momentos de sua vida. É dito, também, que “na quaresma todos os diabos estão soltos” de modo que é aí que o tarado atormentado se revela. Dito de outro modo, a quaresma seria o período em que a violência e a reserva seriam socialmente permitidas e o carnaval seria o período em que somente a alegria deveria predominar. Portanto, aos olhos do Estado, não há transgressão realizada.

Na vida social brasileira, os impulsos que, durante todo o ano, são contidos, revelam-se somente em períodos de exceção, criados pela política oficial e ratificados pelo calendário católico, a fim de que a população possa extravasá-los. Carnaval e quaresma são períodos nos quais a alegria e/ou a tristeza, a liberdade irrestrita e/ou a extrema tristeza são oficialmente permitidos, não sendo lícito ou adequado expressar os

¹⁴⁵ Julie Joy, Elisa e o ex-presos político chegam também à conclusão de que, se antes o povo temia assombrações típicas da época da quaresma, depois do golpe de 1964, ele passou a temer o governo.

sentimentos e as atitudes pertinentes a tais períodos em outras épocas do ano. Vale lembrar que tais períodos pertencem, originalmente, a um calendário cristão, mas revelam-se bastante úteis ao Estado, como forma de controle da população¹⁴⁶.

Finalmente, dentre as lembranças da infância de Olga de Alaketo, uma das mais tristes é o atropelamento da cachorra Mãe Celeste por um caminhão sem freios. A menina Olga escapa da morte por pouco, e tenta socorrer a sua companheira, tendo a idéia de levá-la ao Pronto-Socorro ali perto, mas, ali, a cachorra é impedida de entrar. Um soldado na porta afasta a menina e Mãe Celeste. A menina ainda tenta argumentar, dizendo que Mãe Celeste é mais do que um animal, mas não adianta, e a cachorra morre ali mesmo.

Essa situação de impedimento de entrada, ou de exclusão, por conta da condição animal é mostrada em, pelo menos, mais dois trechos do romance: 1) no impedimento do enterro da vaca Copacabana no cemitério, evento barrado pelo padre da cidade que persegue Pai Francisco, fundador da Ordem da Vaca Sagrada (tal narrativa é relatada no núcleo do Homem do Sapato Amarelo, que acompanha, como repórter, a história de Pai Francisco, um velho à beira da morte) e, também, 2) no impedimento de entrada do Frei Tito nas igrejas francesas, ele, que se acredita um cão, transformado nessa condição por meio da tortura executada por Fleury (tal narrativa é feita no núcleo narrativo de General Presidente, pois essa situação é um dos castigos que o General Presidente é condenado a sentir). De um modo geral, a situação de exclusão social por conta da sub-humanidade, da condição animalesca, está presente no romance por meio da situação precária das personagens, que não vivem seus sonhos e convicções e se sujeitam a determinações de seus “senhores”.

¹⁴⁶ Sobre comportamentos “incomuns” autorizados pela oficialidade em determinadas épocas do ano, tem-se mais um exemplo: a “malhação do Judas”, tradicionalmente realizada no sábado que antecede a Páscoa. Nesse caso, a violência é incitada por apenas um dia.

A morte da cachorra Mãe Celeste, impedida de entrar no Pronto-Socorro, resgata alguma humanidade perdida. Seus últimos momentos seguem um “clichê” sobre a morte humana; na qual primeiro vê-se um “filme” de toda a vida vivida e, depois, a visão torna-se embaçada, falha:

[...] e tudo pisca diante de Mãe Celeste: pisca o soldado com seu fuzil na porta do pronto-socorro, pisca a rua de Salvador, pisca uma estrelinha longe, no céu, piscava a menina Olga, e depois tudo ia acendendo e se apagando. Mãe Celeste escuta foguetes como numa festa e sente que era a morte chegando (DRUMMOND, 1988, p. 239).

A cachorra de nome divino e que, portanto, está além da humanidade, despede-se de Olga, abençoando-a: “Fica com Obàlúaiyé, Olguinha” (DRUMMOND, 1988, p. 239). Essas palavras, que teriam se passado entre Mãe Celeste e Olga de Alaketo, revelam um posicionamento também do narrador. O povo brasileiro estaria sozinho, desamparado, a não ser pela atuação e proteção dos deuses e orixás. Assim também a menina Olga estaria, depois da morte de sua “mãe”. Isso implica em uma crítica à atuação de quem deveria e poderia cuidar desse povo e, no entanto, não o faz: o Estado que, em vez de proteção, reprime.

Olga de Alaketo, desde então (ao que parece), se comunica com Obàlúaiyé Omulu, o orixá de origem africana que é, ao mesmo tempo, pai e filho, podendo ser considerado como um guerreiro moço e também como um velho feiticeiro. Obàlúaiyé Omulu representa a quentura e o calor do sol e, paradoxalmente, também, o interior da terra. Ele é considerado um dos donos dos cemitérios, aquele que cuida dos corpos sem vida, senhor das camadas do interior da terra. Está vinculado à morte física, sendo o emissário de Oxalá (princípio ativo da morte), e é o designado para buscar o espírito desencarnado, servindo-lhe de guia.

Importa ressaltar a identidade entre Obàlúaiyé Omulu e as valquírias¹⁴⁷, deidades menores da mitologia nórdica que têm, também, a função de localizar os corpos dos guerreiros mortos em combate e conduzir suas almas. As valquírias são citadas por meio do nome de uma amiga de Elisa, no núcleo narrativo de Elisa e do ex-presos político. Já no núcleo narrativo do General Presidente são os próprios mortos que retornam, a fim de assombrar o ditador com os trágicos relatos de suas mortes. No núcleo narrativo do Homem do Sapato Amarelo, tem-se a imagem de um vivo-morto, um homem que se faz de morto para continuar vivo. O núcleo narrativo do Camaleão Amarelo traz a referência de alguns dos mortos políticos da ditadura e, também, de suas formas de assassinato. Segundo Guelfi (1994), o urso, alegoria difusa no romance, também seria um modo de comunicação com os mortos:

Na origem das festas carnavalescas, certos teóricos situam os ritos agrários, destinados a garantir os ciclos da vida. Há uma série de lendas e mitos que falam sobre a misteriosa circulação do ar, essencial para a vida. Muitas delas têm o urso como personagem. Entre as funções atribuídas a esse animal, nas lendas, está a de transportar a alma dos mortos. A liberação das almas, ao final na hibernação dos ursos, era comemorada na Terça-Feira de Carnaval. (GAIGNEBET apud GUELF, 1994, p. 269).

Isso explicaria a perseguição ao urso no romance, já que ele surge em meio ao carnaval e é tomado como o salvador, aquele que vem restaurar a ordem e a paz. Para isso a “recolha das almas penadas” ou o resgate dos mortos (seu não-esquecimento) seria um gesto necessário. Prevendo isso, os poderosos do romance caçam o urso como um subversivo. Há que considerar que, sendo esse o projeto do urso, ele obtém relativo sucesso, conseguindo incitar, ao menos nas personagens principais do romance (e em algumas secundárias, tais como Margô), a recordação do passado.

¹⁴⁷ As valquírias são citadas por meio do nome de uma amiga de Elisa, no núcleo narrativo de Elisa e do ex-presos político. Tal amiga faz um relato terrível no qual um menino é castigado pelo pai e tem suas mãos amputadas. Walquíria também anuncia a morte de Beto Chicletes, amigo de Elisa que é morto pela ditadura militar.

O romance evoca, por essas referências, os mortos e insiste na necessidade de seus resgates. Há a necessidade da contemplação do cadáver a fim de que o luto possa se realizar plenamente. Esse processo foi historicamente dificultado pela situação ditatorial do país, que ocultou os corpos de seus mortos e, portanto, o conhecimento de suas mortes. Tal fato, aliado à imagem de prosperidade presente que o governo visa transmitir ante o momento de abertura política, “passa uma borracha” sobre o passado, impedindo que sua violência apareça. O romance indica, então, a necessidade de desenterrar tais mortos que não podem “descansar em paz” por conta da inalteração da situação histórica crítica, ainda prenhe de catástrofes. O desconhecimento das mortes realizadas impede que a situação histórica do presente da narrativa mude. Há, então, segundo a teoria benjaminiana, um apelo para o resgate da história do passado em seus fracassos, para que se possa, no presente, empreender alguma mudança.

Obàlúaiyé Omulu não se vincula somente aos mortos, mas também à degradação física, às doenças. Ele está presente no bom ou mau funcionamento do organismo, na dor, nas feridas, queimaduras e traumatismos. Ele é o orixá presente nas catástrofes, que implicam em dores e mortes.

Ao mesmo tempo em que trata do interior do corpo, ele cuida, também da superfície, da pele. É o orixá que utiliza uma máscara justamente para esconder sua deformidade física. Por causa dela, ele fora abandonado por sua mãe e foi criado, em consequência, por Iemanjá¹⁴⁸, considerada mãe de todos os orixás. A magnanimidade é

¹⁴⁸ Iemanjá é proveniente de uma nação chamada Egbá, na Nigéria, onde existe um rio com o mesmo nome deste orixá. Ela seria filha de Olokum (mar) e mãe da maioria dos Orixás. Sua cor é branca, associada ao orixá Oxalá e juntos seriam responsáveis pela criação do mundo. Na África, Iemanjá é associada à fertilidade e fecundidade. Nas danças míticas, seus iniciados imitam o movimento das ondas executando curiosos gestos, ora como se estivessem nadando no mar, abrindo os braços, ora levando as mãos à testa e elevando-as ao céu, indicando as variações das ondas do mar. Iemanjá segura um leque de metal e um espelho. Tem diversos nomes (ou qualidades) referentes à diversidade e às diferentes profundidades dos trechos do rio "Yemoja". Iemanjá representa a criação efetivada. O seu leque, chamado abebê, tem em seu centro um recorte, em que surge o desenho de uma sereia. Em outros modelos deste apetrecho, constam a lua e a estrela. Complacente e pródiga, é responsável pela pescaria farta, além da vida com abundância de alimentos. Ela não lembra a volúpia das sereias das lendas européias ou a Iara

uma de suas características, retratada, também, em outro núcleo narrativo já aqui citado: o de Elisa e o do ex-presos político. Assim como Iemanjá acolheu Omulu, tendo sido ele rejeitado devido a sua deformidade, também Elisa – que é, em seu núcleo narrativo, comparada a Iemanjá – acolhe e cuida do ex-presos político, mutilado pela tortura sofrida na prisão.

A presença dos orixás, deuses de antigas tribos africanas e que vieram para o Brasil juntamente com os negros escravizados, é citada, nesse núcleo narrativo, em contraponto à religião oficial, no caso, a religião católica, freqüentemente citada no romance. O contraponto à religião católica também se faz pela citação da Teologia da Libertação, religião de Pai Francisco chamada “seita” pelos padres católicos. Mesmo no interior da Igreja Católica outro olhar religioso se faria, no contexto histórico ditatorial e no romance, por meio da menção ao Frei Tito, torturado e morto pela ditadura por defender idéias libertárias. Nesse sentido, outros religiosos católicos de destaque durante o período da ditadura militar são citados, tais como dom Helder Câmara e Paulo Evaristo Arns.

É, inclusive, irônico que, em vez de consultar a religião oficial (o candomblé só foi legalizado como religião em 1975) o General Presidente busque Olga de Alaketo a fim de “curar” seus problemas. O recurso ao religioso revela uma fragilidade por parte do General: inábil na resolução dos problemas no plano da imanência, o General Presidente “apela” para favores transcendentais. Seu pedido de ajuda também se volta à “Santa Coca-Cola” que, ao que se sabe, socorreu imanentemente o General Presidente. Entretanto, para os problemas que a nação atravessava naquele período histórico, não haveria uma solução mágica ou fácil.

dos mitos indígenas, mas é representada e cultuada com muito respeito, pois é a mãe da criação. (<http://www.terra.com.br/esoterico/monica/colunas/2005/01/31/001.htm>).

Para Olga de Alaketo, somente Obàlúaiyé Omulu poderia ajudar o povo brasileiro: “só tu podes salvar o povo brasileiro, tu, Obàlúaiyé que és irmão dele, porque tu és dois como o povo brasileiro é dois, urso e cordeiro guerreiam no coração do povo brasileiro, Obàlúaiyé, e, como tu, o povo brasileiro tem que esconder a verdadeira face” (DRUMMOND, 1988, p. 283). Para a mãe de santo, o povo, assim como o orixá, é duplo, ambíguo, indefinido, gentil símbolo de candura como um cordeiro e, ao mesmo tempo, feroz como um urso. Assim como o orixá, o povo não mostra a sua face, a fim de não mostrar o que parece ser a sua fragilidade. Vive uma aparência que não tem existência real. Essa dissimulação tem uma razão dentro do romance: indica que é pelo sangue de Coca-Cola que existe, ou seja, é pela dependência, pela covardia, pelo medo, pela submissão que não se assume o que se é na verdade.

Julie Joy

Julie Joy é uma fisioterapeuta brasileira que adota um nome estrangeiro e que sonha em ir, um dia, morar nos Estados Unidos e ali trabalhar, sendo enfermeira de um velho milionário. Julie Joy, embora seja vítima do governo ditatorial, não o reconhece desse modo: ela apóia o progresso e a modernidade que o regime tem procurado e, com isso, é uma colaboradora dele. Assim como crê numa solução fácil para o país (o domínio de uma ditadura que “consertaria” os problemas da nação) ela também crê, piamente, numa solução para sua vida: a imigração para os Estados Unidos.

Julie Joy é o nome estrangeiro adotado por Vera Cruz Brasil, que queria afastar “a cruz” de sua vida e que, para isso, escolhe, como “nome artístico”, o nome de uma “cantora brasileira loura e de olhos azuis e que cantava em inglês o ‘Trevo de Quatro Folhas’¹⁴⁹” (DRUMMOND, 1988, p. 36). Entretanto, ao contrário do que acredita Julie

¹⁴⁹ Julie Joy (Beatriz da Silva Araújo) é uma cantora brasileira que começou sua carreira em meados dos anos 50, interpretando canções em inglês. Foi contratada na Rádio Nacional e também se apresentava na

Joy, tal cantora não foi loura e nem tinha olhos azuis. Era, sim, uma mulata, assim como a personagem principal desse núcleo narrativo.

Entretanto, sendo uma mulata, Vera Cruz Brasil ou Julie Joy também aloura os cabelos e clareia a pele. Para isso, evita o sol e a praia de que tanto gosta e usa o Super-Azul da L’Oreal de Paris. Compra, ainda, “mês sim, mês não” um vidro de Cabochas de um contrabandista que “jura que esse Cabochas vem mesmo de Paris e não do Paraguai” (DRUMMOND, 1988, p. 37). Julie Joy também aprende inglês. Faz isso para se aproximar de um ideal de beleza norte-americana que, para ela, seria a senha para uma vida feliz.

Julie Joy não atenta para o consumismo da qual é vítima. Pelo contrário, ela ajuda a propagar a ideologia de que “o que é bom pra América é bom pro Brasil e é bom pra mim” (DRUMMOND, 1988, p. 178). O consumismo, para Julie Joy, tem a função de confortá-la, protegendo-a de conscientizar-se e de politizar-se. Ele a conforta, a contém e a anestesia quando há o risco de ela se sentir afetada pela miséria brasileira: “Se [...] meu coração vacilar e um urso começar a rugir no meu coração, gritando pra mim: Julie Joy, seu lugar é no Brasil! eu vou tampar o nariz com um lenço molhado de Cabochas¹⁵⁰” (DRUMMOND, 1988, p. 179). Julie Joy faz como General Presidente, que também leva consigo um vidrinho de perfume francês somente para não ter de sentir o fedor da miséria e, assim, ele evita pensar nela ou reconhecer a sua existência.

Assumindo-se americanófila e descrente de qualquer possibilidade de futuro próspero no Brasil, Julie Joy se justifica por meio da gravidez que vive no presente: “que meu filho, Santa Querida, cresça e possa rir tranqüilo como um americano ri: que

TV Tupi. Gravou pela Columbia. Em 1958, foi coroada Rainha do Rádio, sendo a última cantora a receber o título. Participou de filmes produzidos pela Herbert Richers. Informações coletadas em OLIVEIRA (2008).

¹⁵⁰ O perfume francês original chama-se Cabochard. O modo como é chamado por Julie Joy é o modo popular pelo qual é conhecido, principalmente, como uma imitação importada do Paraguai. Informações obtidas em: <http://altino.blogspot.com/2006/12/caboch.html> e em <http://www.xoppi.com/51520/perfume-cabochard-feminino-30ml-imp-cabocha/detalles>.

ele se sinta um Rockefeller, um Ford, um Kennedy e ria sempre como se tivesse fazendo um anúncio do Kolynos” (DRUMMOND, 1988, p. 180). O sonho de Julie Joy, sempre entremeado pelas propagandas de produtos famosos, mostra o quanto ela crê na ideologia do *american way of life*, que promete a felicidade eterna para quem se integra à ordem do consumo e, por extensão, ao capitalismo. Joy também acredita piamente na imagem de felicidade que personalidades famosas transmitem em peças de propaganda ou no cinema.

Descrente com Nossa Senhora Aparecida, Julie Joy passa a adorar a Santa Coca-Cola. Louva-lhe o frescor, a doçura e também a prodigalidade dessa “santa” também adorada por outras personagens do romance. Ela é explorada como um símbolo dos Estados Unidos e do capitalismo internacional não só nesse núcleo narrativo: a Coca-Cola é o sangue que constitui Camaleão Amarelo e é a “santa” amada, também, pelo General Presidente. A publicidade da Coca-Cola não é, no romance, somente a publicidade de um produto, mas de uma nação e de uma cultura.

É interessante notar que o sentido original da Coca-Cola, inicialmente vendida como remédio, é resgatado por Julie Joy que crê no poder de “cura” de seus problemas por intermédio da tal “santa” milagrosa. “Para quem tem de vós o amor Tudo vai melhor Vós que a tudo concedei mais vida” (DRUMMOND, 1988, p. 35). Tal refrigerante, tido como o grande símbolo da influência da cultura norte-americana sobre o Brasil, é tomado como uma divindade, em uma alegoria que explora a sacralização de produtos bem como a secularização de divindades sob a ação do capitalismo no Brasil.

Um dos sonhos de Julie Joy é ser enfermeira ou babá de Mister Jones nos Estados Unidos: “vou pra América ser enfermeira de Mister Jones, porque eu estou cansada de trabalhar num hospital e ficar sentindo o cheiro da pobreza brasileira que eu sinto quando estão lavando roupa na lavanderia do hospital, este cheiro que me

persegue” (DRUMMOND, 1988, p. 37). Essa escolha de Julie Joy, vista do ponto de vista alegórico, revela que a pátria brasileira não deseja cuidar de seus filhos e, sim, de um estrangeiro rico. Critica-se, aí, a política brasileira no contexto da ditadura militar, que privilegiou os projetos políticos e econômicos sugeridos pelos Estados Unidos – envolvido na manutenção de sua área de influência na América, durante a Guerra Fria – em vez de políticas públicas que melhorassem a vida da grande maioria pobre da população.

Julie Joy está em uma longa fila e a compara com “uma jibóia que engoliu um boi” (DRUMMOND, 1988, p. 36). Assim como a fila se arrasta lentamente, tal qual a modorra de uma cobra que faz a digestão, Julie Joy também se arrasta com a limitação de movimentos típica das grávidas. A sua gravidez é comparada a situação saturada do país, cuja burocracia é incapaz de resolver os problemas, que se acumulam. A gravidez de Julie Joy, personagem-alegoria da pátria brasileira, representa o acúmulo e o perpetuar de uma situação indesejada, incômoda, que só terá fim com uma atitude decisiva e única: um nascimento que dá início a uma nova situação. Entretanto, não há o reconhecimento de que o momento de crise traz em si os elementos de renovação. Sem esse reconhecimento, a ditadura militar no romance terá seu fim, mas o autoritarismo no governo permanecerá. Desse ponto de vista, o Brasil, no romance, ainda espera por um “parto da história” que, de fato, o livre de tal peso.

Predomina, na mente dos próprios brasileiros (e Julie Joy, como alegoria da pátria brasileira, representa isso) a ideologia primeira do colonizador europeu continuado no neocolonizador norte-americano de que o Brasil é uma imensa extensão de terra rica e uniforme, pronta para ser explorada. Julia Falivene Alves (1988), analisando a personagem Zé Carioca, criada por Walt Disney em 1942, mostra os mecanismos ideológicos empregados nessa operação de dominação cultural e política:

[...] nasceu o nosso popular ‘Zé Carioca’, papagaio verde-amarelo [...] O americano que vem ao Brasil e encontra o “Zé” nada mais era do que o Pato Donald – o símbolo por excelência do “americano comum”. Donald é um pato e guarda, portanto, muita afinidade com o nosso papagaio – ambos aves domésticas e que podem se entender muito bem. Zé Carioca é falador, esperto e fã de Donald; sente um imenso prazer em conhecer o representante de Tio Sam e logo o convida para conhecer as belezas e os encantos do Brasil. Brasileiramente, faz-se íntimo de Donald – quando este lhe estende a mão, Zé Carioca lhe dá um grande abraço – que aceita o oferecimento e sai para conhecer o Brasil. Nem é preciso dizer que Donald fica deslumbrado e inteiramente “vidrado” na primeira baiana que encontra. (...) Esse encontro histórico feliz se dá num pano de fundo musical escolhido a dedo (Aquarela do Brasil, Tico-tico no fubá e O que é que a baiana tem?) e conta com o requintado apuro técnico da indústria de filmes de Hollywood. (ALVES, 1988, p. 86).

A doação de sangue a qual Julie Joy se obriga, a fim de cumprir as despesas, é uma alegoria da situação de exploração sofrida pelo Brasil em relação a outros países, especialmente em relação aos Estados Unidos. Alegorizando a pátria, Julie Joy se despoja do que lhe é mais vital, paradoxalmente, a fim de sobreviver.

Comparando os maus-cheiros de lá e de cá, Julie Joy diz que “Mister Jones pode feder, mas o perfume da América é a esperança do mundo” (DRUMMOND, 1988, p. 179). Julie Joy tenta se convencer de que o fedor da pobreza do Brasil é diferente do fedor exalada na América – na concepção dela, o único fedor ali existente seria o “C.C.” dos velhos ricos. O fedor brasileiro seria consequência de uma situação de pobreza e de abandono que Julie Joy conhece bem:

Se lembre, coração, do mau hálito do Tietê em São Paulo, que é um perfume para urubu, que fica lá rondando e esperando, porque o Brasil é o paraíso dos urubus. Se lembre, coração, do bafo que sai da garganta das ruas de Belo Horizonte e do bafo pior ainda, com gosto de maresia, que sai da garganta de Salvador. Se lembre, coração, do cheiro da Zona Norte no Rio de Janeiro. Se lembre, coração, se você vacilar, do fedor que sai das bocas dos mocambos do Recife, da brisa que fede nas favelas de caixote de São Paulo. Se lembre, coração, que toda cidade brasileira atrai urubus e a gente pensa que é carniça, mas, não, coração, é o cheiro da miséria brasileira que atrai (DRUMMOND, 1988, p. 179).

Os “urubus” citados por Julie Joy, que circundam a pobreza em toda cidade brasileira, vivendo dela, serão retomados no momento em que Julie Joy se lembra de sua infância difícil - órfã e dependente da caridade alheia. Fica claro que a pobreza é desejável por tais urubus, que não desejam esgotá-la, embora apresentem uma pose distinta e uma aparência piedosa. Atordoada pelo urso, Julie Joy evoca um cena da infância, na qual outros urubus a atormentam:

[...] meu coração se aflige e eu lembro das quatro mulheres de vestido lilás: eram quatro urubuas velhas de vestido lilás e meu pai estava morrendo e as quatro urubuas velhas entraram na casa do meu pai e cheiravam a morte (DRUMMOND, 1988, p. 231).

A futilidade das urubuas, “empetecada[s] e cheia[s] de penduricalho” (DRUMMOND, 1988, p. 231, colchetes nossos) contrasta com a sua função de assistência social. A falsidade da ação, que pressupõe um sentimento de solidariedade ao próximo, é revelada quando se aproximam de Julie Joy querendo saber quanto tempo faltaria para que o pai dela morresse. Diante da resposta do padre, que anunciava a proximidade do fim, Julie Joy afirma ter visto “uma luz como um vaga-lume acender nos olhos da urubua chefe e a urubua chefe foi lá no canto e cochichou com as outras urubuas e a mesma luz como um vaga-lume acendeu nos olhos das outras urubuas e elas ajeitaram a roupa e se prepararam” (DRUMMOND, 1988, p. 232).

A atitude de esperar pela morte de outrem faz com que as senhoras se assemelhem, de fato, a urubuas. Fazem o mesmo que as hienas, figuras também citadas no romance *Sangue de Coca-Cola*, sugando a vida de outros seres a fim de alimentarem-se. Morto o pai, as senhoras se põem, imediatamente, a completar sua função: despejam, na cama ao lado do quarto do morto, produtos de cesta básica. Mas, antes disso, ela conferem todos os produtos e suas respectivas marcas. Depois de conferir os alimentos da cesta básica como se realizassem uma ladainha “a urubua chefe [...] deu um recibo para minha mãe assinar e então as quatro urubuas saíram muito

alegres” (DRUMMOND, 1988, p. 233). A atitude “comercial” das senhoras é completada pela relação que se estabeleceu ao colocarem, como em uma balança, a cesta básica “ao lado” do corpo do morto. É como se, para a perda do pai, Julie Joy e a mãe tivessem tido essa “compensação” (que, afinal, não resolve o problema do luto); o que indica o quanto valia, para as urubuas, a vida do pai de Julie Joy.

A ênfase dada, em meio à narração de desse episódio, ao entregador das compras “um desses meninos de porta de supermercado que ficam ganhando idade até que um dia a gente vê eles numa fotografia num jornal jogando futebol ou assaltando e matando e morrendo”. (DRUMMOND, 1988, p. 232) restabelece a humanidade. Insinua que o “amparo” dado pelas urubuas à Julie Joy e à sua mãe poderia ter sido melhor empregado se houvesse se revertido em outra forma de ajuda que minimizasse a falta de perspectivas do garoto-entregador. Essa cena mostra que, enquanto a elite brasileira (representada pelas senhoras perfumadas, enfeitadas e arrumadas) ocupava-se em atender os “necessitados e aflitos”, olhando mais para os que lhe estavam próximos, uma parte da população, que verdadeiramente necessitava ser notada, estava sendo negligenciada. Além disso, a preocupação em fazer da caridade um fator de promoção social encobre, muitas vezes, a visão do que realmente é necessário.

Julie Joy diz que o cheiro de tais senhoras saindo de sua casa a persegue até o presente da narrativa. Ela afirma isso da mesma forma que Camaleão Amarelo diz que escuta, até o presente da narrativa, os latidos dos cães do colégio do Bosque, onde estudou quando criança. Isso mostra que as personagens têm seus posicionamentos presentes profundamente marcados por fatos do passado.

Julie Joy, no presente da narrativa, se confrontará com fatos de seu passado e sua origem será exposta. Tal exposição não evita uma fissura no mundo aparentemente uniforme no qual ela é assumidamente uma americanófila. As suas contradições

irromperão da mesma forma que seu filho. Ao final do romance, dando a luz a seu filho, parto realizado com a ajuda do urso, Julie Joy – possivelmente influenciada pela perspectiva do narrador - revela uma percepção diferenciada da santa Coca-Cola: reconhece a falsa castidade e pureza da santa, vendo-a como uma prostituta, uma representante da ideologia capitalista que escraviza e corrompe, financiadora de muitas guerras e responsável pela destruição física e moral de muitos.

Vinde com os veteranos da Guerra do Vietnã (...) Vinde com os marines (...) Vinde com a sífilis de guerra. Vinde com gonorréia de guerra. Fazei de mim, se preciso, uma puta de guerra, sifilítica e sentindo vontade de cantar quando a coceira da sífilis de guerra me fizer lembrar de algum carinho na hora de um amor cuja canção foi um obus cantando. Vinde (...) contaminai esta vossa filha com uma gonorréia de guerra, crônica e incurável, que fique pingando a lembrança de um cão de guerra ou de um filho da mãe de um marine. Mas vinde urgente, em meu socorro (DRUMMOND, 1988, p. 281).

A criticidade que Julie Joy revela ao final de sua narração pode provir da presença do urso inicialmente considerado, por Julie Joy, um demônio: “ele é Satã, se fosse Jesus Cristo vinha como um cordeiro manso, a lã muito anelada e com uma brancura Rinso, não vinha jogando irmãos contra irmãos e ainda acendendo no meu coração loucuras que eu já sequei há muito” (DRUMMOND, 1988, p. 178). Entretanto, o discurso “religioso” de Julie Joy é perpassado por propagandas de produtos comercializados à época. Isso mostra que sua “transcendência” é fajuta e se apóia em idéias e conceitos terrenos e num individualismo hedonista e alienado.

Julie Joy tem especial temor pela figura do urso, além do que diz a Igreja, por conta de seu passado, não revelado no romance, mas denotado por conta das citações às organizações repressoras do governo durante a ditadura e por outros detalhes menos evidentes. Nesse trecho ela revela que o urso traz-lhe à tona “loucuras” há muito sepultadas, o que indica que ela já foi bem diferente do que se diz ser agora: religiosa, prudente, sonhadora com a vida em outro país, americanófila e consumista ao extremo.

Ela alegoriza a juventude brasileira em dois momentos: o passado politizado já perdido e o presente de alienação.

Há um componente de dubiedade em Julie Joy. Embora ame escola de samba, uma alegria brasileira, ela não vive plenamente esse prazer, devido à americanofilia que assumiu: “a escola de samba Estação Primeira de Mangueira, a escola do meu coração, porque eu sou verde-e-rosa, mas eu rezo pra Santa Coca-Cola” (DRUMMOND, 1988, p. 37). Em raciocínio semelhante, embora se assuma americanófila e desinteressada de seu país, ao adotar outro nome ela age como uma clandestina, vivendo de modo reprimido em seu próprio país. Julie Joy não adota um codinome a fim de escapar de alguma perseguição política (caso do Homem do Sapato Amarelo), mas para se livrar da própria condição de brasileira.

Embora Julie Joy tenha se cercado de repressores internos, tendo a Santa Coca-Cola como a maior de todas as repressões, a parte “brasileira” dela ainda vive e sobrevive a cada tentativa de destruição

[o urso que habita o coração de Julie Joy] está me dizendo que meu nome é Vera Cruz Brasil e está me dizendo para eu libertar a cor da minha pele: pra eu ser uma negra, pra eu não fugir do sol dos trópicos e não passar mais água oxigenada na pele, pra parecer branca ao Tio Sam, o urso que está no meu coração está me dizendo pra eu libertar meu cabelo, não mais alourar ele não (...) e pra eu deixar ele ser o que ele é: um cabelo de Bom Bril (DRUMMOND, 1988, p. 280).

Essa espécie de “guerra civil interna” é tema recorrente em *Sangue de Coca-Cola*: resumidamente, a parte libertária da personagem luta contra a parte autoritária que se vale de artimanhas ditatoriais para dominar. Embora diga que tem um cordeiro gentil no coração, é em meio às dores do parto que Julie Joy assume exatamente o contrário:

Ai de mim, que tenho um urso selvagem no coração (...) à prova de bala e de obus e napalm, um urso que não respeita exército, nem DOI-CODI, nem torturas, um urso que nenhum AI-5 prende (...) não vai adiantar pendurar ele no pau-de-arara, o urso divino está no meu coração e canta (DRUMMOND, 1988, p. 280).

Tal embate ocorre no coração de Julie Joy, personagem que, como dissemos, é uma alegoria do Brasil: ela sintetiza a condição de um Brasil dividido entre a americanofilia e a assunção de sua própria identidade.

Terê

Terê é uma vendedora de discos da loja “O Divino Inferno do som” que, afetada pelos acontecimentos delirantes do 1º de abril – dentre eles o lança-perfume no ar, o aparecimento da Borboleta Verde da Felicidade e do urso e a fome que sente – lembra-se do seu passado, da previsão de uma vidente - M. Jan, ou Sissi, a Imperatriz, que também era guerrilheira urbana¹⁵¹ e que previra sua própria morte, enterrada viva por um dos homens de Fleury - que lhe disse sobre a vinda de seu amado. Iluminada pela lembrança, Terê sai às ruas disposta a encontrá-lo e, com isso, inicia a Marcha pela Felicidade. Entretanto, Terê é confundida com uma subversiva e acaba morta pelo aparato repressivo ditatorial.

Ironicamente, pelo desenrolar da narrativa que envolve Terê, percebe-se que esta também morreria pelas mãos de um dos homens de Fleury, aliás, pelo mesmo homem que assassinou M. Jan. Isso mostra que circunstâncias de morte típicas do passado da narrativa perduram, ainda, no presente da narrativa, numa referência ao aparato repressivo mantido pelo governo ditatorial.

Ansiosa pela chegada do amado prometido pela previsão, Terê, em seu desespero, interpreta as palavras da vidente como propícias ao contexto no qual ela se encontra: é carnaval, signo da liberdade e alegria que Terê gostaria de ter, em contraste com a hostilidade do presente da vida de Terê, no qual ela passa fome e sonha com uma

¹⁵¹ Faz-se notar o paradoxo que é uma guerrilheira urbana ser também uma vidente: a transcendência de uma, a crença no destino, está em franca oposição à atuação da outra, que acredita ser humanamente possível transformar a realidade, sem interferências do “além”. Essa vivência do duplo é, afinal, característica de todas as personagens do romance.

simples omelete de queijo. Tudo leva a crer que seria o sentimento de revolta que nasceria em Terê o motivador da busca do Libertador.

Terê não tem dúvida de que a previsão de M. Jan, ligada ao Libertador, vai se cumprir, e vai se cumprir hoje, 1º de abril, porque o cavalo selvagem já está galopando na campina verde do coração de Terê e o Brasil cheira a carnaval e, agora mesmo, Terê sente água na boca, querendo comer omelete de queijo (DRUMMOND, 1988, p. 39).

Embora seja católica, Terê revela-se crente na profecia de M. Jan. Sua crença na previsão, aliás, não entra em conflito com sua religiosidade católica, já que ambas lhe incitam à espera, e não à ação. Assim como outras personagens do romance, Terê tem receio de agir e, por isso, espera por soluções externas. A crença no destino é comum tanto na religião católica quanto no misticismo de M. Jan. Entretanto, é Terê quem lidera uma das maiores movimentações do romance, a Marcha da Felicidade, parecida com manifestações contrárias à idéia de destino e favoráveis à idéia de que a história pode ser feita.

Faminta em seu presente, Terê lê no jornal a descrição do banquete do *Brazilian Follies*, a festa oficial que comemora a Revolução da Alegria do Brasil. Aliada às lembranças do passado, nasce em Terê, lenta e gradualmente, uma sede de mudança, que se manifesta na busca pelo Libertador. Terê não se reconhece como o agente da mudança de seu próprio destino; ela tende, ainda, a encarar o fato da Marcha como um encontro “já escrito” com o seu amado.

Interpretando os elementos do presente da narrativa com os elementos da profecia de M. Jan - a partir de seus conhecimentos formados pela mídia, pela cultura de massa, pela religiosidade, pelos valores tradicionais de família cristã e, também, pela ideologia de esquerda defendida pelo pai - Terê dá início à Marcha. Seu amado reúne essas três características principais: ele é um astro de Hollywood, ele é um revolucionário tal qual Che Guevara ou Fidel Castro e ele é, também, um messias

cristão. A semelhança com o modo como o urso é visto não é gratuita: ela verá o urso como seu salvador. Ao escutar os boatos sobre o urso, Terê, enlouquecida pela fome, cansaço, lança-perfume e pela sua crença na previsão de M. Jan, acredita ser ele, o urso, o seu amado tão esperado: “- É ele! É ele! É o Libertador da Felicidade no Brasil que está chegando fantasiado...” (DRUMMOND, 1988, p. 140).

O que sempre impediu que Terê se revoltasse contra a sua condição de vida e fizesse com que ela aceitasse tudo sem reclamar é, não somente a crença na religião cristã que, à semelhança do que ocorre com Julie Joy, instrui Terê a ter um “cordeiro” no coração, mas, também, a certeza de que ela está em melhor situação do que a de milhões de brasileiros.

Não que Terê não ganhe bem como vendedora de discos de ‘O Divino Inferno do Som’, pelo menos ganhava mais do que 80 milhões de brasileiros, mesmo depois do surto das greves provocado pelo vírus encubado desde 1964 e que aumentou os salários no Brasil. Mas é que Terê, várias vezes ganhadora do ‘Disco de Ouro’ como vendedora nº1 de discos no Brasil, sustenta toda a família – aquela estranha família, pensa ela agora (DRUMMOND, 1988, p. 39 - 40).

Terê também se ilude facilmente. Mesmo trabalhando arduamente, Terê não recebe o suficiente, mas, sendo uma trabalhadora alienada, se conforma com os prêmios que recebe - já ganhou várias vezes, o “‘Disco de Ouro’ como vendedora nº 1 de discos no Brasil” (DRUMMOND, 1988, p. 40). Considerando a sua situação, Terê não ousa reclamar porque isso seria, na sua concepção cristã, uma blasfêmia ou uma ingratidão. Entretanto, ao comparar a sua situação com a fartura do banquete que será oferecido aos convidados do *Brazilian Folies*, as mãos de Terê tremem, e ela se lembra do tremor das mãos de seu pai

[...] o pai sempre de pijama, sem sair de casa, as mãos trêmulas como se sofresse Dança de São Guido¹⁵², ficaram assim desde que foi preso e cassado naquela primeira leva de cassações de abril de 1964,

¹⁵² Alguns estudiosos acham que o “Mal de Parkinson” é, na verdade, uma forma moderna da “Doença de São Guido”.

assinadas pelo carrasco que foi Castelo Branco. Nunca ninguém soube o que aconteceu com ele na prisão (DRUMMOND, 1988, p. 40).

A lembrança do pai contribui para a formação de um espírito de revolta em Terê, já que ele, assim como seus outros companheiros, foi perseguido pelo Estado autoritário enquanto buscava justiça social no país. Líder sindical bancário, o pai de Terê foi preso nas primeiras levadas de prisões realizadas a partir do golpe militar de 1964. Não se sabe do que ele foi vítima na prisão, mas o texto sugere que tenha sido torturado, uma vez que, como seqüela, carrega até o presente da narrativa a fragilidade das mãos trêmulas e a aparente desconexão com a realidade. Entretanto, a “loucura” do pai não deixa de ter um fundo de verdade: acreditando que os tempos duros da ditadura ainda vigoravam no Brasil - em vez da abertura lenta e gradual, conforme dizia a versão oficial - o pai de Terê mostra uma percepção histórica diferenciada:

[...] se diziam ao pai de Terê que o AI-5 acabou, que ele estava anistiado [...] ele duvidava, nem nas greves que os bancários faziam agora ele acreditava, e sua voz sumida dizia: - Fascismo mal curado é pior que tuberculose mal curada: volta no primeiro resfriado... Então, ele abaixava mais a voz, como se o Brasil ainda estivesse nos piores tempos da ditadura do general Garrastazu Medici, e sussurrava, parecia num confessionário: - Estão preparando a Noite de São Bartolomeu no Brasil... (DRUMMOND, 1988, p. 41).

Mesmo depois da revogação do AI-5, o ato institucional que mais poder repressivo teve sobre os oponentes do governo militar, e da decretação da Anistia, que possibilitava a volta dos exilados políticos ao país, o pai de Terê não reconhece, no tempo presente da narrativa, a mesma liberdade de ação e de expressão que ele, um líder sindical, tinha antes do golpe. Isso explica a sua voz sumida, que antes bradava e incitava os companheiros à greve. Ele tem uma experiência histórica semelhante à do Homem do Sapato Amarelo que, durante o governo militar, também perdeu a antiga voz. Isso explica, também, a sua permanente sensação de que “alguma coisa vai acontecer”, no caso, uma conspiração que eliminaria todos os oponentes do governo, tal

como uma noite sangrenta na qual os inimigos do poder constituído são mortos em ataques sistemáticos¹⁵³.

Bancário sindicalista, o pai de Terê participava de um grupo dissidente do partido comunista no Brasil, PC do B e tinha, dentre seus companheiros, Diógenes Arruda, João Amazonas, Mauricio Grabois e Pedro Pomar¹⁵⁴. Ao comparar a ação franca e corajosa do pai, anterior ao golpe de 64, e seu atual comportamento inativo e desconfiado, Terê percebe a fragmentação sofrida pelo pai: passa de um homem otimista e ativo para um homem cético que vê a história do país como uma catástrofe. Comparativamente à lembrança do pai, Terê lembra-se da mãe, seu extremo oposto, a quem nenhuma mudança política atingiria:

[...] aquela mãe gorda, tão solidária com o pai que apoiava todas as greves antes de 64, a mãe costureira que dizia, nos piores momentos, quando parecia que os militares brasileiros iam ficar no poder até o ano 2000: - Os generais passam, são como um surto de meningite, mas passam... (DRUMMOND, 1988, p. 58).

A tendência conformista e apaziguadora da mãe é o que Terê, em sua religiosidade, visa manter, mesmo diante dos fatos concretos do dia a dia que a obrigariam a pensar como o pai. A mãe compara o governo militar a um surto de meningite¹⁵⁵: muitas vezes fatal e devastador, mas passageiro¹⁵⁶. Um mal o qual não se

¹⁵³ A referência à Noite de São Bartolomeu não é ocasional, uma vez que este foi um dos pogroms mais famosos ocorridos na Europa. Referiu-se ao ataque violento maciço aos huguenotes, ou aos protestantes franceses que contrariavam a política religiosa do rei, católico. Isso se deu a partir da madrugada de 24 de Agosto de 1572 inicialmente em Paris. Conta-se que, durante muitos meses depois, cadáveres ainda seriam encontrados nos rios. O que se sabe é que foi uma ação organizada com o fim de aniquilar um grupo social minoritário, no caso, os protestantes. (Informação obtida em http://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_da_noite_de_S%C3%A3o_Bartolomeu). Pogrom é o ataque violento maciço a pessoas, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos). Historicamente, o termo tem sido usado para denominar atos em massa de violência, espontânea ou premeditada, contra judeus e outras minorias étnicas da Europa. A palavra tornou-se internacional após a onda de pogroms que varreu o sul da Rússia entre 1881 e 1884, causando o protesto internacional e levando à emigração maciça dos judeus. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Progrom>).

¹⁵⁴ Assim como o pai de Terê, as pessoas citadas também foram cassadas logo após o golpe militar de 64, e passaram a atuar clandestinamente. O PC do B também colaboraria ativamente com a oposição armada à ditadura militar, na ação da guerrilha do Araguaia, combatida pelas forças de repressão justamente no período de maior repressão ditatorial no país.

¹⁵⁵ A referência ao surto de meningite, nesse trecho, é um modo de revelar uma informação que foi omitida pela Censura durante o processo de campanha eleitoral de 1974: a existência de uma epidemia de

prevê e não se evita e para o qual não há cura, a não ser esperar. Ao contrário, o pai, mobilizou forças para impedir que tal “doença” aflorasse e foi, em consequência, maltratado e mutilado por esse mal. A conformidade da mãe e o inconformismo do pai, antes do golpe militar, geram um abrupto contraste que alcança, até mesmo, o cômico.

Com o conformismo da mãe, Terê submete-se à sua “estranha família”, amparada nos valores tradicionais mantidos por esta; dentre eles, a religião. A submissão de Terê à família faz com que ela sustente as cinco irmãs, o irmão, os cunhados e os sobrinhos.

[...] o marido de Dodora, a irmã preferida, sempre tomava dinheiro emprestado com Terê e nunca pagava, Terê jurava que no domingo que vem ia cobrar dele, mas Dodora e o marido traziam o Ernestinho, o sobrinho e afilhado de Terê, de 2 anos e 3 meses [...] o inocente Ernestinho não tinha culpa de ter um pai tão canalha, e Terê deixava a cobrança para domingo que vem... (DRUMMOND, 1988, p. 58).

Logo se percebe, por ironia do narrador, que a religião e o vínculo familiar, de fato, são usadas como uma desculpa perfeita para arrancar dinheiro de Terê, fazendo-a cobrir todos os gastos.

Agora Terê se lembra do irmão, onde estaria ele, aquele Bendito é o Fruto Entre as Mulheres, sempre paparicado e se metendo em negócios que não davam certo? Ela é quem pagava os títulos que avalizava para o irmão, para quem Nossa Senhora Aparecida aparecia e dizia olha, Cacá, você é um bom rapaz, por isso eu lhe aviso: abra um bar e você ficará rico, Cacá (DRUMMOND, 1988, p. 59).

O recurso à suposta aparição de Nossa Senhora Aparecida é cômico porque contrapõe a ingenuidade de Terê à esperteza do irmão que, como o resto da família, a explora. Terê também faz isso para “salvar as aparências” (DRUMMOND, 1988, p. 59).

meningite que atingiu cerca de 18 mil pessoas e matou quase duzentas no período em que o governo “vetou ‘matérias alarmistas e tendenciosas’ que podiam “gerar pânico entre a população” (GASPARI, 2003, p. 382). Assim como visava esconder a repressão a seus opositores, a ditadura também omitia qualquer informação que viesse a quebrar sua imagem de governo perfeito.

¹⁵⁶ Isso contrasta com a visão do pai de Terê, que considerava a ditadura militar interminável. Gaspari (2002b) também relatava que, com o AI-5, a sensação de que o governo militar era interminável era uma constante. Diferente de outros AIs, este não tinha validade definida. Mas, assim como a mãe, o pai de Terê também compara o Estado repressivo a uma doença, conforme é percebido no trecho do romance anteriormente citado.

Sendo uma espécie de alicerce da família, Terê cumpre a função de não deixar o projeto familiar ruir. A prisão do pai de Terê em 1964 determinou o início da decadência familiar que Terê deseja, inutilmente, conter.

Terê também se preocupa em afastar a ruína de sua beleza: “não comia, seu almoço era uma Coca-Cola e três pastéis. Ainda bem que assim mantinha a forma, não engordava e ganhava aquele olhar” (DRUMMOND, 1988, p. 59), ainda que isso lhe custasse a fome. Consciente de sua beleza, Terê se fia nela a fim de esquecer os percalços de sua realidade. É necessário notar que, entretanto, Terê tem percebido sua realidade com mais frequência do que o normal: “seus sonhos, ultimamente, eram com lingüiça frita, carne de porco, carne de carneiro, já não sonhava com o Libertador...” (DRUMMOND, 1988, p. 59).

Ela se divide, pois, entre a revolta e a gratidão. Agradece a “Santa Helena Rubinstein” (DRUMMOND, 1988, p. 39) que a mantém jovem e bela enquanto espera pela chegada do seu amado-Libertador. Assim como Julie Joy, Terê é devota do consumismo e da frivolidade, traços que contrastam com o modo pelo qual ela é vista pelos que reprimirão a Marcha pela Felicidade que ela lidera. Ao reverenciar o cosmético e/ou sua criadora, Helena Rubinstein, e tudo o que eles vendem (prosperidade material, fama, promessa de juventude eterna), Terê se mostra fútil e alienada, frivolamente preocupada apenas com a aparência agradável e jovial, que, acredita, fulminaria o seu “príncipe encantado”. No entanto, o romance nos informa que ela “ficou pra titia” – o que explica a sua urgência em relação à profecia de M. Jan.

Pensando na canonização de Helena Rubinstein, Terê argumenta que “santa não é só quem é queimada viva, como Joana D’Arc, não, santa é quem cria beleza, juventude” (DRUMMOND, 1988, p. 122). A citação de Joana d’Arc (1412-1431), santa padroeira da França e heroína da Guerra dos Cem Anos, tem mais a revelar sobre a

personagem principal desse núcleo narrativo. Terê será, no romance, a moça vaidosa e casadoura que, em razão de sua ingenuidade e de sua coragem, acaba tomada por subversiva perigosa ao participar da Marcha pela Felicidade. Como heroína, a figura de Joana D’Arc reúne, também, essas duas características: a coragem e a ingenuidade. Terê não tem noção do perigo que corre diante do aparato repressivo, que encarrega Tyrone Power de matá-la. Da mesma forma que Joana D’Arc insuflava multidões com sua presença e com suas palavras, motivando todos à luta, também Terê é seguida por causa do seu carisma expresso em palavras e de seu aspecto físico. Ainda que o objetivo não esteja claro, no caso de Terê, ela inspira.

Joana D’Arc dizia ouvir vozes divinas e Terê se orienta por vozes opostas, ambas terrenas: a de M. Jan, que lhe promete a felicidade, e a voz de sua tia solteirona, repressora. Tais vozes realçam o quê de fatalismo na história de Terê. Entretanto, tanto a ação de Joana D’Arc quanto a ação de Terê possuem conotações políticas. A missão de Joana reintegraria a França sobre a égide de um novo rei, consertando um país em frangalhos. Já Terê inicia a Grande Marcha da Felicidade, embora esta não tenha um sentido definido. A ação de Terê é desprovida de consciência política, mas é tomada, pelo governo, como exatamente o contrário: um movimento subversivo que coloca em risco a estabilidade o governo vigente. Isso mostra que Terê foi vítima de um sistema repressor no qual qualquer ação potencialmente política é punida.

A atitude pessoal de cada heroína também se diferencia: Joana D’Arc não recebe os louros da vitória, mas os deposita aos pés de um rei em construção, enquanto Terê é o reflexo de uma sociedade individualista: ela se orgulha, na Marcha, de estar em seu dia de glória (o dia em que crê que encontrará, finalmente, sua “cara-metade”). Enquanto Joana D’Arc martirizava seu corpo feminino com as rudes roupas e

armaduras masculinas, Terê realçava a sua feminilidade, afirmando-a como uma bandeira: ela não é uma guerreira, é uma solteirona com urgência de seu “príncipe”.

Finalmente, quanto ao desfecho de suas missões, Joana D’Arc alcança o objetivo coletivo ao qual serve, mas paga com a própria vida. Como mártir, seus interesses particulares não são postos em relevo na história. A missão de Terê, ao contrário, não obtém a vitória que a líder esperava – ela não encontra o seu salvador – mas, indiretamente, a missão consegue mover e unir uma parte da sociedade, ao menos provisoriamente. É possível considerar que, do ponto de vista do sofrimento de Terê antes e durante a passeata, seu assassino, Tyrone Power, foi, também, seu Libertador. O sucesso da passeata enquanto movimentação popular também é relativa, já que a multidão se dispersa com a morte de Terê.

Resumindo, se a luta de Joana D’Arc era pela Pátria, a luta de Terê era por si própria. Ambas morrem vitimadas, mas a história de Joana ganhou fama e reconhecimento – ainda que tardio - enquanto Terê é somente mais uma vítima da repressão política, dentre tantas, cuja memória desaparecerá. Embora seus objetivos destoassem dos de Joana D’Arc, Terê agüentou os sofrimentos sem reclamar, como se fosse um cordeiro em imolação: sofreu fome, cansaço, exploração no trabalho e na família, sentiu culpa por ser mulher e, sendo bela, por ter provocado a morte e o sofrimento de outrem.

Nas caridades que usualmente realiza, antes de provocar a Marcha, Terê se dedica aos descamisados, aos “pobres, sem ninguém” (DRUMMOND, 1988, p. 183). Isso demonstra que, pelas vias religiosas, Terê visava reformar o que não estava bem posto. Entretanto, a caridade de Terê é altamente influenciada pela mídia. Ela gostava de “visitar os velhos da Casa dos Artistas”¹⁵⁷, comovia-se com Iracema Vitória, com os

¹⁵⁷ A referência à Casa dos Artistas remete-nos a um lugar final de muitas vedetes. Numa sociedade hipócrita que reprime o sexo publicamente estimulando-o em segredo, essas mulheres eram, segundo o

velhos atores e atrizes sem glória” (idem). O fato de Terê ajudar um asilo que abriga artistas e que, portanto, tem alguma notoriedade, revela o seu gosto pela aparência – que será confirmado em muitas outras ocasiões.

A predominância dos objetivos particulares de Terê sobre os interesses coletivos, que fazem com que ela lidere uma Marcha, é mostrada pela margarida que ela porta. Embora inicialmente tal flor pudesse ser pensada como um símbolo da luta de manifestantes que combateram armas com flores, Terê carrega a margarida no intuito de realizar a popular brincadeira do desfolhamento das pétalas de uma flor. Deseja saber se o Libertador virá ou não ao seu encontro.

O discurso de Terê também comprova que seus interesses são particulares. A princípio, parece engajado em causas sociais que buscam mais justiça na distribuição das riquezas do país. Ela cita, indiretamente, a data de descobrimento do país como o momento histórico em que tais injustiças sociais se iniciaram e também indica a reforma agrária como uma solução para a concentração de riqueza. No entanto, o discurso político de Terê apresenta-se esvaziado porque alguns termos tais como “felicidade” e “alegria” ocupam o espaço principal de suas idéias “políticas”. O discurso insinua alguma mudança real na sociedade, mas contém uma vaguidão que, se por um lado é capaz de abarcar em si todos os desejos de cada brasileiro que segue Terê, por outro, não é capaz de materializar-se em proposta consistente.

De um modo geral, o discurso de Terê é atraente por, assim como uma propaganda, prometer a desejada felicidade:

Já aconteceu da felicidade bater na nossa porta, tocar a campainha, e a gente foi atender pensando que fosse ela mesma. Mas não, meus

que afirma Dercy Gonçalves em sua biografia (ditada a Maria Adelaide Amaral, disponível em: <http://www.scribd.com/doc/6616048/N06-DERCY>), as moças bonitas que já não se ajustavam à sociedade sexualmente hipócrita. Luz del Fuego, citada no romance no núcleo narrativo de Camaleão Amarelo, foi uma delas e é reconhecida por ser uma das pioneiras na revolução dos modos de se pensar e de se viver a sexualidade. Ultrapada pela sociedade, ela foi expulsa de sua família. Terê, ao contrário, luta por adaptar-se à família e à sociedade, embora expresse o desejo de viver uma sexualidade plena.

irmãos, era só o programa de rádio ‘A Felicidade bate à sua Porta’ num gentil oferecimento da gordura de coco Carioca, com a apresentação de Heber de Bôscoli e Iara Salles e com Emilinha Borba, a minha, a sua, a nossa favorita, cantando ‘E assim se passaram dez anos’[...] (DRUMMOND, 1988, p. 152).

Entretanto, a felicidade, aí, é desmascarada como um mero valor de troca na compra de um determinado produto. Ao citar o tal programa, Terê se refere às falsas felicidades que visitam os brasileiros, e critica, com isso, o consumismo como uma alienação dos problemas nacionais. Entretanto, Terê também comunica a marca dos produtos que alienam a população.

Ao mesmo tempo em que cita a necessidade de obter (para si e para o povo brasileiro) uma alegria ou uma felicidade concreta, Terê apela para o transcendente:

[...] a felicidade no Brasil é um latifúndio azul nas mãos de uns poucos donos do Brasil. Mas agora o Libertador, o Messias, chegou para fazer uma reforma agrária no latifúndio azul dos proprietários da alegria e ele vai dividir as terras azuis da felicidade a quem de direito: a 95% dos brasileiros (DRUMMOND, 1988, p. 152).

Ao fundir o discurso religioso ao discurso político Terê funde realidade e ficção, fantasia e racionalidade o que implica, pelo menos, duas conseqüências: 1) por citar elementos religiosos (o messianismo) e de uma cultura popular de rádio ela pode ser mais facilmente compreendida por uma parcela da população, influenciando-a; 2) ao mesclar fantasia e realidade na caracterização do urso, que passa a catalisar interesses e projetos de felicidade dos mais diversos tipos, em razão de sua conformação messiânica, Terê perde o foco, enfraquece a luta e, por fim, contribui para o assassinato, pela repressão, do ideal representado pelo urso.

Como diz Terê, quando a realidade apresenta-se muito aterradora e a desesperança sobrevém, o brasileiro costuma recorrer à imaginação: “(...) o povo brasileiro, quando está no mato sem cachorro, recorre aos bichos” (DRUMMOND,

1988, p. 153). Isso indicaria a semelhança entre o urso e o rinoceronte Cacareco, outro personagem surgido da imaginação popular e do anseio de renovação política:

[...] o Rinoceronte Cacareco também era divino e encantado. Também apareceu pra ajudar o povo brasileiro, quando os homens pareciam que tinham abandonado o povo brasileiro. Então, em São Paulo deram pro Cacareco uma votação que dava pra ele ser eleito deputado ou senador, porque o povo não tinha outra maneira de mostrar que estava infeliz, senão descarregando os votos no Cacareco (DRUMMOND, 1988, p. 154).

No anseio de esperança de resolução dos problemas, três músicas são cantadas durante a marcha: “Caminhando”, de Geraldo Vandré; “Jesus Cristo”, de Roberto Carlos; e “Ala-la-ô”, uma marchinha de carnaval. As músicas revelam as contradições da população, que protesta, mas de modo contraditório, reivindicando a felicidade e a alegria.

Três instantes que dão a idéia de movimentação da marcha, do andar da multidão: num primeiro momento, “as bombas explodem ao longe” (DRUMMOND, 1988, p. 182); depois, “as bombas explodem mais perto” (idem, p. 185); e, finalmente, “numa esquina atiram bombas de lança-perfume na multidão, as bombas explodem, dão vontade de cantar” (DRUMMOND, 1988, p. 186). Isso gera também outros efeitos: o suspense que é feito a princípio, pois não se especifica que tipo de bombas estão ocorrendo, é possível que se pense em bombas repressivas, de efeito moral e físico, mas outras bombas são possíveis, tais como bombas alucinógenas ou bombas festivas, que tem por objetivo alegrar a multidão e tornar a marcha, se porventura tivesse um sentido político, uma festa de carnaval. É aí que as marchas de carnaval são cantadas. Entretanto, é dito que, aos poucos, a vontade de carnaval vai passando e logo os manifestantes retornam à canção de protesto de Geraldo Vandré.

A multidão se aproxima do exército dos cavalos que “solidários com o Cavalo Albany, o líder do golpe ultra direitista no Brasil e que assumiu a Presidência da

República” (DRUMMOND, 1988, p. 316) têm a função de reprimir o protesto popular que tomou as ruas sob a forma de uma passeata-marcha-procissão-desfile. Esses cavalos alegorizam a brutalidade autoritária dos militares:

[...] são uns cavalos lindos como cavalos de parada, parecem cavalos de brinquedo, logo surgem os cavalos dos soldados da cavalaria, eles começam o ataque à multidão. [...] Terê olha os cavalos, aqueles cavalos cujos bisavós foram veteranos da repressão na época do Estado Novo, montados neles os soldados da Cavalaria dissolveram comícios de estudantes e, montados nos avós daqueles cavalos, soldados reprimiram os estudantes brasileiros nas passeatas de 1968 (DRUMMOND, 1988, p. 316).

Da mesma forma que os Cavalos agiram reprimindo no passado, agem também no presente.

A multidão grita e joga bolas de vidro e rolhas no asfalto e aqueles cavalos caem e beijam o asfalto como seus bisavós caíam e beijavam os paralelepípedos no tempo do Estado Novo, montados pelos soldados da cavalaria. e aqueles cavalos inocentes, às vezes amados pelo povo brasileiro, por terem vencido o Grande Prêmio Brasil, vão caindo e quebrando patas e dentes e começam a sangrar e a relinchar, o asfalto está quente, eles respiram o ar carregado de lança-perfume, deliram com paradas de 7 de setembro, deliram com o Grande Prêmio Brasil, deliram com éguas argentinas e francesas, e começam a sentir saudade das éguas das campinas e os cavalos que vieram do interior relinham caídos no asfalto e, como o povo atirava com as metralhadoras, os primeiros cavalos começaram a morrer (DRUMMOND, 1988, p. 317).

Em sua tendência de mascarar as situações reais como motivos lúdicos, Terê tenta esquecer a fome cantando ou bebendo água. Alegoricamente, assim fazem todos os brasileiros que, por meio da festa do carnaval, sambam e cantam em meio às suas adversidades, dentre elas a fome. O carnaval, assim como a religião católica, faz com que o povo brasileiro, assim como Terê, esqueça a realidade imediata, aliene-se dos problemas concretos e não enxergue a situação de violência e repressão de que é vítima.

Note-se que a multidão, de uma forma ou de outra, espera por um libertador que venha e que a salve. A salvação é sempre projetada por meio do outro, e não por uma ação própria. Isso explica porque Terê é ampla e popularmente apoiada quando afirma a

idéia do urso como o grande salvador. A explicação para isso estaria no medo, ou no sangue de Coca-Cola que faz com que o povo brasileiro, tendo “um urso enjaulado no coração [...] fantasi[e] esse urso de cordeiro, num trágico carnaval” (DRUMMOND, 1988, p. 152-153, colchetes nossos). A identificação com o urso é imediata, já que ele fugiu do circo que o oprimia e, desse mesmo modo, também o povo brasileiro desejaria fugir, se pudesse e se não cresse que alguém poderia fazê-lo em seu lugar.

Trata-se de um “trágico carnaval”, um ciclo que se retro-alimenta. A fuga dos problemas reais é o que faz com que o povo brasileiro “brinque” num constante carnaval que, curiosamente, o aniquila. É essa oposição entre o que se é e o que se planeja ser que embala o povo brasileiro que traz dentro de si um revolucionário urso, mas aprisionado por um cordeiro. Acreditar na própria mentira, fugindo da realidade, parece ser a sua sina.

Considerações finais: *Sangue de Coca-Cola*, alegoria de quê?

Conforme visto no primeiro capítulo, a alegoria, no decorrer da história ocidental, paradoxalmente, foi usada para realçar ou esconder a Verdade, fosse ela religiosa ou não. A alegoria também foi utilizada para representar uma realidade idealizada. Nesses usos, ela se mostrou inapropriada, sendo substituída por outros recursos formais, tais como o símbolo. Foi como expressão de uma época de crise e, portanto, da decadência, que a alegoria se destacou nos períodos barroco e moderno, florescendo como uma forma que admite a condição crítica das coisas, expostas a uma desvalorização cada vez maior. A influência da vida concreta ou do “sentimento agudo do transitório” (GABNEBIN, 1994, p. 58) em vez do ideal apaziguador, foi fundamental para o uso consciente da alegoria em toda a sua potencialidade.

Para Kothe (1986), a alegoria usada como recurso convencional tem sido um instrumento de falsificação da verdade: a dialética da idéia é suprimida; prevalecendo apenas a retórica desta, num movimento repetido desde tempos clássicos. Sem a explicitação de suas tensões originais, tornadas belas e vazias, as idéias “serviriam” melhor às intenções de quem as propagam enquanto verdades. Visariam, então, à pacificação e não à revolução. Segundo esse uso, a alegoria se aproximaria da metáfora ou do símbolo: esvaziada, ela poderia ter os sentidos que se lhes quisessem dar, pois qualquer sentido poderia substituir o vazio.

A alegoria “na sua decrepitude [...] pode tudo significar, mesmo a mais elevada transcendência” (GABNEBIN, 1994, p. 49). Mas há que se compreender a “dialética fatal da alegoria” (idem), na qual “infel a todos os sentidos que ela cria [...] a alegoria corre o risco de trair-se a si mesma e de não conseguir significar mais nada, fora sua própria ruína” (GABNEBIN, 1994, p. 44). Assim sendo, a alegoria não pode bem significar uma verdade única, a não ser por alguns momentos. E os sentidos que ela gera

provêm de duas circunstâncias: de sua origem e de sua recepção, ambas calcadas no tempo: “a alegoria [...] continua tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua construção quanto sua compreensão” (GABNEBIN, 1994, p. 41).

Na Modernidade, diante da relação substitutiva que a lógica do mercado impõe ao passado, vendo-o como um eterno vazio hegemônico pronto a ser metaforizado, conforme Avelar (2003), a alegoria obriga a sociedade consumista a olhar para a montanha de resíduos que cria na substituição do antigo pelo novo. Tal montanha só é representável pela alegoria que não considera o passado uma homogeneidade vazia à espera de uma substituição metafórica, ela o considera em sua imanência fragmentária. Dessa matéria, a alegoria produz sentidos: “As ruínas da memória do mercado lhe devolvem um tempo de caveiras, destroços, tempo sobrecarregado de energia messiânica.” (AVELAR, 2003, p. 14).

Por conter esse olhar imanente para o passado, crítico em relação ao presente e messiânico quanto ao futuro, Benjamin (1984) atribui à alegoria um papel de destaque na expressão de momentos históricos turbulentos. O período barroco e o moderno expõem o sofrimento de modo análogo: por meio da alegoria. “É porque o antigo nos aparece como ruína que o moderno, igualmente fadado a uma destruição próxima, se parece tanto com ele” (GABNEBIN, 1994, p. 58). Acima de tudo, tais épocas se aproximam pela exposição do que é sofrido e malogrado, conforme indica Benjamin (1984).

Imitando a atitude benjaminiana de ler a alegoria do drama barroco sob o olhar moderno de sua época¹⁵⁸, por nossa vez, procuramos, na reflexão de Benjamin, elementos para ler o presente no qual foi criada a obra *Sangue de Coca-Cola*. A alegoria

¹⁵⁸ Prenhe de catástrofes tais como a 1ª Guerra Mundial e totalitarismos, dentre eles o nazismo, do qual o próprio Benjamin foi vítima.

aí exposta nos deixa pistas, que são lidas, por sua vez, em um momento histórico não tão distante. Algo será lido e algo permanecerá, para nós, inexpugnável.

Num romance influenciado por um momento histórico crítico de nosso país - a abertura política promovida pela ditadura militar – a alegoria não pode ser claramente definida como uma simples forma velada de crítica ao governo (forma pela qual ela foi avaliada de acordo com uma tendência literária neo-realista). Mas também não pode se recusar à crítica de um regime sangrento considerado uma das catástrofes do século XX. Ela será, como o romance *Sangue de Coca-Cola* mostra, uma alternativa de resgate da história recente do país e um modo de articulação reflexiva no presente histórico da abertura política. Sua mensagem não é eufórica, como o governo do período gostaria, mas declinante e melancólica, o que não implica em falta de esperança. Esta vem a ser algo a ser buscado, em meio à avaliação da “sujeira” deixada pelo governo autoritário.

Assim sendo, a alegoria, aí, não reflete a velha necessidade de ordem, de organização do caos; ela não fornece nenhuma resposta pronta. Ela está associada à constatação do fracasso da ordem prevista e à recriação de outras possibilidades. Mostra a precariedade do passado e do futuro e o presente dilacerado em tensões nem sempre claras, no qual uma simbolização plena e/ou estável se inviabiliza. Ela mostra o ser humano fragmentado e, assim também a literatura que rompe com os modelos tradicionais de representação.

Os sobreviventes da catástrofe se vêem duplamente solicitados: a falar por eles e por aqueles que não sobreviveram. Mas, paradoxalmente, no contexto moderno, calar é, por vezes, a possibilidade expressiva. Muitas vezes não se dispõe de meios disponíveis para dizer, com palavras convencionais, o horror convertido em experiência coletiva. As alegorias não suprem completamente essa necessidade, mas, por outro lado, não são

capazes de exterminá-la, tal como faz o símbolo, ao resumir os fatos passados como uma homogeneidade vazia.

Sangue de Coca-Cola, por meio de alegorias, expressa e representa aspectos do período histórico no qual se originou: fala de acontecimentos políticos, culturais, econômicos e sociais que marcaram a vida brasileira no período de derrocada da ditadura militar e de princípio de uma redemocratização no Brasil. O romance entremostra as posições nacionalistas, que iam desde a extrema direita à esquerda e que visavam, por vezes, à autonomia cultural, econômica e política do país em relação às potências estrangeiras, principalmente em relação aos Estados Unidos. O romance também faz a crítica às posições radicais que, muitas vezes, valeram-se de argumentos catastrofistas a fim de justificar, aos olhos de muitos, a realização de golpes e contragolpes violentos.

As posições liberais e democráticas são citadas, bem como a mercantilização do humano que viria a galope. Algumas dessas posições são mostradas como uma constatação, produto de um processo já realizado, contra o qual é já impossível lutar (dentro da concepção tradicional de “luta”). De um modo geral, faz-se a crítica às instituições e aos valores que visam à eternidade, revelando suas origens sangrentas, seus conflitos internos, suas decadências. O momento histórico era de ruínas do que antes fora ou parecera tão sólido.

A alegoria, nesse romance de Drummond, se valerá dessas ruínas, resgatando o que o governo militar quis esconder: informações sobre opositores, mortos e desaparecidos; relatos de tortura; fatos manipulados e/ou censurados, enfim, as fissuras internas e contradições do autoritarismo. Mas o romance não se limita à crítica da ditadura militar, ele avança criticamente sobre a história do país, marcado, desde a colonização, por arbitrariedade e violência. A alegoria, nesse romance de Drummond,

olha para o passado e o expressa no presente, de modo a projetar um sentido crítico que exige um entendimento futuro. Ela viabiliza um importante trabalho de luto:

Como se pode colocar a tarefa de luto – que em certo sentido é sempre a tarefa do esquecimento ativo – quando tudo está submerso num esquecimento passivo, esse tipo de esquecimento que ignora a si mesmo, sem advertir sua condição de produto de uma poderosa operação repressiva? (AVELAR, 2003, p. 237).

A alegoria, por resgatar o passado e por se referir simultaneamente ao presente e ao futuro seria um dos recursos para o trabalho do luto. “A lógica do mercado tende a fazer do passado [...] uma tábula rasa, mas nunca o realiza de todo, pois sempre sobra esse rastro intraduzível, imetaforizável” (AVELAR, 2003, p. 238). É aí que a alegoria se mostra relevante: ao traçar o luto que não aceita esquecimento nem substituição como propõe a lógica de mercado. A alegoria não aceita a substituição, ela focaliza a perda. Entretanto, ela pode ser lida como uma mensagem para o futuro: “Ao se despedir de uma transcendência morta e ao meditar sobre as ruínas de uma arquitetura passada, o pensador alegórico não se limita a evocar uma perda, constitui, por essa mesma meditação, outras figuras de sentido” (GABNEBIN, 1994, p. 54). A realização desse luto é essencial à criação alegórica, pois ele é a própria tentativa de superação do trauma: olha o passado no esforço de superá-lo, evitando que novas catástrofes ocorram.

A criação e a interpretação da alegoria se fazem dos fragmentos martirizados. É pelo sofrimento e pela morte que eles, antes formadores de um corpo uno e coeso, se desmembram, se fragmentam, se tornam pó. São seus vestígios que permitem alguma reconstituição, alguma leitura que remete ao sentido original. Mas esse sentido original jamais, por maior que seja o esforço interpretativo, poderá ser completamente restituído. É por isso que, na reconstituição, a imaginação tem um papel importante de reconstrução a partir do projeto inicial compreendido nas ruínas.

Sangue de Coca-Cola não reconta a história ditatorial, mas a recria, a partir de alguns fragmentos filtrados pelo tempo. Nenhum dos nomes históricos citados no romance pode ter a vida completamente revelada porque, especialmente os que sofreram, se fragmentaram no decorrer dos tempos. Algumas memórias são resgatadas, alguns vestígios possíveis são reconstituídos em uma história de ficção, mas nunca de um modo pleno e integral. A alegoria “salva” alguns vestígios, aprisionando-os em uma forma, ocultando-os do perigo iminente e disponibilizando, para as gerações futuras, o acesso a tais vestígios. Tais vestígios denunciam, numa época que talvez não os compreenda, os acontecimentos macabros de um passado, remoto ou recente. De qualquer modo, eles são a memória que escapou da corrupção do tempo e da ação dos algozes.

A concepção de apagamento puro e simples dessa memória que o General Presidente, com a sua tentativa de “passar uma borracha sobre o passado”, expressa o filia à historiografia dos vencedores. O posicionamento da guerrilheira e dos fantasmas que o atormentam, entretanto, é oposto e os filia ao historicismo dialético que lembra o sofrimento das vítimas. A finalidade da alegoria é, então, o registro da pluralidade, de uma visão histórica que não ignora nenhuma das partes envolvidas no processo histórico. Mas, não seria tão complexo se a alegoria, também, não confundisse esses campos, apresentando as facetas frágeis do General e as facetas vingativas de suas vítimas.

A alegoria permite que *Sangue de Coca-Cola* registre as contradições daquele momento histórico específico da abertura política pós- Anos de Chumbo. O romance, por meio da alegoria, “brinca” com a indefinição advinda da crise dos velhos valores e da fragilidade incipiente dos novos. A reunião dialética de aspectos opostos, que destrói

e impede a coesão plena da obra ao mesmo tempo em que possibilita a sua criação infinita é, segundo Benjamin, uma das características das obras alegóricas.

Em *Sangue de Coca-Cola*, a linearidade espacio-temporal é rompida, fraturada, mas não completamente: a alegoria “não remete somente à antiga meditação sobre a vaidade da vida e a futilidade dos prazeres, mas também, segundo Benjamin, à alienação do trabalho capitalista, submetido ao tempo inumano, abstrato e insaciável dos relógios” (GABNEBIN, 1994, p. 60 -61). As convenções realistas convivem com o absurdo, o místico, o irreal, a psicologia delirante, as vivências profundas das personagens. Ao leitor corajoso, cabe a aproximação às experiências das personagens, que, muitas vezes intermediadas pelo narrador, revelam-se plurifacetadas, divididas entre uma herança obscurantista e autoritária e sonhos bem simples de alegria, vida plena, felicidade. Essas alegorias “cantam [...] uma felicidade imemorial, mas também [...] [a] lucidez [...] [que] diz as contradições desta busca e a impossibilidade desta volta” (GABNEBIN, 1994, p. 61, colchetes nossos).

O dilaceramento pela dúvida, pela divisão entre o que se foi no passado e o que se é no presente, é protagonizado, no romance, pelas personagens principais de cada núcleo. Todas as personagens de *Sangue de Coca-Cola* são cindidas, feridas, martirizadas, evasivas quanto à realidade que as cerca e, por isso, têm um componente fortemente “humano” ou “real”. Ao mesmo tempo, elas personificam abstrações: segmentos, classes, categorias sociais que, juntas, formam o país.

A incomunicabilidade é outro elemento destacado no romance: que experiência poderia ser comunicada, se cada um está “preso”, pela repressão e pelo medo, à sua órbita individual, marcada pelo consumismo e pela alienação? As personagens falam somente por e para si mesmas, quando conseguem falar. Mesmo Elisa e o ex-presos político, que conversam, estão isolados em um apartamento fechado ao mundo externo.

No romance, o desvelamento do passado das personagens principais por meio de suas lembranças – instigadas por um narrador hábil que, instalado na consciência delas, onisciente, incita-lhes confissões; e, também por fatores externos às personagens, tais como a Borboleta Verde da Felicidade - o romance executa uma tentativa de quebra da linearidade imposta pela visão de história tradicional. De acordo com a visão de história tradicional, historiográfica, na acepção de Benjamin (1994), as personagens deveriam encaminhar-se ao trabalho ou à festa, seguindo as instruções oficiais a respeito da Revolução da Alegria¹⁵⁹ corrente no presente da narrativa, ou seja, deveriam manter-se otimistas a respeito do futuro do país. Entretanto, isso não ocorre: as lembranças as levam ao passado, em um movimento extra-oficial, que resulta numa espécie de “parada” no tempo. Essa quebra na linearidade oficial corresponde a uma tentativa, realizada pelo romance, de romper com a continuação da era de catástrofes que atingia a realidade e buscar, por meio da reflexão, uma alternativa que não implicasse em mais sofrimento ou mortes.

É pela reunião de peças esparsas, relatos diversificados aparentemente nascidos de um nada e a ele direcionados que o conteúdo de tal história se completa, a contrapelo da história oficial. Enquanto a história oficial considera o passado homogêneo, e se preocupa com o presente a partir dessa concepção de passado; a história a contrapelo relembra o passado cheio de conflitos, o que motiva igual atenção ao presente. E é nesse presente confuso e dispersivo, cheio de armadilhas culturais, que a visão crítica se realiza. Mas essa reflexão é uma lembrança cujo sentido só se completa no leitor. É o leitor que lê nas alegorias o que mais elas podem significar.

¹⁵⁹ Em um dos momentos, é dito que a festa fora instituída a fim de fazer esquecer a Revolução Redentora de 1º de abril de 1964. Nesse sentido, tal festa seria uma pausa oficialmente decretada a fim de evitar a rememoração do evento passado e a reflexão sobre o presente. A comemoração se faz a fim de instaurar uma nova era e não para fazer lembrar o passado (1º de abril de 64), mas as personagens principais fogem à regra. Para elas, esse dia é um dia de recordações e não de entrosamento com a festa promovida pelo Estado.

Ao divulgar alguns desses relatos (narrativas do presente caótico e das lembranças de fatos passados), o Homem do Sapato Amarelo age a favor da história a contrapelo, contrariando os interesses do Sapo Diretor, que o impediu de dizer, por exemplo, quem eram os financiadores da festa da Revolução da Alegria. Mas ele também colabora com a historiografia tradicional. Assim também, as outras personagens do romance movem-se dubiamente a favor ou contra a historiografia tradicional. Tyrone Power, Central de Comando e Helicóptero nº3 colaboram com o aparato repressor, mas, também, indicam suas fragilidades como seres humanos. O Camaleão Amarelo, embora seja o publicitário que vende a imagem positiva do governo é, também, aquele que se opõe ao regime opressor, ao menos, mentalmente. Sua morte como o urso é sua redenção, assim como é, também, redentora a morte de Terê, ainda que ela não tome conhecimento disso. Mas tais personagens só salvam a si mesmos, e não ao país, que se manteria sob o predomínio autoritário que tem a colaboração de personagens como Julie Joy, Olga de Alaketo e Elisa, que poderiam, caso estivessem conscientes das dores nacionais e de suas próprias dores, se rebelar contra a opressão e, quem sabe, intervir na criação de outra realidade. Assim, no romance, não há vítimas que sejam totalmente vítimas e nem algozes totais.

A situação de indefinição propaga uma mentalidade na qual, segundo J. J. Veiga, não se é “mais feliz porque seria até um acinte a pessoa viver alegre num país onde existe tanta gente sofrendo.” (PRADO, 1989, p. 30). Terê, por exemplo, sabe que sua vida poderia ser melhor, mas não ousa reclamar, sob o risco de perder o pouco que tem. Mas, crédula no que anuncia a mídia, Terê não conhece, de fato, a realidade do outro que, alegremente, se banqueteia na festa do *Brazilian Follies*. Ela conhece, principalmente, a realidade de quem está em piores condições do que a dela. O romance mostra que o brasileiro médio considera melhor ter algo, ainda que não seja o melhor,

do que não ter nada. Só que é somente com a constatação da perda (inclusive de algo que se pressupunha ter) que a atenção para a realidade se faz. Assim, ele vive uma ilusão permanente, um eterno carnaval, acreditando estar evitando a próxima catástrofe, sem perceber que já vive nela. Os trechos abaixo comprovam a catástrofe vivida pelo país desde sempre:

A extravagância geográfica, somada ao sigilo da operação e ao silêncio em que o massacre do Araguaia foi envolvido por todos os governos seguintes, deixou a impressão de que este foi um episódio singular. Do ponto de vista histórico, os massacres de Canudos e do Contestado ficaram por décadas em situação parecida. O primeiro, incorporado como enredo de uma obra-prima literária. O segundo, relegado a um desconhecimento às vezes atribuído à falta de um Euclides da Cunha. Cada um à sua maneira, esses episódios adquiriram aparência de excentricidade quando foram manifestações semelhantes do exercício selvagem da violência do Estado. (GASPARI, 2002b, p. 463).

O massacre do Araguaia foi o apogeu de uma concepção política na qual se embutia o extermínio das militâncias esquerdistas. Teve pouco de específico. A violência militar contra os humildes moradores da região seguiu a tradição nacional. Sua singularidade esteve apenas na diretriz, executada a partir de outubro de 1973, do extermínio de todos os guerrilheiros. (GASPARI, 2002b, p. 463).

Dez anos depois da saída do marechal Castello Branco de sua casa de Ipanema para o palácio Laranjeiras, o general Ernesto Geisel preparava-se para ocupar a Presidência da República. Receberia uma ditadura militar que apoiara, sabendo que dentro dela estava montada uma máquina de extermínio das lideranças esquerdistas. Não havia mais guerrilha, muito menos terrorismo. Sobrara a máquina. (GASPARI, 2002b, p. 464).

A expressão “sangue de coca-cola” vem, justamente, explicar essa situação histórica de não consciência da catástrofe vivida e, portanto, de inação perante a situação que exigiria um gesto enérgico que contasse com a participação de diversas instâncias institucionais e com uma representatividade mais ampla no que diz respeito à população. As esquerdas que foram para a guerrilha tentaram esse gesto enérgico, mas, como não contavam com um apoio mais amplo, fracassaram.

Entretanto, o problema não pode ser simplificado, pois é de ordem complexa. O país ainda não dispõe de uma tradição continuada de democracia. As novas formas de enfrentamento dos problemas do país vão se construindo, pouco a pouco, e é cedo para conclusões. São constituídas a partir das fraturas do passado que se perpetuam no presente e que determinam o futuro. Dentre as marcas do passado estão, ainda, as mesmas estruturas que possibilitaram a vigência de uma ditadura militar e que extraem seus privilégios da manutenção da miséria de muitos. Ainda predominam as situações de analfabetismo, pobreza, e superexploração do trabalho sobre a maior parte da população que, preocupada com a própria sobrevivência, não reage contra seus sabotadores históricos.

O desconhecimento da realidade opressiva - dentre seus aspectos principais estão a desigualdade social, a desigualdade na distribuição das riquezas e o analfabetismo e a sub-alfabetização – ocultada pelas festividades oficiais constantemente celebradas e pela ampla cobertura midiática parece ter sido uma das principais heranças que a ditadura militar deixou e que é, ainda, “aproveitada” pelas classes dirigentes como um modo de controle massivo da população. O romance revela essa condição difícil que afeta a vida do país desde o momento da abertura política e indica que é preciso conhecer e enfrentar as causas da realidade opressiva que nem sempre figuram de modo gritante.

Ainda que a realidade opressiva seja conhecida, a visão é sempre parcial e embrutecida pelos meios de comunicação de massa. Há, ainda, os que, conhecendo a natureza de tal opressão, optam por viver em ilusão, principalmente, por medo de perdas de benefícios ou do que supõem possuir. Ao não se assumir o risco da perda evita-se, assim, a possibilidade de melhora. A opção por viver em ilusão é algo problemática porque resulta, em muitos casos, de uma posição infantil: já que não se

pode mudar tudo e resolver todos os problemas de uma vez, opta-se por não fazer nada. Tal posição infantil e regressiva é muito comum nas classes médias, que, afinal, são as que têm acesso a uma formação que lhes permite compreender criticamente a história e os problemas crônicos do país.

Entretanto, entre o desejo de eliminar problemas graves de uma só vez (algo que pode ser comprovado no romance pela esperança depositada no urso) e a constatação da impossibilidade de fazê-lo de uma só vez, instaura-se a possibilidade de contribuir, cotidianamente, e no plano da ação e das interações sociais de cada um, para um contínuo, embora pequeno em termos de escala social, processo de transformação social e de enfrentamento dos problemas. Esta participação ativa tem, em sua base, uma consciência de que não é possível mudar tudo com um único gesto ou ação, pois o processo histórico e o tecido social e cultural implicam em complexidades que não se resolvem com gestos messiânicos. Ela tem, também, a consciência de que tal impedimento de mudar tudo de uma vez não pode ser fator de impedimento para uma ação contínua, que produza mudanças ainda que pequenas e, deste modo, contribua para uma mudança maior.

Esse é o gesto que Benjamin (1994) indica ao citar o cronista que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos” (BENJAMIN, 1994, p. 223) e que compreende que a vivência do presente sem o conhecimento do passado é vazia. Olhar o passado como um tempo preñado de “agoras” é reconhecer que o próprio presente é modelável. *Sangue de Coca-Cola* reflete sobre as perdas históricas, constatando uma situação presente de necessidade de criação de novas vias históricas e culturais. A alegoria surge como uma forma de constituição do romance que resgata o passado traumático, reconhecendo-o nos cacos do presente. A melancólica reflexão do presente advém do conhecimento dos traumas passados e da impossibilidade de

substituição das perdas. Tal conhecimento humaniza e rompe com o ciclo de conformidade historicamente instalado pela narração sucessiva de catástrofes. Ao reconhecer cada catástrofe como única, implicadora de perdas irreparáveis que não devem buscar substituição e sim entendimento, um sentimento de revolta e de luta diária pode sobrevir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADOUM, J. E. O realismo de outra realidade. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Estudos 52). p. 201-214.
- AGUIAR e SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968, p. 253-313.
- ALVES, J. F. **A invasão cultural norte-americana**, 19. ed.. São Paulo: Moderna, 1988.
- ARRIGUCCI Jr., D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: _____. **Achados e perdidos** - ensaios de crítica. São Paulo: Pólis, 1979.
- AVELAR, I. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Tradução Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas v. 3).
- _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1).
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BORGES, V. P. **O que é história**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção primeiros passos; 17).
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.
- DOMINGUES, P. J. Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930. **Estudos Afro-Asiáticos**. v.24. n.3. Rio de Janeiro. 2002.
- DRUMMOND, R. **A morte de D.J. em Paris**. São Paulo: Ática, 1975 Nosso tempo.
- _____. **Hitler manda lembranças**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982 (Coleção de autores brasileiros; 29).
- _____. **Os mortos não dançam valsa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- _____. **Sangue de Coca-Cola**. 7. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1988.

- FRANCO, R. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- FREIRE, A., ALMADA, I., GRANVILLE PONCE, J. A. (Orgs.). **Tiradentes, um presídio da ditadura: memórias de presos políticos**. São Paulo: Scipione, 1997.
- GAGNEBIN, J. M. Alegoria, morte, modernidade. In: _____. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP; Campinas - SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- GASPARI, E. **A ditadura derrotada: o sacerdote e o feiticeiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2003
- _____. **A ditadura encurralada: o sacerdote e o feiticeiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- _____. **A ditadura envergonhada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das letras, 2002a.
- _____. **A ditadura escancarada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das letras, 2002b.
- GOMES, M. R. **A festa, Sangue de coca-cola, Dias de fogo: discurso e história**. São José do Rio Preto, 2003. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- GUELFÍ, M. L. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. Rio de Janeiro, 1994. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- HANSEN, J. A. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.
- KOTHE, F. R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- MURICY, K. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- OLIVEIRA, S. C. R. D. **A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção**. São José do Rio Preto, 2008. Tese (Doutorado) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- PELLEGRINI, T. Vazio cultural. In: _____. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: Editora da UFSCar/ Mercado de Letras, 1996.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PRADO, A. A. (Org.). **Atrás do mágico relance**: uma conversa com J. J. Veiga. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e contexto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 75-97.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SUSSEKIND, F. **Literatura e vida Literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 269-273.

ALENCAR, F; RAMALHO, L.C; RIBEIRO. M. V. T. Um Novo Estado: A República de 1964 aos nossos dias. In: _____. **História da sociedade brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1985, p. 311-335.

ARRIGUCCI Jr., D. Movimentos de um leitor: Ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido. In: _____. **Outros achados e perdidos**: ensaios de crítica. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AVELAR, I. Sensibilidad melancólica y alegoria crítica. **Revista Nueva Sociedad**. Caracas, n. 170, noviembre – diciembre. p. 212 - 217.

AUERBACH, E. A Meia Marrom. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 459-485.

BASTOS, A. O realismo oblíquo de Roberto Drummond. **Ensaio de semiótica**. Belo Horizonte, 7 (14): 9-24, dez 1985.

BOURNEUF, R; QUELLET, R. **O Universo do Romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

BURKE, P. História como alegoria. **Estudos Avançados** 9 (25), 1995, p. 197-212.

CALDEIRA, J. **Viagem pela história do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: ROSENFELD, A. (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Boletim de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, n. 2, 1964, p. 43 – 66.

- CARVALHO, A. L. C. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CHAUÍ, M. A cultura de massa e a indústria cultural. In: _____. **Convite à filosofia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 288-305.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Atica, 1985.
- DRUMMOND, R. **Dia de são nunca à tarde**. São Paulo: Geração editorial, 2004.
- _____. **Hilda Furacão**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. **Inês é morta**. 4. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1988.
- _____. **O cheiro de Deus**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **O homem que subornou a morte e outras histórias**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. (Série pequenas grandes obras).
- _____. **Ontem à noite era sexta-feira**. 6. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- _____. **Quando fui morto em Cuba**. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção de autores brasileiros, 79).
- _____. **Roberto Drummond**: melhores crônicas. Seleção e prefácio Carlos Herculano Lopes. São Paulo: Global, 2005 (Coleção melhores crônicas).
- ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EIKHEMBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**: os formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.
- ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FIGUEIREDO, V. L. F. Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa. **Comum**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 24, janeiro/ junho 2005, p. 29-41.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCO Jr, A. Operadores da leitura da narrativa. In: BONNICI, T. & ZOLIM, L.O.. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.
- GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e ressentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**: ensaio de método. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GINZBURG, J. Em um tempo agônico: da necessidade de uma crítica contemporânea em resistência ao fascismo. **Estudos Avançados** 21 (60), 2007.

_____. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. **Revista de Letras**, São Paulo, n. 43, v. 1, 2003, p. 57-70.

HABERT, N. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1992.

HELENA, L. Um sultão no reino das coisas. **Alea**, v. 5, n. 1, Jan/Jun 2003, p. 13-27.

HOLLANDA, H. B; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JOBIM, J. L. Narrativa e história. In: _____. **Formas da teoria**. Rio de Janeiro: Caetés, 2003, p. 149-161.

KOTHE, F. R. **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MACQUEEN, J. **Allegory**. London: Methuen & Co Ltd, 1970.

MAGESTE, Paula. Operários da violência: socióloga americana escreve sobre a máquina da tortura a partir de entrevistas com matadores dos tempos da ditadura brasileira. **Revista Época**, edição nº 286, 09/11/2003.

MAQUIAVEL, N. **O Príncipe**. Tradução Pietro Nasseti. Comentários Napoleão Bonaparte. São Paulo: Martin Claret, 2005.

MERQUIOR, J. G. Da analogia à alegoria. In: _____. **O fantasma romântico e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NUNES, B. **O tempo da narrativa**. 2.ed. São Paulo: Atica, 1995.

OLIVEIRA, C. M. S. Dobras e redobras: uma discussão sobre o barroco e suas interpretações. In: **Política e Trabalho** 15. Programa de Pós-Graduação em Sociologia – UFPB, Setembro 1999. p. 151-164.

PELLEGRINI, T. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? **Novos Rumos**, ano 16, n. 35, 2001.

PERRONE-MOISES, L. A obra inacabada. In: _____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. 2. ed. Tradução Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: _____. (Org.). **A personagem de ficção**. Boletim de teoria literária e literatura comparada, n. 2, 1964, p. 07-41.

SANTIAGO, S. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: __. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 47-55.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. A poesia e a alegoria. In: __. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SITES CONSULTADOS

<http://altino.blogspot.com/2006/12/caboch.html>

<http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/rdrummond.html>

http://blog.uncovering.org/archives/2007/06/sangue_de_cocac.html

<http://icelular.net/livros/ficcao-terror/a-guerra-dos-mundos-h-g-wells/>

<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/colunas/dahl/2003/06/19/jorcoldah20030619001.html>

<http://maisbook.blogspot.com/2008/07/guerra-dos-mundos-h-g-wells.html>

<http://marieclaire.globo.com/edic/ed122/repemergentea.htm>

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=369MCH001>

<http://paginas.terra.com.br/noticias/outraspalavras/Letras/LetraG.htm>

<http://pfdc.pgr.mpf.gov.br/clipping/agosto-1/nas-entrelinhas/>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Vicente_Scherer

http://pt.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Franco_Montoro

http://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Boy.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Bardot

http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruna_Lombardi

http://pt.wikipedia.org/wiki/Campo_de_concentra%C3%A7%C3%A3o

http://pt.wikipedia.org/wiki/Candice_Bergen

http://pt.wikipedia.org/wiki/Chico_Ansio

http://pt.wikipedia.org/wiki/Com%C3%A9dia_Dell%E2%80%99arte

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Daom%C3%A9>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dr%C3%A1cula>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Fausto>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Golbery_do_Couto_e_Silva

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacqueline_Kennedy

http://pt.wikipedia.org/wiki/Johana_d%27Arc

http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Figueiredo

http://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Silv%C3%A9rio_dos_Reis

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Lenoc%C3%A9nio>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9-de-santo>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Massacre_da_noite_de_S%C3%A3o_Bartolomeu
http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Brossard
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Progron>
http://pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte_Cacareco
http://pt.wikipedia.org/wiki/Tancredo_Neves
http://pt.wikipedia.org/wiki/Teot%C3%B4nio_Vilela
http://pt.wikipedia.org/wiki/The_Godfather
http://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_de_Alencar_Lima
http://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Mayakovsky
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikiquote>
http://pt.wikiquote.org/wiki/Jo%C3%A3o_Baptista_de_Oliveira_Figueiredo
http://pt.wikiquote.org/wiki/Zumbi_dos_Palmares, acesso em 28 de Novembro de 2008.
<http://radiobaseurgente.blogspot.com/2004/10/big-boyatualmente-s-perco-para-o.html>
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG61072-6009,00>
OPERARIOS+DA+VIOLENCIA.html
<http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/28%20AFORISMOS.pdf>
http://www.arcadovelho.com.br/Jacinto/Um_brasileiro.htm
<http://www.babylon.com/definition/ialorix%C3%A1/Portuguese>
http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/6231_17.asp
<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoas.php?m=3>
<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>
<http://www.fontedosaber.com/historia/ditadura-militar-no-brasil.html>
<http://www.fpglobal.pt/pt/tril.html>
http://www.2guerra.com.br/sgm/index.php?option=com_content&task=view&id=515&Itemid=29
<http://www.locutor.info/audioEradOuro.html>
<http://www.mulhervirtual.com.br/ditados.htm>
<http://www.museuscastromaya.com.br/historia.htm>
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=369MCH001>
http://www.portaldoidoso.com.br/noticiaview.aspx?noticia_id=129&categoria_id=7&subcategoria_id=32
http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101546X2002000300006&lng=es&nrm=iso&tlng=es
<http://www.scoretrack.net/filmnoir.html>
<http://www.scribd.com/doc/6616048/N06-DERCY>
<http://www.suapesquisa.com/vargas/>

<https://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>

<http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao2/2EneidaSouza.htm>

http://www2.uol.com.br/JC/_1998/0706/br0706g.htm

<http://www.vermelho.org.br/pcdob/80anos/martires/martires39.asp>

http://www.vidaslusofonas.pt/santo_agostinho.htm

<http://www.xoppi.com/51520/perfume-cabochar-d-feminino-30ml-imp-cabocha/detalles>

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 01 /06 / 2009.

Mariana Moura Specian