



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS

Maykom de Faria e Silva

**Entre o público e o privado: representação da oposição ao regime
militar em *Os carbonários*, de Alfredo Syrks**

Dourados
2016

Maykom de Faria e Silva

**Entre o público e o privado: representação da oposição ao regime
militar em *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais

Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira

Dourados
2016




MAYKOM DE FARIA E SILVA

**ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO: REPRESENTAÇÃO DA OPOSIÇÃO AO
REGIME MILITAR EM *OS CARBONÁRIOS*, DE ALFREDO SYRKIS**

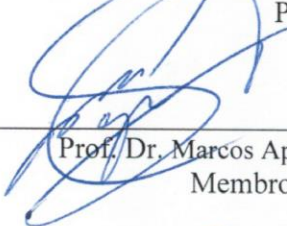
Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 11 de abril de 2016.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Rogério Silva Pereira – FACALE/UFGD
Presidente



Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes – UNICAMP
Membro Titular Externo



Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas – FACALE/UFGD

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por sempre me dar forças ao alcance de minhas tarefas;

À minha mãe, Helena, pelo apoio incondicional a todos os meus projetos. Ao meu pai, Marino;

Ao pastor Cícero Marcos e a sua esposa, Jane, pelas orações;

Ao meu orientador, professor Rogério, pela dedicação e paciência com que me conduziu na execução deste trabalho;

À CAPES, pela bolsa de estudos;

Aos membros da banca examinadora, professores Marcos Lopes e Gregório Dantas pelas reflexões que enriqueceram meu trabalho.

RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar a representação literária das atividades políticas da oposição ao regime militar brasileiro (1964-1985). Para tanto, toma como objeto de pesquisa a obra *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* [1980], texto com dimensões autobiográficas no qual o autor, Alfredo Syrkis, narra sua vivência como opositor do referido regime entre fins da década de 1960 e o início da de 1970. Previamente, acredita-se que Syrkis representa a oposição de modo a enaltecer as formas públicas de ação política, vistas por ele como mais profícuas, em detrimento das ações privadas e guerrilheiras que pretendiam fazer frente ao regime. Isto posto, a narrativa será dividida em dois momentos. O primeiro relativo à representação séria heróica (AUERBACH, 1994; BAKHTIN, 2000) do período anterior à edição do AI-5. O segundo, referente à representação cômico-satírica (LUKÁCS, 2000) das ações de oposição, realizadas clandestinamente após o aludido ato institucional.

Palavras-chave: *Os carbonários*; público-privado; oposição.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the literary representation of opposition political activities to the Brazilian military regime (1964-1985). Therefore, uses as a research object the work *The Carbonari: memories of the lost guerilla* (1980), text autobiographical dimensions in which the author, Alfredo Sirkis, recounts his experience as an opponent of the regime between the end of the 1960s and early 1970s. Previously, it is believed that Sirkis represents opposition to praise the public forms of political action, seen by him as fruitful, against private and guerrilla actions intended to confront the regime. That said, the narrative is divided into two parts. The first on the heroic (serious) representation (Auerbach, 1994; Bakhtin, 2000) the period prior to the issue of AI-5. The second, related to the comic-satirical representation (LUKÁCS, 2000) of opposition actions, carried out clandestinely after the aforementioned institutional act.

Keywords: *The Carbonari*; public-private; opposition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I	
AS LETRAS DA OPOSIÇÃO: DE GABEIRA E FREI BETTO A ALFREDO SYRKIS	14
1.1 Conceitos fundamentais.....	15
1.2 <i>O que é isso, companheiro?</i> e <i>Batismo de Sangue</i> : representando a guerrilha e a tortura	33
1.3 Representação da oposição em <i>Os Carbonários</i> : a opção pelas “milhares de vozes e mãos vazias”.....	38
CAPÍTULO II	
A RUA COMO CAMPO DE BATALHA	46
2.1 <i>Bricoleur</i> e heroísmo épico: a luta violenta nas ruas.....	47
2.2 A luta pacífica nas ruas – as palavras de ordem da coletividade	53
2.3 A rua como espaço de integração entre “plateia” e “palco”.....	63
CAPÍTULO III	
A CLANDESTINIDADE COMO ALTERNATIVA DE LUTA	77
3.1 O privado exposto ao público.....	78
3.2 A representação cômica da guerrilha.....	85
3.3 Representando <i>na</i> clandestinidade: o <i>ethos</i> do disfarce.....	98
3.4 A representação do espaço da clandestinidade.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	119

Glossário de Siglas

AI-5: Ato Institucional Número Cinco

ALN: Ação Libertadora Nacional

VPR: Vanguarda Popular Revolucionária

COSEC: Comando Secundarista

CNV: Comissão Nacional da Verdade

FEBEAPA: Festival de Besteiras que Assola o País

COLINA: Comando de Libertação Nacional

VAR-PALMARES: Vanguarda Armada Revolucionária Palmares

DOPS: Departamento de Ordem Política e Social

STM: Superior Tribunal Militar

UME: União Municipal dos Estudantes

UNE: União Nacional dos Estudantes

INTRODUÇÃO

A instauração do regime militar no Brasil em 1964 completou, em 2014, 50 anos. A efeméride deu ensejo a um sem número de fatos que, no geral, podem ser listados sob a rubrica da rememoração. Estudos, reedições, matérias jornalísticas, inúmeras análises, filmes, atos de protestos pedindo punição a torturadores, séries de TV¹ e a tão divulgada Comissão Nacional da Verdade (CNV), servem como exemplo. A isso junta-se a produção memorialística de opositores comprometidos com a esquerda armada que, já nos fins da década de 1970, torna conhecidos do público fatos até então restritos à clandestinidade em que esteve imersa a oposição ao regime após a edição do AI-5².

Forçados ao exílio em anos anteriores devido ao cerco da repressão, alguns dos membros de oposição, amparados pela Lei de Anistia, retornam ao país. Dentre outros propósitos, vêm imbuídos da necessidade de narrar sua vivência dos tempos de clandestinidade e de oposição a partir de nova perspectiva, isto é, a daqueles que estiveram inseridos diretamente na luta contra o regime. Isto porque, simultaneamente ao seu retorno, isto é, à época da Abertura, eram ainda correntes interpretações pouco condizentes com o que os referidos opositores julgaram ter vivenciado. Eles precisavam dar seu próprio testemunho. E o momento parecia convidá-los a fazer isso. Nesse contexto, narrativas como *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, *Batismo de sangue* (1980), de Frei Betto, dentre outros, vêm à luz.

Debruçando-se sobre narrativas como estas, as pesquisas realizadas pelo projeto “Fronteiras da Literatura Brasileira Contemporânea” têm estimulado reflexões em torno dos modos como ex-militantes de esquerda, em referidas narrativas, representaram as ações por eles protagonizadas e/ou presenciadas. É o que foi proposto no exame das duas obras acima mencionadas, respectivamente, as de Fernando Gabeira e de Frei Betto.

Na visão de Pereira (2010), Gabeira, com seu *O que é isso, companheiro?*, faz um balanço público da luta armada, desmistificando a imagem de “super-guerrilheiros” dos integrantes da guerrilha – criada outrora pela imprensa – ao enfatizar o despreparo dos

¹ Em alusão à série de documentários intitulada *Resistir é preciso* que aborda a luta da imprensa contra o regime militar e que foi exibida em 10 episódios pela TV Brasil.

² O Ato Institucional nº5, anunciado em 13 de dezembro de 1968, foi o quinto de uma sequência de cinco atos institucionais decretados pelo regime militar. Sua edição ocorreu como consequência da recusa do Congresso Nacional em conceder licença aos altos comandos das Forças Armadas para abrirem um processo judicial contra o deputado Márcio Moreira Alves, que, meses antes, num discurso na Câmara aconselhara o povo a boicotar os desfiles militares do Dia da Independência. Dentre as determinações do AI-5 estão o fechamento do Congresso e das Assembleias Legislativas estaduais, a abolição do *habeas-corpus*, a censura inflexível da imprensa (GORENDER, 1987, p. 149-150), além da proibição de qualquer manifestação de ordem política, sendo esta a que mais influirá nas ações da oposição no segundo momento de *Os carbonários*.

mesmos para sustentar aquela forma de luta. Neste sentido, Gabeira estaria advogando práticas políticas levadas a cabo na esfera pública da sociedade, em detrimento daquelas práticas ditas clandestinas utilizadas pela esquerda armada (PEREIRA, 2010, p.10). Já Frei Betto publica *Batismo de Sangue* com o intuito de reconstituir a imagem pública de alguns frades dominicanos, à época militantes de esquerda, vistos como colaboradores do regime militar por terem atraído Carlos Marighella, líder da ALN, talvez a mais importante organização guerrilheira daquele momento, a uma emboscada preparada por agentes do DOPS. Para isso, Betto fará uma descrição minuciosa e extensa da tortura sofrida pelos frades Fernando, Ivo e Tito, forma de representação analisada também por Pereira (2010, p.10).

Na esteira dessas reflexões, o presente trabalho também visa dar sua contribuição. Para tanto, dedica-se ao estudo de livro análogo às obras suprarreferidas. Trata-se de *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida (OC)*³, de Alfredo Syrkis, publicado em 1980, onde o autor narra sua participação em episódios da luta contra os militares. Um olhar panorâmico sobre a obra conduz à constatação de que a oposição ao regime está notoriamente representada em dois momentos: a) pré AI-5, em que figuram ações baseadas numa política pública de oposição; b) pós AI-5, em que os opositores agem a partir de uma política privada e clandestina. Em outras palavras, Syrkis discorrerá sobre sua vivência de adversário do regime, antes do AI-5, como membro do movimento estudantil e, após o AI-5, como guerrilheiro urbano.

De modo geral, o presente trabalho, portanto, pretende contribuir com as atividades rememorativas em torno dos referidos 50 anos do golpe e, além disso, complementar pesquisas realizadas pelo projeto Fronteiras da Literatura Brasileira Contemporânea.

Entretanto, há outras pretensões. A primeira delas busca oferecer subsídios para as reflexões em torno dos conceitos de público e privado – temática já discutida pelo projeto de pesquisa supramencionado – e suas tensões presentes na obra. Interessa, também, discutir o gênero de *OC*, narrativa cujas primeiras impressões apontam para uma coexistência de traços inerentes a mais de um gênero, com predominância do autobiográfico.

Além disso, despontam algumas indagações advindas do cotejo de *OC* com as referidas obras de Gabeira e Frei Betto. Por um lado, cabe questionar se *OC* adota a perspectiva de Gabeira, ou seja, se deslegitima a guerrilha como forma de luta, ao passo que elege a esfera pública (em detrimento da esfera privada e clandestina) como espaço de oposição política. Por outro, há a questão da tortura abordada por Frei Betto, o qual, escreve,

³ Doravante a obra será referida no texto pela sigla *OC*.

como visto, com o fito de reposicionar os frades dominicanos no cenário político brasileiro pós-Abertura. Neste caso, também se poderia considerar a possibilidade de uma tentativa de reposicionamento perante a opinião pública, por parte do autor Syrkis. Qual seria, então, a estratégia desse autor para lograr esse reposicionamento?

Ademais, tal qual os textos de Gabeira e Betto, a narrativa de *OC* se refere a episódios presumivelmente desconhecidos pelo leitor visado por Syrkis. Com efeito, tanto Gabeira quanto Betto, em suas obras, se colocam como “tradutores” da realidade privada e clandestina, vivenciada por eles durante o regime, tendo em vista um público curioso, entretanto leigo, quanto à política clandestina, seja a praticada pela esquerda, seja a praticada pela direita. Ambos “traduzem” fatos privados para uma linguagem acessível a um leitor culto e acostumado à linguagem dos jornais livros. Tais constatações impõem hipóteses semelhantes quanto ao texto de Syrkis. Estaria este agindo também como “tradutor”, levando a um público aspectos até então majoritariamente desconhecidos desse público?

No intuito de responder a estas questões, este trabalho começa dividindo *OC* em dois momentos. Tanto num, quanto noutro, serão identificadas e descritas as formas de representação da oposição ao regime, partindo de uma observação prévia, a qual atesta que, no primeiro (pré AI-5) a oposição toma as ruas como cenário de suas ações, agindo, a princípio, de modo pacífico e recorrendo ao aparato artesanal para reagir à violência da repressão do regime. Já no segundo, (pós AI-5), a oposição é representada como executante de ações clandestinas, distantes da sociedade civil, servindo-se, ainda, de meios artesanais para fazer frente ao regime.

Para orientar as reflexões sobre a representação da oposição, recorre-se à teoria dos gêneros, baseada, sobretudo, em Philippe Lejeune (2008), Mikhail Bakhtin (1990), Eric Auerbach (1994) e Georg Lukács (2000). Da leitura de *OC*, à luz destes autores, assomam algumas conjecturas. Inicialmente, ressalte-se que ambos os momentos, do ponto de vista da representação literária, parecem antípodas um do outro. A luta política, no primeiro, é representada pelo viés heroizante, nos termos em que a teoria literária de Auerbach e Bakhtin o descreve. Já no segundo, a narrativa de *OC*, pensada na perspectiva da literatura cômica contemplada por Auerbach, Bakhtin e Lukács, representa a oposição majoritariamente de modo satírico. Nos dois casos, trata-se de narrativa em que o narrador-personagem, a partir de fortes matizes autobiográficos, descreve “de dentro” os detalhes das ações, levando-se a cogitar que *OC* se trata de texto autobiográfico.

Os argumentos expostos acham-se organizados em três capítulos. No capítulo 1, dividido em duas partes, primeiramente serão contemplados alguns conceitos nos quais as

reflexões tecidas sobre *OC* estarão ancoradas, a saber: os conceitos de público e privado, com base nas reflexões de Hannah Arendt (1993); o de representação, a partir das considerações de Auerbach e Bakhtin sobre os estilos de representação heróico e satírico, conceitos descritos aqui e que serão instrumentalizados no capítulo 2 para análise de *OC*. Também propõe-se *OC* como texto formado por traços característicos de diferentes gêneros, majoritariamente o autobiográfico, fundamentando-se, neste caso, em Lejeune (2008), aspecto que servirá para melhor caracterizar a narrativa. Em seguida, justifica-se a opção pelo termo “oposição” para se referir aos antagonistas do regime militar. Já na segunda parte, serão contemplados em resenha crítica os artigos de Pereira (2010; 2010) sobre *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*, além da postura adotada por Syrakis a respeito dos atos cometidos por ele, e outros militantes, enquanto membro da oposição ao regime, o que remeterá, dentre outros assuntos, a um “leitor modelo” (Cf. ECO, 1994) presente em *OC*.

Quanto ao capítulo 2, será focada a representação da oposição ao regime nas ruas. Nele, Syrkis valoriza as ações públicas da oposição, colocando-as como capazes de agregar amplo espectro da sociedade na luta contra os militares. Neste sentido, o referido capítulo divide-se em três partes. A primeira tratando dos traços de representação heroica e épica (Cf. BAKHTIN, 2000) atribuídos aos manifestantes que, lançando mão do improvisado, enfrentam a repressão do regime nas ruas, durante as passeatas. A segunda parte diz respeito à análise das palavras de ordem usadas nas manifestações de rua, pelo “personagem coletivo” (Cf. REIS&LOPES, 1988). Na terceira parte, serão enfatizadas as similaridades entre as manifestações anteriores ao AI-5 e o carnaval de rua brasileiro, conceito tomado como parâmetro para comparação (Cf. DAMATTA, 1997), bem como o rompimento de uma convenção básica da representação, qual seja: o afastamento entre plateia e palco.

O capítulo 3, onde se abarcará a representação da oposição ao regime no período posterior ao decreto do AI-5, também será dividido em três partes. Na primeira, Syrkis narrador será tomado como figura análoga às do bufão, do bobo e do trapaceiro – contempladas por Bakhtin (2000) – devido ao seu procedimento de retirar acontecimentos da vida privada (o cotidiano da guerrilha, desconhecido pelo leitor) e levá-los à esfera pública. Na segunda parte, o foco recai sobre a representação cômica que Syrkis faz da clandestinidade, representação que o torna análogo a um satirista, usando o conceito de sátira (AUERBACH, 1994; LUKÁCS, 2000). Já na terceira parte serão analisados dois elementos da narrativa de *OC*: a) os personagens, configurados a partir da noção de disfarce, e b) os espaços, paulatinamente reduzidos, à medida que o espaço da guerrilha e da clandestinidade também se reduz.

CAPÍTULO I

**AS LETRAS DA OPOSIÇÃO: DE GABEIRA E FREI BETTO A
ALFREDO SYRKIS**

Conceitos fundamentais

Antes de abordar as produções literárias de ex-militantes de esquerda, convém atentar para alguns conceitos que norteiam as discussões propostas ao longo deste trabalho, presentes no título. Por isso, nas páginas seguintes, pretende-se esclarecer em que perspectiva empregam-se conceitos como “público”, “privado”, “representação” e “oposição” para refletir a respeito de obras cujos conteúdos são acontecimentos referentes a períodos em que certos indivíduos decidiram enfrentar os militares, ora abertamente, ora clandestinamente. Assim, em primeiro lugar serão contemplados os conceitos de público e privado. Em seguida, tentar-se-á explicar em que sentido o termo “representação” é, aqui, utilizado. Por fim, o foco recai sobre a preferência pelo vocábulo oposição, para definir o grupo de indivíduos que faziam frente ao regime.

Começando pelos conceitos de público e privado, o esclarecimento destes é buscado nos argumentos de Hannah Arendt em seu livro *A condição humana* (1993), em que a autora recorre à Antiguidade grega para demonstrar a distinção entre o âmbito privado e o âmbito público, os quais, equivalem, respectivamente, às esferas da família e da política (Cf. ARENDT, 1993, p.37). Segundo Arendt, a vida privada, em família, constituía uma obrigação, pois era no lar onde se supriam as necessidades básicas para a sobrevivência através do labor do homem, responsável por prover a alimentação, e do labor da mulher, que, por meio do trabalho de parto, estava encarregada da sobrevivência da espécie: “[...] a comunidade natural do lar decorria da necessidade: era a necessidade que reinava sobre todas as atividades exercidas no lar (ARENDT, 1993, p.40).

No que toca às relações entre os indivíduos, o espaço privado caracteriza-se pela visível desigualdade, pois o chefe de família governava sua casa com poderes despóticos, mantendo sob suas ordens outros indivíduos cujo trabalho cooperaria para que as necessidades físicas dele fossem vencidas. Desse modo, a esfera da família torna-se local propício para a escravização de outros homens, o que será logrado mediante o uso da força e da violência. Como atesta Arendt, no contexto de profunda desigualdade da vida grega antiga, “[...] a força e a violência são justificadas [...] por serem os únicos meios de vencer a necessidade – por exemplo, subjugando escravos (ARENDT, 1993, p.40).

A conduta do chefe de família, verificada acima, mais que a simples manutenção da vida individual, visava um objetivo maior: tornar-se cidadão por meio do acesso à vida pública, ou melhor, política. Enquanto as atividades do indivíduo se restringissem ao lar doméstico, onde se travava a luta pela sobrevivência, ele não se diferenciaria de outros animais, uma vez que sua existência permaneceria confinada à manutenção do processo

biológico da vida. Em resumo, ele não poderia ser considerado humano: “[...] Quem quer que vivesse unicamente uma vida privada – o homem que, como o escravo, não podia participar da esfera pública [...] não era inteiramente humano (ARENDR, 1993, p.48). Com isso, as relações entre as pessoas na esfera privada objetivava instituir a vida pública, local onde o homem atingia a existência plena. Ali, devido ao acesso ao bem político, ele podia realizar algo mais que a sobrevivência – que significava acesso ao meramente material – distinguindo-se, assim, dos outros animais.

A esfera política (a vida na *polis*), segundo Arendt, era o único lugar onde o homem encontrava a liberdade, esta, contraposta a algumas características da vida privada. Por um lado, ser livre significava não estar subjugado, seja pelas necessidades biológicas, seja pelas ordens de outrem (no caso do escravo). Por outro, a condição de liberdade também significava estar isento da obrigação em dominar o outro. Como se vê, tanto o escravo, como o chefe de família carregavam uma espécie de ônus – a submissão e o domínio – que lhes impedia a liberdade, à qual só se chegava numa esfera onde não figurassem nem governantes, nem governados (Cf. ARENDR, 1993, p.42).

Ademais, é característica da esfera política a substituição da desigualdade do âmbito privado pela igualdade, pois, as atividades políticas só eram realizadas entre iguais. Por isso, Arendt afirma que “[...] o chefe de família [...] só era considerado livre na medida em que tinha a faculdade de deixar o lar e ingressar na esfera política, onde todos eram iguais” (ARENDR, 1993, p.42). Entretanto, a autora faz uma ressalva a respeito desta condição, ao dizer que a igualdade na esfera política existente na *polis*, distancia-se do conceito atual de igualdade, referente à justiça: “[...] igualdade [...] significava viver entre pares e lidar somente com eles, e pressupunha [contudo] a existência de desiguais” (ARENDR, 1993, p.42). Os “desiguais” em questão são a vasta maioria de escravos e demais indivíduos (mulheres, jovens e crianças, incluídos) que estariam subordinados ao chefe de família. As questões referentes às atividades mantenedoras da vida eram assuntos indignos de adentrar o espaço público. Assim, a esfera pública ignorava os esforços do homem, no âmbito doméstico, para dominar as necessidades do mero viver e ter condições de ascender à vida política: “[...] a política [...] jamais visa a manutenção da vida [...]” (ARENDR, 1993, p.47).

Exposta a natureza das esferas pública e privada cabe indagar qual o significado de viver uma vida privada ou uma vida pública. A começar por esta última, pode-se definir o termo público a partir de dois fenômenos. O primeiro deles vincula-se ao conceito de realidade, proposto por Arendt. Segundo a autora, são públicas todas as coisas visíveis e audíveis por todos, as quais, têm, por isso, maior possibilidade de propagação. Aquilo que se

vê e se ouve, torna-se aparente. Esta aparência é, para Arendt, a própria realidade, a qual, compõe-se das coisas que, deixando de ter uma existência privatizada, vêm à tona e passam ao conhecimento de todos, ainda que se trate dos assuntos mais íntimos:

[...] em primeiro lugar [...] tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do fato de que algo é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida íntima [...] vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que [...] sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas [...] de modo a se tornarem adequadas à aparição pública (ARENDDT, 1993, p.59-60).

Neste caso, a arte, por exemplo, torna-se instrumento de transformação de experiências privadas, íntimas, em algo público (Cf. ARENDT, 1993, p.60). Entretanto, pode-se levar o íntimo à esfera do social prescindindo da atividade artística. Como assegura Arendt, basta que o indivíduo narre experiências individuais sucedidas na vida privada, para que as mesmas sejam transpostas ao público e garantam a realidade: “[...] a presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos [...]” (ARENDDT, 1993, p.60).

O segundo fenômeno relaciona-se ao próprio mundo. No entanto, a alusão aqui não é feita ao mundo no sentido de terra ou natureza, de espaço por onde os homens se movimentam, condição fundamental para a vida orgânica. Na verdade, corresponde às coisas feitas pelos homens, produto de suas mãos, às atividades comuns em torno das quais eles se relacionam. Tais coisas têm um caráter intermediador, pois, atesta Arendt, reúnem os homens e, ao mesmo tempo, os separa, evitando a colisão entre eles. Neste sentido, o mundo se assemelha a uma mesa que “[...] se interpõe entre os que se assentam em seu redor, pois, como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens.” (ARENDDT, 1993, p.62).

Por seu turno, o termo privado tem sua acepção definida a partir do conceito de público explicitado acima. De acordo com Arendt, quem leva uma vida integralmente privada perde coisas essenciais à vida humana, como o fato de ser visto e ouvido pelos demais ou de relacionar-se com outros indivíduos em torno de mundo comum de coisas. Abdica, assim, da realidade do mundo, advinda do fato de ser visto e ouvido e de compartilhar concepções de mundo comuns aos demais membros que habitam a esfera pública. Isolando-se na esfera privada, o indivíduo perde a oportunidade de realizar algo maior que a própria vida, permanecendo no mesmo patamar de outros animais. Por conseguinte, as outras pessoas tornam-se indiferentes a tudo aquilo que lhe é importante, suas atividades não interessam a

ninguém, nem podem influenciar a vida de outrem. Por isso, uma vida reduzida ao âmbito privado conduz o indivíduo à inexistência. Como propõe Arendt:

[...] o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse. O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para os outros (ARENDR, 1993, p. 68).

As duas definições contempladas fornecem subsídios para pensar as atividades da oposição ao regime militar, representadas em *OC*, como dividida em dois momentos. Como se verá adiante, as ações políticas da oposição têm, a princípio, como cenário, a rua e, no momento posterior à edição do AI-5, as casas em que o grupo guerrilheiro do qual o autor foi membro se escondia. Em suma: os antagonistas do regime, ao longo da narrativa, se deslocarão do âmbito público para o privado.

Examinadas à luz das considerações de Arendt, as atividades da oposição anteriores ao decreto do ato institucional suprarreferido estão em consonância com o conceito de público – [...] tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível [...]” (ARENDR, 1993, p.59-60) – uma vez que o local e a forma de a oposição se expressar propiciavam ampla divulgação de seus ideais. Primeiro, porque, comumente, expunha-se o rechaço ao regime por meio de manifestações nas principais avenidas do Rio de Janeiro, local de intenso fluxo de pessoas. Segundo, porque se dava vazão a dito rechaço mediante palavras de ordem gritadas pelos manifestantes. Conseqüentemente, sendo vistos e ouvidos por todos, aumenta-se a possibilidade de cooptar mais integrantes para os movimentos contrários ao regime militar. O seguinte excerto exemplifica isso. Nele, a forma e o local onde se expõe a contrariedade aos desmandos do regime são conciliados, uma vez que o tom das palavras proferidas é elevado, tendo como palco as movimentadas avenidas do Rio:

A passeata corria pelos quarteirões habituais e depois por uma transversal da Rio Branco. Terminou com um comício em Frente ao STM, perto da Pres. Vargas./ Terminou aos gritos de LIBERDADE PARA OS PRESOS! (SYRKIS, 1981, p.80).

Por outro lado, o conceito de privado oferecido por Arendt também vai ao encontro do outro momento de *OC*, relativo à clandestinidade em que a oposição esteve imersa, após o decreto do AI-5. Isto porque, opondo-se ao regime através da guerrilha, o distanciamento em relação à vida pública torna-se quase obrigatório, quer devido à intensa perseguição aos opositores do regime, quer pela opção em manter-se distante da população civil, como

estratégia para evitar possíveis delações. Neste contexto, a representação da oposição se ajusta às afirmações de Arendt sobre a esterilidade das ações do indivíduo que vive exclusivamente no âmbito privado, como já dito acima: “[...] O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para os outros” (ARENDR, 1993, p. 68).

Assim, além de praticamente inexistentes para o restante da população, os guerrilheiros praticam uma política que não influi na vida do cidadão brasileiro, sendo uma política incapaz, por si, de destituir os militares – o que era o intento dos guerrilheiros. Tem-se a impressão de que as discussões, os documentos redigidos, os planos pelos quais se chegaria à revolução socialista, mostram-se como algo cuja importância não ecoa para além das paredes dos aparelhos⁴. Ou seja, as atividades dos personagens que viviam no âmbito privado são irrelevantes para o restante da população. Quanto a isso, o diálogo de Syrakis com o embaixador suíço, sequestrado pela VPR, serve de ilustração:

– Conheço bem o país de vocês [...] Acho a miséria espantosa / – É isso aí. O capitalismo. Por isso que a solução é o socialismo. A revolução/
 – Às vezes é a única saída, em países atrasados. Talvez alguma forma de socialismo seja a solução pro Brasil. *Mas acho difícil vocês conseguirem isso [...] São poucos e o povo não os conhece. É analfabeto e trabalha para comer todos os dias. Não liga para política e parece contente com o Carnaval e o Tricampeonato* (SYRKIS, 1981, p.240, itálico nosso).

Também é preciso falar sobre o conceito de representação, haja vista que se trata de um estudo da representação da oposição ao regime militar. O conceito no qual se ancoram as reflexões sobre OC é fundamentalmente aristotélico; entende-se “representação” como *mimesis*. Representar, nesse sentido, é imitar homens agindo, pois, conforme Aristóteles (1999), os escritores⁵ são aqueles que “[...] imitam pessoas em ação [...]” (ARISTÓTELES, 1999, p.38, itálico nosso). O conceito de “ação” é decisivo. Não se trata de imitar pessoas, senão, “pessoas em ação”.

Mas há diferentes modos de imitar, conforme o tipo de ação sobre a qual recai o foco do escritor. Por isso, quanto ao objeto de representação, este ora remete à imitação de ações nobres, executadas por pessoas socialmente superiores – consideradas melhores, cujas ações figuram dentro dos gêneros altos; ora a ações mesquinhas, ridículas, levadas a cabo por pessoas inferiores, que têm suas ações imitadas por gêneros baixos.

⁴ As casas onde se abrigavam os guerrilheiros

⁵ Para Aristóteles: “poeta”.

A distinção essencial, portanto, no que diz respeito ao conceito de representação se refere ao conceito de gênero e do objeto focado pela *mimesis*. No primeiro caso, a noção de gêneros altos e gêneros baixos e a rígida distinção entre eles. No segundo caso, a noção de que os personagens são caracterizados por suas ações dentro destes gêneros. Aqui incide as noções de imitação séria e cômica. Ambos os adjetivos aludem aos estilos que caracterizam a imitação de ações de indivíduos inferiores e superiores, além do gênero que serve de suporte para tal. Neste sentido, pode-se propor uma divisão de estilos (AUERBACH, 1994, p.27) usando-se o termo sério para definir a representação de ações nobres, em que figuram virtudes como a honra e a coragem – além da piedade despertada no espectador – geralmente levadas a cabo por personagens pertencentes às classes elevadas da sociedade. Por seu turno, emprega-se cômico para definir a representação de ações vulgares ou relativas à vida cotidiana, praticadas por pessoas de baixos estratos da sociedade⁶.

A divisão de estilos em sério e cômico suscita discussões em torno de formas de representar inerentes a certas épocas. Voltando a Auerbach, o autor afirma que houve épocas em que não se podia levar a sério qualquer coisa concernente ao povo e a sua vida. Os ofícios, as posições sociais, os cenários, os costumes, em suma, tudo que fazia parte do cotidiano e do povo comum só era concebido pelo viés cômico, por gêneros baixos. Este procedimento sinaliza para certa limitação da consciência histórica dessa maneira de representar, pois, o escritor/poeta, atendendo às convenções literárias de seu tempo, nega-se a penetrar nas forças espirituais e econômicas de cenas da vida diária, optando apenas por ridicularizá-la (Cf. AUERBACH, 1994, p.29).

Bakhtin discorre sobre algo similar ao mencionar períodos em que a contemporaneidade do escritor/poeta, com seu caráter inacabado, ainda por se constituir, figurava como objeto de representação apenas dos gêneros baixos. Quanto aos gêneros ditos elevados, estes se destinavam a representar o tempo passado, especificamente as façanhas realizadas pelos ancestrais, onde constam as ações nobres e heroicas, aludidas anteriormente. Neste contexto, diz Bakhtin, o passado enquanto objeto de representação afigurava-se com alguns traços constituintes que o diferenciavam da época presente – esta, por si, instável, inconclusa, passível de modificação, inacabada, tempo em que vivem os homens comuns. Por oposição a esta, se define o tempo passado: trata-se de uma etapa em que viveram os “grandes

⁶ Pode-se chamar de sérias obras como *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o sofrimento de Édipo ao descobrir que matara o pai e casara com a mãe, tendo, por isso, furado os próprios olhos, despertam a compaixão do público. Como exemplo de representação cômica, menciona-se um episódio do romance de Petronio, o banquete de Trimalcião. Pelas palavras de Auerbach, entende-se que os personagens presentes em dito episódio – referente a uma cena da vida cotidiana – são expostos ao ridículo, sobretudo Trimalcião e Fortunata ao terem sua vilania expostas por um dos comensais (AUERBACH, 1994, p.24).

homens”, onde tudo é perfeitamente pronto e acabado, dispensando, por isso, qualquer necessidade de modificação. Ademais, está longe sobremaneira do presente, separado deste pela distância absoluta do tempo, configurando-se como época para a qual o autor olhava com a disposição de um devoto (Cf. BAKHTIN, 1990, p. 408-409).

Como demonstra Bakhtin, o objeto de representação nos chamados gêneros altos situa-se num plano temporal longínquo, num passado absoluto inatingível ao mundo contemporâneo do escritor/poeta. Mas, seria possível flexibilizar estes gêneros tomando como objeto de representação algo tratado apenas por gêneros altos e representá-lo em nível de contemporaneidade? Do mesmo modo, situações do baixo cotidiano podem ser tratadas de modo sério via gêneros altos? Consoante as considerações de Bakhtin e Auerbach, a resposta é sim.

Em relação ao primeiro questionamento, Bakhtin explica que o cômico popular é instrumento pelo qual se ridiculariza os contemporâneos, o presente e a atualidade, convertendo-os em objeto de alegria, além de contribuir para o florescimento da parodização dos gêneros elevados. Deste modo, o passado dos melhores, dos heróis e dos deuses pode ser representado em nível de atualidade, no ambiente, costumes e linguagem vulgar da época de sua representação (Cf. BAKHTIN, 1990, p.412). Neste sentido, o cômico desponta como forma de atualizar o objeto, de tirá-lo do pedestal que o matinha digno de culto, situação proporcionada pela barreira intransponível do passado absoluto, contida nos gêneros altos.

Nesta quebra de distância surgirá, por exemplo, o domínio do sério-cômico, proporcionando a tomada de um objeto de representação literária séria sem o afastamento do mesmo em relação ao presente. Assim, o cômico receberá esta denominação não simplesmente por provocar o riso, mas, por aproximar o objeto, tirá-lo da distância em que ele antes se encontrava e propiciar sua reavaliação, seu exame e, conseqüentemente, sua transformação. Para Bakhtin, o riso tem a capacidade de

[...] aproximar o objeto, ele o coloca na zona de contato direto, onde se pode apalpá-lo [...] destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre” (BAKHTIN, 1990, p.413)⁷.

⁷ Um dos exemplos mencionados por Bakhtin é a sátira menipeia, forma satírica que retira, através do riso, os personagens históricos da distância do passado absoluto, tratando-os com familiaridade. É o caso de Alexandre o Grande, posto numa situação de diálogo com contemporâneos vivos, procedimento estético capaz, até mesmo, de ocasionar brigas entre estes personagens de épocas diferentes (Cf. BAKHTIN, 1990, p.416).

O caminho inverso também pode ser percorrido, isto é, um personagem comum, envolvido numa situação cotidiana, pode ser representado de maneira séria, rompendo com a convenção estilística cristalizada, existente em certos períodos literários, segundo a qual o povo só era mostrado pelo viés da comicidade. Isso vale também para Auerbach, para quem alguns textos abordam acontecimentos da vida cotidiana de maneira séria, além de configurar personagens do povo como heróis, isto numa época em que, convencionalmente, o cotidiano e as pessoas simples só poderiam ser representados pelos gêneros baixos, mediante a comicidade⁸.

Este fenômeno pode ser verificado na Literatura Brasileira Contemporânea. Para atestar, convém observar como o objeto de pesquisa deste trabalho lida com os princípios do gênero dentro do qual sua narrativa é composta. Previamente, ressalte-se que *OC* usa procedimentos autobiográficos, por meio dos quais Alfredo Syrkis narra sua vivência de guerrilheiro urbano. Porém, se pensado em relação às características necessárias para a configuração de uma autobiografia, percebe-se que a aludida obra ignora alguns preceitos essenciais, sem, contudo, deixar de trazer em si elementos encontrados numa descrição de autobiografia, como se tentará mostrar a seguir.

Isto posto, toma-se como suporte as categorias estabelecidas por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008), a partir das quais tenta-se definir a autobiografia como gênero. Ressalte-se que dois princípios essenciais para a constituição de uma autobiografia são postos em questão. O primeiro deles diz respeito à correlação entre autor, narrador e protagonista⁹ sem a qual uma narrativa não pode ser considerada autobiográfica, pois, como expõe Lejeune: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre *o autor, narrador, e o personagem*. [...]” (LEJEUNE, 2008, p.15). Ou seja, faz-se necessário que, quem escreve o livro, narra as ações e as executa seja o mesmo indivíduo. Esta relação de identidade inexistente, pelo menos de maneira explícita, em *OC*, pois, se por um lado seu autor chama-se Alfredo Syrkis, o narrador e protagonista da obra é identificado por Felipe, codinome de Syrkis em seus tempos de guerrilha urbana.

⁸ Auerbach exemplifica recorrendo à literatura do Novo Testamento, em que as cenas em torno da prisão de Jesus contêm, por um lado, acontecimentos relativos ao cotidiano, tratados com a mais alta tragicidade, de modo sério, e, por outro, um personagem de baixa camada social, representado como herói. O autor considera que os episódios em que Pedro oscila da coragem em defender Jesus à atitude de negá-lo, ademais das visões que decorreram disso, contribuindo para a constituição do Cristianismo, mostram-no como herói; porém, débil, oscilante, de origem humilde, características estas inconciliáveis com a representação elevada: “[...] Uma figura de tal procedência, um herói de tal debilidade, mas que ganha de sua própria fraqueza a maior das forças [...] é incompatível com o estilo elevado da literatura clássica antiga [...]” (AUERBACH, 1994, p.36).

⁹ Optou-se pela palavra “protagonista” em lugar de “personagem principal”, terminologia de Lejeune.

O segundo princípio essencial para a realização de uma autobiografia concerne à existência de um espaço autobiográfico construído pelo autor. Este espaço refere-se a um conjunto de obras anteriores, as quais trazem o nome do autobiografado estampado na capa, evitando que o indivíduo cuja vida é contada ao longo da narrativa se apresente ao público como um desconhecido. Por isso, assevera Lejeune, caso um autor estréia já com a publicação de uma autobiografia ele será “[...] um desconhecido, [...] falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável ao que chamaremos de “espaço autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p.23).

Se o texto não apresenta a relação de identidade suprarreferida, poder-se-ia considerá-lo não como autobiografia, mas, romance autobiográfico. Isso porque, se o nome do personagem principal difere do nome do autor, mesmo havendo evidências – textuais ou extratextuais – de que os fatos relatados ao longo da narrativa são relativos à vida do autor, trata-se de ficção:

Chamo assim [de *romance autobiográfico*] todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças [...] que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor resolveu negar essa identidade ou [...] não afirmá-la [...] (LEJEUNE, 2008, p.25).

Isso requer, primeiramente, que se demonstre a existência de um pacto referencial dentro de *OC*, excluindo a possibilidade de o livro ser tomado como romance autobiográfico. Segundo Lejeune, biografia e autobiografia, diferentemente de todas as formas de ficção, são textos referenciais. Assim como o discurso histórico e o científico, estes gêneros fornecem informações passíveis de verificação na realidade. Mais que verossimilhança eles almejam ser a imagem do real, estabelecendo o que Lejeune denomina de pacto referencial:

[...] Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro [...] Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial. [...] (LEJEUNE, 2008, p.36).

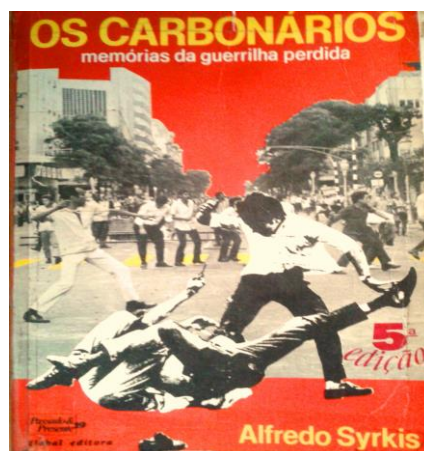
A maneira como *OC* é construído salienta o esforço de Alfredo Syrkis em provar que, os episódios ali relatados, referem-se a fatos reais, dos quais ele participou. Prova disso, encontra-se na seção de índice e fotos, onde há uma reprodução da carta enviada por Carlos Lamarca ao companheiro Felipe, quando este último abandona a luta armada para, exilar-se no Chile, sendo que vários de seus trechos constam na narrativa (ver páginas 327 e 328). Logo no início da missiva, identifica-se o destinatário como Felipe, personagem com nome diferente ao do autor, mas que, sabe-se, é o codinome assumido por Alfredo Syrkis durante os anos em que foi guerrilheiro.

Este exemplo, além de selar o pacto referencial, excluindo a possibilidade de o livro ser tomado como romance autobiográfico, contribui para estabelecer o pacto autobiográfico, haja vista que, na parte inferior da reprodução da carta encontra-se a seguinte informação: “Fac-símile da carta de despedida de Lamarca ao autor”. Tal informação conduz o leitor a fazer uma suposição pertinente a respeito do caráter autobiográfico de *OC*: mesmo autor e narrador-protagonista mantendo nomes distintos, a princípio responsáveis por diferenciá-los um do outro, o narrador-protagonista Felipe é Alfredo Syrkis.

Ora, se a carta escrita por Lamarca, como visto logo nas primeiras linhas, já inicia identificando o remetente “Companheiro Felipe / antes de tudo autorizo você a falar em meu nome com os companheiros de VPR no exterior [...]”, e, logo abaixo, tem-se a explicação de que a mesma fora enviada ao autor, deduz-se que o companheiro Felipe, o mesmo que deixara a VPR e fugira para o Chile, não é outra pessoa, senão o autor, Alfredo Syrkis. Importa, agora, passar aos dois princípios cruciais para a composição de um texto autobiográfico, discutindo-os em relação à obra de Syrkis.

Começando pela necessária relação de identidade entre autor-narrador-protagonista, nota-se que a mesma existe, sim, em *OC*, embora de modo diferente. No decorrer da narrativa o protagonista é nomeado como um certo Felipe, enquanto o narrador parece manter sua identidade em sigilo, ou seja, não recebe o nome do protagonista, muito menos o do autor. Por contraste, lê-se na capa das sucessivas edições o nome de Alfredo Syrkis. O nome “Syrkis” refere-se ao autor, mas não ao narrador-protagonista (vide ilustração).

Imagem 1 : capa da 5ª edição de *Os carbonários*



Projeto gráfico: Miriam Struchiner

Trata-se de uma relação problemática, visto que o autor parece querer afastar-se das situações vivenciadas por ele, durante o regime. Sob um primeiro olhar, sua relação com o

narrador-protagonista ao longo do enredo é confusa, posto que, este não é nomeado como Syrkis. A propósito, até metade do livro não se sabe o nome daquele que narra suas experiências como membro da oposição. Porém, à medida que a narrativa avança para o desfecho, narrador e protagonista identificam-se como sendo um certo Felipe, codinome pelo qual Alfredo Syrkis era conhecido, em seus tempos de guerrilheiro urbano, como se nota no exemplo que segue:

[...] Ivan abriu o portão. Subimos à varanda e entramos ligeiro. Me apresentou ao companheiro:

– Felipe, este é o Paulista. Vai comandar a ação.

Paulista me deu um abraço e sorriu amável.

– Legal te conhecer Felipe, já me falaram muito de ti. Vamos bater uns bons papos (SYRKIS, 1981, p.227).

Desordena-se aqui a recepção daquele leitor que lia a obra fazendo-se a pergunta sobre a referida relação de identidade entre “autor-narrador-protagonista”. A dificuldade em relacionar os três elementos, reunindo-os sob a rubrica de um eu, supostamente, um único indivíduo, advém do fato de, a princípio, o autor Syrkis não ter relação com o narrador-protagonista. Assim, quando o leitor toma conhecimento da presença de um narrador-personagem, nomeado como Felipe, embaralham-se as tentativas de ligá-lo à identidade do autor, o que, de fato, só é logrado, quando se recorre a elementos extratextuais, a exemplo do fac-símile da carta de Lamarca. Felipe é apenas uma máscara, utilizada por Syrkis dez anos antes, com vistas a proteger-se da perseguição dos militares. Não é uma pessoa, ao contrário do autor, que de fato existiu (e existe). Resta, então, ao leitor descobrir o porquê de Syrkis manter a verdadeira identidade de Felipe em sigilo.

Quanto a isso, despontam duas hipóteses. A primeira delas, político-jurídica, conduz a pensar que Syrkis receava, na época do lançamento das primeiras edições de sua autobiografia, sofrer represálias, uma vez que o protagonista Felipe, apesar de ter participado de ações ousadas contra o regime, deixa o Brasil incólume. Apesar do esboço de Abertura Democrática no pós-Anistia, a instabilidade política do país não descartava a volta da linha dura do regime ao governo¹⁰. Neste sentido, optar pelo emprego do nome “Syrkis”, ao invés de “Felipe”, seria o mesmo que se autodenunciar, e ter de responder nos tribunais militares pelos atos de dez anos antes.

¹⁰ Como ressalta Pereira: “[...] Hoje, sob perspectiva histórica, a situação pode até ser vista como se a redemocratização fosse inevitável. [...] Mas não era assim. Fosse à esquerda ou à direita havia expectativas de regressos e contragolpes. E não era incomum que se pensasse que a calma poderia ser, na verdade, prenúncio de nova tempestade [...]” (PEREIRA, 2010, p.336).

Esta possibilidade torna-se mais contundente quando se atenta para narrativas autobiográficas publicadas no mesmo período, escritas por ex-militantes que estiveram encarcerados devido às suas atividades contra o regime, o que, de certo modo, representava uma espécie de acerto de contas, algo que não se passou com Syrkis. Neste sentido, em livros como *Batismo de Sangue* [1983], de Frei Betto e *O que é isso, companheiro?* [1979], de Fernando Gabeira figura, claramente, a relação “autor-narrador-protagonista”, uma vez que, pela leitura de ambos, verifica-se que seus autores não tiveram a mesma sorte que Syrkis. Daí, a explícita relação com quem narra e atua dentro do enredo, sem que isso represente, ao que parece, um problema para os aludidos autores:

[...] Capitães do Rio Grande do Sul apareciam na porta da minha cela e ouviam uma ligeira preleção: "Este é o Gabeira, participou do sequestro do embaixador americano, foi preso aqui em São Paulo, por nós. Tudo bem, Gabeira?"

O que responder? Tudo bem, capitão Albernaz. Eu e Mariani estávamos virando uma espécie de móveis e utensílios da Operação Bandeirantes [...] (GABEIRA, 1984, p.212).

[...]Tinha jeito de moço bem-criado, filho de gente rica. Bebi o café, pousei a caneca esmaltada na mesa, ouvi-o chamar-me ao quarto:

– Tu é o Betto, não?

Confirmei.

– Este sítio está queimado, já fiz muita reunião de estudantes aqui (BETTO, 1987 p.78).

A outra motivação para que Syrkis use o nome Felipe é de natureza estética. No tocante à motivação, presume-se tratar-se de uma opção que diz respeito ao modo de se auto-representar do autor, levando-se em consideração o trabalho do Syrkis escritor/artista, não apenas as cautelas do ex-guerrilheiro. Pressupõe-se que, inserido num contexto no qual os adversários do regime eram obrigados a esconder sua verdadeira identidade, o autor resolve representar esta situação em sua obra. Então, escreve uma autobiografia na qual sua identidade é ofuscada, deixando o leitor duvidoso a respeito da relação de Alfredo Syrkis com o narrador e protagonista Felipe. Os problemas em torno da verdadeira identidade do autor em *OC* apontam para uma incorporação da prática do disfarce, tão comum entre os membros da oposição ao regime. O jogo de identidades típico das vivências dos guerrilheiros, amplamente tematizado nos conteúdos narrativos de *OC*, é transposto para dentro da obra, forçando o leitor a realizar um trabalho detetivesco para compreender a relação de identidade entre “autor-narrador-protagonista”.

O segundo princípio essencial para que se tenha uma autobiografia é o espaço autobiográfico, referente ao conjunto de obras anteriores, evitando que o autobiografado seja um desconhecido (LEJEUNE, 2008, p. 23). Pensando esse argumento em relação a *OC*, percebe-se que o conjunto de obras precedentes à autobiografia de Syrkis é quase residual, na prática, quase inexistente, constituído apenas por uma obra: *A guerra da Argentina* (1977). Trata-se de um ensaio jornalístico pouco divulgado, tendo uma única edição antes da publicação da primeira edição de *OC*. Em resumo: obra/publicação incapaz de conferir ao autor o espaço autobiográfico, requerido por Lejeune.

Em contrapartida, outros escritores da literatura brasileira antes de publicarem textos autobiográficos, já contavam com farta produção literária. É o caso de Graciliano Ramos. O alagoano, após longa trajetória como escritor, publica suas *Memórias do cárcere* (1953) – cujo conteúdo refere-se ao período em que passara detido, devido a suspeita de envolvimento com os comunistas – isso depois de já ter escrito e publicado romances como *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938). Como se vê, primeiramente Graciliano cria seu espaço autobiográfico, através da publicação de obras amplamente conhecidas pelo público para, numa etapa posterior, lançar sua autobiografia.

Por sua vez, Alfredo Syrkis não tem trajetória como escritor. Então, o que o autoriza a falar sobre si mesmo? Entende-se aqui, que o espaço autobiográfico do autor foi edificado por suas experiências como opositor do regime. Neste sentido, o espaço autobiográfico em questão não comporta a publicação de outras obras, mas os episódios vivenciados pelo autor durante os anos de opositor do regime militar. Além disso, há certa urgência de narrar, de transmitir as experiências de guerrilheiro aos movimentos que faziam oposição aos militares, no início dos anos 80, o que não permite esperar pela conformação de um repertório de obras: “[...] Creio que é importante recuperar essas memórias e transmiti-las sobretudo para essa nova geração que desponta com os anos 80 [...]” (SYRKIS, 1981, p.4).

A leitura de *OC* à luz das considerações de Lejeune remete à possibilidade de flexibilização do gênero autobiográfico em obras da Literatura Brasileira Contemporânea. Nesse sentido, estaria o livro de Syrkis contribuindo para uma ampliação da autobiografia como gênero¹¹, o que equivale a dizer que existe a possibilidade de obras, pertencentes ao

¹¹ A ampliação das fronteiras de gêneros literários em obras da Literatura Brasileira Contemporânea também é contemplada por trabalhos como os de Ana Karoliny Teixeira da Costa. Em dissertação intitulada *Do diário ao romance: representação literária em Quartos de despejo (1960) e Pedacos da Fome (1963)*, de Carolina Maria de Jesus, Costa constata que os cuidados da escritora em ordenar a narrativa de seu diário de modo coeso – ligando fragmentos – além de denunciar as condições de vida da favela onde morava, mediante a publicação do mesmo, são marcas que assinalam para a presença de um interlocutor, algo não considerado pelas convenções que regem o gênero em questão. Ao proceder desta forma, a escritora estaria rompendo com as fronteiras do

referido período, que flexibilizam maneiras rígidas de representação. Nesse sentido, deixar de atender às condições para a constituição de um espaço autobiográfico e estabelecer a relação entre autor-narrador-protagonista de modo velado, não impede que *OC* seja lido como autobiografia. Antes, convida a pensar em outros processos para se configurar um texto desta natureza.

A possibilidade de flexibilização, por parte da Literatura Brasileira Contemporânea, de convenções estilísticas de gênero até então cristalizadas, oportuniza propor a presença em *OC* de marcas pertencentes a outro gênero de perspectiva confessional. Assim, percebe-se que Syrkis, além de lançar mão de procedimentos memorialísticos, vale-se, também, de dimensões testemunhais para transmitir sua vivência de opositor do regime. Começando pelos possíveis aspectos memorialísticos da obra, importa distinguir autobiografia de memória recorrendo a Paulo Bungart Neto e suas reflexões sobre as fronteiras entre ambos os gêneros.

Em *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu* (2014), Bungart Neto, pautado em Philippe Lejeune (1975), destaca uma lista de condições a serem preenchidas pelos textos que se pretendam autobiográficos, a qual contribui para distinguir a autobiografia dos gêneros a ela avizinados, quais sejam: o diário íntimo, poemas autobiográficos e as memórias. Além da ênfase sobre a vida individual, eis os elementos requeridos para a definição da autobiografia: a) narrativa em prosa; b) história de vida individual; c) identidade entre autor e narrador; d) identidade entre narrador e personagem principal; e) perspectiva retrospectiva. Enquanto a autobiografia engloba todos estes elementos, seus gêneros vizinhos apresentam apenas parte do conjunto acima referido, usando certos elementos, omitindo outros.

É o que acontece com as memórias (em contraste com a autobiografia). Nelas, apesar da presença (como na autobiografia) da narrativa em prosa e do recuo no tempo, o foco não recai exclusivamente sobre a tríade “autor-narrador-personagem-principal”, ou seja, sobre a vida individual do narrador-personagem, mas estende-se aos demais personagens que o circundam, tomando suas personalidades, ações, etc, como objeto da narrativa. Em suma, as memórias (algumas mais, outras menos) distanciam-se do chamado “pacto autobiográfico”, condicionado pelo foco narrativo que toma exclusivamente como objeto da narrativa um “eu” que condensa a relação de identidade entre quem escreve, quem narra e o protagonista da narrativa. Bungart Neto ressalta que as fronteiras entre os gêneros em questão são tênues e de difícil delimitação:

gênero diário, pois torna publicável um objeto que, a princípio, pertenceria exclusivamente à intimidade (Cf. COSTA, 2013, p.54).

[...] faltam às memórias o foco sobre a vida individual da tripla identidade representada, sendo esta, a meu ver, a mais sutil das diferenças – até que ponto, pode-se perguntar, o memorialista passa a narrar não sua própria vida ou características de sua personalidade no convívio com a família ou sociedade, mas a vida de sua comunidade ou do grupo que frequentava? Limite frágil e subjetivo, mas que não deixa de isolar um gênero de outro, embora ambos possuam aportes afins (BUNGART NETO, 2014, p.131).

Do trecho acima, depreende-se que uma das características das memórias enquanto gênero seria a abordagem da vida de personagens próximos ao memorialista, que de alguma forma fizeram parte de sua vida. Mais especificamente, nas memórias, o narrador (que também é personagem) não ocuparia ali uma posição de protagonismo. Em relação a *OC*, o foco da narrativa se desloca, pois em meio à narração do relacionamento conflituoso do autor com seus pais, sua convivência com os demais membros da oposição, bem como as mudanças de comportamento político pelas quais ele passou, há espaços dedicados à abordagem da personalidade de indivíduos presentes em sua trajetória, ou seja, a ausência eventual de foco sobre a tripla identidade representada, da qual fala Bungart Neto. Isto é percebido na nona parte do capítulo 7, onde o narrador detém-se sobre as características de Carlos Lamarca enquanto guerrilheiro, além de discorrer sobre a personalidade do ex-capitão do exército:

Lamarca era outro nível. Como combatente era adestradíssimo. Além disso, tinha sentido tático e uma intuição extraordinária, imaginação e reflexos trabalhados [...] Um feixe de nervos que, na hora do perigo, funcionavam com a precisão de um cronometro [*sic*], calma olímpica, frieza absoluta. / A fama e o folclore em torno dele eram ainda maiores que isso e levavam, na própria esquerda, a uma distorção da sua personalidade. Virava o super-herói, a máquina de guerra de organizações [...] / Antes de conhecê-lo, eu imaginava um militar durão, áspero, de muitos culhões e pouca sensibilidade humana e política [...] Pintou um sujeito afável, com a humanidade à flor da pele. Era incapaz de esconder o que ia por dentro. No rosto liam-se todos os seus sentimentos. / Nunca desrespeitava ou sacaneava um companheiro e tratava todos com carinho [...] / [...] as agruras do dia a dia, de homem mais procurado do país, o marcavam de angústias e paranóias. Estava sempre com medo de ser envolvido e utilizado nas “jogadas de esquerda” [...] / Era difícil ganhar sua confiança, mas, ao mesmo tempo, ele se abria sem artifícios e escutava os outros, com atenção. Demonstrava uma enorme sede do saber e via as suas próprias limitações teóricas e culturais, com certo complexo (SYRKIS, 1981, p.257-258).

Esta dimensão memorialística encontra-se em outros momentos da narrativa, quando, por exemplo, Syrkis retira o foco de sua trajetória e passa a abordar a vida de seus pais ou a descrever outros companheiros de clandestinidade (ver também páginas 23, 24 e 134).

No que tange à dimensão testemunhal de *OC* este trabalho orienta-se pelas reflexões de Giorgio Agamben (2008) sobre a literatura produzida, dentre outros, por Primo Levi, a qual alude às situações presenciadas e vividas por este durante o período em que esteve como

prisioneiro deportado em Auschwitz. Por isso, Levi é definido com o termo latino *supertes* que denomina o indivíduo que, após passar por determinado acontecimento, dá testemunha do que presenciou (Cf. AGAMBEN, 2008, p.27).

Uma das questões ressaltadas por Agamben concerne à lacuna do testemunho. De acordo com o autor, aquele que sobreviveu fala em lugar dos mortos, por quem, paradoxalmente, jamais poderia testemunhar, ou por aqueles impossibilitados de falar devido à decrepitude de sua condição física, depois de libertos. Isto é, testemunha-se a respeito de coisas vistas de perto, mas que não foram experimentadas (ou só foram experimentadas parcialmente), daí tomar o sobrevivente como “pseudotestemunha”, por reportar situações que poderiam render o autêntico, o verdadeiro e o legítimo testemunho apenas por parte de quem as experimentou plenamente. É o caso do *muselmann* (muçulmano), referente aos internos cujas atrocidades sofridas no campo de concentração abalaram sua condição física de tal forma a ponto de fazê-los perder o discernimento das coisas, transformando-os em “cadáveres ambulantes”, em “feixes de funções físicas em agonia” (LEVI *apud* AGAMBEN, 2008, p.49). Estes, apesar de sobreviventes, estão impossibilitados de discorrer sobre si mesmos. Levi, também sobrevivente, também prisioneiro que, apesar disso se manteve num estado físico menos comprometido, será aquele que falará pelos demais – *muselmann* ou mortos.

Neste contexto, o testemunho sobre as câmaras de gás é exemplar. A legitimidade para se afirmar que elas existiram advém do fato de vê-las com os próprios olhos. Mas, como provar que as mesmas provocam a morte de quem as viu? Aí está a lacuna acima aludida: os mortos seriam os únicos a comprovar que se morre nas câmaras de gás. Contudo, estando mortos, por óbvio, estão privados da possibilidade de dizer que a morte fora provocada em decorrência das câmaras de gás (Cf. AGAMBEN, 2008, p.44). Nesse sentido, a morte dos judeus nos campos de concentração seria acontecimento sem testemunhas, uma vez que “[...] é impossível testemunhar tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte [...] quanto a partir de fora –, pois o outsider é excluído do acontecimento por definição” (AGAMBEN, 2008, p.44). Como disse Roland Barthes, a expressão “estou morto” só pode ser dita metaforicamente, uma vez que a condição do morto é, dentre outras, sua incapacidade de falar o que quer que seja “[...]”.

Com base nesta dicotomia (sobreviventes/mortos) proposta por Agamben, pode-se indagar em que medida, Alfredo Syrkis é testemunha. O escritor atravessou diversas circunstâncias de ações contra o regime, mas valeu-se do privilégio de sobreviver às investidas da repressão. A leitura da obra, ou investigações extratexto, mostra que a inserção

na luta armada custou a vida de boa parte de seus companheiros de militância¹². Por isso, cabe a pergunta se Syrakis falará por aqueles que foram mortos pelos militares, impedidos, assim, de testemunhar sobre (para usar os termos de Levi) “a obra consumada” da perseguição aos opositores do governo vigente àquela época, uma vez que, ter passado por um evento (a luta guerrilheira) confere ao autor autoridade para testemunhar. Contudo, falar por quem poderia dar um autêntico testemunho sobre as consequências da repressão militar abriria uma lacuna em seu testemunho, haja vista que surge o problema de falar dos efeitos da repressão sem ter sido alvejado ou torturado.

A partir das ponderações feitas até aqui evidencia-se que a pluralidade de elementos pertencentes a vários gêneros constitui uma das características de *OC*. Trata-se de texto majoritariamente autobiográfico, mas que possui elementos estilísticos buscados no memorialismo, no confessional e no testemunhal, elementos presentes em vários outros gêneros – até em gêneros não referenciais, como o romance. As conclusões acima, hipotéticas é verdade, apontam para a já estudada flexibilidade dos gêneros nas produções da Literatura Brasileira Contemporânea como temos visto.

Por fim, é proveitoso deter-se sobre o conceito de oposição e justificar sua escolha para caracterizar os personagens que em *OC* farão frente ao regime. Uma mirada superficial sobre várias cenas do livro poderia induzir o leitor a pensar o trabalho dos militantes ali representados como sendo de “resistência”. Isto é justificável devido aos muitos episódios violentos em que, geralmente, os opositores do regime tentavam defender-se das investidas do aparato repressor, ou seja, resistiam. Neste sentido, pode-se dizer que, enquanto indivíduos que respondem a uma força que lhes ataca, as atividades dos personagens de *OC* são acordes com as considerações de Alfredo Bosi que assim define resistência: “O seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia [...]” (BOSI, 2002, p.118).

Para avançar na questão vale atentar para as palavras de Noberto Bobbio (1998) que define resistência com base no contexto da Segunda Guerra Mundial. Para ele, o termo estaria relacionado com organizações, em certos países da Europa, cuja finalidade era impedir a ocupação de territórios pelos exércitos alemão e italiano (Cf. BOBBIO, 1998). Como se vê, trata-se de opor a força própria a uma força exterior – os exércitos nazista e fascista – que visava subjugar outros povos. Pelas palavras do autor, entende-se que o resistente não é aquele que toma iniciativa, antes, designa aquele que reage, buscando expulsar o invasor:

¹² Juvenal, Lamarca, Iara, Bacuri, Onório, Ivan

“[...] do ponto de vista lexical [...] trata-se mais de uma reação que de ação, de uma defesa que de uma ofensiva [...] Por isso, a Oposição europeia [...] trata-se, antes de tudo, de uma luta patriótica pela libertação nacional, contra o exército estrangeiro (BOBBIO et al, 1998).

Frente a isso, o presente trabalho opta por adotar o termo oposição para se referir aos indivíduos que se opunham, em *OC*, ao regime. A escolha fundamenta-se no fato de que ao longo da narrativa, mais que reagir à ofensiva das tropas da polícia – o que geralmente ocorre ao longo dos protestos – os opositores do regime também tomam a iniciativa, por exemplo, assaltando bancos, com o fim de angariar recursos para a guerrilha, sequestrando personalidades políticas, pichando muros com frases de rechaço aos militares, participando de passeatas, entre outros. Quer dizer, a militância representada na obra não se limita a defender-se, a esperar o ataque dos militares para reagir. Mais que isso, desencadeia ela mesma as ações através das quais pretende atingir seus objetivos, estes contrapostos aos anseios do governo vigente. Assim sendo, a definição oferecida por Bobbio (1998) dá maior abrangência ao termo, principalmente se utilizado para pensar atividades contrárias ao regime militar em *OC*, pois, verifica-se que o conceito de oposição não fica preso somente à luta violenta desperta pelo enfrentamento entre dois lados beligerantes, em que um ataca e o outro se defende:

Podemos [...] definir a Oposição como a união de pessoas ou grupos que objetivam fins contrastantes com fins identificados e visados pelo grupo ou grupos detentores do poder econômico ou político; a estes, institucionalmente reconhecidos como autoridades políticas, econômicas e sociais, opõem-se os grupos de oposição [...] servindo-se de métodos e meios constitucionais e legais, ou de métodos e meios de outros tipos, mesmo ilegais e violentos [...] (BOBBIO et al, 1998).

Outros autores, ao refletirem sobre o contexto de lutas políticas entre 1964 e 1985 também nomeiam os adversários do governo militar como oposição. É o caso de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis que em “*Carro e zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*” (1998) dão mostras de que, opor-se ao regime significava envolver-se em toda a sorte de atividades, sejam elas violentas ou não “[...] ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas [...] criar músicas [...] ou peças de teatro [...] abrigar um militante de passagem [...] e assim por diante (ALMEIDA e WEIS, 1998, p.328). É deste modo que os autores contemplam o engajamento político de profissionais de classe média, especificamente os advogados, artistas e jornalistas, cada qual agindo dentro das possibilidades oferecidas por suas respectivas profissões.

Um bom exemplo é encontrado nas considerações dos autores sobre a atividade jornalística. Segundo relatam Almeida e Weis, os profissionais do Jornal do Brasil, visando ludibriar os censores do regime, noticiaram o decreto do AI-5, incluindo-o na seção meteorológica, nos seguintes termos: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38°. Min.: 5°, nas Laranjeiras” (ALMEIDA e WEIS, 1998, p.356). Adiante os autores salientam que trinta e oito refere-se o número do Ato complementar responsável por fechar o Congresso e que Laranjeiras é o nome do palácio onde Costa e Silva anunciou ao gabinete a decisão de decretar o AI-5 (Cf. ALMEIDA e WEIS, 1998, p.356). Como se nota, trata-se do emprego do humor o qual atua em duas frentes: dribla os censores e critica, nas entrelinhas, a situação política em que os militares mantêm o país (temperatura sufocante, ar irrespirável, país varrido por fortes ventos). Em suma, a criatividade a serviço da oposição.

1.1 *O que é isso, companheiro? e Batismo de Sangue: representando a guerrilha e a tortura*

O período pós Anistia, além de possibilitar a volta ao Brasil de membros da extinta guerrilha, despontou como momento adequado para realizar um balanço das atividades de oposição, em especial a luta armada. Porém, vale lembrar que a Lei de Anistia, editada em agosto de 1979, integrava um conjunto de medidas da política de distensão com vistas ao retorno de um presidente civil ao governo do país. Assim, a partir do governo de Ernesto Geisel (1974-1979), bem antes de a abertura política se concretizar de fato, os militares começaram a fazer concessões incogitáveis em anos anteriores, embora as mesmas estivessem balizadas pela máxima da “transição lenta, gradual e segura”, em que os mais severos opositores deveriam permanecer sob o controle do regime (RIDENTI, 2014, p. 8). A isto, soma-se a inserção de artistas e intelectuais de oposição, muitos deles de esquerda, no projeto de “modernização conservadora” que os recolocou no mercado de trabalho, apesar de críticos do regime militar (RIDENTI, 2005, p. 101).

Tais concessões resultaram no afrouxamento da censura, ocasionando a publicação de livros com conteúdos outrora proibidos. É o que atesta Laurence Hallewell ao abordar a “abertura dos livros” que começa a ser gestada no governo Geisel. Segundo o autor, em 1977 é publicada uma série de títulos políticos, sobretudo de autoria de membros do MDB – partido de oposição ao regime militar – ao passo que o número de obras vedadas decaiu de 500 para 350 (HALLEWELL, 2005, p. 595). Desta forma, aproveitando-se do relaxamento da censura,

aparecem publicações ousadas para a época, cuja lista levantada por Hallewell inclui desde relatos detalhados sobre a vida de prisioneiros políticos – *Das catacumbas: cartas da prisão, 1969-1971*, de Frei Betto (1978) – a revistas de extrema esquerda, vendidas livremente pelas ruas, a exemplo da *Em tempo*.

Porém, a abertura dos livros, que dera seus primeiros passos em 1977, torna-se, de fato, uma realidade, durante o governo de João Figueiredo em 1979, devido à indisposição de alguns ministros em assumir a responsabilidade da censura. À época, o ministro da justiça Petrônio Portella, opta por transferir a incumbência da censura ao Ministério da Educação, alegando tratar-se “mais de um problema de cultura que de aplicação de lei” (HALLEWELL, p. 596), atitude que encontra a objeção do então ministro da Educação, Eduardo Portella. Para Hallewell essa indecisão, quanto à responsabilidade da censura, influencia a política editorial, possibilitando a publicação de livros comprometedores para os militares como o *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*, de Fernando Brandão, onde se aborda a prisão do jornalista opositor Wladimir Herzog e a simulação de seu suicídio pela polícia militar.

Na esteira do afrouxamento da censura, cresce o interesse do público leitor por assuntos relativos à luta guerrilheira. Até então, o que se tinha sobre as organizações armadas eram relatos de uma imprensa majoritariamente submetida à Censura, muitas vezes se curvando a divulgar inverdades sobre os guerrilheiros, no intuito de pintar-lhes como traidores da pátria e terroristas, justificando, assim, o recrudescimento da repressão pelos agentes do regime. Surgem, então, obras de cunho confessional, narrativas ao longo das quais os próprios integrantes da extinta guerrilha tecem reflexões sobre as estratégias adotadas por suas organizações, como os livros de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (1979), que vendeu 80 mil cópias no ano de sua publicação, além de *Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella*, de Frei Betto, lançado em 1982 e *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* (1980), de Alfredo Syrkis.

Fernando Gabeira, por exemplo, autor de *O que é isso, companheiro?* [1979], enquanto narra sua participação no sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, vai assinalando a ineficiência da luta armada em suas tentativas de fazer frente aos militares. As estratégias de Gabeira para transmitir sua vivência de guerrilheiro podem ser melhor contempladas em trabalhos como o de Pereira (2010). Em artigo intitulado “*Fronteiras da literatura brasileira contemporânea: O que é isso, companheiro?*”, entre o público e o privado” o autor sublinha os recursos dos quais Gabeira lança mão, para levar ao público leitor de livros do início da década de 1980, sua vivência de guerrilheiro urbano. O

principal deles são as metáforas com função tradutória, responsáveis por estabelecer uma ponte entre o âmbito privado, referente à vida do guerrilheiro, e o mundo da classe média, de onde provêm seus leitores (Cf. PEREIRA, 2010). A guerrilha urbana havia sido quase toda travada no âmbito clandestino, o grosso da população brasileira sabia muito pouco sobre esta forma de luta política. E o próprio regime, através da censura, se encarregava de neutralizar nos meios de comunicação as informações relativas à guerrilha. Assim, buscando tornar compreensíveis determinados aspectos de sua vida de militante, Gabeira associa o que lhe é particular a algo pertencente ao cotidiano de um certo leitor, notadamente aquele consumidor de livros que, no Brasil dos anos 1970 e 1980, pertence à classe média urbana brasileira.

É o que acontece quando o escritor tenta explicar o que significa para um militante de esquerda deixar o movimento de massas e ascender à luta armada: “Sair do movimento de massas para um grupo armado era como sair da província para a metrópole, ascender de um time de terceira divisão para o Campeonato Nacional” (GABEIRA, 1984, p.111). Associando a imersão na luta armada ao acesso de um time a campeonatos de maior expressão, Gabeira faz o leitor imaginar o significado de adentrar na guerrilha. Como a transição dos times entre uma divisão e outra é algo a que o leitor está habituado, não será difícil de entender o que Gabeira quis transmitir através da referida associação. Entretanto, a este esforço tradutório, Gabeira soma sua visão negativa da luta armada. O trecho a seguir serve de exemplo:

E as armas, Antônio? As armas que você traria para nós, Antônio Duarte, da Associação dos Marinheiros? Quantas vezes não perguntei isto durante as partidas de xadrez do exílio. E quantas vezes você não me repetiu essa história, sempre com sabor daquele conto da infância. Alguém foi à festa, vinha trazendo um docinho para nós, vinha passando por uma ponte e pluft, caiu o docinho no rio. Pena (GABEIRA, 1984, p.17).

Além de esforçar-se por transmitir acontecimentos desconhecidos pelo público, Gabeira demonstra sua insatisfação com a guerrilha enquanto forma de ação política. Ao dirigir-se a um certo Antônio e questioná-lo sobre a entrega de armas, o autor formula uma resposta a qual tacha as reivindicações guerrilheiras de infantis. Como salienta Pereira:

Nesse trecho as armas que serviriam para a rebelião contra o golpe de 64 são francamente tratadas como docinhos que iriam ser levados para crianças, [...] o narrador acaba fazendo um julgamento da luta. As tentativas da luta armada foram, assim, algo semelhante a uma reivindicação infantil (PEREIRA, 2010, 10).

Como visto, Gabeira denuncia o despreparo daqueles que escolheram a via das armas, infantilizando-os ao comparar a doces o armamento que seria empregado contra o regime. De

maneira semelhante a *O que isso, companheiro?*, *Batismo de Sangue* [1982], de Frei Betto, também militante clandestino, portanto opositor do regime, representa fatos vividos no âmbito privado, por ele e seus companheiros, e os insere na esfera pública, via depoimento. Contudo, o propósito de seu autor é diferente. Se Gabeira realiza uma espécie de sessão de autocrítica pública, Betto buscará remodelar a imagem dos frades dominicanos, culpabilizados pelo cerco a Carlos Marighella, que provocou seu assassinato em novembro de 1969.

A morte de Marighella, como se observa no livro, foi consequência de emboscada articulada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury. Na época o convento dos frades dominicanos oferecia amparo aos adversários do regime militar, sendo que alguns de seus frades apoiavam a ALN – cujo líder era Marighella. Cientes de auxílios que lhe eram prestados por pessoas de dentro do convento, agentes da repressão detiveram os frades Fernando e Ivo, no Rio de Janeiro e Frei Tito, em São Paulo. Após serem submetidos a sessões de tortura, os referidos frades confirmaram o apoio dado ao líder da ALN, marcando um encontro com o mesmo, sob orientação dos torturadores. Conseqüentemente, ao comparecer ao local combinado – a Alameda Casa Branca, no centro de São Paulo – Marighella é surpreendido, numa emboscada, por agentes do DOPS, dentre eles Fleury, e acaba assassinado.

Incomodado com a imagem de colaboradores do regime que, após este episódio, foi atribuída aos frades dominicanos, Frei Betto aproveita o momento de abertura política para reposicioná-los perante a opinião pública, com *Batismo de Sangue*, publicado em 1982. Assim como outros membros da oposição, Betto também encara o momento de abertura política como propício à realização de um balanço. Era a oportunidade de revisar os fatos que precederam a morte de Marighella, a fim de esclarecer que, se houve colaboração dos dominicanos com o regime, não foi por deslealdade ou por simpatia ao regime militar, mas devido às sevícias sofridas pelos frades Tito, Fernando e Ivo nas salas de tortura.

Com isso, nota-se em Frei Betto o esforço em traduzir para o público os efeitos da tortura. Mais acima, foi mencionado o fato de Fernando Gabeira empregar em seu texto metáforas com função tradutória, capazes de representar para o leitor de classe média aspectos da vida clandestina. Betto também recorre a tais metáforas, as quais, porém, são empregadas com outro intuito. Novamente, apoiando-se em Pereira (2010), é possível afirmar que a atitude de Betto é tradutória, pois o escritor propõe-se a narrar algo desconhecido pelo leitor. Ou seja, apesar da consciência de que torturar presos políticos era uma prática levada a cabo pelos militares, como forma de banir seus opositores, grande parte da população não tinha noção do que era a tortura, portanto ignorava suas causas, seus instrumentos e suas

consequências. Aqui surge o desafio de Frei Betto: representar as atrocidades pelas quais passaram os frades para o leitor comum, como se disse, obviamente desinformado sobre o tema. Este fato exigiu que o escritor fizesse associações entre o mundo do torturado – aquilo que lhe foi específico, ocorrido no espaço privado – e o mundo do leitor. (Cf. PEREIRA, 2010). É desta forma que, segundo Pereira, procede Frei Betto nos exemplos a seguir:

O desmaio mergulhou-o num profundo túnel que, como uma cápsula, rodopiava com ele pelos ares, conduzindo-o a um lugar muito distante, onde tudo era branco como a cor da paz
 O cansaço dilui-se na tensão, os olhos enxergavam mil bolinhas brancas como cristais flutuantes, o raciocínio desfazia-se como bolha de sabão (BETTO, 2006, grifos de Pereira, 2010)

É evidente o empenho do autor em associar os efeitos sentidos pelo torturado a imagens comuns ao universo do leitor. Assim, compara o desmaio a uma cápsula que rodopia pelos ares; a perda da capacidade de raciocinar, causada pela intensidade das sessões, a uma bolha de sabão que se desfaz. A respeito, salienta Pereira: “[...] O “como” sublinhado mostra o esforço tradutório do autor: sempre preocupado em mostrar que o desmaio e o cansaço provocados pela tortura são *parecidos* com essa ou aquela imagem [...] (PEREIRA, 2010, p.340, itálico do autor).

Além disso, não se pode esquecer que *Batismo de Sangue* também objetiva reabilitar a imagem, entre a opinião pública e a esquerda, dos frades dominicanos, que não era das melhores desde o assassinato de Marighella. Para tanto, Betto fará descrições minuciosas das atrocidades que lhes foram impostas e, por prender-se a detalhes, contribuirá para que a narração destes episódios estenda-se por várias páginas. Uma narrativa extensa, repleta de pormenores e que, à maneira de uma sessão de tortura, parece interminável. É esta a estratégia utilizada pelo escritor para tentar reabilitar os dominicanos no contexto da vida pública que se formava no início dos anos 1980, impulsionada pela Anistia, o fim do AI-5 e a Abertura política. A respeito, comenta Pereira que Betto realiza

[...] um inventário narrativo sobre a tortura. Era preciso, pois, mostrar em profundidade e extensão o que foi a tortura para dar significado àquela tortura específica sofrida pelos dominicanos e sua posterior colaboração com a repressão (PEREIRA, 2010, p.344).

Em resumo, de um lado, o livro de Gabeira traz à esfera pública um balanço da luta armada contra o regime militar, dando-lhe matizes pueris, como já dito. Realiza, assim, uma espécie de sessão de crítica e autocrítica. Mas não se trata de reunião cerrada, a exemplo

daquelas que eram realizadas no interior dos aparelhos, quando os guerrilheiros reviam suas atitudes e expunham-se aos julgamentos uns dos outros. Pelo contrário, trata-se de uma sessão pública, pois, os erros cometidos na luta contra o regime são discutidos abertamente, ao divulgar-se uma narrativa que representa episódios referentes às atividades da oposição armada. Por seu turno, o livro de frei Betto não expõe os frades envolvidos com a ALN a críticas. Em *Batismo de Sangue* vê-se o empenho por parte de seu autor em detalhar as sessões de tortura, em chocar o leitor com a narrativa pormenorizada das atrocidades cometidas contra os frades dominicanos, levando-os a fornecer informações que contribuíram para o assassinato de Marighella.

1.2 Representação da oposição em *Os carbonários*: a opção pelos “milhares de vozes e mãos vazias”

Há, porém, outro escritor, também militante clandestino, mas que, diferentemente de Gabeira e Frei Betto, não foi detido pelos agentes do regime, nem, muito menos, torturado. Apesar de haver cometido ações ousadas contra os militares, Alfredo Syrkis exila-se no Chile em 1971, incólume, sem passar por prisão ou tortura. Syrkis é mais um daqueles indivíduos que retornam ao Brasil com a Anistia, e decide narrar suas experiências como membro da oposição; primeiro, como integrante do movimento estudantil; depois, como guerrilheiro urbano. Dessa forma, em 1980 publica *Os carbonários*: memórias da guerrilha perdida.

Syrkis adota procedimento análogo aos de Gabeira e Frei Betto. O autor publica *OC* aproximadamente dez anos após ter vivenciado os fatos presentes ao longo da narrativa. Isto implica narrar para um leitor que, provavelmente, desconhece as situações nas quais o ex-guerrilheiro estivera envolvido, seja pelo desinteresse das questões políticas do país à época dos acontecimentos, seja por não ter participado dos movimentos de oposição, como membro das passeatas ou guerrilheiro. A pretensão de representar as situações por ele presenciadas – na esfera pública e no âmbito privado – demanda a elaboração de uma estratégia que facilite a transmissão de suas experiências.

Para este trabalho dita estratégia depende-se de dois termos empregados acima: público e privado. A partir deles, define-se, em linhas gerais, a natureza das ações políticas do período no qual a narrativa está inserida, haja vista que, de acordo com a sequência do enredo, as mesmas podem ser divididas em dois momentos: a) pré-AI 5, quando a oposição expunha publicamente sua insatisfação com o governo militar, bem como a necessidade de substituí-lo; b) pós-AI 5, período no qual, em virtude do recrudescimento do aparato repressor, a oposição

adota práticas privadas de ação política, cuja guerrilha é o melhor exemplo. Entretanto, o autor não divide rigorosamente sua narrativa em pré e pós AI-5. A aludida divisão é presumida pelo leitor quando, por volta da página 90 (especificamente na segunda parte do capítulo três intitulado “Sinal Fechado”), o espaço, os personagens e a postura do narrador sofrem visíveis alterações. A leitura da trajetória de Syrkis como membro da oposição, apoiar-se-á, então, sobre um antes e um depois, inclinando-se, a princípio, para as participações do seu autor nas manifestações públicas contra o regime e, numa etapa posterior, para sua atuação como guerrilheiro urbano.

Convém ressaltar que a representação das ações políticas, tanto anteriores, como posteriores ao AI-5, é permeada pela visão do autor, sobretudo no que concerne às táticas adotadas pela oposição durante seus tempos de militância. Syrkis, ao mesmo tempo narrador e personagem que participou da luta contra os militares, coloca-se na condição de um indivíduo que se vê incumbido de transmitir sua vivência de militante político. Neste caso, propõe-se a evitar que equívocos cometidos em anos anteriores, sejam repetidos na política do Brasil pós-Anistia, pois, o cenário político que encontra, após oito anos de exílio, parece-lhe promissor. Para ele, a abolição do AI-5, a Abertura Democrática e a Lei de Anistia são avanços rumo à redemocratização alcançados através de uma maneira de combater diferente daquela empreendida entre fins dos anos 1960 e início da década de 1970. Por isso, o quadro político composto nas primeiras páginas de *OC* deixa entrever a simpatia do autor por uma oposição pacífica, que reúna em torno de si amplos setores da sociedade civil:

Aí estão os trabalhadores com suas *lutas pacíficas, serenas* mas decididas. As comunidades de base, as associações de moradores. O movimento feminista, o movimento negro. Surgindo com força o movimento ecológico, anti-nuclear e pela vida [...] (SYRKIS, 1981, p.4, itálico nosso)./ Difícil, né? Difícil essa abertura e todos os passos futuros. Aliás, essa abertura não foi João que concedeu, foi conquistada pela pressão do nosso povo. Por *milhões de vontades, vozes e mãos vazias* que foram mais eficazes do que aquele punhado de metralhadoras com as quais nós carbonários queríamos mudar o mundo há uma década. Fico feliz (SYRKIS, 1981, p. 5, itálico nosso).

A leitura do trecho acima dá ensejo a duas observações sobre a avaliação de Syrkis a respeito das ações nas quais esteve envolvido. A primeira delas refere-se ao fato de o autor colocar-se avesso ao emprego da violência como veículo para derrocar o regime militar. No referido trecho os adjetivos “pacíficas” e “serenas”, especificando a forma como os trabalhadores lutavam por seus direitos, diferem sobremaneira do ideal de luta sonhado outrora pela oposição, principalmente depois da edição do AI-5. Esta, como se verá na sequência do livro, ambicionava deflagrar uma guerrilha que provocaria a queda do governo.

Em outros termos, a transformação social se daria através de um golpe. Diferentemente, a oposição, quando do regresso de Syrkis, opta pelas “vozes e mãos vazias”, o que, na ótica do autor, parecia surtir melhores resultados.

A segunda refere-se ao consenso existente entre os vários setores que compunham a população, desejosos da queda do governo militar. Enfatize-se que as “vozes e mãos vazias” em luta contra os militares eram, agora, “milhares”, não mais aquele “punhado de metralhadoras” com as quais a organização clandestina da qual Syrkis fazia parte queria “mudar o mundo”. Ou seja, o autor mostra-se favorável a que a mudança social ocorra a partir de consensos amplos, o que lhe daria um caráter mais democrático do que se fosse algo imposto por uns poucos guerrilheiros.

Pertencente ao prefácio do livro, o trecho supracitado revela o olhar reprovador de Syrkis a respeito das ações representadas na sequência da obra. Isto porque, o conteúdo de *OC* é repleto de cenas que vão na contramão de uma luta pacífica e capaz de produzir consensos amplos. Nele, encontram-se episódios de choques entre a oposição e tropas da polícia militar, “ações expropriatórias”, sequestros de personalidades estrangeiras e tentativas de derrubar os militares por parte de um pequeno grupo de guerrilheiros, afastados da população. Assim, não seria equivocado afirmar que nas primeiras páginas, no referido prefácio, a narrativa prenuncia algo ao leitor: um narrador, agora mais experiente, conta sua trajetória como membro da oposição ao regime, mas, de antemão, acentua a ineficácia do método adotado por ele e demais opositores, principalmente no que se refere à luta armada.

Neste sentido, *OC* pretende ser uma análise *a posteriori* da oposição política no período abarcado pela narrativa. Aliás, trata-se de procedimento narrativo semelhante à técnica empregada por Raul Pompéia em *O Ateneu*, onde o narrador, Sérgio, conta suas experiências como aluno do colégio que dá nome à obra. Silvano Santiago (2000) ressalta que o distanciamento entre Sérgio-narrador e Sérgio-personagem desponta como uma estratégia de aproximação entre narrador, autor e leitor para que, juntas, essas três instâncias possam julgar as atitudes do personagem. Na visão de Santiago, o julgamento parte do narrador Sérgio, mais velho, o qual criticará o menino que fora, ou seja, o personagem Sérgio (SANTIAGO, 2000, p.72). Syrkis narrador faz algo parecido. Embora não teça críticas explícitas ao personagem guerrilheiro – mostrando-o até como mais preparado intelectualmente que os demais, como se verá adiante – ele o compõe de modo a deixar transparecer certa infantilidade para quem almejava ser parte de uma revolução socialista, como na ocasião em que briga com um dos integrantes do grupo pelo manuseio de uma velha metralhadora (p.170). Maneira de expor o guerrilheiro à crítica, também, do leitor.

Mas considerar a guerrilha como um projeto natimorto suscita divergências, sobretudo se a forma depreciativa de representá-la é levada ao exame de indivíduos que, assim como Syrkis, foram militantes guerrilheiros na década de 1960. É o que faz Zuenir Ventura em *1968: o ano que não terminou* (1988) ao abordar o radicalismo assumido por parte da oposição ao regime, principalmente a vanguarda estudantil. Ventura ampara-se em argumentos de César Benjamin (o Cesinha) tentando mostrar que, para a esquerda armada da época, a revolução – cujo um dos resultados seria a conseqüente queda do regime – despontava como possibilidade real. Isto porque, a bagagem cultural, o conhecimento teórico, a atmosfera social, entre outros, eram fatores que impediam os estudantes de pensar em recuo. (Cf. VENTURA, 1988, p. 65) Em resumo, só havia um caminho: o da revolução, mesmo com o recrudescimento da repressão após o decreto do AI-5.

Para Cesar Benjamin, recuar não era atitude realista “[...] numa situação em que se envolvem as emoções, os sonhos, as fantasias, a cultura, o investimento intelectual, a prática de várias centenas, milhares de pessoas (Benjamin *apud* Ventura, 1988, p. 66). Sendo assim, autores como Alfredo Syrkis e Fernando Gabeira estariam se aproveitando da distância entre o momento em que se passam os fatos e o momento de escrita – dez anos – para mostrar que, desde seu início, a oposição armada estava fadada à derrota. Ou seja, escrevem numa época em que a guerrilha já havia fracassado, em que a via das armas já havia se mostrado ineficaz na luta contra o regime, daí a facilidade em representá-la como veículo de combate previamente derrotado. Esta visão, exposta em *OC* e *O que é isso, companheiro?* é confrontada pelos argumentos de Cesar Benjamin, transcritos por Ventura nos seguintes termos:

[...] Ele [César Benjamin] acha que eles [Gabeira e Frei Betto] contam a história “pelo ângulo da cozinha”, de trás para a frente; e, vistos assim, também a Revolução Francesa, ou o desembarque de Fidel em Cuba, seriam episódios ridículos. O problema de Gabeira e Syrkis [...] é que contam uma história dez anos depois, sabendo, portanto, que não deu certo, “mas mostrando desde o início que não poderia dar certo. Essa visão “metafísica” não recupera toda a dimensão dos acontecimentos e parte de um determinismo: tinha que dar errado (BENJAMIN *apud* VENTURA, 1988, p.67).

Divergências à parte, verifica-se que Syrkis anseia que seu livro seja instrutivo, sobretudo quando se atenta para o trecho do prefácio exposto anteriormente, em que o ex-guerrilheiro parece enaltecer a política realizada no Brasil pós-Anistia, em detrimento daquelas ações violentas e privadas de dez anos antes. Em *Os escritores da guerrilha urbana* (2008), Mário Augusto Medeiros da Silva chama a atenção para o “efeito pedagógico” de *OC*,

obra que traria uma espécie de experiência didática para os autores do cenário político brasileiro do início dos anos 1980. Para tanto, Silva ampara-se em textos da crítica literária da época, os quais, além de abordarem o tom pedagógico do livro de Syrkis, tecem críticas favoráveis ou contrárias à obra. Num destes textos, de autoria de Augusto Nunes e Marcos Sá Corrêa, relativos à edição nº 623 da revista *Veja*, os autores argumentam que *OC* proporciona lições a leitores de distintas posturas ideológicas. Para eles

[...] o relato de Syrkis talvez corrigisse a miopia política de Luis Inácio Lula da Silva [...] para quem o “Brasil não pode ficar pior de que está”. Estudantes que hoje voltam a apregoar a luta armada [...] talvez compreendessem [...] que o submundo dos “aparelhos”, “pontos” e “ações” não têm espaço para passeios revolucionários. A direita [...] poderia aprender que é muito fácil juntar jovens extremistas [...] em terrenos regados a seqüestros [*sic*] e incêndios de bancas de jornais. (CORRÊA e NUNES *apud* SILVA, 2008, p. 180).

Além disso, com base numa entrevista que lhe foi concedida por Alfredo Syrkis, Silva sustenta que o público ideal do referido autor são os leitores jovens, comprovando, assim, a opção pela linguagem despojada, bem diferente da utilizada nos documentos produzidos pelas organizações guerrilheiras, como ressaltado pelo próprio Syrkis. Neste ponto, destaca-se o cuidado do autor em, ao longo das várias edições de *OC*, retirar do texto as gírias faladas pelos jovens de sua geração, as quais poderiam não ser compreendidas pelas gerações subsequentes. Como se nota, um esforço de perenizar a obra (Cf. SILVA, 2008, p.92).

As considerações de Silva, acima, abrem margem para que se reflita sobre o “leitor-modelo” de *OC*. Segundo Umberto Eco (1994), o leitor-modelo é alguém imaginado pelo autor no momento de composição da obra. Dele, espera-se que esteja disposto a colaborar com o texto. Ou seja, se o autor escreve uma comédia, ele aspira a que seus leitores sejam indivíduos que leiam a obra predispostos aos afetos relativos ao riso. Se escreve uma história infantil, seu leitor-modelo é uma criança ou, no caso de adultos, alguém que aceite uma história que extrapole os limites do real (Cf. ECO, 1994, p.15). Resumindo, Eco considera: “[...] Esse tipo de [...] leitor [...] é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar [...]” (ECO, 1994, p.15).

Apesar da importante experiência oferecida aos jovens de qualquer época ou aos leitores de variados calibres ideológicos, infere-se, aqui, que o leitor-modelo da narrativa de Syrkis seria um leitor com perfil social de classe média, o qual desfruta, dentre outras, de condições econômicas que lhe propicia acesso à educação média e/ou superior, além de

acesso a livrarias e cinemas, fazendo-o possuidor de uma considerável bagagem cultural. É este perfil de leitor que está implícito no ato de escrita de *OC*. Mas, como identificá-lo? Onde estão as marcas no texto que remeteriam a ele? Estas marcas avultam no momento em que se atenta para o modo como o texto conceitua algumas situações relativas à luta armada contra o regime. O exame dos trechos a seguir contribui para uma melhor exposição do perfil de leitor-modelo implícito na escritura do livro:

[...] Guerrilha tinha que ser no campo. Coisa nobre, fazia o Che. Esse negócio de bomba pegava mal. Era coisa de *narodnik* [...] (SYRKIS, 1981, p.93, itálico nosso).

[...] no geral, o pessoal todo era ainda muito verde. Lembrava *L'armata Brancaleone*, mas achávamos que era o núcleo do futuro exército revolucionário [...] (SYRKIS, 1981, 257, itálico nosso).

A maioria dos companheiros [...] se aferravam ao seqüestro, como a forma de luta vital nas cidades, enquanto não se criavam condições para a guerrilha rural, essa *teia de Penélope* [...] (SYRKIS, 1981, p.279, itálico nosso).

No primeiro exemplo, faz-se menção ao episódio em que certo grupo de esquerda clandestina armada explode um veículo carregado com bombas contra o quartel general do II Exército (na cidade de São Paulo), atentado com viés terrorista que acaba malogrado, transformando um cabo do exército, única vítima, em herói. O narrador discorda da tática utilizada pelo grupo envolvido no episódio, e expressa sua discordância assosicando seus membros aos *narodniks*: “[...] Era coisa de *narodnik* [...]”. Ou seja, era executada por quem tinha uma visão (considerada “ingênuas” por certa versão da história da Revolução Russa) da luta pela implementação do Socialismo, implicando também em amadorismo. Aqui, Syrkis escreve para um leitor com conhecimentos relativamente aprofundados a respeito de História, pois, dificilmente se encontram informações sobre os *narodniks* em qualquer veículo de comunicação, raramente, por exemplo, em livros didáticos. Assim, o termo que serve de comparação com o grupo executor do atentado é dirigido a um leitor cujos conhecimentos de história não se limitam apenas a aspectos mais genéricos, como saber quem foi Napoleão ou a ter resposta para a famosa pergunta sobre “quem descobriu o Brasil”.

Quanto ao segundo trecho, verifica-se que o narrador está empenhado em qualificar os membros que compunham a VPR. É momento da narrativa em que, como se verá no capítulo 3, as ações guerrilheiras são ridicularizadas. Syrkis precisa configurar os personagens de modo que a imagem dos mesmos fique clara para seu leitor-modelo. Na ocasião, busca-se evidenciar que a inexperiência dos militantes tornava o ideal de vencer o regime por meio da

luta armada em meta praticamente inatingível. Como dita maneira de representar lança mão de elementos risíveis, o narrador configura os guerrilheiros de duas formas: a) o narrador os conceitua mediante emprego de uma metáfora facilmente compreendida pelo leitor – “[...] o pessoal todo era ainda muito verde [...]” – a qual denota falta de conhecimento a respeito de determinada tarefa; b) alude ao filme *O incrível exército de Brancaleone* – o qual diverte o espectador com as trapalhadas de um exército em frangalhos – associando os personagens de *OC* guerrilheiros aos do filme, ao longo do qual um grupo de maltrapilhos é humilhado em ações militares fracassadas. Para compreender a alusão feita ao filme de Mário Monicelli deve-se ir muito além do que ser espectador de telenovelas; é preciso ser relativamente versado em filmes cômicos *cult*. Syrkis pressupõe um certo leitor de classe média, frequentador de cinemas, que não encontre dificuldades em perceber a analogia entre os personagens do filme e os de *OC*.

Já no terceiro exemplo, o narrador discorre a respeito das ações de sequestro, prática recorrente entre os membros da guerrilha urbana, a qual, a esta altura da narrativa, em virtude da mudança de postura do regime, já se mostrava pouco vantajosa. Como se sabe, a atuação da guerrilha nas cidades objetivava a arrecadação de fundos para financiar a luta armada no campo. Porém, pelas palavras de Syrkis narrador, supõe-se que a propagação da guerrilha rural estava atravancada, longe de ser completamente deflagrada. Para transmitir essa ideia ao leitor, ele recorre, novamente, a uma metáfora. Caracteriza, assim, uma situação com a qual se depararam os guerrilheiros – a dificuldade de espalhar a guerrilha pela zona rural – como algo pertencente ao universo cultural de seu leitor-modelo de classe média, a saber: a personagem Penélope, da *Odisséia*, poema épico de Homero. É assim que a guerrilha rural é mostrada, como algo irrealizável, que jamais estará pronto, tal qual o manto que, durante o dia, Penélope tecia, e que era desmanchado à noite, com o propósito de adiar a escolha para marido dentre seus pretendentes, em função da suposta morte de seu esposo Ulisses. O autor imagina como interlocutor um indivíduo cujas leituras não se resumam às notícias do futebol ou às previsões do horóscopo. Mais que isso, ao que tudo indica, o leitor-modelo de Syrkis tem conhecimento de literatura clássica, sem maiores dificuldades em correlacionar a demora em executar a luta armada no campo com o interminável trabalho de Penélope.

Os exemplos identificam marcas, tomadas em vários momentos do texto (pp. 93, 257 e 279) de *OC* que remetem à criação, pela estratégia textual, de um leitor-modelo específico que atravessa a narrativa, dando-lha certa coerência. Tal estratégia não se dedica a explanar em detalhes os referentes de suas metáforas; não insere, por exemplo, explicações, em apostos, parêntese ou notas de rodapé, sobre quem sejam os *narodniks*, Brancaleone ou

Penélope. Estas são alusões provavelmente conhecidas pelo leitor-modelo de *OC*, dispensando, por isso, explicações por parte do autor.

Retomando as considerações de Silva (2008) o presente trabalho considera o “efeito pedagógico” de *OC*. Porém, propõe-se a particularizar o objeto das lições oferecidas pela narrativa. Neste sentido, ancorando-se nas considerações de Umberto Eco, pode-se propor que o texto de *OC*, mais que criar um leitor-modelo, de quem se espera as colaborações arroladas anteriormente (Cf. ECO, 1994, p.15), estaria forjando um modelo de militância política com base nas formas públicas de oposição, acordes com o posicionamento do autor na época de publicação do livro, a saber: um militante de classe média, disposto a opor-se ao regime por meio da luta de convencimento ideológico, na esfera pública da sociedade.

Com isso, em *OC*, a crítica ao método usado pelos jovens guerrilheiros, Syrakis inclusive, terá valor instrumental: apontar erros nas práticas do passado para não repeti-los no presente e contribuir com as estratégias de lutas políticas que começavam a se esboçar no período de Abertura Democrática. Os principais erros apontados pelo autor são: a intenção de combater a opressão do regime com o uso da violência e o isolamento em relação aos movimentos sociais e a sociedade civil, numa palavra, a clandestinidade adotada pela guerrilha após o decreto do AI-5.

Isto posto, faz-se importante observar a maneira como Syrakis representa estes desacertos da oposição, dos quais participou. O primeiro deles concerne ao emprego da violência como meio de fazer frente ao regime militar. Como se trata de uma prática adotada tanto antes como depois do decreto do AI-5, ou seja, presente nos dois momentos do livro, primeiramente será dado foco à representação de ações violentas envolvendo membros da oposição. De antemão, destaca-se o tratamento diferente dado pelo narrador às cenas de violência relativas a ambos os períodos, sendo que os personagens membros da coletividade, que até dezembro de 1968 saíam às ruas para protestar, são representados como heróis, nas ocasiões em que há choques com a polícia. Em contrapartida, os personagens guerrilheiros, crenes na eficácia das armas como veículos de transformação social, são ridicularizados, bem como suas práticas.

CAPÍTULO II

A RUA COMO CAMPO DE BATALHA

2.1 *Bricoleur* e heroísmo épico: a luta violenta nas ruas

Como ressaltado anteriormente, Syrkis narrador é simpático às “vozes e mãos vazias” como forma de opor-se ao regime, deixando clara sua opção pelo pacifismo ao invés da violência. Desse modo, a representação de algumas cenas em que há embates violentos frisarão, de um lado, o despreparo da oposição e, de outro, a supremacia da repressão, maneira de representar que, aparentemente, pretende sublinhar o quão pouco vantajoso, para a oposição, é o emprego da violência. Assim, para representar os enfrentamentos entre civis e militares nas ruas do Rio de Janeiro, o narrador organiza os lados conflitantes de modo a colocar uma tropa preparada militarmente, equipada com sofisticados armamentos versus uma massa despreparada para ações violentas, a qual combate recorrendo a meios artesanais, embora numericamente superior. É o que se constata nos seguintes excertos, onde Syrkis relata um dos choques entre a polícia militar e uma massa de estudantes que protestava por melhorias na educação e pela saída dos militares do poder:

A massa instintivamente evitou o choque com a *cavalaria* e recuou para a Uruguaiana. Alguns grupos esparramavam pelo chão *bolas de gude* e *rolhas*. Não tinham terminado quando chegaram os cavaleiros, os *sabres* zunindo no ar. /O primeiro esquadrão, de vinte, sofreu apenas algumas *pedradas* e o escorregão em bola de gude de um dos animais [...] (SYRKIS, 1981, p.61)
A correlação de forças dubia: acabavam de arribar quatro choques da PM e uns seis *camburões* do DOPS. As filas de *capacetes*, *baionetas* brilhando, *escudos* azuis e *cassetetes* avançavam (SYRKIS, 1981, p.62).

Os substantivos empregados para identificar o armamento utilizado por ambas as partes, constroem a imagem de um confronto em que a desproporção das forças em combate se evidencia. Enquanto as tropas do regime dispõem de “cavalaria”, “sabres”, “camburões”, “capacetes”, “baionetas”, “escudos” e “cassetetes”, a massa estudantil, representante da oposição, luta em posse de “bolas de gude”, “rolhas” e “pedras”. Material cuja capacidade de fazer sucumbir o regime militar parece pouco provável. Neste caso, a superioridade da polícia militar se confirma com o desfecho negativo para os manifestantes: “Muitas prisões, com policiais arrastando pessoas pelos cabelos, debaixo de pau, até os camburões parados no meio da praça” (SYRKIS, 1981, p.62).

Não menos esclarecedores são os verbos, sublinhados nos trechos acima, os quais indicam o comportamento dos lados conflitantes: “A massa instintivamente evitou o choque com a cavalaria e *recuou* para a Uruguaiana [...] / [...] As filas de capacetes, baionetas brilhando, escudos azuis e cassetetes *avançavam*” (SYRKIS, 1981, p. 61-62, itálicos nossos). “Recuou” (recuar) e “avançaram” (avançar), mais que expressarem a ação dos seus

respectivos sujeitos, representam a condição desigual de ambos. A escolha de enfrentar o regime militar no seu próprio terreno, e usando meios violentos, implicava em si em derrota. “Avançar” e “recuar” são, portanto, os antônimos óbvios que iriam redundar da tentativa de usar bolas de gude e pedras para enfrentar baionetas e espadas, com pretensões de conduzir o país à redemocratização. Seria a provável motivação que leva Syrkis narrador a mostrar-se favorável a lutar pela democracia abdicando das armas e usando “vozes e mãos vazias”.

Sobressai-se nos exemplos contemplados o deslocamento de alguns instrumentos de seu uso ordinário para um uso incomum. Tratam-se das bolas de gude, rolhas, pedras: “[...] Alguns grupos esparramavam pelo chão bolas de gude e rolhas. Não tinham terminado quando chegaram os cavaleiros [...]” (SYRKIS, 1981, p.61), aos quais o narrador contrapõe o armamento sofisticado da repressão, salientando a disparidade bélica entre ambos. Bolas de gude e rolhas são objetos utilizados respectivamente em brincadeiras infantis e para reter líquidos em recipientes. Contudo, em *OC* desempenham a função de armas, uma vez que os manifestantes os espalham pelo chão com vistas a provocar a queda dos cavalos montados pelos policiais. A eles somam-se as pedras, geralmente recolhidas nos entulhos de construções próximas às passeatas, que, na ausência de munição, são lançadas sobre os oponentes “O primeiro esquadrão, de vinte, sofreu apenas algumas *pedradas* e o escorregão em bola de gude de um dos animais [...]” (SYRKIS, 1981, p.61, *itálico nosso*).

Os manifestantes fazem destes objetos seu material bélico, manuseando-lhes com finalidades bem diferentes daquelas com que geralmente são empregados no cotidiano. Frente a isso, os manifestantes representados em *OC* portam-se de maneira similar à figura do *bricoleur*, ideada por Lévi-Strauss para caracterizar o indivíduo que executa determinados trabalhos usando objetos desviados de seu uso comum. Segundo Lévi-Strauss o *bricoleur*, ainda que realize diversas tarefas, não as submete ao uso de utensílios que atendam às exigências de um projeto, a um plano preconcebido (Cf. LÉVI-STRAUSS, 1989, p.32-33). Ademais, seu estoque de utensílios será composto de acordo com a maneira dele se arranjar com o “meio-limite”, levando-se em consideração a possível utilidade que este ou aquele objeto poderão ter, procedimento que lembra a improviso: “[...] os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’ [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.33).

Numa situação de trabalho, o *bricoleur*, perante determinado problema, interrogará seu conjunto de materiais procurando saber o que cada um dos utensílios dos quais dispõe pode significar, ou seja, as possíveis soluções que pode oferecer para o problema em questão. Assim: “[...] Este cubo de carvalho pode ser um calço, para suprir a insuficiência de uma

tábua de abeto, ou ainda um soco, o que permitiria realçar a aspereza e a polidez da velha madeira [...]” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.34). Os indivíduos que compõem as massas de manifestantes ao longo do primeiro momento de *OC* fazem algo parecido, afinal as bolas de gude e as rolhas na sua concepção “sempre podem servir”, tanto para ser atirados contra seus oponentes – haja vista que alguns deles empunhavam “bodoques” (Cf. SYRKIS, 1981, p. 53) – como para serem espalhadas pelo chão e desestabilizar a cavalaria que os acoçam, o que, de fato, acontece. Além disso, seu estoque vai sendo enriquecido conforme a maneira como eles lidam com o “meio-limite”, ou melhor, as obras próximas às avenidas, lugares onde encontram os entulhos dos quais retiram as pedras que serão arrojadas contra a polícia, fazendo as vezes de munição: “[...] Eu gritava entusiasmado, justo na hora que veio, lá da frente [...] o uivo de uma sirene. Corre-corre geral. Toca a juntar pedras pela calçada, nos buracos das obras” (SYRKIS, 1981, p.22).

Syrkis narrador segue mostrando a inferioridade bélica dos manifestantes em relação às forças da repressão, ressaltando o quão pouco vantajosos foram aqueles embates para os adversários do regime, dentre outros motivos pelo despreparo militar dos manifestantes e pela improbabilidade de sucumbir o regime recorrendo a armas improvisadas: “[...] Grupos da PM e do DOPS abriram fogo de metralhadora sobre os manifestantes, estabelecendo-se durante quase meia hora o absurdo duelo das pedras e rojões de São João com as INAs e as Winchester 44” (SYRKIS, 1981, p.92). Sempre partidário de uma luta que seja feita através de meios não violentos, Syrkis narrador não desvaloriza totalmente a atuação dos indivíduos que, antes do decreto do AI-5, levaram a cabo ações violentas contra os aparelhos do estado ditatorial. Quer dizer, apesar de contrário a políticas de oposição que se valham do emprego de armas – sejam elas improvisadas ou não – o narrador procura dar uma dimensão heroica àquelas figuras que tentam fazer frente à repressão nas avenidas do Rio de Janeiro. Uma forma de representar que contém elementos heróicos – por exemplo, a coragem – ademais de elementos míticos, em que um dos lados conflitantes, teoricamente mais fraco, aparenta ter força equivalente, ou maior, a de seu adversário, tido como mais forte.

Para melhor compreender a dimensão heroica dada àquelas massas de manifestantes da década de 1960 cumpre destacar que, apesar da visível disparidade bélica entre as tropas policiais (metralhadoras, escudos, capacetes) e a oposição (pedras, rojões de São João, bilhas de aço, bolas de gude), o narrador, em certos momentos, tenta enaltecer os meios dispostos pelos oponentes do regime militar. Sendo *OC* um texto predominantemente autobiográfico, não há lugar para episódios ficcionais, o que o permitiria, por exemplo, colocar metralhadoras e escudos nas mãos dos manifestantes, estabelecendo-se, assim, um combate em pé de

igualdade. O caráter referencial do referido gênero faz com que seus elementos sejam passíveis de verificação na realidade. O desafio do narrador, então, é, por um lado, organizar as cenas de modo a não deformar a realidade representada – os protestos e confrontos nas ruas do Rio de Janeiro em fins da década de 1960 – mas que, por outro, sejam capazes de heroicizar os manifestantes, de lhes dar uma imagem respeitável. O trecho a seguir elucida como isto é feito:

O nosso grupo se integrou numa manifestação de uns quinhentos estudantes onde estava concentrada parte do pessoal da FUEC. Levavam umas minúsculas bandeirinhas do Brasil pregadas nos respectivos mastros, uns respeitáveis porretes de carvalho. Outros, bодоques com bilhas de aço./ Naquela noite foi com muita raiva que avançamos em cima da PM, sem o menor receio [...]/ Os vultos azuis de capacete, concentrados em duas filas, no calçadão do ministério, receberam uma chuva de pedras e bilhas de aço. Um dos grupos foi totalmente pulverizado [...]/A outra fila se mantinha compacta, mas recuava lentamente debaixo de tanta pedrada [...] (SYRKIS, 1981, p.53).

Neste exemplo, inverte-se a situação das forças em luta, amiúde vantajosa para a repressão. Em primeiro lugar, o narrador refere-se a um dos instrumentos portados pelos manifestantes como arma capaz de intimidar o oponente. Repare-se a configuração que é dada aos mastros em que estavam fixadas as bandeiras, empunhadas pelos manifestantes: “Respeitáveis porretes de carvalho”. Syrkis narrador não deforma a realidade, pois a oposição combatia a polícia utilizando objetos desviados de seu uso comum, à maneira do *bricoleur*, como já mencionado. Por isso, os mastros, conforme a situação do momento, são transformados em porretes. Entretanto, para enaltecê-los e representá-los como armas tão eficazes quanto as que dispunham os policiais, o narrador particulariza esses porretes, adjetivando-os como “respeitáveis”. Quer dizer, antepondo a mastros o adjetivo “respeitáveis” o narrador os retira da condição de simples pedaços de madeira, com os quais se tentaria fazer frente à polícia, e eleva-os à categoria de armas que poderiam ser de grande proveito ao longo do enfrentamento.

No mesmo trecho, a massa, que em várias situações teve de recuar devido aos meios dos quais dispunha a repressão – “Um estranho cilindro jogado da esquina fez uma curva no ar e estourou, num estrondo, no meio da estudantada que corria pra todos os lados” (SYRKIS, 1981, p.19) – é representada em situação de avanço: “Naquela noite foi com muita raiva que avançamos em cima da PM, sem o menor receio [...]” (SYRKIS, 1981, p.53). Neste ponto, aflora a coragem dos manifestantes, pois os membros da oposição que formavam o grupo de estudantes, mesmo estando em visível desvantagem bélica, são representados como

indivíduos que não hesitam em investir contra a polícia. A coragem é realçada quando o narrador faz uma espécie de breve caracterização psicológica da coletividade. À raiva, aliás, “muita raiva”, soma-se “sem o menor receio”. Aqui, entende-se “raiva” como estado psicológico que abarca a insatisfação com a maneira violenta com a qual a regime lida com as reivindicações da oposição. Em seguida, “sem o menor receio” caracteriza psicologicamente aqueles estudantes como corajosos, destemidos, dando-lhes uma faceta de heroísmo.

Por conseguinte, a coragem deste personagem coletivo resulta no acosso sobre seus oponentes. Antes, porém, repare-se a assimetria das forças em confronto: de um lado, o fato de o efetivo policial estar “concentrado em duas filas” e protegido com capacetes deixa entrever uma ação baseada em táticas de combate e no uso de equipamentos de proteção reclamados por circunstâncias como estas, maneira de agir típica de quem recebe treinamento militar profissional. Do outro, tem-se os manifestantes, os quais não possuem tática de enfrentamento e cuja “munição” utilizada (bilhas de aço, pedras) já é suficiente para denunciar uma ação pautada pelo imprevisto. Mas o narrador, procurando dar uma dimensão heroica aos opositores do regime, representa o ataque dos mesmos como se fosse uma ação executada com a ajuda de sofisticado armamento. Assim, intensifica o arrojo das pedras e bilhas de aço sobre os policiais representando-o como uma chuva: “[...] receberam uma chuva de pedras e bilhas de aço [...]” (SYRKIS, 1981, p. 53). Mantém-se o compromisso com a realidade da oposição naquela época – exigido pela natureza referencial da autobiografia – mas representa-se a cena atribuindo certo vigor aos atos dos manifestantes. Vigor este capaz de transformar as armas improvisadas numa espécie de arsenal apto a fazer com que as tropas da polícia retrocedam: “A outra fila se mantinha compacta, mas recuava lentamente debaixo de tanta pedrada [...]” (SYRKIS, 1981, p.53). Este episódio não poderia ter outro desfecho que não fosse favorável aos manifestantes. Ainda que procedendo com base no imprevisto, eles conseguem derrotar, momentaneamente, a repressão. É a dimensão heróica da representação, em que ao mais fraco é, sim, possível superar o mais forte: “Naquela noite de 31 março, quarto aniversário do golpe, a repressão levava a pior [...]” (SYRKIS, 1981, p.54).

Como visto acima, as cenas representam o confronto dos manifestantes, supostamente mais fracos, versus as tropas policiais, muito superiores militarmente, atribuindo uma dimensão heroica aos primeiros. Prosseguindo o exame de ditas cenas, com vistas a melhor compreensão de como o narrador heroiciza esses indivíduos, convém deter-se sobre um episódio relativo ao protesto de estudantes no centro do Rio de Janeiro. Em meio à agitação provocada pela intervenção policial, o narrador focaliza a ação de um dos manifestantes:

Cena cinematográfica: o companheiro pegou a pá enferrujada da SURSAN e buscou o cavaleiro [policial] mais próximo. Deixou vir em cima, agachou num rodopio evitando o sabre e, levantando o corpo num movimento elástico, vibrou uma tremenda pazada nos peitos do outro, que voou por sobre as ancas do corcel, caindo estatelado junto ao meio fio (SYRKIS, 1981, p.61-62).

Neste excerto há outro exemplo de um confronto assimétrico. Um policial, representante da repressão, lança mão de elementos próprios para embates violentos, a saber: o cavalo, com o qual avança sobre os manifestantes e o sabre, destinado a golpeá-los. Já o manifestante, desprovido de qualquer tipo de armas, para retomar os termos de Lévi-Strauss (1989) arranja-se com o “meio-limite” e vê numa pá a possibilidade de transformá-la em arma. Em resumo, procede à maneira de um *bricoleur*. Mas não se trata de uma pá qualquer. O narrador a qualifica como “enferrujada” o que acentua, por um lado, a precariedade dos meios com os quais se enfrentava e repressão e, por outro, a coragem e o heroísmo de quem, dispendo de objeto precário, consegue combater eficazmente os preparados policiais.

Assim sendo, “enferrujada” não é empregado no sentido de desprezar o improvisado dos manifestantes. Pelo contrário, serve para mostrar como indivíduos que carecem de materiais bélicos podem fazer verdadeiras façanhas utilizando armas improvisadas, ou seja, protagonizar cenas cinematográficas, como afirma o narrador: “[...] evitando o sabre e [...] vibrou uma tremenda pazada nos peitos do outro, que voou por sobre as ancas do corcel [...]” (SYRKIS, 1981, p.61-62). Aqui, não pode passar despercebido o cuidado do narrador em manter este manifestante no anonimato. Assim, identifica-o com o termo genérico de “companheiro”, fazendo supor que a atitude deste é uma metonímia do heroísmo daquela coletividade, que recorria às obras contíguas às manifestações para dali retirar as armas com as quais enfrentava a repressão. Sendo ele parte do todo, é viável tratá-lo apenas como companheiro: “[...] o companheiro pegou a pá enferrujada da SURSAN e buscou o cavaleiro mais próximo [...]” (SYRKIS, 1981, p.61-62).

Aproveitando a deixa oferecida pela reflexão de embates entre forças díspares, o exemplo comentado acima suscita alusões com uma afamada cena da literatura judaico-cristã. Trata-se do confronto entre Davi e Golias, presente no livro 1 de Samuel, capítulo 17. O primeiro encontra-se em clara desvantagem, tanto física “[...] Saiu do acampamento dos filisteus um campeão chamado Golias, de Get, cujo talhe era de seus côvados e um palmo [...]” – cerca de 2, 90 metros – como bélica – haja vista que o filisteu estava em posse de espada, lança e escudo (Cf. I SAMUEL, Cap. 17, Vers. 45). Porém, o desfecho é favorável a Davi, que derrota seu oponente lançando mão apenas de uma funda (vers. 48 a 51).

O que fica deste episódio é o heroísmo de um personagem que, mesmo com todas as condições adversas, derrota o inimigo. Em suma, dir-se-ia que o “fraco” vence o “forte”. Na cena “cinematográfica” de *OC* não estaria o leitor diante de um conflito semelhante a Davi versus Golias? O personagem anônimo, o “companheiro” aparentemente à mercê dos golpes da repressão faz de uma pá, enferrujada, a sua funda com a qual vence o gigante, quer dizer, o policial. Mas vale ressaltar que a vitória dos manifestantes refere-se a situações isoladas, incapazes, em seu conjunto, de derrocar a regime. Nem por isso, a representação que delas faz Syrkis narrador deixa de dar uma dimensão heróica a seus executores.

2.2 A luta pacífica nas ruas – as palavras de ordem da coletividade

As ações públicas de protesto contra o regime militar propiciam o amálgama de diversos setores da sociedade civil. Pelo conteúdo da narrativa, infere-se que, naquele momento, a oposição constituía-se de amplo espectro de membros da sociedade, por diversos setores organizados ou não, indignados com a violência com que o regime lidava com seus adversários – a maioria destes agindo pacificamente. A “Passeata dos Cem Mil” serve de exemplo, pois reuniu em torno de um objetivo comum, mais que somente a classe dos estudantes:

[...] A indignação da opinião pública pela “sexta-feira sangrenta”, as violentas críticas de quase toda a imprensa, o anúncio por parte de setores da igreja, intelectuais e artistas e associações de mães, de que iam todos participar da nova manifestação estudantil convocada pela UME, obrigara o regime a um pequeno recuo [...] (SYRKIS, 1981, 75).

A repressão a um protesto que reclamava melhorias no restaurante Calabouço, o qual oferecia alimentação para estudantes do Rio de Janeiro, também desencadeia manifestação que chama a atenção pela diversidade de seus membros:

A praça em frente à Assembléia Legislativa e ao Teatro Municipal estava apinhada de gente. Não se via repressão. Pela primeira vez notava-se uma forte presença de não estudantes. Boys de escritório, empregados do comércio, bancários. Gente já de meia idade, terno e gravata, senhoras. Alguns velinhos. Monte de curiosos. Todo mundo revoltado com a morte de Edson Luis. MATARAM-UM-ESTU-DANTE, PODIA-SER-SEU-FILHO! (SYRKIS, 1981, p.50-51).

No exemplo acima é representado o protesto pelo assassinato de Edson Luis, em março de 1968, portanto, época anterior ao decreto do AI-5. Apesar de arquitetado por estudantes, o ato cooptou vários setores da sociedade, descontentes com o regime militar. Os

personagens presentes na cena não são singularizados. Antes, o narrador opta por caracterizá-los como personagens tipos, representantes de uma coletividade cujos membros comungavam do mesmo objetivo. Daí identificá-los através da alusão às diversas profissões ali presentes, acentuando a pluralidade característica da política pré AI-5: “Boys de escritório, empregados do comércio, bancários” ou referindo-se a seus aspectos físicos “Gente já de meia idade, terno e gravata, senhoras. Alguns velhinhos”. Agindo assim, o narrador constrói o corpo da manifestação associando diversos matizes sociais, o que sublinha sua natureza pública.

Aqui, um aspecto dos membros da manifestação demanda maior cuidado: “terno e gravata”. À primeira vista, não passa da mera referência ao traje de indivíduos presentes no episódio. No entanto, inserindo o “terno” e a “gravata” o narrador acrescenta à manifestação – a princípio de natureza juvenil – a gravidade do adulto, além de ampliar o espectro de setores sociais ali presentes. A aludida indumentária irmana aos “boys de escritório” e “empregados do comércio” indivíduos pertencentes a classes sociais elevadas, uma vez que este traje lembra a profissionais de áreas economicamente mais rentáveis, como os executivos. Ao vestir alguns indivíduos com terno e gravata, o narrador aponta para amplitude da revolta contra os militares, a qual já se estendia às classes de maior poder aquisitivo da sociedade civil e às faixas etárias que iam além dos jovens estudantes.

A luta não violenta contra o regime é travada, sobretudo, com palavras de ordem entoadas pelos manifestantes. As mesmas, além de suscitar discussões sobre o posicionamento de Syrkis narrador, são transcritas com o intuito de se sobressaírem no corpo da narrativa, sendo grafadas peculiarmente e apresentando ritmo e musicalidade próprios. Instituem, assim, uma espécie de estética das ruas, como se nota no exemplo que segue: “MATARAM-UM-ESTU-DANTE, PODIA-SER-SEU-FILHO!”(SYRKIS, 1981, p.50-51). Ressaltam-se, na expressão entre aspas, as letras maiúsculas e o esforço de escansão usando-se o hífen. A maneira como a citada palavra de ordem é escandida tenta recriar os gritos de indignação com o maior grau de exatidão possível. Diferentemente do que seria feito com a escansão de um poema, percebe-se que as palavras acima não são todas divididas em sílabas, à exceção de “estudante”, a qual, mesmo separada, é mostrada como um dissílabo. Procedendo dessa forma, o narrador mantém o tom veemente com que foram pronunciadas, uma vez que não quebra o ritmo das mesmas dividindo-as consoante preceitos gramaticais (ES-TU-DAN-TE).

Caso o narrador estivesse escandindo um poema, respeitaria o acento tônico das palavras. Neste sentido, estariam assim divididas: “MA/TA/RAM/ UM/ ES/TU/DAN/TE, PO/DI/A /SER/ SEU/ FI/LHO!” (SYRKIS, 1981, p.50-51). Se estivessem grafadas no corpo

da narrativa dessa maneira, o leitor estaria diante de uma representação distante da verossimilhança com que pretende narrar os fatos. Isto porque, a leitura das palavras atenderia a certa tonicidade, resultando num ritmo cadenciado que pouco, ou nada, tem a ver com o ritmo das palavras de ordem entoadas numa manifestação. Como se vê, não é isso que faz o narrador de *OC*, pois, ele viola o que se entende por “correta” escansão, para adequar a tonicidade das palavras à representação de um contexto, ou melhor, ao ritmo das massas.

Ademais, das palavras de ordem presentes na narrativa depreendem-se quatro características da oposição, todas enaltecidas das formas públicas de enfrentamento com o regime, a saber: a visibilidade, a valorização da vontade coletiva sobre a individual, a insurgência e a intransigência (ou irreverência no sentido de falta de reverência). Começando pela visibilidade, ressalte-se que, no exemplo anterior, ao final da frase há um ponto de exclamação, sinalizando para o leitor que a mesma fora proferida num tom elevado, ou melhor, que neste caso, fora gritada: “[...]PO/DI/A /SER/ SEU/ FI/LHO!”. Compreende-se que as posições políticas contrárias aos militares, além de exteriorizadas em praça pública, eram levadas ao conhecimento da sociedade por meios que primavam pela visibilidade.

Assim, os gritos e as palmas eram capazes de atrair para os protestos a atenção de quem deles estava ausente, ou seja, mostravam-se proveitosos enquanto instrumentos utilizados para cooptar a população civil na luta contra os militares, algo que as metralhadoras do segundo momento do livro não conseguiram. Além disso, quando o autor grava em MAIÚSCULAS a voz da multidão ele estabelece uma sintonia entre a natureza das ações políticas anteriores ao AI-5 e a representação destas ações ao longo do primeiro momento da narrativa. Isto porque, o que é maiúsculo adquire melhor visibilidade, como acontece com as palavras de ordem presentes em *OC*. Da mesma forma, a política da oposição antes de dezembro de 1968 apresenta-se como ação que tem o propósito de ser vista, logo, é executada nas ruas, praças, escolas, ou seja, na esfera pública.

Mas pode-se avançar nas conjecturas. A imposição do coletivo sobre o individual é outra característica da oposição extraída do exemplo anterior. Grafar as palavras de ordem com maiúsculas não parece uma estratégia representativa para realçar a força da coletividade? Pensar numa resposta positiva para esta interpelação leva a dizer que a forma encontrada por Syrakis para destacar as palavras de ordem no corpo do texto, mais que indicar os gritos dos manifestantes, carrega consigo a própria compleição das massas agindo contra o regime, a qual também pode ser caracterizada como tendo proporções maiúsculas, sobrepondo-se, assim, às formas de oposição isoladas e clandestinas, estas, de proporções minúsculas.

Neste sentido, é útil comparar a fala de personagens individuais com a fala das multidões. Os primeiros, embora discursando para grande número de pessoas, o que obviamente exige-lhes que elevem o tom de voz, têm seu discurso reproduzido normalmente, sinalizado apenas pelo emprego do parágrafo e do travessão. Quanto a isso, as orientações do personagem Vladimir [Palmeira] para os indivíduos que participavam de um protesto no pátio do MEC servem de ilustração: “– Nada de provocação, ninguém quebra nada – insistia o Vladimir, dum poste na esquina com Santa Luzia [...]” (SYRKIS, 1981, p.70).

Por outro lado, a voz da multidão recebe um subsídio gráfico que visa demonstrar que a voz em questão provém de uma coletividade, não de um único personagem. No mesmo protesto, articulam-se palavras de repúdio ao governo vigente. Entretanto, não se trata da voz deste ou daquele personagem, mas da união de vários deles. Entra em cena a transcrição que a diferencia das demais vozes: “**ABAIXO A DITA-DURA! ABAIXO A DITA-DURA! O fragor das gargantas, no ritmo das palmas, subia [a avenida] Graça Aranha acima [...]**” (SYRKIS, 1981, p.70, *itálico nosso*). O aspecto metonímico dado pelo narrador a este trecho da passeata não passa despercebido. Quem percorre a Avenida Graça Aranha não são as pessoas ou os pés, mas as gargantas que expressam seu descontentamento com o governo vigente. Às gargantas juntam-se as palmas dos manifestantes, ao invés de suas mãos. Gargantas e palmas são os instrumentos utilizados pela oposição, são partes de um todo (garganta- pessoas/ palmas- mãos). Ao colocá-los no palco dos acontecimentos em lugar das pessoas, o narrador lança mão da metonímia para realçar as armas que ele, dez anos depois, crê serem capazes de fazer sucumbir o regime, ou seja, aqueles “milhares de vozes e mãos vazias”.

Voltando às maiúsculas, distingui-se novamente a escansão da palavra de ordem, elaborada conforme o ritmo peculiar às multidões, devido à transfiguração em dissílabo de um verso que, escandido convencionalmente, seria hexassílabo (a/bai/xo a / di/ta/du/ra). Além disso, cumpre ressaltar a relação deste exemplo com uma ação política pública, pois, além do ponto de exclamação indicando o vigor com que a frase foi proferida, o comentário do narrador destaca o caráter público da aludida manifestação. O “fragor das gargantas” junto com as “palmas” remetem ao barulho com que segue a passeata, bem diferente do comportamento discreto e silencioso que guiará os personagens no segundo momento da obra. Trata-se de atitude que reclama atenção, que expressa o desejo de notoriedade, sobretudo se o local de sua execução é a Avenida Graça Aranha, no centro do Rio de Janeiro.

Além disso, as letras maiúsculas com as quais se representam as palavras de ordem emanam certa insurgência. Não aquela contestada por Syrkis, desatada pelas metralhadoras,

mas a insurgência das palavras. Em primeiro lugar, esse caráter insurgente se manifesta na desarmonia com que as frases grafadas em maiúsculas estabelece entre a voz de personagens coletivos e a voz dos seres individuais da narrativa, inclusive o narrador. Isto faz com que a transcrição das palavras de ordem provoque visíveis alterações gráficas no corpo do texto: “[...] Providencialmente a claque começou a bater palmas e a gritar GRÊMIO-LIVRE! GRÊMIO-LIVRE! (SYRKIS, 1981, p.45).

Depois, há a maneira abrupta como algumas destas frases surgem na narrativa, principalmente quando expressam a necessidade de derrocada dos militares. Tome-se como exemplo o “abaixo a ditadura”. No primeiro momento do livro esta palavra de ordem aparece em três oportunidades. Em nenhuma delas encontra-se indicação prévia de que há uma multidão bradando contra os militares. A grafia do texto é modificada de chofre, sem ao menos a presença de um verbo de elocução preposto à fala, anunciando-a. Daí a insurgência com que as frases em maiúscula irrompem no corpo do texto, insurgência promovida principalmente pelo fato delas serem anônimas e espontâneas. Anônimas, porque o narrador não singulariza seus articuladores, o leitor desconhece os indivíduos que as proferem, sabendo apenas que as mesmas provêm de uma coletividade, a exemplo do trecho anterior: “[...] A *claque* começou a bater palmas e a gritar GRÊMIO- LIVRE! [...]” (itálico nosso). Espontâneas, devido à inexistência de regras a serem seguidas, tanto no que diz respeito à conduta dos personagens durante as manifestações, como no referente à representação dessas manifestações por parte do narrador.

Na medida em que o narrador busca recriar em seu texto a atmosfera dos protestos, ele, de certo modo, acaba incorporando o espontaneísmo dos manifestantes. Pela narrativa de *OC* percebe-se a ausência – para os personagens – de fórmula reguladora para os protestos, que determine quando, como, onde e quais palavras de ordem devem ser entoadas. Da mesma forma, para representá-las, o narrador ignora as regras e espalha as maiúsculas pelo texto sem justificar o porquê de grafá-las deste modo ou, como no seguinte exemplo, sem anunciá-las:

Esgotei rapidamente os panfletos, recolhidos por vários transeúntes [*sic*] e automobilistas curiosos. Muita gente nas calçadas, aqui e ali batia palmas. No ar bailavam os primeiros papéis picados.
 ABAIXO A DITA-DURA! ABAIXO A DITA-DURA! A coisa ia tomando jeito de passeata [...] (SYRKIS, 1981, p.59).

Se o rechaço visto no exemplo acima surge abruptamente, há outros trechos em que o narrador prepara o leitor para as palavras de ordem entoadas pela coletividade. Neles também se encontram indícios de insurgência, em virtude do sentido dos vocábulos empregados com a

função de indicar o que está sendo dito: “Felizmente alguém *atacou* de novo com O POVO ORGANIZADO/ DERRRUBA A DITA-DURA! [...]” (SYRKIS, 1981, p.21, *itálico nosso*). Neste excerto “atacar” atua como verbo *diccendi*. Há uma gama de verbos que poderiam ser empregados para anunciar a fala: “dizer”, “falar”, “exclamar”, etc. Contudo, o autor prefere “atacar”, o que, na representação daquele contexto, pode ser entendido como verbo que remete à ação insurgente, deixando subtendido um “ataque” contra o regime militar. (“ATACOU” no sentido de combate). É neste sentido que as frases redigidas em letra maiúscula expressam insurgência. A alusão a elas geralmente é feita com vocábulos que remetem a exaltação de sentimentos ou atitudes. Quanto a isso, acrescente-se o verbo “gritar” e o substantivo dele derivado “grito”, os quais são utilizados por Syrkis para fazer referências à voz da coletividade: “Aplausos, aplausos, *gritos* NE-GRÃO NO PAREDÃO, assovios do gentaréu cada vez mais numeroso, mais de 20 mil pessoas [...]”/“E a multidão *gritava* GUE-VA-RA/GUE-VA-RA/GUE-VA-RA (SYRKIS, 1981, p.51-77, *itálico nosso*).

Os exemplos vistos até agora demonstram que as palavras de ordem são proferidas num tom imperioso, o que propicia a abordagem da quarta característica da oposição: a intransigência, ou a falta de reverência, no sentido de não reconhecer o poder do presidente da república, à época. As frases grafadas em maiúscula levam à suposição de que são articuladas por um locutor intransigente – neste caso as multidões – que não cogita retroceder em suas reivindicações nem, muito menos, convida o presidente em exercício (Marechal Arthur da Costa e Silva) para o diálogo. Pelo contrário, as letras maiúsculas geralmente representam um discurso que exige a derrocada dos militares: “[...] SÓ O POVO ORGANIZADO/ DERRRUBA A DITA-DURA! (p.21)/ ABAIXO A DITA-DURA! ABAIXO A DITA-DURA! [...]” (SYRKIS, 1981, p.59).

As palavras de ordem presentes ao longo do primeiro momento de *OC* nada têm de súplicas. Assim, demonstram a recusa dos brados dirigidos pela coletividade em reconhecer o conjunto de leis que legitimam Costa e Silva como presidente da República. Traçando um paralelo com o discurso religioso, poder-se-ia ver a imagem que o narrador compõe do povo que protesta como algo distante, sobremaneira, da daquele devoto que se ajoelha, reconhece o lugar daquele que detém o poder (“Pai nosso que estais nos céus”), venera-lhe o nome (“santificado seja o Teu nome”), aceita de bom grado seu governo (“venha o Teu reino”) resignando-se a determinações (“seja feita Tua vontade”) para, em seguida, solicitar, suplicar algo (“o pão nosso de cada dia dá-nos hoje”). Justamente o revés daquilo que “exige” a coletividade representada por Syrkis.

Cabe, aqui, para contrastar, uma breve alusão ao tom respeitoso com que alguns setores se dirigiam aos presidentes militares. Como exemplo, menciona-se a carta que o advogado Heráclito Fontoura Sobral Pinto envia a Arthur da Costa e Silva, queixando-se da arbitrariedade do então presidente, devido à edição do AI-5, de cujas determinações havia sido vítima. O advogado inicia nos seguintes termos: “*Exmo. Sr. Presidente da República, Marechal Arthur da Costa e Silva/ Cumprimentos devidos à sua *alta dignidade* e, também, à sua *ilustre* pessoa*”(itálico nosso)¹³. Logo de início, Costa e Silva é tratado de modo extremamente respeitoso. Os reclamos de Sobral Pinto sobre as consequências do AI-5 para sua pessoa, bem como para a magistratura brasileira, são precedidos por seu reconhecimento ao poder estabelecido – “Exmo. Sr, Presidente”. Mais que isso, o remetente da carta enaltece a figura de Costa e Silva, atribuindo-lhe os mais nobres adjetivos “alta dignidade” e “ilustre pessoa”. Ao longo da carta as críticas ao presidente, apesar de veementes, são tecidas num tom respeitoso. Não se ignora, em nenhum momento, a posição de Costa e Silva, haja vista que é sempre identificado por “V. Exa.” Em suma, uma postura pautada na reverência, muito diferente da adotada pelo povo que sai às ruas para protestar.

Voltando aos protestos de rua, vale lembrar que o referido tom imperioso não é direcionado apenas aos militares, exigindo-lhes a retirada do poder. Durante a representação da “Passeata dos Cem Mil”, constata-se que a coletividade dirige-se também aos demais membros da sociedade civil que ainda não aderiram à oposição política. Destarte, no exemplo que segue, o uso do imperativo negativo ambiciona persuadir o cidadão, prejudicado pelos desmandos do regime, a engrossar as fileiras da oposição, atribuindo à palavra de ordem um caráter convocatório: “VOCÊ QUE É EXPLORADO/ NÃO FIQUE AÍ PARADO! O bramido era impressionante [...]” (SYRKIS, 1980, p.75). Uma forma de ação política que tem média eficácia:

Nos esparramamos sobre o pátio em frente ao MEC. O Vladimir discursava e dos edifícios do outro lado da rua vinham palmas repetidas. Das janelas de todos os andares. / DESCE! DESCE! DESCE! Gritávamos pro povão da vertical [...] (SYRKIS, 1981, p.70, itálico nosso).

O relevo dado às palavras de ordem é recurso recorrente em toda a primeira parte da obra, onde se encontra considerável quantidade de cenas de protestos “[...] O POVO ORGANIZADO/ DERRRRUBA A DITA-DURA! [...]” (ver páginas 20, 45 e 73) os quais,

¹³ O texto completo desta carta encontra-se nos anexos da dissertação *O ethos na argumentação: análise discursiva de uma carta-protesto de Sobral Pinto ao presidente Costa e Silva*, de autoria de Paulo Paulinelli Habib (2008).

como já dito, reúnem vários estratos da sociedade civil, avessos ao governo militar. A preferência do autor por este tipo de oposição, capaz de promover mudanças políticas com base em consensos amplos, se faz notar quando ele opta por transcrever as reivindicações da multidão em letra maiúscula, dando a elas maior realce. Estariam, então, as letras maiúsculas evidenciando um posicionamento de Syrakis? O transcorrer da primeira parte da narrativa leva a crer que sim. Vistas por este ângulo, as letras maiúsculas conjuntamente à configuração de vida pública, mediante a profusão de palavras de ordem e de longas cenas figurando o povo na rua, implicariam numa tomada de posição pelas formas públicas de fazer política em detrimento das formas clandestinas e privadas.

Deste modo, subjacente à grafia do texto, nota-se certa inclinação política de Syrakis, sobretudo quando se busca o sentido literal dos adjetivos “maiúsculo” e “minúsculo”. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), refere-se ao vocábulo “minúsculo” como um adjetivo que, dentre outras definições, caracteriza algo “[...] sem importância ou valor; insignificante [...]” (HOUAISS e VILLAR, 2001). Por sua vez, “maiúsculo” é tido como algo “[...] de grande importância, de qualidades superiores; excelente, extraordinário [...]”. Correlacionando estas definições com as diferentes grafias empregadas na fala dos personagens de *OC*, deduz-se que Syrakis torna pequenas as vontades individuais, subordinando-as aos anseios da coletividade, os quais, no contexto de oposição política, deveriam ser o ponto de referência das transformações sociais, por serem, para ele, de grande importância. Por isso, as palavras de ordem proferidas pelas massas são sobrepostas às demais vozes que aparecem ao longo da narrativa, destacando-se por seu caráter maiúsculo, o que as faz gráfica e ideologicamente maiores.

Quando se atenta para o clima político da primeira parte da narrativa, constata-se que a individualidade dos personagens fica em segundo plano. A representação da política pública antecedente ao AI-5 coloca, de um lado, os militares, instituídos no poder de maneira antidemocrática, os quais dispõem de um aparato repressor incumbido de legitimar suas decisões e, de outro, a população brasileira, ou melhor, parte da população carioca, insatisfeita com o governo do país e que vai às ruas manifestar sua insatisfação. Como se vê, dois grupos que se antagonizam: o primeiro tenta manter-se no poder, ao passo que o segundo ambiciona destituí-lo. Em meio a essa disputa política, a narrativa de *OC* não singulariza os personagens que se opõem aos militares. Identificar os adversários do regime é tarefa que sinaliza para uma coletividade, a saber: o povo, a multidão, a “estudentada”, as massas: “Fui pelas margens da *multidão* até a cabeça da passeata [...]” (SYRKIS, 1981, p.20, itálico nosso). Por isso, entende-se que no primeiro momento de *OC* quem protagoniza as ações de oposição é um

sujeito coletivo. Assim, cada personagem que milita como opositor é parte de um todo, insatisfeito com o governo vigente.

A respeito de personagens coletivos Reis e Lopes em *Dicionário de teoria da narrativa* (1997) asseveram que “[...] a composição de uma personagem coletiva [...] tende a evidenciar a opressão [...] do indivíduo [...]” (Reis e Lopes, 1997, p.218). Estas afirmações vão ao encontro do que ocorre em *O encouraçado Potemkin* [1925], filme de Serguei Eisenstein, cuja história se passa na Rússia Czarista. Apoiados pela população de Odessa, marinheiros revoltados com a opressão de seus comandantes se rebelam e assumem o controle do navio Potemkin, aliás, propriedade do czar, mas acabam sendo esmagados pelas tropas czaristas.

Para o presente trabalho o que mais interessa no filme de Eisenstein é a figura do personagem coletivo que desafia o czar. Como salientado por alguns críticos, o *Encouraçado Potemkin* não narra as ações de um personagem específico, mas de uma coletividade oprimida. Para Inácio Araujo, este aspecto do filme expressa uma “[...] maneira “proletária” de narrar, extinguindo a figura do herói”¹⁴. Ainda sobre *O encouraçado Potemkin*, Carlos Gerbase ressalta o caráter anônimo dos antagonistas do regime czarista, haja vista que, no filme, a individualidade dos opositores é ofuscada por sua inserção na coletividade:

O personagem principal de “O Encouraçado Potemkin” não tem nome. Na verdade, não tem nem rosto. Mas não pensem que é abstrato. É apenas coletivo. Eisenstein não contava um drama individual; ele narrava as dores de uma multidão, ou, se quiserem, de um “povo” [...] (<http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/potemkin.htm>, acesso em 27-03-2015 às 16:13).

Em *OC* a representação das ações políticas precedentes a dezembro de 1968 tem o povo como personagem principal, ainda que se trate de texto autobiográfico. Isto é, no que tange às lutas políticas, é no coletivo que os militares deparam-se com seu antagonista. O autor narra sua vida de militante político, porém está longe de ser o herói da narrativa que, isolado, tenta livrar o Brasil do jugo imposto pelo governo em questão. Pelo contrário, durante os protestos sua figura está, geralmente, imersa na multidão, sendo ele também a parte de um todo: “Os PMs, que eu mal via *por trás da multidão jovem*, mantinham-se ameaçadores mas não pareciam avançar [...]” (SYRKIS, 1981, p.19, *itálico nosso*). Por conseguinte, os opositores dão forma a um personagem análogo ao do filme de Eisenstein: sem nome e sem rosto.

¹⁴ ARAUJO, Folha de São Paulo, 29-11-2014 Crítica).

Quanto a isso, a fotografia abaixo é exemplar. Trata-se de imagem captada durante a “Passeata dos Cem Mil”. Observando-a, pode-se perguntar: quem desafia o regime? Pergunta que provavelmente ficará sem resposta, pois, como se vê, é improvável que se possa atribuir a um único indivíduo a responsabilidade pelo ato. Neste contexto, surge uma situação paradoxal. Isto porque, os personagens estão expostos e ocultos ao mesmo tempo. Em outras palavras, apesar de manifestarem-se na esfera pública da sociedade, com vistas a que seus reclamos sejam levados ao conhecimento do maior número possível de pessoas, cada manifestante esconde-se na sombra da multidão. Daí a dificuldade de identificar este ou aquele personagem ou responsabilizar um ser particular por qualquer atitude ao longo da passeata. Deste modo, na fotografia em questão, a frase de rechaço ao governo que estampa um dos cartazes é obra de autor desconhecido, assim como também são desconhecidos aqueles que o empunham:

Imagem 2: Passeata dos Cem Mil



Foto de Evandro Teixeira

Fonte: <http://www.quotidiano.com.br/noticia-395/ai-5:-o-golpe-dentro-do-golpe> 13-10-2015 10:20

Logo, o corpo da multidão serve de abrigo para indivíduos que, vez ou outra, arrogam o dever de conscientizar politicamente os manifestantes – mas que, nem por isso, assumem o status de personagens principais. Aqui, o personagem Vladimir (Palmeira) serve como ilustração. No decorrer do episódio que ficaria marcado como “sexta-feira sangrenta”, Vladimir discursa para um grupo de manifestantes. Ao perceber a aproximação da polícia, serve-se do anonimato concebido aos integrantes da multidão para resguardar sua identidade, evitando, além de ser alvejado, uma futura perseguição:

–Nada de provocação, ninguém quebra nada – insistia o Vladimir, dum poste na esquina com Santa Luzia. Falava da luta heróica do povo do Vietnã [...] pá, pá...pá... soaram secos, os tiros de 38/ O Vladimir [...] saltou do poste

com uma lepeidez impressionante e desapareceu na multidão [...] (SYRKIS, 1981, p.70-71).

A correlação deste exemplo com a fotografia de Evandro Teixeira, exposta acima, possibilita realçar duas características do personagem coletivo que fazia frente ao regime antes de dezembro de 1968. A primeira delas concerne à inexistência de uma vanguarda que esteja à frente das manifestações. Apesar de o personagem Vladimir se encarregar de orientar os demais manifestantes, ele não exerce um papel de liderança, sendo apenas parte de um todo, uma das milhares de células que compõem o corpo da multidão, o que se evidencia quando sua figura “desaparece” em meio à massa. Na fotografia ocorre o mesmo, pois os manifestantes em posse do cartaz com palavras de repúdio, apesar de divulgarem o anseio de milhares de cidadãos, também não são líderes. A segunda diz respeito ao caráter anônimo dos vários indivíduos que compõem a multidão, onde o personagem Vladimir, buscando despistar o autor dos disparos, dilui sua individualidade, dificultando – ou impossibilitando – o trabalho da repressão. Na fotografia de Evandro Teixeira os manifestantes que protestam permanecem inidentificáveis, pois, do contrário, quem empunha os cartazes de rechaço ao governo ou, supõe-se, entoa as prováveis palavras de ordem contra o regime?

2.3 A rua como espaço de integração entre “plateia” e “palco”

O caráter público das ações anteriores ao AI-5 também é evidenciado pelo espaço onde se desenvolvem os acontecimentos da narrativa. Até o decreto do aludido ato institucional, as divergências políticas eram manifestadas em locais públicos, de sorte que os protestos e os embates entre tropas da polícia e membros da oposição ocorrem em escolas, ruas e praças. Estes cenários são marcas de um período no qual a política ainda era assunto discutido na esfera pública: “Nos embrenhamos entre os carros, rumo à Rio Branco [...] Desta vez a manifestação fora marcada para o meio-dia. Coisa séria (SYRKIS, 1981, p.58).

O cenário da primeira parte de *OC* configura-se, então, como espaço aberto. Todavia, não se limita a um mero palco sobre o qual atuam os personagens da narrativa, mas exerce significativa influência nas ações levadas a cabo pela oposição. O fato de as reivindicações serem expressas em lugares de acesso irrestrito permite que a causa da oposição ecoe para muito além dos grupos de manifestantes que transitam pelas avenidas. Prova disso é a capacidade dos protestos estudantis em cooptar vários setores da sociedade, também descontentes com o governo vigente: “[...] Havíamos [...] desfilado pela cidade [...] com muita adesão popular. Era uma vitória” (SYRKIS, 1981, p.71). Assim sendo, o espaço público

possibilita a execução de uma política fecunda, pois além de atrair a atenção daqueles que ainda não integravam a oposição – “[...] crescia a multidão de curiosos [...]” (SYRKIS, 1981, p.20) – as ações dos manifestantes os persuadia a envolverem-se na luta contra os militares:

A passeata voltou a percorrer as ruas do centro. As pessoas das calçadas eram sensíveis ao nosso “não fique aí parado”. Davam as mãos e entravam no cordão, na corrente prá frente. Alguns caminhavam apenas um quarteirão e tal e depois voltavam sob aplausos. Outros ficavam na passeata e se enturmavam alegres com a multidão (SYRKIS, 1981, p.77).

O fragmento acima demonstra que o cenário onde se representa a política pública propicia o compartilhamento de ideias entre os opositores do governo e o restante da população, o que, pouco a pouco, amplia o número de simpatizantes da oposição. Aspecto este que desaparecerá na representação da política privada, quando a circulação dos ideais guerrilheiros será estagnada pelo pequeno espaço da política clandestina. Ao mencionar que as pessoas saíam das calçadas, voluntariamente, para integrar a passeata, Syrkis deixa transparecer sua posição favorável à política realizada no espaço público, por ser ela mais frutífera, pois, como ele afirma, as pessoas eram sensíveis aos apelos dos manifestantes. Esta sensibilidade só poderia ser desperta com ações políticas realizadas aos olhos da sociedade, abertamente; do contrário, seria totalmente ignorada.

As imagens de protestos compostas no primeiro momento de *OC* permitem encarar estas ações de oposição não só como atos políticos, mas também como uma grande festa. Em outras palavras, dir-se-ia que as passeatas anteriores ao AI-5 são compostas com traços que lhes conferem uma dimensão festiva. Syrkis narrador, cobijando o estabelecimento de uma política capaz de agregar amplos setores da sociedade em torno das reivindicações sociais, representa o povo nas ruas de modo a envolvê-lo numa festa que reúna pessoas provenientes de várias classes sociais. Diante disso, o presente trabalho infere que alguns aspectos das passeatas encontradas no decurso das primeiras 90 páginas do livro contribuem para torná-las análogas ao carnaval brasileiro, cujas proporções excedem os limites daquele desfile realizado anualmente nos sambódromos¹⁵.

¹⁵ A analogia é feita com base num ponto de vista anacrônico, pois, comparam-se alguns traços que compõem os cenários das passeatas aos sambódromos. Estes, no sentido estrito como vistos hoje, não existiam à época das passeatas em que se protestava contra o regime militar. Mas os desfiles como espetáculo, sim. É o que se percebe, por exemplo, nos versos de “Quem te viu, quem te vê [1967] de Chico Buarque “Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria/ Quero que você assista na mais fina companhia/ Se você sentir saudade, por favor não dê na vista/ Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista (BUARQUE, 1967).

Vistas por este prisma, as avenidas do Rio de Janeiro corresponderiam às passarelas; os prédios adjacentes às manifestações, às arquibancadas; a massa de manifestantes, a uma descomunal escola de samba. O próprio narrador, testemunha ocular dos fatos, identifica certos pormenores como semelhantes à festa carnavalesca. Entretanto, não se trata de comentários recorrentes, aparecendo em duas ocasiões na primeira parte da narrativa, o que, nem por isso, deixa de ilustrar o argumento de que a representação da política pré AI-5 remete a um grande carnaval:

[...] O grito, vindo lá do fundo de tantas gargantas desencontradas foi se afinando em uníssono, [...] / Fui pela margem da multidão até a cabeça da passeata [...] o coração aos pinotes, a emoção jorrando sangue [...] / Na esquina com a Rio Branco alguém jogou, do oitavo andar, um rolo de papel higiênico que foi se desbobinando no ar, graciosamente, como uma serpentina gigante. O toque carnavalesco. (SYRKIS, 1981, p.20).

Este excerto refere-se à primeira passeata da qual o autor, enquanto personagem, participou. Em meio aos gritos da multidão e o entusiasmo de quem pela primeira vez vai às ruas para protestar, ele foca um pormenor daquele ato: um rolo de papel higiênico atirado de um prédio. Uma década depois, Syrkis narrador, procurando dar uma atmosfera festiva à representação das ações políticas da época, associa o papel higiênico à serpentina, uma fita de papel colorida utilizada nas festas de carnaval, algo que atribui ao protesto um “toque carnavalesco” como ele mesmo diz. Destaca-se aqui o qualificativo “gigante” referindo-se à serpentina improvisada que despenca da janela de um dos prédios circundantes à manifestação: “[...] como uma serpentina gigante [...]”. “Gigante” é algo de grande dimensão, que ultrapassa o tamanho normal do ser ao qual se refere. Adjetivando a serpentina vista por Syrkis, no desenrolar de um rolo de papel higiênico, este vocábulo vem ao encontro do pressuposto de que as passeatas relatadas ao longo de *OC* têm aspectos de um grande carnaval.

Além disso, da comparação entre o carnaval brasileiro e ações de protesto contra o regime militar, avultam três particularidades da “festa” proposta pela narrativa de Syrkis concernentes: a) à sua localização; b) ao número de componentes; c) à plateia. Por enquanto, serão enfocadas as duas primeiras, as quais configuram a representação das passeatas como um carnaval de proporções exageradas, se observadas relativamente ao carnaval dos sambódromos. Quanto ao terceiro aspecto, este, por conter um traço que torna muito singular as passeatas representadas na obra, será abordado mais adiante.

Começando pelo tópico (a) os sambódromos propriamente ditos são construções arquitetônicas elaboradas em uma área exclusiva para o carnaval. Não seria exagerado vê-los como locais privados (apesar da sua evidente dimensão pública, isto é, transmissão pela TV, etc), pois nem todo cidadão tem condição de pagar o ingresso exigido para assistir aos desfiles. Já o “sambódromo” visualizado em *OC* é um espaço aberto, uma vez que sua passarela é constituída, à época, pelas principais avenidas do Rio de Janeiro – Rio Branco, Uruguaiana, Graça Aranha. Detalhe que, por um lado, ressalta sua natureza pública, por não se tratar de um local exclusivo e, por outro, o configura como um espaço mais democrático, pelo fato de ser uma área menos seletiva, haja vista que o cidadão não paga para adentrar na manifestação.

Sendo um espaço aberto, significa que excede a extensão que geralmente têm os sambódromos tradicionais (em média de 500 a 700 metros), de modo que, as avenidas por onde transitam os manifestantes superam, sobremaneira, o tamanho das passarelas por onde desfilam as escolas de samba: “A passeata era enorme. Já chegava na Candelária e ainda havia gente na Cinelândia [...]” (SYRKIS, 1981, p.76), outro fator que realça o carnaval de grandes proporções insinuado pela narrativa.

No que diz respeito à (b), o carnaval insinuado por *OC* permite tomar a massa de manifestantes como uma única escola. Neste caso, os traços da festa de carnaval também são exagerados. O número de manifestantes que exprimem sua indignação com os militares nas avenidas está muito acima da quantidade de componentes de uma escola de samba:

[...] Havíamos juntado quase 20 mil estudantes, desfilado pela cidade por quase uma hora com muita adesão popular [...]” (SYRKIS, 1981, p.71). / [...] a passeata, que se calculava numas cem mil pessoas, desceu a Rio Branco [...] (SYRKIS, 1981, p.76).

Neste exemplo, o verbo que faz referência ao movimento da coletividade reforça a imagem do carnaval de proporções exageradas depreendida dos protestos. Isto porque, para descrever à ação dos membros presentes no protesto (20 mil), o narrador prescinde de verbos como “andar”, “caminhar” ou “marchar”. Antes, opta pelo verbo “desfilar”, que, geralmente faz clara alusão às escolas de samba – ou, no caso do carnaval de rua, aos blocos – visto que na época do carnaval elas “desfilam” pela passarela, além de as pessoas irem ao sambódromo para acompanhar o “desfile” das escolas.

Os personagens que saem às avenidas do Rio de Janeiro para protestar, comumente estão envolvidos por uma atmosfera festiva, realçada, em certos trechos, pelos papéis picados que lhes são jogados encima: “[...] Dos edifícios chegavam aplausos e choviam papéis

picados [...]” (SYRKIS, 1981, p.53). Vale lembrar que esta atmosfera festiva envolve atos coletivos realizados na esfera pública da sociedade, aproximando-os ainda mais do carnaval. Neste sentido, a leitura das passeatas como insinuações de um grande carnaval (brasileiro) podem ser auxiliadas pelas considerações de Roberto DaMatta (1997). O referido autor em seu *Carnavais, malandros e heróis* (1997) a partir de comparações entre o carnaval e o Dia da Pátria, destaca particularidades de ambos os ritos. Três delas são tomadas como suporte para a leitura das passeatas presentes ao longo de *OC*: a manutenção, ou não, de uma estrutura hierárquica durante a consecução desses ritos, a vestimenta característica a cada um deles e os gestos praticados por seus respectivos participantes¹⁶.

De acordo com DaMatta, o Dia da Pátria assinala para o congelamento da estrutura social, visto que, comemora-se a independência do país com a realização de um desfile que segue uma rigorosa ordem interna, a qual não permite a união entre as autoridades, saudadas com continências, as tropas que desfilam e o povo que acompanha a cerimônia. Deste modo, o povo é separado das autoridades. Entre estas também há uma divisão, pois, separam-se aqueles que detêm maior e menor grau de poder. Já no carnaval as posições sociais do cotidiano são neutralizadas, devido ao estabelecimento de uma trégua entre as pessoas que ocupam lugares diferentes na escala social. Os componentes das escolas de samba deixam de lado as diferenças que os separam para festejar. Por isso, diz-se que o desfile de carnaval é polissêmico (Cf. DAMATTA, 1997, p.59) em virtude de a escola de samba reunir dentro de si diferentes grupos, os quais se antagonizam na vida diária.

Quanto à vestimenta, no desfile do Dia da Pátria, usa-se a farda, roupa que, além de igualar os homens no nível de sua posição, representa identidades sociais, ou seja, a função desempenhada no cotidiano pela pessoa que a veste. Cria-se, assim, um campo homogêneo, pautado numa ordem unívoca (Cf. DAMATTA, 1997, p.60-61-62). Por outro lado, a roupa típica do carnaval é a fantasia. Os foliões desfilam disfarçados de personagens variados (ladrões, prostitutas, reis, palhaços, xerifes) criando um campo heterogêneo, uma vez que foliões vestidos com fantasias que simbolizam grupos rivais no cotidiano, muitas vezes são vistos dançando juntos. Já no referente aos gestos, DaMatta assegura que cada participante

¹⁶ É preciso ter em mente que há o conceito de carnavalização, relativo ao carnaval da Idade Média, estudado por Mikhail Bakhtin. O autor afirma que o carnaval era mais que uma festa antes da Quaresma, sendo relativo a uma série de espetáculos cômicos, realizados durante outros momentos do ano. Nele, verificavam-se procedimentos responsáveis pelo destronamento do que era elevado, dogmático e sério. Ademais, vinha à tona “o mundo às avessas” em que os escravos assumiam o papel de senhores, entregando-se a toda sorte de prazeres proibidos. (Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6080/carnavalizacao/>) Entretanto, o carnaval com o qual este trabalho traça analogias é o carnaval brasileiro, tanto o realizado nas ruas, como o realizado nos sambódromos e televisionado a partir do início dos anos 1980.

realiza um movimento diferente. Por outro lado, a parada militar prima pela uniformização dos gestos, excluindo a possibilidade de inovações¹⁷.

É possível fazer uma leitura das passeatas anteriores ao AI-5, representadas em *OC*, com base nas afirmações de DaMatta sobre o carnaval e o Dia da Pátria. Contudo, a predominância de traços carnavalescos na primeira parte do livro, não significa a ausência de marcas que remetam a um desfile militar, sendo que o carnaval insinuado pela obra se apropria de elementos dos dois ritos mencionados acima. É importante lembrar, porém, que as marcas da passeata relacionadas ao “Dia da Pátria”, como descrito por DaMatta, estão subordinadas à natureza carnavalesca das passeatas, haja vista que não apontam para a existência de uma hierarquia entre os manifestantes, para uma separação entre indivíduos provindos de diferentes segmentos da sociedade, distinção crucial para a realização de um desfile militar. Pelo contrário, a representação das ações políticas precedentes ao AI-5 indicam que as avenidas do Rio de Janeiro são palco de atos que reúnem personagens socialmente heterogêneos, mas que visam um objetivo comum, como visto a seguir:

[...] A indignação da opinião pública pela “sexta-feira sangrenta”, [...] o anúncio por parte de setores da igreja, intelectuais e artistas e associações de mães, de que iam todos participar da nova manifestação estudantil convocada pela UME, obrigara o regime a um pequeno recuo [...] (SYRKIS, 1981, p. 75).

Era a réplica, em sentido inverso, da “Marcha da Família” com a qual essa mesma classe média saudara o golpe de 64 [...] / A classe média. A zona sul, bem tratada, queimada de sol. A do centro, nas suas múltiplas facetas do terno e gravata. Mas também a cabeça de jornal do pedreiro da construção (SYRKIS, 1981, p. 77).

Os trechos são referentes à representação da “Passeata dos Cem Mil”, acontecimento de junho de 1968. Nela, setores que estariam em contradição na vida cotidiana se unem para contestar a maneira brutal com que fora reprimido um protesto de estudantes, episódio conhecido como “sexta-feira sangrenta”. Aqui, a neutralização de diferenças sobre a qual discorre DaMatta (1997) se faz notar. No primeiro trecho, o narrador argumenta que “setores da igreja” confirmaram presença numa manifestação de natureza “estudantil”. Abordar este fator situando-o no contexto dos anos 1960 revela a disparidade entre esses dois grupos.

¹⁷ É importante lembrar que DaMatta aborda o carnaval como uma festa espontânea, em que não há separação entre quem desfila e quem assiste ao desfile, diferente, por exemplo, daquele carnaval televisionado pelo Rede Globo de Televisão, realizado nos sambódromos do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Isto porque, por um lado, a Igreja pode muito bem ser vista como instituição conservadora. Em 1964, procurando barrar o suposto avanço comunista, grande parte do clero ajudou a organizar as manifestações conhecidas como “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, uma série de marchas por cidades do Brasil que contribuiriam para a instauração de um governo militar a partir de 1º de abril daquele ano. Por outro, os estudantes representam a juventude dos anos 1960, conhecida por romper com os padrões de comportamento vigentes até então. Como assegurado por Jacob Gorender (1987) o movimento estudantil brasileiro, além da insatisfação com questões relativas ao ensino, refletia um fenômeno de dimensão mundial em que os jovens queriam afirmar-se enquanto jovens, confrontando-se com os adultos (Cf. GORENDER, 1987, p.146). A oposição a um governo autoritário e conservador pode aqui ser tomada como uma das formas de confrontação, já que no Brasil, como em outras partes do mundo, a mescla entre cultura e eventos políticos “[...] convergiu para as “[...] agitações excepcionais de 1968 [...]” (GORENDER, 1987, p. 147).

A representação da “Passeata dos Cem Mil” demonstrará, então, a relativa trégua estabelecida entre esses grupos, os quais exerciam papéis díspares na vida diária, além de, na história recente, pós-64, também terem ocupado papéis divergentes, sendo o melhor exemplo o de alguns setores da Igreja. Desse modo, o narrador une um segmento da sociedade, marcado pelo conservadorismo, a outro, conhecido pela inovação, ou melhor, pela contestação de padrões de comportamento classificados como conservadores. Como resultado, tem-se a composição de cenas que vão ao encontro de suas ambições, isto é, que expressam sua simpatia por uma política pública capaz de cooptar o consenso de amplos setores da sociedade civil. Por conseguinte, as passeatas representadas em *OC* conterão marcas do desfile “polissêmico”, do qual fala DaMatta ao abordar as particularidades do carnaval, por agregar grupos divergentes em torno da oposição contra o regime.

Mas as passeatas descritas na referida obra de Syrkis não se configuram como polissêmicas apenas em virtude da união de estudantes com setores da Igreja. Detendo-se agora sobre o segundo trecho, ainda relativo à “Passeata dos Cem Mil”, chama a atenção a confluência de classes que ocupam lugares diferentes na escala social. Para frisar esta espécie de amálgama social contra o regime, o narrador identifica os participantes com alusões aos lugares de onde eles provêm ou a suas profissões. Assim, a classe média é identificada pela referência à zona sul do Rio de Janeiro, uma área nobre da cidade, onde residem famílias abastadas: “A classe média. A zona sul, bem tratada, queimada de sol. A do centro, nas suas múltiplas facetas do terno e gravata” (SYRKIS, 1981, p.77).

O narrador qualifica os manifestantes dali provenientes como “bem tratados” e “queimados do sol”, levando a inferir que se tratam de pessoas que carregam no semblante as marcas da boa qualidade de vida, com boa alimentação e tempo ocioso para ir à praia. A eles juntam-se os personagens de terno e gravata, pertencentes à classe média do centro da capital carioca, cuja referência à roupa, caracteriza-os como indivíduos de alta posição social. Contudo, a polissemia social ocasionada por aquela situação emerge no momento em que o narrador coloca a figura do pedreiro entre os componentes da passeata. Nesta ocasião, a proveniência dos membros deste grupo fica subtendida, pois é quase óbvio que os mesmos residiam nos bairros mais carentes da cidade. Em resumo: zona sul, centro e subúrbio/favela.

É dessa maneira que a polissemia social, vista por DaMatta nos desfiles do carnaval, torna-se característica da representação do período pré AI-5. Indivíduos que ocupam lados opostos na escala social, esquecem por um momento suas diferenças. A relação cotidiana entre dominador/dominado é neutralizada e ambos os grupos passam a compartilhar do mesmo ideal de levar o regime à derrocada, uma vez que, enquanto cidadãos brasileiros, sujeitos aos desmandos de um governo militar, eles deixam de ser “classe média”, “zona sul” ou “pedreiros” para ser apenas uma coletividade oprimida reivindicando democracia.

O mesmo exemplo dá ensejo à avaliação do traje variado dos manifestantes, outro detalhe que remete ao carnaval. A diversidade de fantasias utilizadas no carnaval cria um campo heterogêneo por colocar lado a lado grupos pertencentes a campos opostos na vida diária (Cf. DAMATTA, 1997, p. 49). É o que acontece durante a “Passeata dos Cem Mil”: “A classe média. A zona sul [...] A do centro, nas suas múltiplas facetas do terno e gravata. Mas também a cabeça de jornal do pedreiro da construção” (SYRKIS, 1981, p. 77). Ao “terno” e à “gravata” se junta a “cabeça de jornal do pedreiro” para protestar. Cria-se um campo heterogêneo, assim como no carnaval, com indivíduos trajando roupas que os situam em posições sociais diferentes, mas que, apesar disso, desfilam juntos.

No entanto, vista sob a perspectiva de DaMatta, a representação das manifestações precedentes ao AI-5 também engloba propriedades de um desfile do Dia da Pátria. Neste ponto, exclui-se qualquer possibilidade de inversão de papéis, como geralmente ocorre com as fantasias de carnaval, posto que o fragmento acima não apresenta pobres vestidos de terno e gravata, ou seja, fantasiados de ricos, nem muito menos, pessoas de classe média, habitantes da zona sul do Rio de Janeiro, travestidos de pedreiros. A vestimenta expõe o papel realmente desempenhado por estes personagens no cotidiano da vida brasileira. Em outros termos, elas representam suas identidades sociais.

O narrador, então, estaria compondo um quadro da política pública daquele período semelhante a uma festa de carnaval – semelhante, mas não igual: os vestígios da ordem social ainda estão lá. Como diz DaMatta, a farda usada pelas autoridades identifica os papéis que seus usuários cumprem na vida diária. Um coronel, por exemplo, continuará sendo coronel após o término do desfile, mesmo se não estiver vestido como tal (Cf. DAMATTA, 1997, p.61). É o que acontece com os personagens de *OC*. Suas vestes os situam dentro de um grupo social, atribuindo-lhes o exercício de certas funções na vida diária: o “terno” e a “gravata” provavelmente relacionados a profissões de maior prestígio e o “chapéu de pedreiro” relativo ao empregado da construção civil, pouco valorizado, nem por isso, menos importante.

Outro ponto importante: as palavras de ordem, contempladas anteriormente, são retomadas aqui, com o fito de prosseguir a comparação das passeatas representadas por Syrkis com o desfile militar e o carnaval – dentro da conceituação de DaMatta. Os gritos de “ABAIXO A DITA-DURA!”, “VOCÊ QUE É EXPLORADO/ NÃO FIQUE AÍ PARADO!”, entre outros, são proferidos pela coletividade. Não o indivíduo; mas a massa na qual a individualidade se dissolve em meio a milhares de corpos e vozes; em que as frágeis individualidades se associando dão lugar a algo muito mais forte e poderoso; em que o individual se dissolve no anonimato do grupo¹⁸. É a insatisfação com o regime sendo executada simultaneamente por milhares de vozes, fato que retoma a uniformidade das verbalizações ocorridas no decorrer de um desfile militar – e, por que não dizer, também do desfile de carnaval.

Assim, como visto, à medida que uma passeata avança, elege-se determinada frase de rechaço ao governo, que passa a ser verbalizada por todos os participantes de maneira idêntica, obedecendo até mesmo a certa tonicidade, como ocorre no episódio da “sexta-feira sangrenta” em que a multidão se dirige às tropas da polícia militar com: “A-SSA-SSI-NOS! A-SSA-SSI-NOS! A-SSA-SSI-NOS!” (SYRKIS, 1981, p.73, *itálicos nossos*). Em *OC*, contudo, o carnaval predomina sobre a ordem e sobre os resíduos de cultura militar que poderiam ser identificados aqui e ali nas passeatas. Desse modo, a homogeneidade das vozes acaba cedendo espaço para inovações, pois os personagens que integram as passeatas estão

¹⁸ Talvez fosse o caso de pensar a conduta da coletividade que sai às ruas na década de 1960 em comparação às recentes passeatas de junho de 2013. Nestas, durante os episódios de enfrentamento com a polícia, viram-se muitos indivíduos utilizando-se de máscaras para manter-se no anonimato. Naquelas, as fotografias do período mostram manifestantes que não fazem questão de esconder o rosto. Uma hipótese que avulta de dita comparação seria a influência que o desenvolvimento dos aparatos tecnológicos exerceu sobre uma e outra conduta. Durante os primeiros anos do regime militar o registro das manifestações não contava com a ajuda de sofisticadas câmeras fotográficas e de televisão, como nos dias atuais, por isso, bastava adentrar a coletividade para manter as individualidades em sigilo, procedimento que hoje é insuficiente, donde o uso de máscaras.

isentos de obedecer a diretrizes estabelecidas por um comando, podendo criar novas palavras de ordem: “À medida que se aproximava da Av. Presidente Vargas, a passeata, demasiado espalhada, ia perdendo coesão. Aqui gritavam uma coisa, acolá outra [...]” (SYRKIS, 1981, p.21).

Aliás, nota-se no fragmento acima a perda de unidade no corpo da multidão, haja vista que ela avança de maneira dispersa, “demasiado espalhada”, como salienta Syrkis, rompendo com o ideal de univocidade que veríamos no desfile militar do Dia da Pátria. A propósito, a ausência de ordens superiores que determinem o curso da passeata permite que cada personagem ali presente tenha diferentes atitudes. Dessa forma, a maneira como se portam não é engessada pela exigência de uniformidade. Cada um é livre para tomar a atitude que lhe parece conveniente: “Aplausos, aplausos, gritos NE-GRÃO [de Lima]¹⁹ NO PAREDÃO, assovios [...]” (SYRKIS, 1981, p.51). Como se observa, há diversidade de condutas. Uns aplaudem, enquanto outros gritam e assoviam, detalhe que, examinado segundo as considerações de DaMatta, aproxima a passeata ao desfile de carnaval. Isto porque, para o referido autor a marcha de carnaval “[...] é uma visão de movimento e dinamismo, com cada participante realizando um gesto diferente do outro [...] há uma grande possibilidade de dar vazão a inovações e interpretações pessoais [...]” (DAMATTA, 1997, p.59).

Aqui é oportuno retomar o tópico (c) referente à plateia. O lugar a partir do qual as pessoas assistem às passeatas também contribui para formar a imagem de um carnaval. Diferentemente do que ocorre nos sambódromos, não há um lugar previamente reservado para estas pessoas. Elas não ocupam arquibancadas, mas os prédios, ou as calçadas, do centro do Rio de Janeiro, aliás, muito maiores que os lugares destinados aos espectadores nos sambódromos: “[...] O Vladimir discursava e dos edifícios do outro lado da rua vinham palmas repetidas. Das janelas de todos os andares [...]” (SYRKIS, 1981, p.70). Todavia, o aspecto que mais particulariza as manifestações vistas em *OC* tem a ver com a postura influente desta plateia, responsável por romper com uma convenção inerente ao carnaval, ao desfile do “Dia da Pátria” ou a, por exemplo, às peças de teatro, a saber: a separação entre quem assiste (a plateia) e quem representa (os atores). Durante esses eventos os espectadores não intervêm diretamente nas ações dos atores. Assim, durante uma peça teatral, o público, ainda que ansioso para que o desenrolar da peça atenda às suas expectativas, não deixa as poltronas para ir até o palco e interferir na trama.

¹⁹ Governador do Estado da Guanabara, à época.

O mesmo ocorre com os ritos do “Dia da Pátria” e do carnaval. Sabe-se que o primeiro realça a consolidação das estruturas sociais, daí separar aqueles que assistem daqueles que desfilam (representam) e, entre estes, os que detêm maior daqueles que detêm menor grau de poder (Cf. DAMATTA, 1997). Quanto ao carnaval, viu-se anteriormente que DaMatta encara-o como um desfile polissêmico em que distintos segmentos da sociedade se juntam para festejar, havendo, por conseguinte, uma neutralização de suas diferenças sociais. A esta reflexão de DaMatta pode-se acrescentar que, apesar da referida neutralização, o carnaval não está isento de ter, também, um caráter ordeiro. Isto porque, é muito nítida a separação entre os atores – os foliões que desfilam fantasiados – e quem está nas arquibancadas (ou nas calçadas, no caso dos carnavais de rua) prestigiando-os.

Tal reflexão compreende tanto o carnaval que se realiza nos sambódromos há cerca de três décadas, quanto o carnaval de rua da época em que sucederam as passeatas representadas em *OC*, cujo caráter ordeiro permite uma analogia de ditos eventos com os versos de *Quem te viu, quem te vê* (1967), de Chico Buarque. A letra desta música evidencia a separação entre um “eu”, que representará, ou seja, irá “sambar na pista” e um “tu” a quem ele se dirige, que acompanhará o desfile na qualidade de espectador, assistindo-o a partir da “galeria”, isto é, do lado de fora do espetáculo:

Hoje eu vou *sambar na pista*, *você vai de galeria/ Quero que você assista na mais fina companhia/ Se você sentir saudade, por favor não dê na vista/ Bate palmas com vontade, faz de conta que é turista*” (BUARQUE, 1967 *itálico* nosso).

Os eventos aos quais se fez menção (peça teatral, desfile do “Dia da Pátria”, carnaval) apresentam algo em comum: todos têm sentido mimético. Todos são representações e obedecem a uma convenção básica que não é rompida e que institui a separação entre plateia e atores, ou melhor, estabelece uma ordem para a representação. Em *OC*, o leitor encontra algo semelhante. No primeiro momento do livro, as cenas de passeatas são compostas de modo análogo aos eventos suprarreferidos. Assim, enquanto uma coletividade percorre as avenidas externalizando seu rechaço ao regime, outra coletividade assiste ao protesto, quer nas calçadas – “[...] Nas calçadas, à margem da passeata que se espalhava por entre os automóveis [...] e os ônibus [...] crescia a multidão de curiosos [...]” (SYRKIS, 1981, p.20) – quer nos prédios circundantes – “[...] Dos edifícios chegavam aplausos e choviam papeis picados [...]” (SYRKIS, 1981, p.53).

Mas as semelhanças param por aí, pois a “plateia” das passeatas recusa-se a permanecer inerte perante as ações nas quais se envolvem os manifestantes. É aqui onde sua representação rompe com a concepção de ordem presente nas peças de teatro, no carnaval e nos desfiles do “Dia da Pátria”: o narrador permite que os indivíduos que observam as passeatas intervenham conforme lhes convenha. Assim, atribui-lhes, em determinados trechos, a função de prestar apoio aos manifestantes, ajudando-os nos momentos em que a polícia os apossam, como observado durante o episódio da “sexta-feira sangrenta”:

[...] As balas assoviavam, partiam vidros e ricocheteavam no mármore dos prédios. / Os homis [...] não avançavam para além da barricada abandonada. Dos edifícios desabava em cima deles o dilúvio. Agora já eram cadeiras, gavetas, lixeiras e tampas de privada, tudo debaixo de um escarcéu ensurdecedor. / – A-SSA-SSI-NOS! A-SSA-SSI-NOS! A-SSASSI-NOS! (SYRKIS, 1981, p.73).

Neste excerto os influxos dos indivíduos, que até então apenas assistiam, vêm à tona quando eles – tais quais os manifestantes que lá embaixo fazem frente aos militares – decidem participar do enfrentamento, lançando objetos sobre os policiais. Como se vê, não há espaço para convenções que estabeleçam a inércia característica do público de outros “espetáculos”. Os indivíduos que ocupam a condição de plateia negam-se a aceitar um desfecho que lhes desagrade. Neste sentido, a transitividade do verbo que denota sua postura diante das cenas de protesto pode ser tomada como ilustração de sua mudança de atitude, uma vez que eles deixam de “assistir à” para “assistir a” passeata, ou seja, atuar na mesma, agir junto aos manifestantes.

Por isso, os atos de protesto que mostram o povo nas ruas distinguem-se dos tipos de eventos anteriormente referidos. Neles, o que define a representação é a ordem advinda da convenção que separa atores e plateia. Quanto às passeatas, estas são caracterizadas pelo espontaneísmo, responsável por romper com a ordem e possibilitar a que todos sejam “atores” (ou seja, um manifestante), de subirem – ou descerem ao – no palco dos acontecimentos, algo de que é privado o público que assiste ao desfile do “Dia da Pátria” ou às apresentações teatrais.

Pensadas por esta perspectiva, pode-se dizer que as ações públicas contra o regime se iniciam como algo parecido ao desfile, à exibição. A princípio, ainda que momentânea, vê-se certa ordem, marcada pela separação entre quem “atua” e quem assiste. É o que se nota quando elas estão em seus momentos iniciais. Enquanto os manifestantes exibem seu

descontentamento na avenida, os transeuntes, nas calçadas, e as pessoas, desde os prédios no entorno, limitam-se à condição plateia:

A reação do público das calçadas era surpreendentemente cálida, superior ao habitual. Batiam palmas, muita gente dando força [...] / “[...]dos edifícios do outro lado da rua vinham palmas repetidas [...]” (SYRKIS, 1981, p.69-70).

Porém, aos poucos esta convenção se desfaz, uma vez que, como já dito, aqueles que antes estavam apenas contemplando a marcha dos manifestantes juntam-se a eles, na luta contra a repressão: “[...] Do alto dos edifícios, as mãos que *antes* batiam palmas, *agora* arrojavam garrafas, cinzeiros e pesos de papel sobre a formação azul [...]” (SYRKIS, 1981, p. 72, itálico nosso). Neste fragmento os advérbios “antes” e “agora” demonstram claramente a transição da plateia para o palco dos acontecimentos: “antes” as mãos batiam palmas, em sinal de aprovação, “agora”, arrojavam objetos em cima dos policiais. Assim sendo, a representação das passeatas feita por Syrkis começa como exibição, desfile e aos poucos transforma-se em adesão, devido ao caráter espontâneo das mesmas, sem restrições preestabelecidas que poderiam impedir os “espectadores” de incorporarem-se, quando lhes parecesse conveniente, aos manifestantes.

Não há encenação, pois, o que inicialmente tem aparência de desfile – com o público separado dos manifestantes – passa à autenticidade. Isso conduz à seguinte reflexão: a espontaneidade com que age o personagem coletivo harmoniza com o posicionamento político do autor no período pós-Anistia. Syrkis deseja que as mudanças sociais do início dos anos 1980 sejam fruto de consensos amplos. Neste sentido, o narrador constrói cenas de ações políticas com o povo na rua, similares a um grande carnaval, festa tradicionalmente popular. Mas um carnaval sem convenções, onde todos participem. Entende-se, assim, que a representação literária promovida por Syrkis releva uma ação política em que inexistem atores principais e secundários: todos podem ser protagonistas, bem diferente dos ideais da oposição durante o pós AI-5 e das aspirações da esquerda armada dez anos antes. Não seria essa a nova faceta da política brasileira encontrada pelo autor no seu retorno ao Brasil que ele gostaria de ver consolidada?

Nas cenas oferecidas pela representação das passeatas ocorre algo muito próximo do reportado por Fernando Peixoto em *O que é teatro* (2005). De acordo com o autor, há projetos ligados a certas formas ideológicas que atendem a necessidades sociopolíticas que tendem a eliminar componentes do teatro que parecem indispensáveis: um homem que observa o comportamento de outro homem. É isso que tencionava o “teatro do oprimido” projetado por

Augusto Boal, ao anular a figura do espectador. Na visão de Boal “espectador” seria uma “palavra obscena”, de forma que o referido dramaturgo intencionava libertá-lo de uma condição opressiva. Trata-se de uma forma de arte que tirando os espectadores (oprimidos) da plateia para colocá-los no palco constituiria um esboço de revolução. Segundo Peixoto “[...] Para Boal, *teatro é ação*. Pode não ser revolucionário, mas é um ensaio da revolução. Seu objetivo é fazer com que o “espectador”, nas experiências de “teatro-foro”, interrompa a ação dramática, incorporando-se àqueles que a conduzem [...] (PEIXOTO, 2005, p.17). Além disso, outros projetos de manifestação teatral também vão ao encontro do sucedido com as imagens do povo nas ruas ao longo de *OC*. Peças elaboradas com base numa ideologia anárquico radicalista colocariam em xeque a própria noção de espetáculo, a exemplo do realizado pelos *happenings* em cujas peças “[...] Qualquer pessoa pode protagonizar e conduzir a ação, inventando um comportamento ou simplesmente extravasando impulsos (PEIXOTO, 2005, p.18).

Como visto até aqui, a rua representada em *OC* é palco de distintas formas de ação política. Por um lado, tem-se uma luta violenta, provocada por embates entre opositores do regime e as forças da repressão. Por outro, vê-se uma luta pacífica contra os militares, levada a cabo por milhares de cidadãos, os quais se valem da junção de vários setores da sociedade – dando forma a um único grande opositor do regime, a coletividade –, das palavras de ordem, das passeatas, para fazer frente ao regime vigente. Em resumo, uma luta baseada no convencimento ideológico. No entanto, o que fica em maior evidência na representação do povo na rua é o anti-vanguardismo com que as ações políticas precedentes ao AI-5 são representadas.

Quando se pensa em vanguarda pressupõe-se que alguém esteja à frente, direcionando os que lhe seguem (Cf. GRANT, 1996, p.794). Amparada nesta ideia, a oposição teria a seguinte estrutura: um grupo de indivíduos guiando a massa de manifestantes, moldando-lhes a maneira de agir, conduzindo-os rumo ao objetivo de destituir o governo. Não é isso que se encontra no primeiro momento de *OC*. Ali, as convenções são rompidas, os membros da coletividade estão isentos de obedecer a vozes de comando. Mesmo a divisão que, a princípio, se verifica entre quem assiste às passeatas (das calçadas, do alto dos prédios) e os manifestantes (na avenida), desaparece quando a “plateia” passa de espectador à protagonista, ao interferir diretamente nos acontecimentos, tornando, dessa forma, uno o que antes estava separado. Uma representação da política pública que advoga contra o vanguardismo, requerido pelos personagens guerrilheiros no segundo momento do livro.

CAPÍTULO III

A CLANDESTINIDADE COMO ALTERNATIVA DE LUTA

3.1 Representando o privado: a clandestinidade exposta ao público

O desenrolar do enredo demonstra que o decreto do AI-5, além do fechamento total do regime, traria mudanças no posicionamento político de grande parte da população. Isto posto, a representação da oposição em *OC* aponta para o recuo de uma considerável parcela de membros, pois, setores que antes do AI-5 advogavam pela destituição dos militares, no período posterior a dezembro de 1968 deixarão de opor-se ao governo vigente: “[...] estamos isolados. Povão tá com medo. Classe média que tava com a gente, apavorada dentro de casa [...] curtindo o mêdo [*sic*] de subir e descer do elevador [...]” (SYRKIS, 1981, p.156). Conseqüentemente, no segundo momento da obra os antagonistas da regime são uns poucos personagens, que se distanciam dos movimentos sociais e da sociedade civil. Postura bem diferente da adotada pela oposição na representação do período pré AI-5.

Para isso concorrem fatores como o “Tri-campeonato Mundial de Futebol”, conquistado pela seleção brasileira e o “Milagre econômico”, aproveitados pelo governo como forma de se autopromover. A respeito, Gaspari (2002) assevera que, quando da conquista do Tri campeonato, enquanto as massas saíam às ruas embaladas por versos patrióticos, Médici aparecia nos jardins do Palácio da Alvorada, empunhando uma bandeira do Brasil e com uma bola no pé: “[...] País, futebol, Copa, seleção e governo misturavam-se num grande Carnaval de junho”. Quanto ao “Milagre econômico” o autor argumenta:

Vivia-se um ciclo de crescimento inédito na história nacional. Desde 1968 a economia mostrara-se não só revigorada, mas também reorientada [...] / A oposição, que fora às passeatas de 1968 com faixas pedindo “Democracia e desenvolvimento” [...] vira-se diante de um governo que oferecia regime e progresso [...] (GASPARI, 2002, p.208).

Também Syrkis narrador comenta sobre aquelas circunstâncias, das quais os militares souberam tirar proveito. Para ele, o regime além de fazer do Tri campeonato uma conquista sua, utilizou o clima de euforia em que se dava em torno do “Milagre” como modo de despertar na população a ilusão de que a economia do país propiciava a todos a oportunidade de êxito financeiro, desviando, assim, as atenções para longe da cena política. Sobre o primeiro fator:

O governo aproveitou a ocasião para deslanchar uma gigantesca campanha de auto-promoção. Era como se a vitória do Tri lhe pertencesse. Como se tivessem sido os cartolas [...] do governo os autores dos golaços [...] nos estádios mexicanos! (SYRKIS, 1981, p.205).

No tocante ao segundo:

“Tem gente aí ganhando dinheiro”. Era como ouro no Alasca, a notícia circulava entre os labutantes, não enchia bolso de ninguém, mas, tinha o sabor incomparável da ilusão. Da ilusão que o videolhão mágico espalhava pelo Brasil-ame-ou-deixe-o, pelo Brasil-ninguém-segura, pelo Brasil-milagre (SYRKIS, 1981, p.207).

Os fatores acima contribuem para o isolamento dos indivíduos que, mesmo com o AI-5, seguem opondo-se ao governo militar. É importante atentar para a maneira como Syrkis manipula os elementos da narrativa buscando representar as ações políticas posteriores ao aludido ato institucional, quando a oposição é submersa na clandestinidade, adotando formas privadas de ação política. Quanto a isso, a voz do narrador adquire ostensivo posicionamento em relação aos métodos de ação política empregados pelos personagens. Como a clandestinidade é uma prática política que lhe desagrada, o segundo momento do texto expressará seu descontentamento com a política executada pela oposição, a qual deixa de atuar junto às massas e publicamente, para optar pela guerrilha como instrumento de luta. Ademais, não passa despercebido que os personagens e o espaço da narrativa são configurados no sentido de serem adequados a um enredo apto a representar um modo privado e clandestino de ação política.

Syrkis narrador se propõe a levar para a esfera pública os acontecimentos presenciados por ele – enquanto guerrilheiro – na esfera privada, isto é, no âmbito da clandestinidade em que se deram as ações políticas. Dessa forma, não obstante a natureza autobiográfica do texto, poder-se-ia encarar o narrador de *OC* como composto por certas características romanescas, se pensado de acordo com as considerações de Bakhtin (1990) acerca da função do bobo, do bufão e do trapaceiro no romance. Para Bakhtin, estas figuras – que remontam à literatura popular da Idade Média, além de serem originárias dos palcos de teatro e dos espetáculos de máscaras ao ar livre – são essencialmente públicas, tendo uma vivência exteriorizada, cujo fim último é “levar tudo para a praça” (Cf. Bakhtin, 1990, p.276). De acordo com as palavras de Bakhtin, entende-se que o autor se reveste com as máscaras de ditas figuras, o que lhe permite atuar, assim, como um investigador, um juiz, relator, entre outros. Seu posicionamento em relação à vida é a de um

eterno observador e refletor, e as formas específicas encontradas para refleti-la [a vida] são as revelações ao público (e também a revelação pública de esferas da vida especificamente privadas, por exemplo, a sexual [...])” (BAKHTIN, 1990, p.277).

Em artigo sobre *O que é isso, companheiro?* Pereira (2010) chama a atenção para o narrador romanesco desta obra, embora a mesma não seja um romance. Amparado nas

reflexões de Bakhtin sobre as figuras contempladas no parágrafo anterior, as quais produzem gêneros públicos com base em temas da vida privada, Pereira argumenta que, na referida obra, Fernando Gabeira age como as figuras de praça pública, devido a sua atitude de contar para o leitor os acontecimentos vivenciados por ele, Gabeira, na esfera privada em que atuava a guerrilha. Neste sentido:

[...] Gabeira, esse narrador, se dispõe a revelar detalhes do mundo em que viveu: a guerrilha clandestina, os porões da tortura, dentre outros. Assim, ressalvado a fato de *OQIC* não ser um romance, podemos pensar seu narrador como típico narrador romanesco (PEREIRA, 2010, p.2).

Enquanto narrador, Syrkis procede de maneira similar a Gabeira: trata-se de um ex-guerrilheiro que decide narrar sua vivência como membro da guerrilha, aproximando-se, assim, das figuras do bufão, do bobo e do trapaceiro, descritas por Bakhtin. Dez anos após ter deixado a VPR, o autor de *OC* leva à luz pública os fatos presenciado apenas por ele e seus companheiros de militância, até então desconhecidos por quem não integrou a organização guerrilheira da qual fizera parte. Nesse sentido, as atividades desenvolvidas nos aparelhos ou o relacionamento entre os guerrilheiros, fatores conhecidos só por quem esteve imerso na clandestinidade, são expostos com a publicação do livro. É o que se nota nos exemplos a seguir. O primeiro referente às reuniões de crítica e autocrítica; o segundo, concernente às relações interpessoais do grupo durante o longo período de reclusão nos aparelhos:

[...] a maioria [das reuniões] *se assemelhava* [...] às práticas religiosas de certos conventos de frades, na sua busca do “mea culpa”, da expiação da origem impura, do pecado original de ser pequeno-burguês” (SYRKIS, 1981, p.98, *italico nosso*).

Syrkis narrador configura as reuniões, que almejavam eliminar os ranços pequeno-burgueses dos guerrilheiros, como uma espécie de ritual religioso. Em seu ato de narrar está implícita a necessidade de compor uma imagem daqueles encontros de modo a torná-los compreensíveis a quem não os presenciou. Desse modo, constrói uma ponte que liga a esfera privada à esfera pública com base em assimilações. O leitor, por não ter participado das reuniões de crítica e autocrítica desconhece a atmosfera na qual estavam envolvidos os jovens guerrilheiros em sua busca por livrar-se de uma conduta que poderia ser um empecilho na luta pela futura revolução. Assim, o narrador escolhe um ritual religioso, conhecido tanto por ele quanto pelo leitor, e o compara às referidas reuniões. O leitor vale-se da seguinte esquematização: reunião de crítica e autocrítica = ritual religioso.

Outro fator levado à luz pública é o convívio entre os guerrilheiros no dia a dia dos “aparelhos”. Aqui, o narrador continua atuando como o bufão referido por Bakhtin, pois, revela situações para o leitor que, até o momento de publicação do livro, eram conhecidas apenas por quem integrou a VPR, durante os períodos de claustro referente aos sequestros dos embaixadores alemão e suíço. Quanto a isso, vale ressaltar que para contar os fatos sucedidos no âmbito privado nem sempre o narrador lança mão de associações, como as vista acima. É o que se percebe no seguinte exemplo, onde as relações interpessoais dentro do aparelho são simplesmente contadas, sem que se façam comparações entre vida privada com elementos conhecidos pelo leitor:

Era semana e meia trancado naquela casa / As discussões tolas viravam rotina [...] / Além disso as picuinhas eram imensas. / Helga resmungava o tempo todo, com ou sem razão. Uma vez me acusou de pequeno-burguês, por ter fritado um ovo na manteiga. / – Gastar manteiga à toa. É mesmo coisa de pequeno-burguês! (SYRKIS, 1981, p.253).

Ademais, nota-se que em meio a seu trabalho de conduzir à esfera pública acontecimentos que até então eram privados, o narrador revela uma visão da luta política responsável por destacá-lo dos demais militantes. Mesmo pretendendo mostrar que dez anos antes tenha agido equivocadamente – como destacado no capítulo 1 – Syrkis narrador representa as ações de Syrkis personagem de modo a que este, mesmo muito jovem, fosse capaz de antever o fracasso de uma oposição afastada da sociedade e que, isolada, tentaria por fim ao regime militar. Então, o Syrkis do fim dos anos 1960 é representado tão maduro – politicamente – quanto o Syrkis que retorna ao Brasil após quase dez anos de exílio, o Syrkis narrador. Por isso, mostra-se favorável, já em tempos de guerrilha, a ações políticas realizadas conjuntamente com o povo, com a finalidade de que a oposição ao governo tivesse maior alcance: “Eu defendia que devíamos conservar um [...] trabalho de massas nas escolas [...]” (SYRKIS, 1981, p.135).

O trecho acima contribui para destacar duas posições: a guerrilha clandestina, defendida majoritariamente pelos demais personagens de *OC*, e o trabalho de conscientização da sociedade, defendida pelo narrador-personagem. Esta última, uma maneira de conduzir a luta política muito distinta da posição sustentada pelos companheiros de oposição, tendentes ao isolacionismo, descrentes da efetividade de qualquer trabalho de massas. Syrkis guerrilheiro e Syrkis escritor aparecem muito próximos quanto a sua respectiva opinião acerca das formas de fazer política. Syrkis personagem, apesar de profundamente envolvido na

guerrilha não parece, ao menos é o que o narrador faz pensar, convicto da efetividade da sua luta.

Mas a postura desse narrador-personagem é passível de questionamento. Ele constrói sua imagem de modo a mostrar-se como uma exceção em meio ao grupo, uma vez que os demais personagens que compunham a VPR eram contrários à aproximação com a sociedade civil. Apesar de contrário às ações clandestinas destinadas a combater o regime, ele acaba agindo conforme o restante da organização a qual pertencia. Em suma, ele pensa diferente, mas age igual. Depreende-se daí uma postura próxima da contradição, que gera ao menos duas questões: a) se para Syrkis, ou melhor, para aquele companheiro Felipe de uma década antes, o isolamento da guerrilha, a luta armada como forma de política e o desprezo pelas massas eram equívocos, o que o mantinha nisso? b) Será que, apesar da narrativa, Syrkis personagem tinha toda a clareza que teria o Syrkis narrador dez anos depois?

Começando por (a). Por ora não há uma resposta definitiva, apenas duas hipóteses relativas ao desenvolvimento do enredo que ajudam a refletir sobre a questão. Por um lado, entende-se que a permanência na clandestinidade justifica-se pelo fato de Syrkis ter deixado um círculo de personagens contrários aos movimentos de oposição aos militares – representado pela figura do pai – para ligar-se ideologicamente a outros personagens que integravam a oposição. O personagem sabe que, decretado o AI-5, sua participação no movimento estudantil poderia custar-lhe represálias. Assim, a imersão na guerrilha e na clandestinidade de modo geral despontam como escudo sob o qual protegeria sua integridade. Daí a urgência em deixar a casa dos pais logo após o aludido decreto:

Recolhi as subversões [...] nas estantes e nos armários. Papelada do Grêmio Livre do CAP, livros de esquerda. Fui enfiando tudo numa sacola bege [...] / – A orientação é todo mundo se picar de casa. Pode ser prá hoje [...] A ‘Operação Jacarta’...” (SYRKIS, 1981, p.85).

Por outro lado, o enredo mostra que o declínio do movimento social após o AI-5, acompanhado pelo recrudescimento do aparato repressor, impossibilitava a oposição de seguir agindo nos mesmos moldes do período anterior a dezembro de 1968: “O ME minguara no segundo semestre. Minguara debaixo de pau e tiro [...]” (SYRKIS, 1981, p.88). Isto pode ter feito da luta clandestina o único caminho a ser seguido por quem intencionava fazer frente ao governo, forçando Syrkis a agir por uma via que ele não concordava.

Quanto à (b) também é possível arriscar alguns questionamentos. Percebe-se que a escrita de *OC* toma a oposição ao regime do início dos anos 1980 como público alvo (notadamente o leitor de classe média, aludido no primeiro capítulo), para o qual Syrkis, mais

experiente, narra sua vivência de militante. Seu intuito é apontar erros que não devem ser repetidos nos movimentos pós-Anistia. Para esse fim, o autor usa as vozes que ele tem à disposição para rebaixar a clandestinidade e a guerrilha como formas de resistir e enaltecer a luta de massas. Deste modo, enquanto personagem da narrativa ele se coloca como indivíduo mais preparado intelectualmente que os demais, dando a impressão de que o companheiro Felipe é muito semelhante ao Syrkis ex-exilado, por crer na importância de uma oposição associada às massas, como observado nas palavras de Syrkis personagem: “Acho que perdemos [...] porque estamos isolados [...]” (SYRKIS, 1981, p.156). Personagem e narrador parecem estar pensando muito proximamente. É o que pode ser notado ao longo do impasse vivido pela VPR quando do sequestro do embaixador suíço. Em meio às recusas do regime em libertar determinados presos políticos, cogita-se a possibilidade de Bucher ser assassinado. Frente a isso o “companheiro Felipe” faz ponderações que vão muito além da proposta imediatista apresentada pelos demais personagens:

[...] já vacilamos tanto, que a regime não nos leva mais a sério. Acha que a gente não tem coragem de “transferir” [assassinar] o homem [...] Se a gente for duro dessa vez, da próxima que fizer um seqüestro [*sic*] eles vão saber com quem estão tratando. / Contestei a análise: / – Ou a gente consegue libertar ainda um bom número de companheiros [...] e poupa um sujeito totalmente inocente, ou a gente “transfere” ele, deixa os caras na cadeia e se queima com a opinião pública nacional e estrangeira. Esse negócio é política, companheiros, é análise fria dos fatos não é código de ética siciliano, porra. As massas nunca entenderão... / – O companheiro tá ligado subjetivisticamente ao embaixador e sempre foi um vacilante, desde outro seqüestro [*sic*] [...] / Totalmente isolado, senti que era minoria absoluta, minha oposição não valia mais nada. Era o “cocô de cavalo do bandido” (SYRKIS, 1981, p.263).

O trecho é referente a uma reunião entre os membros da VPR com vistas a decidir as medidas a serem tomadas diante das dificuldades impostas pelo regime. Nele, Syrkis, ou melhor, Felipe, se expressa num tom professoral, perpassado pelo enfado com a incapacidade dos demais personagens em pensar para além das urgências do momento. Por isso, a menção ao provável descrédito frente à opinião pública nacional e estrangeira é seguida da descompostura direcionada ao restante do grupo, que, pelas palavras do personagem, era politicamente imaturo: “[...] Esse negócio é política, companheiros, é análise fria dos fatos não é código de ética siciliano, porra [...]” (SYRKIS, 1981, p.263). Neste caso, Felipe parece imune à tensão que permeava a toma de decisões da organização. Isto porque, enquanto o assassinato do embaixador suíço despontava como única alternativa – uma forma de a

guerrilha se fazer respeitar – ele é capaz de tecer reflexões como se estivesse analisando a situação de fora dos acontecimentos, como o faz Syrkis narrador.

Não passa despercebida a divisão instaurada dentro do grupo. Felipe é contrário à maneira de conduzir a luta política, defendida por seus companheiros. Infere-se, então, que o texto beira certo maniqueísmo: de um lado Syrkis personagem, mostrando-se como mais experiente, apesar de jovem, capaz de fazer uma leitura mais lúcida da conjuntura política, dando ares de superioridade. Do outro, os demais guerrilheiros, personagens construídos como intelectualmente inferiores; dispostos à luta armada; porém, despreparados para melhor raciocinar quanto à situação política vivida pela VPR. Daí o fato de o companheiro Felipe sentir-se isolado, o “cocô de cavalo do bandido”, como ele diz.

É assim que Syrkis assume, na figura do “companheiro Felipe”, certa superioridade, expressa, sobretudo, por meio de sua habilidade de vaticinar sobre as consequências da postura adotada pela VPR. Os equívocos que a organização vinha cometendo são reprovados por ele, algo não percebido na conduta dos outros personagens os quais, aparentemente, demonstram total confiança nos métodos de ação adotados pela organização. Neste ponto, Syrkis beneficia-se do estilo autobiográfico do texto.

Como ele narra os fatos a partir de sua visão particular – em virtude das dimensões autobiográficas de *OC* – o leitor desconhece o que se passa na mente dos outros personagens. As características do gênero não permitem que o “autor-narrador-personagem” adentre a mente de seus companheiros de guerrilha. Então, o companheiro Felipe é representado como o herói, como o indivíduo consciente de que erros cometidos pelos demais poderiam acarretar na derrota da oposição, o que, de fato, aconteceu. Entretanto, será que os outros personagens não tinham as mesmas dúvidas que ele, Syrkis? Será que não era uma dúvida calada? A resposta para tais indagações fica a cargo do leitor, pois o narrador de *OC* não traz à tona incertezas que não sejam as suas.

Apesar de Syrkis personagem parecer muito próximo de Syrkis narrador – o que o distingue dos demais companheiros – há controvérsias entre as posturas de ambos. Ou seja, pode ser que o personagem não tenha toda a clareza do narrador, pois, enquanto este não crê na luta armada como veículo de transformações sociais, aquele, em certos momentos, apresenta um posicionamento diferente quanto à via das armas. É o que se constata quando o “companheiro Felipe” é questionado pelo embaixador suíço a respeito de sua convicção na luta política: “ – Será que vale a pena entrar nessa, com vinte anos? Arriscar a vida por uma causa política? Você está convencido que pode mudar as coisas? [...] / Eu estava? (SYRKIS, 1981, p.255).

3.2) A representação cômica da guerrilha

Contradições à parte, vê-se que o personagem Syrkis, dez anos antes, já tinha *flashes* da maturidade que, posteriormente, já na época do pós Lei de Anistia, viria a se tornar plena. Isto é, acreditava que a luta política de convencimento ideológico tinha importância, isso em detrimento de seus companheiros, convictos da ineficiência daquele tipo de luta. Ao menos é isso o que o narrador tenta fazer acreditar. De fato, não há elementos a não ser as afirmações e narrativas de Syrkis que corroborem isso. O que se tem é a auto-imagem que este narrador faz de si mesmo, dez anos depois. Ao defender uma aproximação com as massas, é como se o personagem Syrkis, estivesse prognosticando os malefícios causados pelo isolamento no qual entrava a guerrilha. Algo despercebido até mesmo pelos líderes da esquerda armada da época. Assim, convém observar o seguinte fragmento:

[...] Na nossa organização não há lugar prá estruturas de trabalho de massas. São muito vulneráveis, pouco clandestinas [...] Esse negócio de organismo, prá trabalho de massas, é um *pobrema* [*sic*] danado. Nós queremos é construir uma organização [...] ultra-clandestina que faça as grandes ações destinadas a sacudir o país e ter um grande impacto sobre o povo (SYRKIS, 1981, p.135-136).

Este argumento é referente à opinião de Juvenal, comandante da VPR até seu assassinato em abril de 1970, em relação ao trabalho de massas. Tal posicionamento guiaria a oposição que, naquela época, como foi dito, opunha-se ao governo na forma de guerrilha. Desse modo, as ações contra o regime ficariam a cargo de organizações clandestinas, vanguardas armadas, encarregadas de influenciar o país, como queria o personagem Juvenal. Ou seja, as transformações sociais seriam geradas por uns poucos indivíduos, isolados do restante da população.

O narrador, ao representar a clandestinidade, expressa sua insatisfação com a mesma. Começará, então, por desqualificar o comandante de VPR. Inicialmente, o personagem Syrkis é representado como antagonista de Juvenal no referente à maneira de agir da oposição: “Eu defendia que devíamos conservar um [...] trabalho de massas nas escolas [...]”. Simultaneamente, a descrição que o narrador faz do aludido personagem é desqualificadora. Suas características físicas e intelectuais remetem a um indivíduo inapto para assumir o comando de uma organização em luta contra o governo militar. Isto posto, o narrador articula a descrição de Juvenal de duas maneiras: a) transcreve a fala do personagem de modo a acentuar seu dialeto pouco afeito aos padrões: “Esse negócio de organismo, prá trabalho de massas, é um *pobrema* [*sic*, *italico* nosso]”, a título de denunciar certa formação intelectual

pretensamente insuficiente para um líder revolucionário; b) compõe sua descrição física pejorativamente, atribuindo-lhe características impróprias para um indivíduo que, vez ou outra, participaria de ações militares:

[...] Desengonçado [...] com uma discreta barriguinha que lhe estufava a camisa à frente. Meio curvado [...] Nada poderia corresponder menos à imagem do famoso Juvenal-grande-quadro-da-organização. Passada a primeira impressão de quem esperava um atlético Che Guevara, terminamos nos afeiçoando ao bom mineirão (SYRKIS, 1981, p.134).

A insatisfação do narrador quanto ao isolamento da guerrilha não se resume apenas a desqualificar o comandante da VPR. Ela se estende às ações clandestinas da organização, descritas como tarefas que pouco cooperariam com a derrocada dos militares, apesar do êxito conseguido pelos guerrilheiros em determinados momentos. Por isso, a representação das táticas usadas pela guerrilha parece salientar os erros cometidos ao longo das mesmas, chegando, às vezes, a ridicularizar os guerrilheiros, ou seja, tomando-os como objeto de riso. Riso satírico, uma vez que a representação da guerrilha, ao focar os equívocos cometidos pelos personagens que compõem a VPR, pretende evitar que essa forma de ação política se repita²⁰

O narrador, então, além de colocar-se numa posição de indivíduo experiente, mostra-se também como alguém que sabe a verdade, que toma para si o dever de transmitir suas memórias a uma geração, aquela que começa a fazer política no pós-Anistia, cuja forma de agir se lhe afigura mais frutífera, por ser realizada publicamente, fora da clandestinidade e sem o uso da violência. Para ele, sua vivência de membro da oposição há de tornar-se pública, com vistas a que os erros de outrora não sejam repetidos pela militância dos anos 1980. Daí o foco nos desacertos da guerrilha. Tendo em vista este propósito, faz-se necessário atentar para o modo de representação das estratégias dos guerrilheiros destinadas a angariar recursos para suas atividades.

Após o AI-5, o recrudescimento do aparato repressor levou os grupos de esquerda, que desde meados da década de 1960 vinham optando pela luta armada, a intensificarem suas

²⁰ Neste caso, o narrador de *OC* adota procedimento similar ao do historiador Tácito. Como exposto em Auerbach (1994), o referido historiador, ao escrever sobre uma rebelião de soldados romanos, ridiculariza seu líder, Percênio, ex-chefe de uma claque de teatro, mas que se comportava como general, a quem só se achegava, segundo Tácito, os piores tipos (Cf. AUEBACH, 1994, p.32). Assim, Tácito, na condição de conservador e aristocrata, isenta-se de qualquer reflexão sobre a legitimidade da revolta, atribuindo-a exclusivamente à interrupção do trabalho rotineiro, devido ao período de luto estabelecido após a morte do imperador Augusto. Nestes termos, entende-se que a ridicularização dos indivíduos que se rebelavam, mais do que a intenção de provocar o riso, procurava evitar que episódios como esse fossem repetidos.

ações. Inspirando-se no modelo foquista da Revolução Cubana, a deflagração da guerrilha rural passou a ser priorizada, de sorte que as ações armadas realizadas na cidade ficariam encarregadas de financiá-la. Por conseguinte, conforme exposto por Ridenti (1997), as organizações que atuavam nas cidades realizaram uma série de assaltos a bancos e roubos de armas visando subsidiar a guerrilha no campo. Ao mesmo tempo, estas organizações promoviam sequestros de diplomatas como forma de libertar presos políticos que vinham sendo torturados pelo regime (Cf. RIDENTI, 1997, p.18). Percebe-se, então, que, naquele contexto, as ações expropriatórias e os sequestros foram práticas essenciais para a sobrevivência da guerrilha.

Contudo, em *OC* a representação destas ações não as legitimam, nem as tomam como atitudes exigidas por aquele contexto. A opção dos personagens pela clandestinidade e pela luta armada, embora sem preparo suficiente, não é explicada como consequência do total fechamento político, que impedia a oposição de agir na esfera pública da sociedade, obrigando-a, assim, a recorrer à via das armas. Pelo contrário, o que se encontra é um inventário de sucessivos malogros, como se verá na abordagem dos dois exemplos subsequentes. O primeiro deles refere-se ao assalto realizado pelos membros da VPR a um terminal de ônibus, o segundo, à tentativa de roubar um carro. Em ambos, o narrador ridiculariza os guerrilheiros:

Um grupo de companheiros assaltou um terminal de ônibus em Nova Iguaçu [...] Renderam facilmente o chofer e o outro funcionário que seguia com a caixa de metal da grana. Fugiram sem problemas [...] A caixa de metal foi arrombada com um pé de cabra, sob os olhares ansiosos dos companheiros. O fecho demorou a ceder. Um golpe mais forte fez com que se abrisse num safanão espalhando pelo ar milhares e milhares de bilhetes de ônibus, de todas as cores, feito confete. (SYRKIS, 1981, p.211).

O trecho é construído com vistas a despertar certa ilusão de êxito. Tudo parece certo: poucos funcionários, uma caixa de metal que pode ser arrombada com um pé-de-cabra; a palavra grana adjetivando a expressão caixa de metal. Porém, o desfecho é contrário à expectativa criada. Ao invés de dinheiro, bilhetes de ônibus que voam carnavalescamente como confetes, aludindo ao farsesco da ação, que não é inerentemente farsesca, mas é assim representada pelo autor. A cena, portanto, representa, de início, *gangsters* épicos para, depois, transformá-los em palhaços num carnaval inesperado. Do sério ao cômico em poucas linhas, contribuindo para desqualificar ainda mais a já combalida imagem dos guerrilheiros. Ao proceder desta maneira, Syrkis narrador, descontente com a estratégia adotada pela esquerda, frisa uma espécie de predestinação ao insucesso ao qual as ações clandestinas estariam

sujeitas. Frente a isso, pode-se dizer que se trata de uma estratégia argumentativa utilizada por Syrakis, empregada na representação das ações guerrilheiras. Resta saber se este é um problema inerente à ação clandestina e à guerrilha ou se se trata de caso isolado. O exame do trecho a seguir, intitulado “carro voador”, ajuda a avançar na questão:

Onório arrancou. Dobrou a esquina com o pé na tábua e foi cruzando sem olhar as ruas transversais, a mais de 100.

– Calma, rapaz. Não precisa correr tanto, dizia Ivan.

Só então reparou que o motorista estava nervosíssimo, descontrolado.

– Tão nos seguindo... Mete bala, mete bala.

– Mete bala em quem? O fusca atrás da gente é a nossa cobertura, o carro onde nós távamos antes, seu babacão!

[...] Onório num transe esquisito prosseguiu reto pelos paralelepípedos que deram ladeira abaixo, numa estrada de terra, escura, muito íngreme [...] / A descida acabava nuns barracos de favelas [...] e num boteco miserável onde umas dez pessoas biritavam em farto palavório. / – O negócio é sair de ré, disse Ivan. / Onório engrenou a marcha ré e pisou. As rosas traseiras giravam sobre si mesmas [...] – Vamos sair a pé, antes que apareça a polícia [...] / [...] Onório saiu do outro lado batendo a porta. Foi aí que aconteceu ... / O Volks disparou sozinho, ladeira abaixo, [...] e arremeteu contra o muro de uma casa com um estrondo de acordar defuntos / Onório tinha esquecido de puxar o freio de mão...” (SYRKIS, 1981, p.213-214).

Novamente o caráter ilusório das ações clandestinas é acentuado, haja vista que, embora de início pareça auspicioso, o roubo do carro redundava em vexame para os guerrilheiros. Como no exemplo do assalto ao terminal de ônibus, a princípio tudo ia bem, irrompendo em seguida o inesperado. Nesse caso específico, é o despreparo emocional de um dos personagens que se põe como empecilho, podendo figurar como cômico, não houvesse tanta tensão, o que vai conduzindo a ação rumo a novo fiasco. Como Syrakis advoga por uma política levada a cabo junto às massas, na esfera pública da sociedade, obviamente a clandestinidade lhe desagradava. Diante disso, no fragmento acima, manipula dois elementos da narrativa a fim de expressar seu rechaço à política clandestina, realizada pela oposição no período que segue o decreto do AI-5.

Assim sendo, as repreensões sofridas por Onório (“– Calma, rapaz. Não precisa correr tanto [...]” “seu babacão!) e a descrição de suas atitudes carregam sinais do posicionamento do autor em relação à política clandestina, reforçando, como já foi dito em outro momento, a tese geral da narrativa sobre a superioridade da política não clandestina e não violenta. Para tal, o narrador e o personagem Ivan atuam de forma a expor Onório ao ridículo, configurando-o como o oposto de guerrilheiro, o qual, segundo o estereótipo corrente, deveria ser heróico. Por um lado, o narrador ressalta a inaptidão de Onório para desempenhar a tarefa que lhe havia sido atribuída – a de motorista do grupo –, caracterizando o personagem como

indivíduo psicologicamente desequilibrado, cujas ações são irrefletidas, ou melhor, guiadas por um “transe esquisito”: “[...] foi cruzando sem olhar as ruas transversais, a mais de 100 [...]” / [...]o motorista estava nervosíssimo, descontrolado”. Por outro lado, o personagem Ivan é configurado de modo a reforçar o posicionamento de Syrkis, censurando Onório duramente: “O fusca atrás da gente é a nossa cobertura, o carro onde nós távamos antes, *seu babacão!*”

Syrkis toma Onório como o oposto do militante que uma narrativa séria (Cf. AUERBACH, 1994) deveria representar. Onório é ridicularizado. Não se sabe exatamente se o que se passa com ele é fruto de desconhecimento em relação às táticas do grupo ou da perda da capacidade de autocontrole, em virtude do risco da ação. O certo é que a convicção com que pensa estar sendo seguido e as ordens para que Ivan atire contra os próprios companheiros – os supostos perseguidores – é comportamento digno de riso: “– Tão nos seguindo... Mete bala, mete bala”. Suas atitudes colocam-no como trapalhão do grupo, indivíduo cuja sequência ininterrupta de erros contribui para malograr a ação: “[...] O Volks disparou sozinho, ladeira abaixo, [...] e arremeteu contra o muro de uma casa com um estrondo de acordar defuntos / Onório tinha esquecido de puxar o freio de mão...”. As ações guerrilheiras que deveriam ser sérias e/ou heróicas são estruturadas por uma lógica do riso. Como se verá uma lógica da sátira, moralizadora por definição.

O narrador desde o início do texto mostra-se contrário a práticas violentas e clandestinas como meio de transformações sociais. Mas, seria possível que seu texto propusesse um ideal de guerrilheiro? Aparentemente, o enfoque dado aos sucessivos equívocos vistos acima convida, de certo modo, o leitor a imaginar uma espécie de soldado ideal, consciente das táticas do grupo e emocionalmente equilibrado. Melhor dizendo, seu ponto de partida é a imagem de um guerrilheiro ideal, a partir da qual rebaixa Onório, fazendo com que este tenha uma sequência de atitudes inadequadas para a ação executada pelos personagens na cena ora analisada.

É uma inferência possível. Evidentemente, o narrador não faz clara referência ao soldado que ele desejaria ver atuando. Contudo, a maneira como constrói a figura de Onório conduz a uma resposta afirmativa para a pergunta do parágrafo anterior. Isto porque, os equívocos de Onório não se fazem notar de maneira isolada, em um ou outro instante. Sua quantidade de erros está muito acima do que poderia ser considerado algo comum a quem pratica ações dessa natureza. Assim, o referido personagem é configurado como alegoria do fracasso militar. Toda a atuação dele é marcada por equívocos: a velocidade excessiva, a confusão quanto ao carro da retaguarda, o freio de mão que não fora puxado. Há um soldado ideal, implícito na representação de Onório, mas o narrador não o identifica, encarregando o

leitor desta tarefa. Daí o fato de, no momento de identificar a causa do acidente, não esgotar a frase com um ponto final, mas deixar seu sentido em aberto pelas reticências: “Onório tinha esquecido de puxar o freio de mão...”, aparentemente uma sugestão para que o leitor imagine seu soldado ideal. Essa discussão dá margem para pensar, em relação à segunda parte do texto, na recorrência de um dispositivo retórico, qual seja, uma tensão entre o ideal e o real.

Mas a ridicularização da guerrilha não isenta personagens. Pelo contrário, se estende irrestritamente sobre os guerrilheiros, submetendo a situações vexatórias quem, vez ou outra, assume uma posição de autoridade. É o que acontece com Ivan. No mesmo episódio o referido personagem, que momentos antes repreendia o confuso companheiro Onório, é posto numa situação tão ou mais ridícula. A sequência da cena exemplifica muito bem:

A massa furiosa, saiu ao encalço deles, babando sangue, [...]
 A vanguarda pernas-pra-que-te-quero, ladeira acima.
 Ivan que se atrasou para recuperar uma martarocha esquecida no carro da cobertura ficou diante de um grupo de favelados armados de paus, facas e navalhas que subiam gritando:
 – Líííncha!
 Também ele começou a gritar:
 – Líííncha! Esfola! Pega-ladrão!
 Na penumbra da ladeira mal iluminada e na confusão do corre-corre juntou-se aos perseguidores que tomaram aquele negrinho como sendo mais um favelado furioso com a afronta. Negócio de jogar automóvel em favela é coisa de branco! Com toda razão... (SYRKIS, 1981, p.214).

Este trecho pode ser observado por duas perspectivas. A primeira delas diz respeito ao traço carnavalesco, muito flagrante ao longo da representação das ações de Ivan. O referido personagem atua como se estivesse em uma festa de carnaval, fingindo ser alguém que, em realidade, não é. Porém, dispensa o uso de fantasia apropriada que o faça mudar de identidade provisoriamente. Ele aproveita-se de uma visão estereotipada que relaciona o negro à pobreza e, a partir daí, traveste-se de favelado, o que lhe permite salvar a vida ao juntar-se à massa que perseguiu seus companheiros: “[...] tomaram aquele negrinho como sendo mais um favelado [...] Negócio de jogar automóvel em favela é coisa de branco![...]”.

A segunda perspectiva leva em conta que a ridicularização do personagem Ivan, em meio à fuga dos militantes da VPR, realça um erro crasso da esquerda armada da época: o isolamento social. A guerrilha não ambicionava a simples queda do regime militar. Esta deveria vir acompanhada por melhorias nas condições de vida da população, sobretudo das classes mais carentes, cuja situação precária é mencionada em alguns trechos de *OC*. Neste contexto, algo muito contraditório ocorre na citação acima, pois, sabe-se que o carro furtado acaba se enveredando por uma favela. Ali, pressupõe-se, era local habitado pelo povo

explorado, sujeito a toda sorte de privações e, por isso, um dos principais beneficiários da futura revolução. Entretanto, o afastamento entre a guerrilha e a população é tamanho que os moradores da favela entenderam o “acidente” como uma afronta. A cena é engraçada, devido ao recurso encontrado por Ivan para não ser linchado. Mas, à medida que provoca o riso, expõe também a crítica do narrador a uma política que visa transformações sociais, mas que é executada longe das massas, no âmbito privado, predestinada, portanto, ao insucesso.

Há que se acentuar, ainda, a ênfase na imaturidade dos guerrilheiros. Como se viu, após o decreto do AI-5 as ações contra o regime militar deixam de ter caráter público. É quando o sequestro de embaixadores, prática privada de ação, passa a integrar as ações da VPR. Syrkis narrador, descontente com esta maneira de agir, não deixa de acentuar, o quão infantis eram os personagens que pretendiam revolucionar o país. Quanto a isso o trecho a seguir é exemplar. Nele os elementos da política feita de modo privado, a violência e a imaturidade se cruzam:

Seis e cinco, e dez, e vinte.

Seis e meia. [...] Discussão besta com Onório.

Ele cismava que a metralhadora Thompson devia permanecer debaixo do seu banco de chofer, só ele podia usar.

– A bichinha fica comigo.

– E se der bode o que acontece? Você acelera a kombi, simultaneamente mira com o olho do cú e aperta o gatilho com o dedão do pé? Essa porra é pra usar...

Onório me mandou à merda. Aquilo era como um totem para ele, um símbolo fálico. Ivan entrou cortante na discussão:

– Calaboca os dois! Fico eu com ela até chegar o comandante da ação, aí passo para ele.

E a Thompson .45, sem cabo, pivot daquele barulhento conflito de autoridade, andou uns trinta centímetros pra direita, sob o assento da frente (SYRKIS, 1981, p. 170-171).

A citação é referente ao capítulo 5 de *OC*. Nela, Syrkis narra os instantes que precederam o sequestro do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben, procurando somar a puerilidade ao despreparo dos guerrilheiros. Mesmo tomados pela ansiedade que perpassava a operação, os personagens envolvem-se numa intriga que lembra algo de pueril, cujo motivo, uma metralhadora “sem cabo”, adquire o status de objeto digno de culto para um deles. Ao mencionar esta contenda, na qual ele próprio esteve envolvido, o narrador chama a atenção para o caráter pouco profissional das ações guerrilheiras, onde certos indivíduos punham suas vaidades acima do interesse comum que, naquele momento, era enfraquecer o regime. Falta de organização e despreparo emocional dos integrantes da guerrilha. De passagem, note-se o sentido metonímico da “metralhadora sem cabo”. Trata-se de uma arma semi-destruída (“sem

cabo”) e que é a “parte de um todo”, a própria guerrilha, a própria luta armada brasileira daquele período, ela também semi-destruída – por assim dizer – pela vaidade pueril e pela desorganização, dentre outros.

É assim que Alfredo Syrkis, na figura do narrador-personagem, manifesta seu descontentamento com as formas de agir da esquerda armada, nos anos em que foi militante político. Ênfase nos desacertos, na superioridade do regime ditatorial em face das forças da oposição, episódios cujo desfecho é cômico são marcas encontradas no texto que remetem à visão negativa de um indivíduo que lutara contra o regime militar dez anos antes.

Os exemplos mostram que Syrkis investe nos equívocos da guerrilha. Quando as coisas não dão certo para os personagens militantes da VPR, o autor os coloca diante de situações cômicas. Há que se ter em mente que estas situações – propensas a despertar o riso do leitor – a princípio não têm nenhum aspecto, seja ele cômico, trágico, satírico, etc. Desta forma, pensando em *OC*, se um grupo de guerrilheiros descobre que, ao invés de dinheiro, roubou bilhetes de ônibus, significa apenas que eles se enganaram, pois desconheciam o conteúdo da caixa. A mesma reflexão pode ser feita sobre os integrantes da VPR perseguidos pelos favelados. Antes de integrar a narrativa do livro, este fato tratava-se apenas uma ação malograda, devido ao despreparo dos membros da organização. Nada mais que isso. Ambos os exemplos são, na verdade, fatos referenciais, ocorridos durante a luta contra o regime, os quais, por si sós, carecem de uma faceta, pois, simplesmente aconteceram. Eles adquirem sentido a partir de sua representação feita ao leitor, a qual os contempla com base em determinada estrutura de enredo, sendo que, nos trechos examinados, optou-se pela estrutura cômico-satírica.

A respeito, as reflexões de Hayden White são esclarecedoras. Na introdução de seu *Meta-história* (2005), White identifica três maneiras pelas quais os historiadores procuram explicar as histórias que compõem suas narrativas, dando-lhes um significado: explicação por elaboração de enredo, por argumentação e por implicação ideológica. Ao abordar a explicação por elaboração de enredo, o autor fornece considerações úteis para as reflexões aqui desenvolvidas. Segundo White, o sentido de uma história é modificado consoante a estrutura de enredo em que é colocada. Desse modo, uma mesma história pode assumir diferentes sentidos, a depender do modo como está estruturada, da moldura de gênero em que é colocada:

[...] Se, ao narrar sua história, o historiador lhe deu a estrutura de enredo de uma tragédia, ele a “explicou” de uma maneira; se a estruturou como uma comédia ele a “explicou” de outra maneira. A elaboração de enredo é a via

pela qual uma seqüência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado (WHITE, 1995, p.23).

Syrkis narrador apresenta uma conduta satírica que o faz tomar as formas de ação política por ele rechaçadas como objetos de riso. Valoriza a oposição realizada na esfera pública da sociedade, ao passo que rejeita a oposição clandestina e as ações dela resultantes. O que está em questão é, por um lado, a perspectiva do autor, seu mundo interior que vê a massa agindo nas ruas como o tipo de oposição ideal e, por outro, aquilo que há no mundo exterior, o real, ou seja, as ações guerrilheiras que tentaram por fim ao regime, rejeitadas pelo autor. Neste ponto, o trabalho de Syrkis o torna análogo ao satirista visto em *Teoria do romance* (2000) de Georg Lukács.

A partir das considerações expostas por Lukács, entende-se o satirista como um artista, no caso o escritor, que, no ato de representação, tem diante de si dois elementos opostos: o primeiro faz parte de sua subjetividade, se configurando, para ele, como ideal, o mundo perfeito que ele pretende revelar; o segundo refere-se a elementos do mundo exterior, os quais compõem uma realidade com a qual ele está em desacordo. Estabelece-se aí uma tensão entre o subjetivo e o objetivo, os mundos interior e exterior. Frente a isto, o satirista assume uma posição de superioridade, uma vez que se retira do mundo e valoriza sua subjetividade, isto é, aqueles elementos vistos por ele como ideais. Nesse sentido, lançará mão de um tipo de ironia (que não é a do romance proposta por Lukács, explicitada abaixo²¹) de modo a ridicularizar, a rejeitar um dos elementos, a partir do riso, ao passo que afirmará outros elementos, tidos como ideais, muitas vezes implícitos.

O menosprezo de Syrkis pela política clandestina também se evidencia na abordagem aos instrumentos através dos quais os guerrilheiros pretendiam enfrentar o regime. No capítulo 2 este trabalho se deteve sobre a dimensão heróica que Syrkis narrador dá aos personagens, isto é, à coletividade, que se envolve em escaramuças com as forças da repressão, no centro do Rio de Janeiro. A precariedade dos instrumentos, improvisados

²¹ Por outro lado, *A teoria do romance* também traz reflexões sobre o trabalho do romancista. No romance, assegura Lukács, o sujeito criador, diferentemente do satirista, tenta conciliar elementos opostos. Aí se encontra a ironia romanesca: o romancista supera sua subjetividade, com vistas a criar um mundo unitário onde o real – os elementos da realidade – e o ideal – os elementos vistos por ele como ideais – possam ser condicionados. Não há, então, a valorização daqueles elementos vistos por ele como ideais em detrimento do real. Assim como o satirista, o romancista também se depara com o subjetivo e o objetivo. Ele está inserido no mundo que representa, mas, ao mesmo tempo, está preso a sua subjetividade, às suas convicções. A diferença entre ambos, porém, é que, enquanto o primeiro rejeita um dos elementos o segundo tenta reuni-los. No entanto, é preciso lembrar que, para o romancista, condicionar o real e o ideal é algo necessário para a representação da realidade, mas isto não significa que sua subjetividade fora completamente superada (Cf. LUKÁCS, 2000, p.75).

durante as peleias é responsável por heroicizar quem os manejava, revidando a violência dos policiais com o mesmo vigor destes últimos. É preciso considerar que as formas públicas de oposição são estimadas por Syrkis, daí a heroicização dos *bricoleurs*.

Entretanto, quando a narrativa de *OC* passa a abordar o período posterior à edição do AI-5, o narrador muda a maneira de construir as imagens do artesanismo, do improviso. A partir de então o *bricoleur* perde sua faceta heroica. Agora, improvisar ou arranjar-se com os “meios-limite” é uma postura ridicularizada. Logo, apresentam-se os meios dos quais dispõe a guerrilha como objetos de riso, tratamento muito distinto se comparado àquela “tremenda pazada” ou à “chuva de pedras” do primeiro momento da obra. No fragmento abaixo, figura a nova postura frente ao artesanal e improvisado. A proposta de sabotagem elaborada por um dos militantes da VPR é tratada pelo narrador nos seguintes termos:

[...] a grande jóia daqueles dias, era um ex-simpatizante recém-incorporado às nossas fileiras, Otávio. / Em poucas semanas já liderava a FEBEAPA da VPR, com seus documentos inacreditáveis. Começou [...] atacando [...] o Alex que fora seu orientador. Depois outros, umas propostas totalmente alopradas: sabotagens de serviços públicos essenciais, invasão de ratos para parar a produção de aço em Volta Redonda, coisas dignas do Barão de Münchhausen (SYRKIS, 1981, p.299).

A incapacidade da guerrilha em estabelecer enfrentamentos em pé de igualdade obriga os militantes a recorrer a toda sorte de engenhos. Porém, agora, evocam-se tais engenhos no sentido de torná-los ridículos, a eles ou a quem os emprega. Isto acontece no fragmento em questão. O personagem Otávio escreve um documento sugerindo que os guerrilheiros levem a cabo uma invasão de ratos nas siderúrgicas, como forma afetar o regime militar. O narrador zomba de quem a formulou. E o faz de duas formas. Primeiro, qualifica as propostas do personagem Otávio como “alopradas”, ou seja, medidas extravagantes, sem nenhuma possibilidade de serem empregadas. Depois, o compara ao barão de Münchhausen, tido como um grande mentiroso, em virtude das situações improváveis pelas quais dissera passar, ao retornar da campanha contra os turcos, quando servia o exército russo.

Assim, o narrador expõe ao riso o improviso e o artesanismo como formas de fazer política, colocando “a invasão de ratos” como um artifício fantasioso, algo impraticável, fora de cogitação nas ações oposicionistas. Contudo, esta postura do narrador permite questionamentos cujas respostas ficam a cargo do leitor: caso a proposta do companheiro Otávio figurasse na representação do período pré AI-5, como Syrkis narrador representaria a “invasão de ratos”? Seriam os roedores capazes de façanhas semelhantes à “chuva de pedras” ou à “tremenda pazada”?

O desprezo pelo improvisado não se reduz à sabotagem proposta pelo personagem Otávio. Aquelas armas improvisadas, deslocadas de seu uso ordinário, representadas outrora como instrumentos capazes de provocar o recuo das tropas da polícia militar – “A outra fila se mantinha compacta, mas recuava lentamente debaixo de tanta pedrada (SYRKIS, 1981, p.53) – na representação do período pós AI-5 recebem tratamento depreciativo. Quanto a isso, o trecho a seguir é exemplar. Ao narrar as circunstâncias em que ocorreram os primeiros treinamentos guerrilheiros, nos quais esteve envolvido ainda como membro da COSEC, Syrkis vale-se da ironia para representar as armas com as quais se pretendia enfrentar o regime. Ironia entendida aqui nos termos do Hayden White (1995) em que o enunciado afirma implicitamente o inverso daquilo que se está dizendo (Cf. WHITE, 1995, p.51):

Porretes, correntes, atiradeiras com bilhas, sacos de clorato de potássio, latas de gasolina, vidros de ácido sulfúrico [...] Dois preciosos Taurus 32, foram adquiridos, a duras penas, para reforçar o arsenal até então reduzido ao revólver niquelado, de cinco balas, da guerra do Paraguai. / Com esse armamento imponente, fomos fazer os nossos treinamentos [...] (SYRKIS, 1981, p.101).

Instrumentos frutos do procedimento de um *bricoleur* são incorporados ao armamento da COSEC cujo conjunto é semi-artesanal, por reunir tanto armas improvisadas (correntes, atiradeiras com bilha) como armas convencionais (dois Taurus 32). A maneira como esse conjunto é representado pode ser tida como irônica. Repare-se que Syrkis narrador o define com um único vocábulo, “imponente”, adjetivo que em seu sentido literal denota poder, superioridade, importância. Recorrendo novamente a White, este assevera que num enunciado irônico supõe-se que, dependendo do contexto, o leitor tenha conhecimento da absurdez de se designar uma coisa a partir de determinada expressão (Cf. WHITE, 1995, p.51).

Ora, no contexto em que está inserido – o de oposição na forma de guerrilha – qualificar um conjunto de armas, composto majoritariamente por instrumentos que não têm finalidade bélica (atiradeiras com bilha, correntes, etc) como imponente, expressa uma atitude irônica de quem a ele se refere. Tais armas estão longe de ser “imponentes”, uma vez que são insuficientes para colocar os guerrilheiros numa condição de superioridade, de vantagem. Ao que parece, o referido adjetivo é empregado para significar o contrário do que está expresso no enunciado. A ironia é reforçada quando se observa a qualificação feita pelo narrador sobre uma das armas convencionais possuídas pelos guerrilheiros: “revólver niquelado, de cinco balas, da guerra do Paraguai”. Esta referência é feita a uma arma cujo tempo de uso era, à época, de, no mínimo, cem anos, se se imagina que a mesma fora fabricada nos fins do

referido conflito, algo incerto. Assim, é provável que seu desempenho esteja longe da performance ideal de uma arma a ser utilizada contra o regime militar, ou seja, não pode figurar entre um “armamento imponente”.

Como se vê, Syrkis narrador não expõe ao riso apenas o artesanismo no qual são pautadas as ações guerrilheiras, já que instrumentos fabricados com finalidade bélica também são alvo de suas galhofas, a exemplo do revólver da Guerra do Paraguai. Inclui-se, nesta lógica do riso, o meio de locomoção dos personagens. Neste sentido, o carro utilizado pela VPR quando do ingresso daquele companheiro Felipe na organização desponta como outro elemento digno de exame, dado a maneira que é representado, tendente à ridicularização. Trata-se de um veículo apelidado de Krupskaia pelos guerrilheiros, em alusão à companheira de Vladimir Lênin. Segundo o narrador:

A Krupskaia – feiosa veterana bolchevique [...] era o nome que demos a um decrépito Renault Gordini, comprado a preço de banana [...]/ Era cor de vinho. Seu estofamento cheio de rasgões. A buzina emitia um agonizante queim-queim de pato na degola. Acender as luzes do painel tinha sabor de aventura e o roncar do motor, na volta da chave, aparência de milagre. Cada vez que a “Krups” pegava parecia a última. E quantas vezes a dengosa velhusca se recusava a tudo, até a pegar ladeira abaixo em segunda, obrigando-nos a chamar o reboque? (SYRKIS, 1981, p.130).

Neste excerto o riso não é provocado pela menção ao artesanismo como forma de luta. Os guerrilheiros possuem um carro para lhes auxiliar em suas atividades, assim como os órgãos de repressão possuíam os seus. Mas as coincidências param por aqui, já que a imagem do veículo é composta de modo a depreciá-lo. Syrkis narrador principia a ridicularizá-lo, associando-o à aparência física da mulher cujo nome inspirou os guerrilheiros a “batizar” seu veículo, pois, como ele diz, a Krupskaia era uma “feiosa veterana bolchevique”. Batizar o carro da VPR com o mesmo nome de uma, segundo o narrador, mulher “feiosa” já é forma de associar a falta de beleza da aludida mulher a um aspecto provavelmente feio do veículo em questão.

Aliás, o narrador adjetiva o Renault Gordini como “decrépito”, ou seja, velho, antigo. Isto permite inferir que ele escolhe cuidadosamente um nome que o permita fazer uma comparação depreciativa. Ao que parece, há necessidade de dizer que o carro, além de ser velho, carece de qualidades estéticas. Então, o narrador o vincula, através de um nome de batizo, a uma mulher “veterana” e “feiosa”. Em seguida, passa-se à descrição de alguns componentes da “Krupskaia” e aqui se percebe a intenção de provocar o riso. Primeiramente, o narrador faz questão de pintar um quadro horrendo da mesma “Seu estofamento cheio de

rasgões”. Depois, compara o som emitido pela buzina do veículo a “um agonizante queim-queim de pato na degola”. Soma-se a isto o significado de “aventura” que era acender as luzes do painel e o moribundo motor, sempre prestes a morrer: “[...] o roncar do motor, na volta da chave, aparência de milagre. Cada vez que a “Krupps” pegava parecia a última [...]”.

Frente a esse quadro risível do veículo cabe questionar: a imagem da “Krupps” não estaria ridiculariza o improviso (ou o artesanismo) com o qual se tentava enfrentar o regime? “Agonizante”, ao invés do som buzina, não seria a situação dos guerrilheiros que, afastados das massas e sem condições materiais, estariam caminhando rumo à provável “degola”? Provavelmente, sim. A ridicularização do veículo não é gratuita, realizada somente para divertir o leitor. Como já dito, o riso provocado pelo narrador de *OC* almeja evitar que os erros cometidos pela oposição no passado sejam repetidos pelos movimentos sociais do início dos anos 1980. Pensado por esta perspectiva, o carro utilizado pelos guerrilheiros representa a própria VPR e, por que não, a luta armada em geral como via de oposição: decrépita, agonizante, sujeita a ser exterminada a qualquer momento.

O que estas imagens evidenciam são as diferentes abordagens do artesanismo e do improviso, quando contrapostos o primeiro e o segundo momento de *OC*. O heroísmo na representação dos militantes que, no período pré AI-5, improvisavam suas armas, desaparece na representação do período pós AI-5. Aqui, o artesanal e o improvisado são ridicularizados, não heroizam ninguém, nem, muito menos, são representados como instrumentos adequados para infligir derrotas, ainda que parciais, à repressão (lembrar a tremenda pazada no peito do policial). Pelo contrário, assumem formas grotescas, risíveis, como a proposta de “invasão de ratos” nas siderúrgicas ou a figura decrépita de “Natália”.

Neste caso, vale a pena atentar para as considerações de Henri Bergson (1983), para quem o riso é um gesto destinado a castigar os costumes. Para o referido autor, a sociedade exige que o indivíduo tenha certa mobilidade, uma capacidade de constante adaptação que lhe permita conviver com os demais, evitando, assim, indícios de excentricidade. Com base nesse cuidado em relação aos circundantes, o indivíduo deverá modelar seu caráter, sendo-lhe imprescindível um contínuo esforço de adaptação recíproca, com vistas à sua sociabilidade (Cf. BERGSON, 1983, p.14). Esta mobilidade, porém, pode ser obstada pela rigidez, manifesta tanto na resignação frente aos consensos fundamentais, que propiciam a socialização – que seria o abandono do contínuo esforço de adaptação recíproca – gerando certa mecanicidade nas relações sociais, quanto na renúncia do indivíduo em manter contato com os outros, uma espécie de desvio pelo qual se segue automaticamente e de maneira isolada. É esta rigidez que Bergson toma como o cômico, a qual o riso da sociedade tentará

corrigi-la. Como ele mesmo diz: [...] O riso deve ser [...] uma espécie de gesto social. Pelo temor que o riso inspira, reprime certas excentricidades [...] suaviza [...] tudo que puder restar da rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON, 1983, p.14).

As reflexões acima vêm ao encontro da abordagem feita por este trabalho em relação ao riso, sobretudo no concernente ao papel da sátira na ridicularização de indivíduos e situações. Em outros termos, a função atribuída por Bergson a este gesto é muito próxima à finalidade com que o mesmo é utilizado pelo satirista: tornar risíveis alguns aspectos da realidade para impedir sua reprodução, como faz, por exemplo, Syrakis narrador com a guerrilha urbana. Entretanto, o riso sobre o qual discorre Bergson tem caráter conservador. Isto porque, não defende as singularidades do indivíduo; pelo contrário, quer torná-lo igual aos demais. Assim, a prevalência dada ao social e coletivo em detrimento do individual, faz com que o singular seja sinônimo de excêntrico, de algo a ser castigado pelo riso. Não é o que se passa em *OC*. Ali, o riso tem, sim, a função de castigar os costumes, de corrigir erros, mas as singularidades dos indivíduos são respeitadas, uma vez que o autor anseia por transformações políticas baseadas em consensos amplos, sem priorizar a uniformização. Sua simpatia pelo quadro político que encontra no retorno ao Brasil é prova disso: “Aí estão os trabalhadores [...] As comunidades de base, as associações de moradores [...] O movimento feminista, o movimento negro [...] o movimento ecológico [...]” (SYRKIS, 1981, p.4).

3.3) Representando *na* clandestinidade: o *ethos* do disfarce

A representação do período pós AI-5 traz à tona o isolamento dos indivíduos que, pela via das armas, lutavam contra os militares, em decorrência do recuo de grande parcela do movimento social, intimidado pelo recrudescimento do aparato repressor. Como consequência, os personagens de *OC* sofrerão notáveis modificações, haja vista que a oposição deixa de ser composta pela coletividade de outrora para ficar a cargo de seres individuais: uns poucos guerrilheiros que se veem como vanguarda da futura revolução. Neste sentido, a configuração dos personagens será alterada, em decorrência, entende-se, de dois fatores: uma conduta tendente ao disfarce e a retirada da sombra da coletividade, tornando-os singulares.

Se antes de dezembro de 1968 o regime encontra seu antagonista num grande personagem coletivo, formado pela junção de várias camadas sociais, a representação do período que sucede o decreto do AI-5 tende a singularizá-los. A oposição ao governo vigente é levada a cabo, majoritariamente, por uns poucos jovens que, diante do recrudescimento da

repressão, organizam-se na forma de guerrilha: “O mais velho era Lamarca, com 32 anos. Daniel andava pelos 24, Ivan 21 e eu 20 [...]” (SYRKIS, 1981, p.255).

Este trecho, alusivo ao momento em que os guerrilheiros revelam ao embaixador suíço a idade de seus sequestradores, ilustra a natureza quase juvenil da guerrilha representada em *OC*. Diferentemente do que ocorre em exemplos já contemplados ao longo deste trabalho, os personagens supracitados não contam com o apoio de vários segmentos da sociedade. Não há mais a junção entre “terno e gravata”, os “empregados do comércio”, a “classe média”, “os velhinhos”, a “cabeça de jornal do pedreiro”. Percebe-se, então, que os personagens do regime estão isolados.

Por isso, a maneira de agir dos mesmos precisa ser adaptada ao novo contexto, o que lhes altera o comportamento, em comparação com a maneira de agir durante os eventos anteriores a dezembro de 1968. Dita alteração começa a ser esboçada, aproximadamente, entre as páginas 88 e 90²², trecho da narrativa que assinala para a transição de ações políticas públicas para a política clandestina. É momento em que o narrador reflete sobre o recrudescimento da repressão contra o movimento estudantil nos primeiros meses pós AI-5, passando a considerar a possibilidade de a oposição ter de repensar sua maneira de agir:

Quem sabe o próprio movimento de massas já não era mais possível [...] / Alguns companheiros diziam que no nível de repressão ao qual estávamos chegando, ele não mais poderia se manifestar das formas tradicionais: mobilizações abertas, assembleias, passeatas [...] (SYRKIS, 1981, p.90-91).

Assim sendo, conforme a narrativa progride, as ações da oposição deixam de ser públicas, de ser realizadas de acordo com suas “formas tradicionais” e, aos poucos, passam a ser privadas. Põe-se a conduta dos personagens em consonância com as novas formas de se opor. Se os mesmos executarão uma política clandestina, é imprescindível que atuem procurando esconder sua relação com a guerrilha. Neste momento, a espontaneidade, característica dos militantes políticos do período que precede o AI-5, é substituída por comportamentos predeterminados, com o qual os personagens tentarão disfarçar sua condição de guerrilheiros.

Dessa forma, o desenvolvimento das ações resulta num repertório de estratégias de dissimulação entre as quais figurarão simulação de profissões, nomes fictícios, falsas relações de parentesco, entre outros. Tome-se como exemplo o Syrkis personagem. Sua maneira de agir difere consideravelmente das atuações daquele membro do movimento estudantil que

²² Especificamente na segunda parte do capítulo 3 (Sinal fechado) intitulada “a fábrica fantasma”.

“jogava a garganta no mundo” para demonstrar seu repúdio aos militares. Quando a narrativa mergulha no período pós AI-5 cada movimento seu é guiado pela necessidade de dissimular a ligação com a guerrilha. A espontaneidade cede lugar ao cálculo, a cara limpa cede lugar à máscara:

Naqueles dias aluguei um quarto em Botafogo [...] / A dona me alugou um quartinho estreito de cama, armário e uma cadeira [...] Dei o nome de Hélio e disse que era professor particular de inglês e francês, para justificar a ausência de horários regulares. / Criei uma relação cortês, porém distante com a família e evitava os olhares da filha de 16 anos. Nada de intimidades que pudessem devassar os segredos daquele cubículo [...] (SYRKIS, 1981, p.137).

O trecho representa bem a nova forma de fazer política adotada pela guerrilha no pós AI-5. O veto do regime a qualquer contestação a seu governo obriga os poucos militantes a atuarem com base na dissimulação, sem expor abertamente suas atividades políticas. A análise permite entrever isso.

Tal esforço dissimulatório durante a estadia de Syrkis personagem na aludida casa de Botafogo propicia-lhe viver sob intensa camuflagem. Vista por este prisma, a representação literária de seu trânsito pelo local carrega marcas de uma prática comum à luta guerrilheira. Uma guerrilha, como se sabe, atua com base na improvisação frente ao extremo poderio das forças contraguerrilheiras. Por isso, evita ao máximo os choques que podem levá-la a atuar na defensiva, enquanto procura condições ideais de combate, sejam proporcionadas pela ajuda da população, sejam condicionadas pelo melhor conhecimento sobre o terreno onde atuam. (Cf. BOBBIO, 1998, p.577). É importante pensar estas considerações em relação a *OC*. O que os personagens guerrilheiros poderiam fazer para esquivar-se de embates que os colocariam em situação de desvantagem? As táticas de disfarce e camuflagem despontam como a melhor resposta. Ao longo do segundo momento da obra, atuar politicamente como guerrilheiro é um contínuo disfarçar, ou melhor, um contínuo camuflar-se, a fim de parecer com qualquer outro cidadão, não envolvido na oposição ao governo.

Syrkis personagem, portando-se como bom guerrilheiro, deve ocultar sua condição, e o faz camuflando-se com a ajuda dos disfarces mencionados nos parágrafos anteriores. Neste sentido, o narrador que o constrói – o Syrkis narrador – direciona os argumentos que descrevem a permanência do guerrilheiro no local rumo à situação de camuflagem. Isto se dá na descrição do local, na postura assumida pelo personagem em relação aos membros da casa e na suposta profissão à qual dissera se dedicar. O narrador procede de modo a esconder o personagem em meio à sociedade civil. Primeiro o coloca num quarto cuja dimensão exígua é

acentuada pela flexão do substantivo no diminutivo “quartinho” seguido do qualificativo “estreito” que o torna ainda menor. Um espaço dentro do qual, aparentemente, só caberia o personagem, uma vez que, apesar de estreito, o quarto é preenchido por cama, armário e cadeira. Por ser um local pequeno, por onde só transitaria Syrkis, isto é, Hélio, pode-se pensar o quarto (inho) como uma espécie de guarida localizada no interior da metrópole, onde o guerrilheiro tenta passar despercebido aos olhares da repressão. Note-se, ainda, que ao fim do excerto o narrador reforça, uma vez mais, o caráter exíguo do local, nomeando-o, agora, com o substantivo “cubículo”.

A profissão simulada por “Hélio” também carrega consigo o esforço de se camuflar. Identificando-se como professor, o personagem busca parecer uma pessoa comum, mais um cidadão entre os milhares que habitam a capital carioca, tendo as mesmas preocupações individuais com suas necessidades imediatas tais como trabalhar, pagar o aluguel, etc. Agindo desta forma o guerrilheiro se camufla dentro da imagem do “professor Hélio” criando a ilusão nos demais de que ele é um indivíduo que nada tem a ver com as lutas políticas travadas na clandestinidade. Sua verdadeira face permanece anônima: “[...] Dei o nome de Hélio e disse que era professor particular de inglês e francês [...]”.

Há ainda o desejo recalcado em relação à filha do casal que lhe alugara o quarto: “[...] evitava os olhares da filha de 16 anos [...]”. O personagem tenta comportar-se respeitosamente e esquivar-se de qualquer possibilidade de um contato mais íntimo com a garota, situação que poderia pôr seu disfarce em xeque: “[...] Nada de intimidades que pudessem devassar os segredos daquele cubículo [...]”. Esta postura difere do verdadeiro comportamento daquele guerrilheiro, pois, em alguns trechos da narrativa, vê-se que Syrkis era um jovem que não hesitava em se relacionar com as garotas com as quais convivia. Exemplo disso é Luzia, uma integrante da COSEC. Sobre ela assim discorre o narrador:

[...] Luzia era lourinha, pequena. Tinha uma carinha divertida [...] / Um dia, durante um passeio pelas matas do Cosme Velho, pintou o primeiro beijo incontido, bem comprido, de línguas entrelaçadas. No fim da semana seguinte [...] aconteceu a coisa. Ela chegou com o último disco do Caetano e trepamos ao som de navegar é preciso, viver não é preciso (SYRKIS, 1981, p.103).

O personagem não era tão casto a ponto de evitar, por mero pudor, uma aproximação com a filha do casal. Este recalçamento faz parte de sua estratégia de camuflagem: passar despercebido em meio à família. Esforço empreendido com o fito de dissimular suas atividades contra o regime. Levado para o texto literário, dito esforço provoca mudanças no

comportamento de Syrkis personagem, o que, visto à luz de um exame dos elementos da narrativa, poderia classificá-lo como esférico, uma vez que sua conduta em relação à menina surpreende, embora o leitor tenha consciência de que em outras situações provavelmente o personagem tentaria maior aproximação. E, assim, Syrkis personagem se camufla: Hélio, o professor, o bom moço que respeita a filha do casal, pode preparar suas ações mantendo intacta sua integridade física e o caráter clandestino da organização à qual pertencia.

A distância entre o inquilino e a família de proprietários é bastante significativa. Aqui, percebe-se que Syrkis, enquanto personagem da narrativa, reproduz a mesma relação observada, ao longo do enredo, entre a guerrilha e a sociedade civil, relação marcada pelo distanciamento entre ambas. Como destacado pelo comandante Juvenal, trata-se de uma opção da VPR em manter-se isolada com vistas a preservar o caráter clandestino da organização, uma vez que as estruturas para trabalho de massas eram “[...] muito vulneráveis, pouco clandestinas [...]” (SYRKIS, 1981, p.135).

Infere-se que esta breve descrição sobre a convivência entre os moradores do imóvel mantém uma espécie de homologia com as condições de realização da política do período, espécie de micro-relação que representa a macro-relação entre esquerda armada e sociedade civil. Assim, duas instâncias são ali representadas: Hélio, o locatário – figura que simboliza a própria VPR, camuflada dentro da sociedade, mantendo o máximo de afastamento possível – é a esquerda armada procurando não se aproximar dos locadores – ou seja, a sociedade civil – os quais poderiam pôr em risco o grau de clandestinidade da organização.

Um fator decorrente disso: o desconhecimento da população acerca dos verdadeiros ideais da guerrilha²³. Mantendo-se esquivo, o personagem, além de se isolar da família que lhe alugara o quarto, esconde sua atuação de militante político e, junto a isso, os ideais que motivam a ele e a seus companheiros a seguir lutando. O cuidado em disfarçar faz com que Syrkis e demais personagens guerrilheiros pratiquem uma política que não é propalada,

²³ Ao longo da narrativa, a VPR prioriza a libertação de presos políticos. No tocante aos benefícios que a população civil poderia ter com a queda do regime militar, as referências são muito vagas. Fica subtendido, pela fala de Syrkis personagem e por algumas ações da organização, que a luta era realizada em favor do operário que trabalha em condições subumanas, ganhando um mísero salário (ver página 180) e das camadas mais carentes da população. O melhor exemplo é o assalto dos guerrilheiros a um armazém e a distribuição de alimentos na “Favela do rato molhado”. Entretanto, no que toca à redemocratização do país, parece que a volta de um governo democrático não estava nos planos nem da VPR, nem do restante da esquerda armada. Como salienta Daniel Aarão Reis, no período pós-Anistia houve uma “(re) construção” da história acarretando alguns deslocamentos de sentidos, os quais passaram a ter o status de verdades irrefutáveis. Um deles é a ideia de que as esquerdas revolucionárias integravam a oposição democrática, algo contestado pelo autor: “[...] Apagou-se [...] a perspectiva ofensiva, revolucionária, que havia moldado aquelas esquerdas. E o fato de que elas não eram de modo nenhum apaixonadas pela democracia, francamente desprezada em seus textos” (REIS, 2002, p.70).

ficando confinada aos locais onde seus executores estão escondidos. Assim realizada, a política adquire sinônimo de segredo. Não por acaso o narrador observa: “[...] Nada de intimidades que pudessem devassar os *segredos* daquele cubículo [...]” (SYRKIS, 1981, p.137, *itálico nosso*). Representada desta forma, a guerrilha parece ter agido conforme os anseios dos militares. Isto porque, para o regime, era vantajoso que a sociedade civil estivesse distante da esquerda armada, condição que, conseqüentemente, impossibilitava aproximações que pudessem convertê-la, também, numa futura adversária. Em outras palavras, a representação desta forma de se opor sugere que a lógica da clandestinidade, adotada de maneira incontestada pela guerrilha, foi, na verdade, tática que atendeu às regras do regime, postura que, de certa forma, beneficiou-o.

Aliás, o regime beneficia-se duplamente, porque o fosso entre a sociedade civil e os personagens membros da esquerda armada, além de contribuir para o isolamento destes, acaba malogrando suas estratégias de disfarce. Mas, antes de abordar dito malogro, convém deter-se sobre o acúmulo de identidades forjadas, com as quais se tenta evitar possíveis olhares delatores. Ao longo do segundo momento da obra, os personagens de *OC* parecem agir revestindo-se de outros personagens, criando, assim, novas identidades de acordo com as premências das ações. Para ilustrar, retome-se o exemplo mencionado anteriormente de Ivan e o recurso utilizado por ele para esconder sua relação com os indivíduos acossados por moradores de uma favela: “Também ele [Ivan] começou a gritar: – Líííncha! Esfola! Pega-ladrão!” (SYRKIS, 1981, p. 214),

O que faz Ivan senão colocar uma máscara sobre outra? Seu envolvimento com a guerrilha já o obrigara a uma série de dissimulações, sendo uma delas o uso do codinome. Por isso, não seria exagero dizer que dito personagem, ao fingir ser mais um favelado, caracteriza-se por uma espécie de disfarce duplo. Ivan, enquanto guerrilheiro, já é uma fantasia, confeccionada a fim de proteger sua verdadeira identidade (Gerson Teodoro da Silva) sob a máscara do codinome. Assim, Ivan, fingindo-se de favelado, torna-se o disfarce do disfarce, uma vez que necessita esconder, diante dos favelados que acossam os guerrilheiros, sua relação com estes últimos – entre os quais já atua dissimulando – para que não seja linchado. Com Syrkis ocorre o mesmo. O autor identifica-se conforme lhe convém. É Hélio para a família que lhe aluga o quarto, Felipe, para os companheiros de luta armada. Dessa forma, também vai acumulando identidades que o permitem se proteger em meio ao contexto de repressão representado na obra.

Além de Ivan e Syrkis (Felipe) a prática do disfarce é comum a outros personagens integrantes da VPR, preocupados em não serem reconhecidos publicamente. Dentre eles

figura Carlos Lamarca, tratado pelo codinome de Paulista, sobre quem o narrador considera: “Fazer fachada [disfarçar] era uma arte e Paulista se revelava um virtuoso na matéria. Assim como eu estava ‘fechado’, não podia aparecer para o mundo exterior do afastado subúrbio [...]” (SYRKIS, 1981, p.244). Melhor exemplo encontra-se no momento em que a moradora de uma casa vizinha ao aparelho do grupo surpreende o personagem. Lamarca, cuja identidade já havia sido alterada pelo uso do codinome, ante a inopinada visita, vê-se obrigado a adequar-se à situação, forjando nova identidade:

Estava totalmente distraído, quando entrou a negrinha curiosa, perguntando por Helga. Deu de cara com aquele homem desconhecido, de cavanhaque, bermuda, sem camisa [...] Agora se discutia o que fazer prá sanar o furo de segurança.

– A única solução é eu aparecer. Vocês me apresentam como tio de Helga, que chegou ontem à noite de São Paulo (SYRKIS, 1981, p.269).

Mais que a simples camuflagem, os aludidos exemplos evidenciam um esforço de recamuflagem. Syrkis, Gerson e Lamarca, sob as máscaras de Felipe, Ivan e Cláudio, respectivamente, se portam de modo a parecerem cidadãos sem qualquer envolvimento com a luta guerrilheira. Contudo, as urgências desencadeadas por imprevistos ao longo do enredo os impelem a revigorarem seus disfarces. Para tanto, servem-se de estratégias de recamuflagem, cujo objetivo é manter-se vivo, longe do alcance da repressão. Desse modo, aos já camuflados Felipe, Ivan, e Cláudio, agregam-se, respectivamente, “Hélio”, o “Favelado”, e o “Tio de Helga”.

Cabe questionar se os codinomes, exercícios de supostas profissões e falsas relações de parentesco são capazes, ou não, de esconder os personagens da luz pública, evitando a perseguição dos agentes do regime. A resposta para esse questionamento é negativa, uma vez que, conforme a narrativa transcorre, vai ficando evidente que a conduta dissimulada é incapaz de mantê-los ocultos. Verifica-se que os mesmos são dominados pelas circunstâncias levantadas pela obra, não conseguindo esconder suas singularidades. Estas, ao contrário do que se busca, emergem justamente no momento em que mais se procura camuflá-las. Reitera-se aqui a influência que tiveram o “Milagre econômico” e o “Tri-campeonato”, fatores que retiraram do palco das disputas políticas parcelas consideráveis da população, contribuindo para que os antagonistas do regime passassem a ser indivíduos identificáveis. Contudo, as singularidades dos componentes da esquerda armada vêm à tona, sobretudo por conta do assédio implacável e violento da repressão.

O cartaz abaixo serve para ilustrar este argumento. Divulgado durante o governo Médici, o mesmo taxa os guerrilheiros de “terroristas”, estratégia dos órgãos de segurança para angariar o apoio da opinião pública. Nele, figuram dois personagens de *OC*: Iara e Lamarca. Ao que parece, ser um “virtuoso na arte de fazer fachada” não bastou para manter oculto o ex-capitão do exército.

Imagem nº 3: Os rostos de Iara Iavelberg e Carlos Lamarca estampados em cartaz de “terroristas procurados”



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iara_Iavelberg

Evidentemente os personagens tentam se ocultar. Entretanto, para que a narrativa possa condizer com a realidade representada, a oposição já não pode partir de um personagem coletivo (“massa”, “multidão”, “estudentada”), o qual abrigava as singularidades, a exemplo da representação do período antecedente ao AI-5. Como já sublinhado, o contexto político e social que precede ao referido ato institucional caracteriza-se por fatores que desviaram a atenção da sociedade para longe dos assuntos políticos, culminando no isolamento dos guerrilheiros. Logo, seria inverossímil (seria mais ficcional) que um texto de fortes matizes autobiográficos – designado como gênero referencial – seguisse tomando como adversário do regime o mesmo personagem coletivo de outrora.

É aqui que a tentativa dos guerrilheiros em se esconder da luz pública começa a se frustrar, pois, substitui-se a coletividade opositora por uns poucos personagens, desprovidos, agora, do abrigo que os mantinha incógnitos em meio às multidões. O narrador é obrigado a dar-lhes um rosto, a singularizá-los, justamente o que os membros da guerrilha não desejavam e o que os militares mais queriam. Por isso, dentro de *OC*, para os personagens que atuam no período pós AI-5, militar como opositor significa deixar a sombra da coletividade e se expor como seres singulares, por maior que seja o repertório de disfarces. A coletividade sai de

cena, levando consigo o envoltório onde se protegia dos olhares da repressão: “Mergulhei na massa barulhenta de universitários [...]” (SYRKIS, 1981, p.59).

No período pré AI-5 a individualidade poderia ser mascarada, subsumida, etc, com um simples “mergulho” na massa de manifestantes. Agora, a representação das ações não alude às “massas”, “à multidão”, mas a personagens específicos, a exemplo do ocorrido nos primeiros momentos do sequestro do embaixador alemão. Nele, percebe-se que cada ação é realizada por indivíduos identificáveis pelo leitor – apesar de não identificáveis presumivelmente pelo regime militar. Assim, no trecho abaixo, Daniel conduz o embaixador até a Kombi, Syrkis pega os óculos do refém, Onório dirige:

– Caixote!

Num piscar de olhos abrimos as portas laterais da Kombi e colocamos no chão. *Daniel* surgiu na minha frente, trazendo pela mão um senhor muito comprido de terno cinza [...] *Peguei* o óculos dele [...] e *apontei* o caixote a seus pés.

[...] *Bacuri* sentou à frente, junto a Ivan e deu as ordens enérgico:

– Vom’bora *Onório*! Guia com atenção rapaz, não precisa correr! (SYRKIS, 1981, p.172-173 itálico nosso).

A transferência de protagonismo concorre para que os guerrilheiros da VPR tenham as singularidades ressaltadas. Ao que parece, singularizá-los facilita o objetivo de seus adversários, uma vez que, agora, o regime sabe quem são os personagens que realizam ações subversivas. A partir daí, a caçada implacável à guerrilha colabora para que as singularidades dos membros da VPR venham à tona. Os assassinatos de membros da organização comprovam isso, como se verá no seguinte fragmento, relativo à morte de Ivan e Onório. Nele, Syrkis personagem inteira-se do ocorrido com os companheiros através do noticiário, por isso há a presença de duas vozes: a do jornalista, noticiando o fato, e revelando a verdadeira identidade dos guerrilheiros, e a de Syrkis narrador, que se dá conta de que os mortos eram os aludidos membros da VPR:

– Às onze horas da manhã de hoje [...] foram detectados dois terroristas [...] Ao reagirem à ordem de prisão resultaram mortos a tiros, por agentes de segurança [...] os terroristas já identificados são: Gerson Teodoro da Silva [Ivan] [...] e Maurício Guilherme Silveira [Onório] [...] suspeitos de participação no recente sequestro do embaixador da Suíça, Giovanni Enrico Bucher [...] / E as fotos de Ivan e Onório ainda ficaram alguns segundos na tela [...] (SYRKIS, 1981, p.319).

Ivan e Onório atuaram ao longo de *OC* sob codinomes, às vezes se recamuflando, conforme as exigências de algumas situações. Porém, a perseguição e assassinato dos dois

colaboram para a completa identificação de ambos, por terem seus verdadeiros nomes divulgados em rede nacional. Ademais, pelo conteúdo do comunicado supõe-se que estes personagens já vinham sendo investigados por participação em atos contra o regime, uma vez que não foram mortos durante alguma ação da VPR – seja de sequestro, seja de expropriação – mas que foram “detectados”, como exposto no excerto.

Assim sendo, conforme a narrativa de *OC* avança, fica evidente que os êxitos proporcionados pela camuflagem (ou recamuflagem) são paliativos, incapazes de contribuir, em longo prazo, para o objetivo dos guerrilheiros em se esconder da repressão. Trata-se, então, de uma malograda forma de combate, insuficiente para enfrentar o regime militar. Traçando uma analogia entre o momento de publicação do livro com a narrativa, poder-se-ia, até mesmo, propor o assassinato de Ivan e Onório como ilustrações do posicionamento político de Syrkis: o leitor, mais que a morte de dois personagens, estaria diante da própria morte da tática do disfarce (ou da clandestinidade) como estratégia de oposição. Tática que o autor não quer ver presente nas ações políticas pós-Anistia.

Por fim, convém deter-se brevemente sobre a maneira como a vanguarda é representada em *OC*. A organização que pensa estar à frente do movimento que destituirá o governo militar denomina-se Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). A função que arroga para si é a de vanguarda, fato evidenciado tanto por seu nome, quanto pelas intenções da maioria de seus membros de guiar as massas rumo à revolução: “[...] Nós queremos é construir uma organização de grande poder de fogo [...] que faça as grandes ações destinadas a sacudir o país e ter um grande impacto sobre o povo” (SYRKIS, 1981, p.136). Como se sabe, o referido termo advém do francês *avant-garde* cujo sentido literal é “guarda avançada” ou “a parte frontal de um exército” (Cf. GRANT, 1996, p. 794). Ou seja, ser vanguarda é tomar a atitude de estar adiante, de colocar-se à frente, exatamente o contrário do que fazem os personagens guerrilheiros ao longo da narrativa de *OC*. Já no livro tem-se uma vanguarda ilusória, que não constitui a parte frontal da oposição ou do ataque, uma vez que não há retaguarda, esta que, presumivelmente, deveria ser simbolizada pelo regime.

Os personagens guerrilheiros têm a ilusão (ou investem-se de uma convicção) de que são representantes da vontade do povo. Todavia, o que se encontra nas cerca de 250 páginas destinadas à representação da política clandestina são indivíduos que representam apenas a si mesmos. As muitas imagens de disfarce com vistas a não despertar suspeitas e o isolamento em relação à sociedade civil – fruto do receio em tornar as estruturas do grupo pouco clandestinas – são provas de que os personagens guerrilheiros não ocupavam uma posição frontal na luta contra os militares, pois, aparentemente, estavam mais preocupados em

conservar sua integridade e em obedecer às normas internas da organização à qual pertenciam.

3.4) A representação do espaço da clandestinidade

Quanto ao espaço da narrativa, este também apresenta visíveis mudanças, se comparado ao palco dos acontecimentos anteriores ao AI-5. Para conciliá-lo ao período de intensa repressão que seguiu o Ato Institucional acima aludido, o narrador retira a oposição das principais avenidas do Rio de Janeiro e a coloca em cenários típicos da esfera privada. Trata-se de um momento em que grande parte da narrativa penetrará no interior dos “aparelhos” ou “infras” como eram denominadas as casas onde os guerrilheiros mantinham personalidades políticas como reféns e preparavam estratégias de luta: “[...] Vivíamos no mundo fechado dos aparelhos, sem nenhum contato social [...]” (SYRKIS, 1981, p.279).

Contudo, a mudança do espaço não é súbita. Antes, obedece a um processo paulatino, em que o narrador aos poucos modifica o cenário, de modo a fazer o avanço da narrativa implicar redução espacial, o que, de certa forma, lembra a própria perda de espaço das organizações de esquerda, da guerrilha e da clandestinidade no cenário político nacional como veículos de transformações sociais. Assim, ao término do enredo percebe-se a ocorrência de uma gradual diminuição do espaço ocupado pela oposição representada na obra, obrigada a fazer política a partir de lugares cada vez menores.

Entende-se que em *OC* este aspecto é obtido por um movimento decrescente marcado por quatro níveis, cuja transição de um a outro provoca a gradativa redução espacial. Tais níveis consistem nos seguintes estágios: a) deslocamento das ações de oposição ao regime militar do centro do Rio de Janeiro para um ponto específico da cidade; b) casa onde é mantido refém o embaixador Ehrenfried Von Holleben; c) casa onde é mantido refém o embaixador Giovanni Enrico Bucher; d) o “cubículo minúsculo” onde se hospeda Syrkis antes de exilar-se. É preciso esclarecer que, na obra, dito movimento acompanha a trajetória do autor enquanto personagem inserido nos fatos que compõem a narrativa. Em outras palavras, tomar-se-ão como parâmetro para análise da diminuição dos ambientes os lugares por onde transita Syrkis personagem em meio a suas atividades de membro da oposição após dezembro de 1968.

O primeiro dos estágios supramencionados concerne aos cenários dos trabalhos da oposição que antecedem a imersão total dos guerrilheiros na clandestinidade. Neles, verifica-se que o espaço onde se realizam as ações políticas ainda é referente a locais públicos. Porém, há uma seleção mais cuidadosa destes locais, com vistas a evitar o assédio da repressão. Ou

seja, as ações remetem a uma política clandestina, mas que são levadas a cabo na esfera pública, ainda que de maneira furtiva. O palco das ações anti-regime militar que inauguram as ações da oposição no período posterior ao AI-5 serve de exemplo. Tentativa de revitalizar as grandes manifestações de rua (o trabalho junto às massas) alguns membros da COSEC tentam discursar numa favela do Rio de Janeiro:

O comício de Jacarezinho foi a nossa primeira ação depois do AI-5. / Subi na traseira do caminhão às cinco e meia em ponto [...] Encostadas na amurada da ponte as massas para as quais nos dirigíamos: os cinco admirados operários. / – Com-pa-nhei-ros: a ditadura dos patrões decretou o AI-5 prá explorar ainda mais o povo! Mas a classe operária resiste! [...] / [...] Organizados somos a força que vai acabar com a ditadura dos patrões e fundar um Brasil novo em que os operários sejam os donos das fábricas! / E já falava do Vietnã heróico, quando vi o Ernesto surgir excitadíssimo [...] e gritar prá mim: – Desce! Desce que vem polícia! / Cortei o discurso, dei um abrupto viva à revolução – devem ter pensado que era a de 64... – e pulei disparando favela acima, seguido pelos demais secundas [...] / Tomei um beco, outro e fui subindo [...] (SYRKIS, 1981, p.96-97).

Enquanto narra as circunstâncias da primeira atividade política pós AI-5 em que participara, Syrkis narrador deixa marcas do deslocamento espacial sofrido pela oposição. Os personagens já não protestam nas avenidas Graça Aranha, Presidente Vargas, Nilo Peçanha, etc. Após o decreto do ato institucional, a oposição vê-se forçada a se deslocar, numa tentativa de acessar o povo de maneira mais restrita para se prevenir de possíveis ataques da repressão. Assim, o narrador transfere o trabalho dos então membros da COSEC para uma favela, lugar cujo trânsito de pessoas se restringe, geralmente, a seus moradores.

Encontra-se aqui o primeiro nível da gradual diminuição de espaço. O trabalho da oposição mantém-se na esfera pública, mas não ambiciona os mesmos holofotes das grandes manifestações. Por isso, retira-se da amplidão do centro e vai para um ponto específico do Rio de Janeiro. Apesar disso, os personagens não estão totalmente confinados, possuindo, ainda, certa capacidade de locomoção, como se nota nos momentos em que estão prestes a ser acoados pela polícia: “[...] pulei disparando favela acima, seguido pelos demais secundas [...] / Tomei um beco, outro e fui subindo [...]” (SYRKIS, 1981, p.96-97). A narração desta fuga contém um traço que vem ao encontro dos argumentos aqui expostos. Como salienta o narrador, ele e demais companheiros se evadem do local através dos becos, espaço bem reduzido, se comparado às vias pelas quais os manifestantes no período pré AI-5 fugiam dos ataques da polícia – “A massa instintivamente evitou o choque com a cavalaria e recuou para a rua *Uruguaiana*” (SYRKIS, 1981, p. 62 *itálico nosso*) – aspecto que assinala para um notável decréscimo no espaço percorrido.

O acosso da repressão visto no excerto acima revela a inviabilidade das ações políticas junto à população na esfera pública da sociedade, dentro daquele contexto. Assim sendo, os personagens de *OC* se organizam com vistas a dar continuidade às ações da oposição, agora, por meio da luta armada. Nota-se que os membros do movimento estudantil, então em declínio, começam a se afiliar em organizações que optem por formas de agir mais radicais. Neste sentido, o apoio de Syrkis, na época membro da VAR-Palmares²⁴, à cisão empreendida por militantes insatisfeitos com a incapacidade da organização em realizar a luta armada, é exemplar. Pela narrativa das circunstâncias que a provocaram, compreende-se que certa parcela da VAR-Palmares, descontente com a burocracia que permeava as práticas do grupo e ávida por ações armadas, decide deixar a organização:

A nossa opção de ficar com o racha se baseou mais em questões subjetivas [...] do que por qualquer critério político mais profundo [...] de um lado, estavam os que tinham condições de levar à frente a luta no seu nível mais alto [...] do outro, os burocratas [...] que apenas escreviam documentos imitando Lênin, optávamos pelos primeiros. Queríamos estar com o “pessoal da pesada” (SYRKIS, 1981, p.121).

Com esta cisão, a VPR se recompõe. A organização conta com membros em São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo que é o agrupamento da capital carioca que tem representada suas atividades guerrilheiras ao longo de *OC*. Como já dito, a referida organização prima pelo afastamento em relação às massas. Este fato oportuniza o exame do segundo estágio de redução espacial, quando a representação das ações políticas da oposição adentrará os “aparelhos”, ou melhor, optará pela imersão na clandestinidade. Percebe-se que o espaço anterior, que já se havia encolhido, indo das avenidas do centro do Rio para locais específicos da esfera pública, diminui ainda mais ao ser levado para o interior de residências onde os guerrilheiros mantêm reféns as personalidades políticas a serem trocadas por militantes detidos. Aqui, pode-se mencionar os sequestros dos embaixadores alemão e suíço. Como se verá nos seguintes exemplos, apesar de terem como cenário os “aparelhos”, ambos não apresentam a mesma dimensão espacial, dando sequência, assim, a gradual redução anteriormente aludida. O primeiro faz breve descrição do local em que o embaixador Von Holleben foi mantido refém:

²⁴ Organização armada de extrema esquerda que visava implantar um regime comunista no Brasil. Criada a partir da fusão entre integrantes da VPR e do COLINA. O motivo da cisão ocorrida na VAR-Palmares – que como dito acima reconstituiu a VPR – oferecido pela narrativa de *OC* vai ao encontro dos argumentos de Jacob Gorender em *Combate nas trevas* (1987) ao abordar a questão. Para Gorender “a linha divisória se localizou no grau do militarismo” o que justifica o fato de a maior parte dos militantes experimentados na luta armada, terem se posicionado favoráveis à VPR (Cf. GORENDER, 1987, p.137). Ou seja, o fator determinante para a dissidência foi a opção por formas violentas de ação.

A janela do quarto dele [do embaixador], o maior da casa, dava para o pequeno pátio cercado pelo muro exterior. As venezianas eram cor de laranja, com cortinas coloridas e um mosquitoeiro protegendo a janela dos olhares lá de fora [...] No quartinho dos fundos [...] havia duas camas onde dormíamos [...] (SYRKIS, 1981, p. 177).

O trecho é composto de forma a ressaltar a exiguidade do espaço, restringindo a ele a circulação dos guerrilheiros. A janela, via de contato com o mundo exterior, é bloqueada (cortinas, muro), impedindo que os moradores das casas contíguas – tomados aqui como representantes da sociedade civil – conheçam a política realizada pelos indivíduos ali residentes. Logo, são revestidas com cortinas e mosquitoeiros, como ele mesmo diz para proteger “a janela dos olhares lá de fora”. Acrescente-se que a abertura que poderia ocasionar o contato entre guerrilha e sociedade, é estancada pelo “muro exterior”, demarcando o espaço por onde transitam os personagens. Como se vê, três camadas de proteção – muro, cortina, mosquitoeiro – simbolizando as barreiras mantenedoras da clandestinidade na qual estão imersos os personagens. Ademais, a descrição do entorno da casa, “pequeno pátio”, e a escolha do narrador em qualificar o cômodo onde se acomodava através de um substantivo em grau diminutivo, “quartinho”, vêm reforçar a característica reduzida do espaço onde se encontra a guerrilha.

Mesmo neste caso, em que a narrativa abarca a política feita por detrás das paredes dos aparelhos, o decréscimo espacial continua. Nesta perspectiva, o ambiente das atividades políticas da VPR sofre outro cerceamento, quando seus membros passam a viver na casa preparada para o sequestro do embaixador suíço, Giovanni Bucher. A seguir, os comentários do narrador demarcam o terceiro estágio da gradual redução do espaço. Em meio à suas primeiras impressões acerca do personagem Paulista (Carlos Lamarca), Syrkis compõe um quadro do local que chama a atenção para sua extensão diminuta:

–Encosta ali. Ivan apontou para uma *pequena* casa [...] / Portão de metal, murinho baixo e uma *pequena* varanda coberta por uma abóboda mourisca que a fazia parecer ainda *mais apertada* [...] / Era *pequena mesmo, bem menor* que a do embaixador alemão. Sem jardim, apenas dois canteirinhos, a varanda e três quartos, um atrás do outro, banheiro, cozinha e área à esquerda [...] Os quartos eram *pequenos* e suas paredes da direita davam para a casa do vizinho [...] (SYRKIS, 1981, p.227, itálico nosso).

No excerto, destaca-se o empenho em acentuar o pequeno espaço do novo aparelho. Neste sentido, o narrador abusa dos qualificativos que evocam imagens de curta extensão para descrever a casa e algumas das partes que a compõem. É recorrente o emprego da palavra “pequena” à qual, em determinado trecho, vai se juntar o vocábulo “mesmo” atuando como

intensificador: “[...] Era pequena *mesmo* [...]”. Percebe-se que o narrador, após adentrar o local, procura suplementar o que dissera sobre a compleição da casa quando dela se aproximava, acompanhado por Ivan. Ao percorrer a varanda e lançar a vista pelo lugar, ele constata que a casa não era apenas pequena: era pequena “mesmo”, mais do que ele supunha. Além disso, o espaço ainda é mais diminuído quando comparado ao aparelho onde esteve refém o embaixador alemão. Para tal, novamente o narrador recorre a um vocábulo intensificador: “[...] *bem* menor que a do embaixador alemão [...]”.

A imagem da casa onde os guerrilheiros manterão refém o embaixador suíço completa o terceiro estágio da redução gradual do espaço da oposição. À medida que Syrkis narrador discorre sobre dito sequestro, a pequena dimensão espacial do aparelho, aliada ao endurecimento do regime ao longo das negociações para a soltura de Enrico Bucher, desperta-lhe a sensação de claustrofobia. Neste contexto, a tática dos militares, baseada na recusa em libertar determinados presos políticos (ver página 267) e na ausência de resposta para os comunicados enviados pelos guerrilheiros, prolonga o tempo de permanência no local. Fatores estes que, somados às pequenas dimensões da casa, concorrem para despertar a referida sensação: “[...] Fazia três semanas que estava enlatado naquela infra [casa] de paredes cada vez mais apertadas [...]” (SYRKIS, 1981, p.271).

A fim de traduzir a situação de encerramento em que se encontrava o companheiro Felipe, Syrkis narrador recorre ao vocábulo “enlatado” deslocando o sentido do verbo “enlatar”, geralmente empregado para referir-se a alimentos pressionados dentro de recipientes pequenos. Nas circunstâncias representadas pela obra entende-se que o narrador serve-se deste verbo para levar o leitor a imaginar a pouca mobilidade que o espaço permitia aos personagens. A sensação de claustrofobia é expressa principalmente pelas dimensões que, segundo a visão do narrador, a casa adquire com o passar do tempo, pois as três semanas passadas na “infra” tornam as “[...] paredes cada vez mais apertadas [...]”. Desse modo, Syrkis narrador faz alusão a um possível medo patológico do qual padecera o guerrilheiro de outrora, durante o tempo de espera para a resolução do sequestro. Daí a impressão de que as paredes da casa se estreitavam. Lança mão, como se vê, de uma representação física do local somada à descrição psicológica do personagem ali encerrado que, parece, começava a apresentar sintomas que o configuram como claustrofóbico.

Neste sentido, a narrativa em torno do sequestro de Bucher segue em direção à claustrofobia. Tanto o espaço físico onde se encontram os personagens, como seu grau de representatividade política é composto de forma a parecer pequeno: os presos negados pelo governo, os comunicados que não são divulgados, a casa “bem menor”, a infra de “paredes

cada vez mais apertadas”. Não por acaso ao seu término o narrador refere-se ao episódio nestes termos: “[...] Fiquei passeando por Ipanema, curtindo o fim daquela longa *novela claustrofóbica* [...]” (SYRKIS, 1981, p.284 *italico nosso*).

Syrkis narrador encara os impasses do sequestro como “longa novela claustrofóbica”. Longa, pois o tempo em que os guerrilheiros estiveram em posse do embaixador foi muito além do que esperavam – cerca de quarenta dias. Já a alusão à novela expressa os impasses durante as negociações, os avanços e retrocessos, as imposições do regime, a tensão desencadeada pela possibilidade de assassinar Enrico Bucher. Novela a que se soma o adjunto “claustrofóbica”, por ter como cenário o pequena casa em que ditos episódios se sucederam e, também, pelo fato de os guerrilheiro terem se sentido pressionados pelos empecilhos criados para dificultar a libertação de certos presos.

Libertado o embaixador suíço, os personagens que habitaram o “aparelho” da Rua Tacaratú se separam no intuito de despistar os trabalhos de investigação por parte dos órgãos de segurança. É quando o narrador-personagem passa a hospedar-se em quartos, enquanto se prepara para deixar o Brasil. Foram dois: o primeiro, localizado num “edifício qualquer da rua Duvivier” (SYRKIS, 1981, p.294), cuja dona lhe despertou suspeitas que o obrigaram à nova mudança. Já o segundo, referente à sua última habitação antes de exilar-se, recebe uma qualificação que simboliza o quarto estágio da gradual redução de espaço que seguiu a representação do período pós AI-5:

Naqueles dias me convenci [...] que a mulher do apartamento tinha a chave do meu armário [...] / [...] abandonei o quarto e [...] aluguei outro, na rua Bolívar. Era um cubículo minúsculo, só cabia a cama, a clarabóia e a porta rangente (SYRKIS, 1981, p.325).

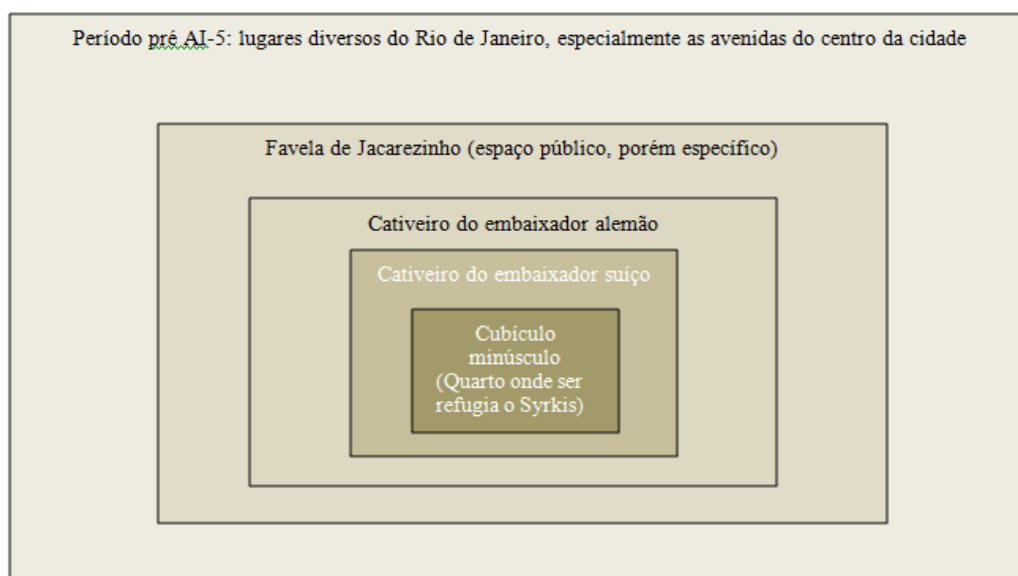
A necessidade de esconder seu envolvimento com a guerrilha leva o personagem a deslocar-se. É evidente que a motivação para abandonar o quarto é fruto da desconfiança em relação à dona do apartamento, mas o trabalho do aparato repressor está implícito em sua decisão, pois o que o preocupava era o receio de, em caso de suspeitas, ser denunciado aos órgãos de segurança. A mudança de ambiente faz a gradativa redução espacial chegar a seu limite. Aqui, chama a atenção o esforço de Syrkis narrador para enfatizar o quão pequena eram as dimensões do espaço para o qual Syrkis personagem se transferira. O narrador, ao configurar o quarto, acaba cingindo-o de modo a sugerir a sensação de aperto, de absoluto confinamento, compondo uma imagem propensa a despertar a claustrofobia, por identificá-lo com o substantivo “cubículo” seguido do qualificativo “minúsculo”. Notoriamente, uma

tentativa de cingir ao máximo o espaço ocupado pelo militante (companheiro Felipe) e, por que não, pela militância clandestina, de anos antes.

A próxima habitação de Syrkis após o quarto da rua Bolívar seria, supõe-se, no Chile, uma vez que a narrativa de *OC* é finalizada quando o autor está às portas de Santiago. O que se depreende da progressiva redução dos locais por onde Syrkis personagem transitou é que as dimensões espaciais, propensas a seguir um movimento decrescente, têm um significado para além da simples composição do espaço da narrativa. A dimensão cada vez menor dos locais ocupados pelo trabalho de oposição é concomitante ao recrudescimento do regime militar que, por sua vez, segue um movimento de ordem crescente.

Visto por este prisma, o enredo demonstra que as partes conflitantes da narrativa – regime militar e oposição – são dois grupos respectivamente em ascensão e declínio, no referente ao grau de influência que ambos exercem no panorama político do país, durante o período em que Syrkis personagem fora militante. Como consequência, o cenário da narrativa será alterado conforme a ascensão dos militares e o declínio de seus opositores. Por isso, à medida que o espaço dos primeiros é ampliado, o dos segundos sofre um decréscimo paulatino, o qual é ilustrado pela figura abaixo:

Imagem nº4: A diminuição gradual do espaço da oposição armada



Pelo exame dos trechos precedentes, entende-se que, posta em permanente diminuição, e esfera privada está acorde com os ideais políticos do autor no período de publicação de sua autobiografia. A necessidade de se esconder obrigara Syrkis personagem, o

militante clandestino, a diminuir cada vez mais a sua esfera de atuação. Conseqüentemente, ao narrar suas vivências de militante, Syrkis narrador esboça cenários os quais são consonantes ao grau de influência política da oposição armada. Isso fica evidente quando o leitor deita um olhar panorâmico sobre a narrativa, comparando, por exemplo, episódios como a “Passeata dos cem mil”, ápice do movimento oposicionista, com a casa onde Bucher permanece sequestrado.

O primeiro, realizado na esfera pública, com vistas à ampla divulgação, recebe tamanho apoio popular que o então presidente, Marechal Costa e Silva, recebe uma comissão representativa dos manifestantes: “Uma delegação da “Comissão dos Cem Mil” [...] seguiu à Brasília no dia seguinte, apresentar as nossas reivindicações ao Marechal Costa e Silva, que anunciara o propósito de dialogar com os estudantes (SYRKIS, 1981, p.78). Em contrapartida, no segundo, percebe-se que a oposição – armada e clandestina – não exerce a mesma influência política das grandes manifestações públicas. Fica à mercê, então, das imposições dos militares, estes, aproveitando-se do isolamento dos personagens para confinar a representatividade política deles ao exíguo espaço da “infra do tio”²⁵, enquanto os condiciona a agir de forma favorável ao regime: “Politicamente, a situação degradingolava cada vez mais. A tática do governo era muito inteligente e ia nos conduzindo exatamente ao ponto desejado [...] A arapuca estava armada, bem montada (SYRKIS, 1981, p.265). Assim, Syrkis narrador parece expressar em seu texto que a política clandestina não tem espaço no cenário político brasileiro do início dos anos 1980. Uma maneira de convidar o leitor a pensar as transformações sociais, esboçadas naquela época, como algo que deveria ocorrer impreterivelmente sob a luz pública, haja vista que a clandestinidade como forma de oposição estava limitada a um “cubículo minúsculo”.

²⁵ Nome pelo qual os guerrilheiros se referiam ao cativo de Giovanni Enrico Bucher, apelidado por eles de tio.

Considerações finais

Após as ponderações sobre a narrativa de *OC* desenvolvidas ao longo deste trabalho, convém retomar as pressuposições anteriores ao exame da obra. Recorde-se que uma das intenções era a de complementar duas pesquisas realizadas pelo projeto “Fronteiras da literatura brasileira contemporânea” a respeito de *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira, e *Batismo de Sangue*, de Frei Betto. Assim, cogitava-se se Syrkis abordaria a guerrilha de modo semelhante a Gabeira, infantilizando-a, e se escreveria procurando se redimir perante a opinião pública, oportunizando a sua inserção no cenário político brasileiro do início da década de 1980, como faz Betto.

Começando pelas reflexões em relação a *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, pode-se dizer que Syrkis procede de modo análogo àquele autor. No capítulo 1, viu-se que Frei Betto faz um inventário da tortura, descrevendo-a de modo pormenorizado, para mostrar que os frades dominicanos cooperaram com os agentes do DOPS em virtude das sevícias sofridas nas salas de tortura. Em resumo, trata-se de narrativa em que está implícita uma tentativa de redenção, algo também buscado por Syrkis, que escreve com uma distância de aproximadamente dez anos em relação aos fatos narrados em *OC*. É momento, portanto, em que a guerrilha já havia sido derrotada e mostrava-se ineficiente enquanto veículo de oposição aos militares.

Deste modo, o autor, ex-guerrilheiro, de volta ao país depois de oito anos de exílio, encontra formas de oposição muito diferentes das que ele participara, e, então, decide reconhecer que agiu equivocadamente em anos anteriores, como se viu. Aparentemente, admitindo os erros do passado, Syrkis tenta, além de se desculpar, conquistar a possibilidade de participar da política pós-Anistia, mostrando aos opositores de então os erros cometidos outrora, os quais não deveriam, segundo o autor, se repetirem.

Mas a tentativa de se recolocar nos movimentos sociais pós-Anistia não se dá através do detalhamento da tortura, verificado em frei Betto. Em *OC*, a forma de se redimir é buscada no reconhecimento de que opor-se ao regime de forma violenta, clandestina e isolada da população foi um equívoco.

A constatação dos parágrafos anteriores enseja a abordagem de outra indagação feita no início deste trabalho. Se Syrkis admite que a guerrilha foi um equívoco, significa que ele aborda a luta armada na perspectiva de Gabeira em *O que é isso, companheiro?* Este, como se viu, infantiliza as reivindicações da guerrilha, julgando de modo negativo aqueles que escolheram a via das armas para se opor ao regime (Cf. PEREIRA, 2010, p.10). Já Syrkis,

conforme observado no capítulo 2, ridiculariza as ações dos guerrilheiros, expondo-os ao riso do leitor, pelo método da sátira. Procedimento que, na esteira de Gabeira, sublinha a inaptidão dos membros da guerrilha, especificamente dos membros da VPR, em que militou.

Neste sentido, ao focar o despreparo daqueles jovens que almejavam transformar o país com “um punhado de metralhadoras”, também Syrkis, ao modo de Gabeira, estaria optando pela esfera pública como *locus* ideal em que deveria se realizar a oposição ao regime e, de resto, qualquer ação política. Isto se evidencia quando o autor escolhe os estilos (sobretudo o épico-heróico e o satírico) para representar os dois momentos sobre os quais a narrativa se refere: para o pré AI-5, estilo épico-heróico, e para o pós AI-5, o estilo satírico. Nesta escolha já estão embutidos seus juízos de valor sobre as formas de oposição das quais ele participou antes de se exilar, a saber: uma política pública, institucional e pacífica; uma política privada, afastada das massas e violenta. Assim, eleva as formas de oposição anteriores ao AI-5, representado-as mediante o viés épico-heróico, em detrimento da oposição posterior ao AI-5, especificamente a guerrilha, representada sob um viés satírico.

Da escolha de Syrkis pelo espaço público como ideal para os trabalhos de oposição, depreendem-se outras duas inferências. A primeira concerne à cautela adotada pelo autor, uma vez que, ao evitar a posição de paladino da guerrilha, ele protege-se de possíveis represálias por parte dos militares, caso a “linha dura” conseguisse impedir o processo de transição política, processo que, à altura em que o livro era publicado, ainda estava incipiente. Quanto à segunda, refere-se à contradição do autor, pois, apesar de criticar, enquanto narrador, o isolacionismo da guerrilha e de também se autorepresentar, enquanto personagem, como crítico da luta armada, ele acaba, no cômputo geral, agindo igual aos demais – isto é, participando apaixonadamente da guerrilha, confiante na sua efetividade como luta contra o regime.

Voltando a pensar *OC* paralelamente a *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue* verifica-se que Syrkis também lança mão do esforço tradutório. No capítulo 1, viu-se que Gabeira e Frei Betto empregam metáforas com função tradutória para que o leitor compreenda aspectos relativos à guerrilha e à tortura. Em *OC* percebe-se procedimento similar, haja vista que, para transmitir certas imagens ou situações vivenciadas na clandestinidade, o autor busca correspondentes no universo do leitor, estratégia a qual condicionou, inclusive, a identificação do leitor modelo da obra. Daí, comparar-se os guerrilheiros inaptos para o enfrentamento armado ao “Exército de Brancalone”, a guerrilha e a demora para sua deflagração à “teia de Penélope”, as sessões de crítica e autocrítica aos rituais de *mea culpa*, entre outros.

Outra proposta deste trabalho era refletir sobre as características do gênero ao qual pertence *OC*. Nota-se que a narrativa é composta por elementos característicos a dois gêneros – as memórias e a autobiografia – além de valer-se do testemunho, pensado como modalidade na tipologia textual. Entretanto, percebe-se que em *OC*, embora haja traços dos gêneros suprarreferidos, os elementos autobiográficos prevalecem. Assim, apesar de falar pelos companheiros que padeceram em meio à luta contra o regime (testemunho) e de narrar acontecimentos protagonizados por outros personagens (memórias), a narrativa de *OC* majoritariamente recai sobre a personalidade de Syrakis em sua relação com os indivíduos de grupo ao qual pertencia (autobiografia). Ou seja, o autor, também narrador e personagem, protagoniza a maioria das cenas que compõem o livro. Apesar disso, entende-se que esta ainda é uma questão delicada sobre a qual não se pretende, aqui, impor uma classificação fixa. O que se propôs foram reflexões sobre a possibilidade de flexibilização de maneiras rígidas de narrar, ancorando-se, como ponto de partida, na pressuposição de que *OC* tratava-se de texto autobiográfico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARAUJO, Inacio. ‘O encouraçado Potemkin, de 1925, impressiona pelo frescor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 Nov. 2014, Folha ilustrada.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova cultural, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Susy Frankl Sperber e George Bernard Sperber. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1990.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2008.

BOBBIO, Norberto, MATEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C, Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BUARQUE, Chico. Quem te viu, quem te vê. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Holanda – Volume 2*. Rio de Janeiro: Som Livre, RGE, 1967. LP. Faixa 6.

BUNGART NETO, Paulo. *Augusto Meyer proustiano: a reinvenção memorialística do eu*. Campo Grande: Ed. UFMS; Dourados, Ed. UFGD, 2014.

COSTA, Ana Karolini Teixeira da. *Do diário ao romance: representação literária em Quartos de despejo (1960) e Pedacos da Fome (1963), de Carolina Maria de Jesus*. 123 f. Dissertação (mestrado. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE), Universidade Federal da Grande Dourados, 2013.

DAMMATA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, João Ferreira. *Carnavalização*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6080/carnavalizacao>> Acesso em 14/ 12/ 2015.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, Companheiro?* São Paulo: Abril Cultural, 1984.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GERBASE, Carlos. *O encouraçado Potemkin, de Sergei Einsenstein*. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/potemkin.htm>> Acesso em 27/03/2015.

GRANT, Robert et al. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HABIB, Paulo Paulinelli. *O ethos na argumentação: análise discursiva de uma carta-protesto de Sobral Pinto ao Presidente Costa e Silva*. 183 f. Dissertação (mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACOB, Gorender. *Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*; organização : Jovita Maria Gerheim Noronha, Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PEREIRA, R. S. Fronteiras da literatura brasileira contemporânea: mistura de gêneros em batismo de sangue de Frei Betto. *Remate de Males*, Campinas, Unicamp, v.30, n.2 p. 335-350, Jul./Dez. 2010.

PEREIRA, R.S. Fronteiras da literatura brasileira contemporânea: *O que é isso, companheiro?*, entre o público e o privado. X SEL- Seminário de Estudos Literários, 2010, UNESP, Campus de Assis...12 páginas

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Daniel Aarão. *Regime militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RIDENTI, Marcelo. Que história é essa? In. REIS, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: oposição e integração. In. MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; (org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo social*, São Paulo, USP, v. 17, n.182 p. 81-110, Jun,/ 2005.

SANTIAGO, Silviano. *O ateneu: contradições e perquirições*. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana: Literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

SYRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global editora, 1981.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

WHITE, Hayden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.