



Memória da ditadura na lírica de Francisco Alvim

Leandro Bernardo Guimarães*

O testemunho, a princípio, foi associado ao relato escrito ou oral de sobreviventes de guerras, genocídios, ditaduras, prisões, perseguições políticas, representando, portanto, um modo de resistência, por meio da rememoração, ao poder autoritário. No âmbito europeu, a tradição crítica concentra-se no testemunho de sobreviventes da *shoah*, a exemplo de *É isto um homem*, do italiano Primo Levi, publicado em 1947. Para Jeanne Marie Gagnebin, o relato da experiência traumática significava, para os sobreviventes da Segunda Guerra Mundial, “tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade” (2009, 99).

No âmbito hispano-americano, além de abarcar obras que testemunham a sobrevivência a regimes ditatoriais, o campo de estudo tem se ampliado, abarcando também o relato vivencial de grupos vulnerabilizados, como negros, indígenas, moradores de favelas, homossexuais e mulheres. Essa literatura, como afirma Valeria de Marco, possibilita “a entrada na cultura letrada das vozes de outras identidades, das vozes até então silenciadas” (2004, 48). Os livros *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*, de

*Mestrando em Estudos Literários na Universidade Federal de Goiás (UFG).

Elizabeth Burgos (1986), e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (1960), exemplificam, respectivamente, o testemunho das condições de vida da população indígena da Guatemala e o testemunho da miséria vivenciada por moradores de uma favela paulistana.

Na contemporaneidade, a crítica e a teoria da literatura passam a se interessar pelo testemunho contido em obras literárias do passado e do presente, não necessariamente categorizadas como “literatura de testemunho”. Este conceito, como destaca Márcio Seligmann-Silva, não pode ser restringido ao relato empírico de sujeitos que vivenciaram experiências traumáticas. Segundo o pesquisador, “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal” (2003, 46). Desse modo, se o sobrevivente de ações traumáticas, ao relatar sua experiência, no papel ou na oralidade, esbarra na impossibilidade de reviver o passado por meio da linguagem, não seria plausível o testemunho ser pensado, também, como um recurso estético forjado pela criação artística?

Para Seligmann-Silva, “a literatura sempre tem um teor testemunhal” (2003, 48) que pode ser notado em diferentes gêneros, requerendo da crítica reflexões acerca da memória, da violência, do trauma e das tensões entre ética e estética, criação artística e realidade.

O tratamento estético da experiência ditatorial civil-militar brasileira acontece mais sistematicamente no gênero lírico, a partir das décadas de 1970 e 1980, período em que os poetas direcionaram suas preocupações para “o contexto político brasileiro, as manifestações explícitas da subjetividade e as inscrições do corpo na escrita” (Maciel: 2009, 116).

Em relação a esse gênero, o imaginário social o consagrou, no curso da história ocidental, como reduto elocutivo centrado na primeira pessoa do singular. Assim, essa expressão artística mediada por um único “eu” foi logo vista como um meio de o poeta empírico confessar ao mundo sua experiência subjetiva, como acreditava Hegel (1993, 160). Porém, essa concepção, segundo a qual o poema revela somente a memória individual, se mostra frágil, sobretudo, a partir da modernidade.¹

A mudança de paradigmas sócio-histórico-filosófico-culturais no século XX implicará a compreensão do homem como um sujeito fragmentado pelas incongruências do processo histórico, o que resultará, na lírica, no engendramento de subjetividades cada vez mais dissociadas do ideal de completude romântico. O impacto das duas grandes guerras mundiais, associado à hegemonia do capitalismo reificador, amplificou as desilusões da humanidade e da arte. Theodor Adorno, ao afirmar que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (1998, 26), expressa a crise da linguagem e da expressão convencional, incapaz de traduzir as fissuras da experiência humana fraturada.

Apesar dessas mudanças históricas, perduram nos estudos literários algumas concepções equivocadas acerca do gênero. Conforme ressalta Wilberth Salgueiro, “nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre ‘testemunho e literatura no Brasil’, é nítida a escassez de pesquisas que relacionam ‘testemunho e poesia’” (2011, 10). Segundo Salgueiro, a razão para essa carência de estudos centra-se nos seguintes motivos:

¹ O conceito de modernidade utilizado refere-se ao sistematizado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* (1978). Nessa obra, o pesquisador alemão situa como fundadoras da modernidade as produções líricas de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial; 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, a estreita cumplicidade entre a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos (2011, 10-1).

No contexto da poesia brasileira contemporânea, o desaparecimento à memória vivida em prol da construção de subjetividades sem vínculo direto com um eu biográfico tem se tornado uma constante. Exemplifica esse exercício de despersonalização do centro elocutório a poesia de Francisco Alvim, já que sua escrita se caracteriza pela recorrente configuração de vozes e personas multifacetadas, muitas vezes dramatizadas em um mesmo poema.

Não seria incoerente, portanto, vincular a poesia de Francisco Alvim à literatura de testemunho, já que na contemporaneidade o sujeito, como pontua Michel Collot, sai de si, “porque ele faz como cada um a experiência desse pertencimento ao outro, ao tempo, ao mundo, à linguagem” (2013, 223)?

Embora pareça estranha e incoerente a vinculação do testemunho à obra poética de Francisco Alvim, em cujos poemas o diálogo constitui o eixo dramatizador de subjetividades, a ponto de Antonio Carlos de Brito (Cacaso) afirmar que a maioria de seus poemas “poderiam ser dramatizados, levados ao palco” (1988, 138), é possível, sim, analisar sua obra sob a ótica dos estudos que associam literatura e testemunho.

Márcio Seligmann-Silva, ao situar o testemunho não como sinônimo de “literatura de testemunho”, na medida em que não é um gênero, mas como “uma *face* da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofe” (2003, 85), possibilita ao leitor contemporâneo identificar características testemunhais em canções, contos, filmes, romances, textos teatrais, poemas. Assim, o mais apropriado seria pensar os poemas de Alvim, nos quais há a configuração de sujeitos circunscritos ao contexto ditatorial, como detentores de um “teor testemunhal”. Esse teor tem relação com o real, mas este “não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como era pensada pelo realismo. O real do ‘teor testemunhal’ deve ser compreendido como um ‘evento que justamente resiste à representação’” (2003, 85).

Tendo em vista que a lírica pode, sim, por meio de seus recursos estilísticos, apresentar teor testemunhal acerca de eventos extremos, procederemos à análise de alguns poemas de Francisco Alvim nos quais há possibilidade de associação ao contexto ditatorial civil-militar brasileiro.

A alusão direta ou indireta ao contexto ditatorial não aparece em seu primeiro livro, *Sol dos cegos* (1968). Embora publicados após 1964, muitos poemas que compõem esse livro foram escritos em período anterior, como os que constituem a parte intitulada “Amostra grátis”, produzidos entre 1957 e 1963.

A referência ao golpe será perceptível em alguns poemas de *Passatempo*, seu segundo livro, publicado em 1974. Em obras posteriores, a memória ditatorial também se fará presente, principalmente em poemas em que a configuração do sujeito se abre para a pluralidade de vozes.

É como se a violência institucionalizada pelo regime ditatorial se fizesse mais verossímil, no texto poético, através da inter-

locução polifônica. Essa dramatização da subjetividade, contudo, não implica a construção de diálogos claros, lineares, facilmente decodificados pelos leitores, como, na maioria das vezes, espera-se que sejam os diálogos de um texto teatral, cujas rubricas situam o leitor no contexto da trama. Como observa Viviana Bosi, os poemas de Francisco Alvim escritos nos “anos 70 e 80 acusam os porões da ditadura, ao insinuar a tortura, o medo e a perseguição, sugerindo a corrupção e o apadrinhamento, muitas vezes de forma velada, figurando situações ambíguas que precisam ser decodificadas pelo leitor” (2014, 19).

Outro poema em que a memória coletiva da ditadura civil-militar é mobilizada, também extraído de *Passatempo* (1974), intitula-se “Nosso trabalho”.

Você tem ideia por que foi chamado?
Não, meu caro, não é nada disso
se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência
O que a gente pode visitar por perto?
Não sei, não saio nunca daqui
Ouvi dizer que Pirenópolis
É preciso que ela venha
Circulamos em meios mais ou menos paralelos
o seu jeito de falar
Passemos agora às torturas
Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido

Você vê, esta cidade é um labirinto
Um corredor comprido e estreito
(um gato atrás de um rato)

um prato de jiló sem molho)
É preciso encontrar uma explicação
In dubio contra reo
Microfones

(Alvim: 2004, 287)

Já no primeiro verso do poema – “Você tem ideia por que foi chamado?” – o leitor se vê diante do procedimento estético considerado a linha de força da dicção poética de Francisco Alvim: a dramatização da subjetividade.

A interrogação, dirigida a uma segunda pessoa, seguida por uma resposta no segundo e terceiro versos – “Não, meu caro, não é nada disso / se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência” –, instaura um diálogo, possivelmente entre agentes do governo. Vindos de alguma região do país não identificada no poema, eles estão em Brasília sem saber o motivo de terem sido chamados pela cúpula.

A resposta à pergunta feita no quarto verso – “O que a gente pode visitar por perto?” –, seguida da resposta: “Não sei, não saio nunca daqui”, traz à cena do poema uma terceira voz, possivelmente de algum funcionário residente na capital federal. Não há referência explícita à cidade de Brasília, porém o sexto verso – “Ouvi dizer que Pirenópolis” – expressa um comentário, supostamente proferido por uma das duas vozes iniciais, referindo-se à turística cidade goiana próxima ao Distrito Federal.

É viável inferir que os versos “É preciso que ela venha” e “Circulamos em meios mais ou menos paralelos / o seu jeito de falar” façam parte do diálogo inicial, apesar de haver uma quebra do assunto anterior. O leitor fica sem saber quem é “ela” e que “meios mais ou menos paralelos” são esses, muito menos o significado da

menção ao “jeito de falar”. Até o nono verso da primeira estrofe não há referências explícitas à ditadura militar. No entanto, no terceiro verso – “se ele foi eleito é porque teve sinal verde da presidência” – há elementos que permitem situar o conteúdo do poema no contexto da ditadura, já que o vocábulo “eleito” e “presidência”, embora sejam conceitos comuns em contextos democráticos, podem sugerir situações de conchavos políticos comuns na ditadura, na medida em que o “eleito” dependeu do aval da presidência, dando a entender que a referida eleição foi fruto de uma votação encenada, revestida de aparência democrática.

No penúltimo verso da primeira estrofe – “Passemos agora às torturas” –, uma das vozes interrompe o diálogo, até então circunscrito a trivialidades, tentando inserir na conversa o tema tortura, prática comum durante a ditadura para forçar delações dos tachados pelo sistema como subversivos. É curioso notar que os interlocutores passam de assuntos banais, como a possibilidade de lazer nas horas vagas, a assuntos graves, como a prática da tortura, com naturalidade, como se torturar fosse algo banal e corriqueiro em suas realidades. Esse procedimento estético, comum na dicção de Francisco Alvim, denuncia a violência naturalizada pelo Estado antidemocrático.

O verso seguinte, último da primeira estrofe – “Você acha que o Ministro é capaz de deixar desprotegido” –, não apresenta informações sobre torturas, mas deixa subtendido que eles precisam de proteção vinda de escalões superiores. Seriam eles torturadores? Será que estão em Brasília para cumprir outra missão?

Na segunda estrofe não fica claro se as vozes são as mesmas da primeira estrofe ou se Alvim, para usar uma expressão de Roberto Schwarz, circulou seu microfone para captar outras vozes, agora,

talvez, dos membros superiores do regime – ministros, generais, coronéis –, que precisam “encontrar uma explicação” para algo não explicitado no poema. Estariam conjecturando uma maneira de camuflar os reais motivos da morte de alguém contrário ao regime? Estariam tentando incriminar um inocente para se livrarem da responsabilidade por algum crime? A solução para o dilema em que estão inseridos, conjecturada por uma das vozes, é inverter a máxima jurídica latina: “In dubio pro reo”, que significa inocentar o réu em caso de dúvida, se não há provas suficientes para a condenação, transformando-a na máxima: “In dubio contra reo”. Essa artimanha, objetivando revestir de legalidade algo criminoso, evidencia os meandros fraudulentos e clientelistas da ditadura civil-militar brasileira, capaz de criminalizar quem se opunha à opressão vigente, ao passo que protegia seus aliados.

Em “Revolução”, poema também extraído de *Passatempo* (1974), nota-se a configuração de uma subjetividade profundamente afetada pela repressão ditatorial.

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém

(Alvim: 2004, 289)

A enunciação, expressa na primeira pessoa do singular, revela a memória de um ex-professor universitário cassado pela di-

tadura. O título “Revolução” é irônico, já que a imposição ditatorial ocorreu por meio de um golpe civil-militar empreendido pela elite, sem participação popular. Ademais, “revolução” era – e ainda é – a forma utilizada pelos simpatizantes e cúmplices da ditadura para revestir esse evento golpista com uma feição político-institucional. Visando, talvez, evitar mais perseguições, o ex-professor adere à nomenclatura oficial: “antes da revolução eu era professor”. Esse poema traduz o triunfo da força ditatorial, inclusive, no plano da linguagem, uma vez que o próprio oprimido incorpora o discurso do opressor.

Após a destituição do cargo na universidade, possivelmente em razão de ser filho de pais marxistas, o sujeito da enunciação, em resposta à repressão, parece se engajar ainda mais na militância política, como podemos depreender da leitura do terceiro verso: “Passei a cobrar posições, de mim e dos outros”. Os três últimos versos, nos quais ele afirma ter melhorado relativamente às cobranças individuais e coletivas, já que não maltrata mais os outros e a si com cobranças ideológicas, expõe as sequelas da violência ditatorial em sua subjetividade. Como pontua Viviana Bosi, a impressão que se tem é que “tudo lhe foi arrancado, até o direito à indignação” (2014, 21).

Segundo a pesquisadora paulista, o misto de conformismo, autoironia e autocompaixão vivenciados pelo sujeito advém da “impossibilidade de transformações sociais” diante da “revolução” instaurada em 1964:

De forma sintética, o poeta exhibe as significativas divergências entre os ideais que orientavam o intelectual de esquerda até a ditadura, e o que ocorreu com a geração seguinte, que entra na vida adulta por volta do começo da década de 70 (como foi o caso

dos então jovens poetas marginais), adaptado ao novo clima e já se desculpando, diminuído, por nem poder (ou mesmo, querer) “cobrar posições” (Bosi: 2014, 22).

Francisco Alvim e os demais poetas marginais propunham como bandeira estética e ideológica a “liberação das repressões, das instituições, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais – como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta que poderia enfrentar o autoritarismo” (Simon: 1999, 6). Pelo viés do humor, da ironia, do coloquialismo, da linguagem elíptica e do despojamento formal, os poetas marginais tentavam exercitar sua crítica ao regime militar.

Do livro *Dia sim dia não* (1978), destacamos o poema “Meu filho”, em que a alusão ao cenário autoritário, violento e arbitrário é mediado por meio de uma metáfora:

Vamos viver a era do centauro
metade cavalo
metade também

(Alvim: 2004, 237)

Composto por três versos, o poema é perpassado pelo tom típico de falas que recorrem a expressões populares para sintetizar situações da realidade. A metáfora do centauro, ser mitológico metade cavalo, metade homem, utilizada pela voz da enunciação para caracterizar o período histórico em que os interlocutores do diálogo vão viver, adquire uma dimensão tragicômica, já que as duas metades do centauro serão compostas por partes do cavalo, o que exclui traços humanos. Se entendermos que a “era do centauro” significa o

período ditatorial brasileiro, a subversão do personagem mitológico faz todo sentido, uma vez que a violência, a brutalidade, a truculência e a desumanidade são marcas desse tempo.

A leitura desse poema e dos demais analisados anteriormente dá a impressão de que “tudo se passa como em uma voz que vem da rua e do vento, e escutamos pela metade, cujo sentido no fundo entendemos, e concluímos o resto sem muitos problemas, pois o contexto é bem conhecido” (Bosi: 2014, 21).

Essa afirmação de Viviana Bosi estabelece diálogo com a afirmação de Roberto Schwarz acerca da linguagem de Alvim, caracterizada pela

limpeza das falas, sem luxo, redundâncias, frases-feitas, figuras de linguagem, arremate lapidar, universalismos etc., ou seja, sem traço literário convencional, é trabalho literário seu, que lhes decanta o conteúdo pragmático e as torna comensuráveis, peças de um mesmo sistema, abrindo à consideração um verdadeiro fundo nacional de ironias (Schwarz: 2002).

Em *Elefante* (2000), livro em cujo “correr da leitura a referência nacional se impõe”, como observa Roberto Schwarz (2002), destacamos a mobilização da memória da ditadura civil-militar no poema “Lembra?”:

O sujeito que foi torturado e que não escondia
O que não foi e dizia que tinha sido
O que tinha sido e que negava
O que foi e que escondia

(Alvim: 2004, 75)

Giorgio Agamben, ao tratar da memória traumática de Auschwitz, afirma que “o sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (2008, 36). No poema “Lembra?”, do qual o próprio título remete ao conceito de memória, há a configuração de modos distintos de tratamento da experiência ditatorial brasileira, no que diz respeito ao trauma advindo da tortura.

O título, expressando uma interrogação, sugere uma interlocução entre uma voz que se expressa ao longo do poema e um ouvinte oculto para os leitores. Sua estrutura em paralelismo assemelha-se a uma adivinhação. Uma mesma voz refere-se, em cada um dos quatro versos, a formas diferentes de enfrentamento das cicatrizes da tortura. A memória traumática é aludida no primeiro verso. O heroísmo fingido, no segundo. A negação da tortura como tentativa de esquecimento do trauma, no terceiro. A afirmação da memória individual não exposta para os demais, no verso final.

Ao deslocar o centro da elocução, historicamente consagrada à expressão de um “eu” subjetivo, à pluralidade de vozes, o poeta mineiro reafirma a compreensão de que só assim é possível testemunhar e desvelar, mais acentuada e criticamente, a violência, a corrupção, os desmandos, o cinismo, as incoerências da ditadura civil-militar, cujas consequências ainda se fazem presentes não só na memória individual de quem a vivenciou, mas também na memória coletiva da nação.

Francisco Alvim, portanto, é aquele poeta que, como afirma Giorgio Agamben, “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, 62). Esse escuro, em sua produção poética, aparecerá nos poemas que testemunham os traumas, individuais e coletivos, das vítimas da repressão, bem como desnuda os mecanismos perversos dos opressores. Esse diálogo

com as cicatrizes da história legitima a associação, empreendida pela crítica e a teoria literárias contemporâneas, entre literatura e testemunho, sem que a primeira perca suas especificidades estéticas e sem que o segundo seja desacreditado ou inferiorizado pelo diálogo com o texto poético ou ficcional.

Referências

- ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que restou de Auschwitz?* Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7Letras, 2004.
- BOSI, Viviana. “A poesia e a política são demais para um homem só”. *Revista Maracanan*, nº 11, dez. 2014, pp. 10-23.
- BRITO, Antonio Carlos. “O poeta dos outros”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 22, out. 1988, pp. 135-56.
- BURGOS, Elizabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú: e assim nasceu minha consciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. *Signótica*, v. 5, nº 1, pp. 221-41, jan./jun. 2013. Tradução de Zênia Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?”. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 97-105.
- HEGEL, G. W. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

- MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do inclassificável: hibridismo textual na literatura contemporânea”. In: _____. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pp. 108-27.
- MARCO, Valeria de. “A literatura de testemunho e a violência de estado”. *Revista Lua Nova*, nº 62, 2004, pp. 45-65.
- SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: EdUFES, 2011.
- SCHWARZ, Roberto. “O país do elefante”. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 de março de 2002.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção”. *Revista Letras*, nº 16, jan./jun. 1998.
- _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, nov. 1999, pp. 27-36.