

Revista de Literatura,
História e Memória



Seção:

Pesquisa em Letras no contexto Latino-
americano e Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 276-289

**TROPICAL SOL DA LIBERDADE, DE ANA MARIA
MACHADO: UMA NARRATIVA DO TEMPO DE
EXCEÇÃO**

Tropical sol da liberdade, by Ana Maria Machado: a
narrative of the exception time

Alexandra Santos Pinheiro¹

As vezes a gente precisa mexer nessas coisas
doídas e fazer estourar mesmo, não adianta
passar o tempo todo fingindo que não dói ou
que não há nada (MACHADO, 2008, p. 281).

RESUMO: Os 21 anos de estado de exceção vividos pelo Brasil eclodiram no dia 31 de março de 1964, quando os militares depuseram o então presidente João Goulart, acusado de defender ideais comunistas. Ana Maria Machado, em *Tropical sol da liberdade*, tece, a partir de diferentes perspectivas (a memória da

protagonista Lena, o testemunho da mãe, cartas e reportagens) imagens dos horrores que marcaram o estado de exceção imposto pelo golpe. Neste artigo, analisamos a construção literária da obra e a maneira com que a autora, situada nas características da literatura contemporânea, reflete sobre a tessitura do texto literário ao mesmo tempo em que torna a literatura um espaço da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Ditadura; Memória; Escrita de mulheres.

ABSTRACT: The 21 years of a state of exception experienced by Brazil broke out on March 31, 1964, when the military deposed then President João Goulart, accused of defending communist ideals. In *Tropical sol da liberdade*, Ana Maria Machado weaves, from different perspectives (the memory of the protagonist Lena, the testimony of her mother, letters and reports) images of the horrors that marked the state of exception imposed by the coup. In this article, we analyze the literary construction of the work and the way in which the author, situated in the characteristics of contemporary literature, reflects on the fabric of the literary text while making literature a space of memory.

KEYWORDS: Literature; Dictatorship; Memory; Women's writing.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste texto, buscamos compreender como a arte literária pode ser um importante instrumento para recuperar a memória de temas históricos, a exemplo da ditadura militar brasileira. Os 21 anos de estado de exceção vividos pelo Brasil eclodiram no dia 31 de março de 1964, quando os militares depuseram o então presidente João Goulart, acusado de defender ideais comunistas. A política no Brasil se viu dividida, então, em dois grupos: o ARENA (Aliança Renovadora Nacional), aliada ao governo militar; e o MDB (Movimento Democrático

¹ Professora da graduação e do mestrado em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestra em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Membro do Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade. Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: alexandrpinheiro@ufgd.edu.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9511220028923806>.

Brasileiro). Para conter o MDB e os protestos que se espalhavam pelo país, o governo militar brasileiro passou a instituir um rígido regime de repressão: prisão, tortura, assassinato, exílio (Cf. FICO, 2016). Já neste momento, artistas e escritores se colocaram ao lado da resistência e, por meio da arte, buscaram denunciar os abusos do sistema, a exemplo de Millôr Fernandes e Flavio Rangel, com a escrita e encenação da peça “Liberdade, liberdade”. Por meio do humor, portanto, eles escancararam aquilo que, na realidade, causava dor.

Este, é claro, é apenas um dos tantos textos poéticos, dramáticos e líricos que se consolidaram em uma literatura engajada, aliada a outras frentes de resistência: a dos estudantes, a dos docentes, a dos sindicatos e a dos jornais. Diante dos protestos, O general Costa e Silva decreta o Ato Constitucional de número 5, conhecido como o AI5, em 1968. A partir de então, a censura a qualquer discurso contrário aos “ideais” ditatoriais estava permitida. Jornais foram fechados, livros retirados de circulação e suspeitos eliminados por meio de prisões, torturas, assassinatos ou exílio. Ao final da ditadura, estas vozes, por tanto tempo silenciadas, utilizaram de seus ofícios para registrar o seu ponto de vista em relação as duas décadas de repressão. Passa a ser uma espécie de acerto de contas com o passado e uma forma de rememorar os sujeitos mortos durante o regime. É isto que identificamos na obra de Ana Maria Machado. *Tropical sol da liberdade*, publicado em 1988, é um emaranhado de fragmentos, uma junção de depoimentos, cartas, reportagens, teatro, todos costurados pelo controverso jogo do dizer e do negar; ou do falar, do silenciar e do curar.

Assmann chama a atenção para o fato de que a memória trata daquilo que já não existe mais, “só se fala tanto de memória porque ela já não existe mais” (NORA, *apud* ASSMANN, 2011, p. 15). Em outras palavras, a crítica defende que a experiência narrada está consolidada em um passado, visto pela perspectiva do sujeito transformado. Neste processo de lembrar, de costurar imagens para compor um todo, aquele que rememora ocupa um lugar de distância temporal e emocional dos fatos revisitados. Seria uma espécie de espectador daquilo que foi e que viveu um dia, uma vez que,

[...]. A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação (ASSMANN, 2011, p. 34).

A protagonista-autora de *Tropical sol da liberdade* reconstrói o seu passado, analisa suas próprias lembranças e os registros de jornalistas e artistas. Um caminho ao passado que

joga com a construção do texto literário e que, ao mesmo tempo, promove um acerto de contas com as dores que insistem em permanecer no presente. Mais conhecida pelas produções literárias voltadas ao público infanto-juvenil, Ana Maria Machado também deixa, em suas obras destinadas aos leitores mais maduros, as marcas de uma escrita de contestação, de denúncia ou de revisão aos discursos tradicionais. Vale lembrar que o público infantil, já na década de 70, foi convidado por ela a questionar as narrativas tradicionais de príncipes e princesas, em *História meio ao contrário*. Em 1986, *Menina bonita do laço de fita* ousou inverter o olhar de um país fortemente enraizado no processo escravocrata. A mesma visão contestadora é latente em seus enredos adultos. A voz de Capitu, em *A ousadia desta mulher* (1999), e a coragem em denunciar o silêncio imposto por uma sociedade extremamente patriarcal foi a mesma que levou Machado, quase dez anos antes, a escrever *Tropical sol da liberdade*, uma espécie de autobiografia ficcional, em que a autora revisita a ditadura militar, o exílio e as marcas de violência e opressão do estado de exceção.

Apenas três anos separam o fim da ditadura e a publicação da obra, um percurso memorialístico realizado em torno de algo que ainda vibra para a nação e para aqueles que viveram de perto os horrores do regime. Helena Maria de Andrade, Lena, protagonista do romance, é uma jornalista que, depois de fraturar o pé, decide ir se recuperar na casa da mãe. Uma maneira também de se esquivar dos atritos vivenciados com o companheiro: “[...] Era apenas uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizarem” (MACHADO, 2008, p. 11). No contexto literário de Ana Maria Machado, a ferida ganha uma conotação dupla, ela se torna a metáfora de uma ferida interior, das experiências que a protagonista buscou abafar. O reencontro com a mãe e a retomada de fotos e documentos guardados por ela provaram que Lena ainda sangrava e era preciso mergulhar na dor para superá-la, “[...] Rancor e cólera, por outro lado, aguçam a memória. Dívidas de gratidão não se agravam tão profunda e longamente na memória como a injustiça e a honra ferida” (Assmann, 2011 p. 73). E Lena/Ana Maria tinha uma honra ferida.

A proximidade entre protagonista e autora é recuperada facilmente pelo leitor-admirador de Ana Maria Machado. Além de escritora, Machado é jornalista e foi com este ofício que sobreviveu aos primeiros anos de exílio durante a ditadura militar. Importante lembrar que é como escritora de literatura que a autora decide registrar os acontecimentos históricos. A partir de uma escrita literária que, diga-se de passagem, duvida de sua eficácia para sensibilizar os olhares a enxergarem a dor do outro. Lena opta pela escrita de uma peça de teatro, porque, para ela, o gênero permitiria uma maior proximidade com a “verdade”. A

consulta a diferentes fontes, cartas, reportagens e fotos, seria a garantia de que a imaginação fosse controlada por dados “reais”:

[...]. Minha profissão é ser jornalista, não é escrever depoimentos pessoais. E não acredito nisso. Acho mais honesto assumir logo que essa história de depoimento pessoal é uma ficção, uma parte do gênero romanesco, se é que isso existe em literatura, assim, com esse nome. Quer dizer, uma maneira inventada de contar as coisas, fazendo de conta que elas aconteceram assim, mas não aconteceram. E você sabe disso melhor do que ninguém (MACHADO, 2008, p. 35).

Em um discurso metaficcional, Lena questiona a eficácia da literatura para denunciar que “a violência rotineira não chocava mais ninguém. Mas onde animais protegidos bebendo água limpa num bosque seriam mesmo coisa de espantar. Tristes terras, tristes tempos” (MACHADO, 2008, p. 27). A protagonista não pode fazer de conta porque ela mesma viveu o enredo que move a sua peça teatral. Aqui a personagem de papel e a escritora se cruzam mais uma vez. Assim como Lena, Ana Maria Machado fez parte do grupo de resistência à ditadura militar, foi presa em 1969 e exilada de 1970 a 1972. Ambas têm um acerto de contas a fazer consigo mesmas, com os que foram mortos pelas mãos dos militares e por aqueles que nunca mais retornaram ao Brasil. A obra é, portanto, um relato do trauma costurado pelo fazer literário, uma junção entre o vivido e o imaginário. Para Márcio Seligmann-Silva, o diálogo entre testemunho e imaginação possibilita:

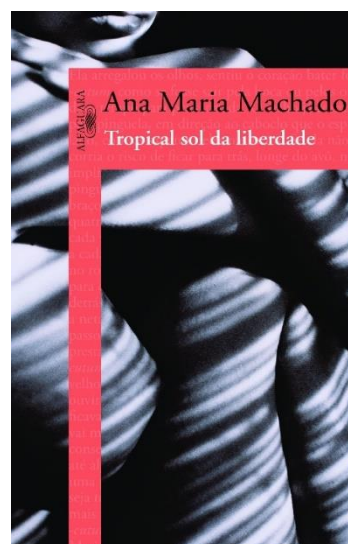
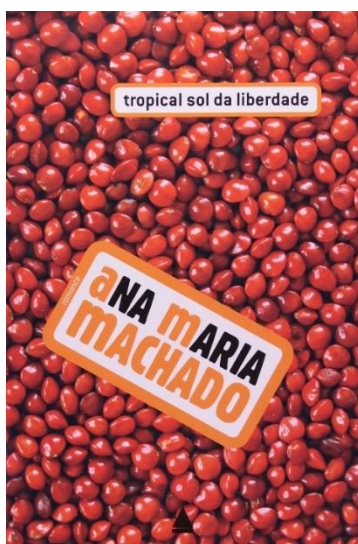
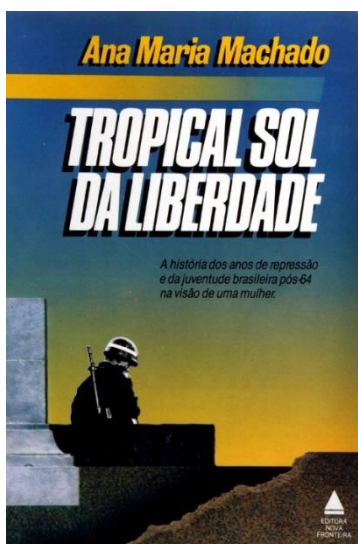
repensar tanto a literatura, como o testemunho e o registro da escrita autodenominado de sério e representacionista. Ocorre uma revisão da noção de literatura justamente porque, do ponto de vista do testemunho, ela passa a ser vista como indissociável da vida, a saber, como tendo um compromisso com o real (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71).

Tropical sol da liberdade, assim como a maior parte das narrativas contemporâneas, estabelece a aproximação contínua entre a memória do trauma e o processo de criação literária. Reconhecemos na obra as vivências da escritora e de seus familiares e amigos e, ao mesmo tempo, identificamos o debate sobre a literatura, uma metaficção que discute a tessitura do texto literário e o papel que o mesmo pode desempenhar para retratar momentos históricos, a exemplo da ditadura militar brasileira, foco da obra de Machado, “[...] tendência de se produzir uma narrativa que seja ao mesmo tempo uma criação fictícia e uma teorização sobre esta ficção” (COUTINHO, 1985, p. 37). Uma teorização que desnuda o processo de escrita, desmascara os

efeitos de veracidade e, ao final, promove um espaço de reflexão e de significação, conforme teoriza Linda Hutcheon:

a metaficção refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Narrado em terceira e em primeira pessoa, a narrativa de Ana Maria Machado recebeu, ao longo dos anos, uma interpretação diferenciada em suas edições, a exemplo das edições da Editora Nova Fronteira e da mais recente publicação da editora Alfaguara:



A capa da primeira edição (Editora Nova Fronteira, 1988) deu destaque à presença de um soldado, representando os militares. Mas na edição de 2008, utilizada nesta análise, a mesma editora optou pela imagem de Miçangas, que, para a cultura africana, simboliza poder e identidade². A mudança da capa promove uma outra leitura: é a narradora Lena quem tem o poder de narrar e denunciar as atrocidades promovidas pelos militares. Assim, tê-los retirados da capa altera o ponto de vista. Por último, uma capa mais recente, 2012, da edição elaborada pela editora Alfaguara, trouxe uma mulher nua, inserida atrás de um quadro, uma espécie de porta retrato. Embora a capa dê destaque à protagonista, ela não dá conta de expressar o contexto da rememoração. É de fora do estado de exceção que Lena volta ao passado. Ainda

² Cf. https://www.ehow.com.br/significado-micangas-africanas-sobre_271553/. Acesso em: 23 fev. 2021.

que marcada por angústias e experiências não compreendidas, é na condição de sujeito livre que ela narra. A partir do constante desejo expresso da necessidade de rememorar as dores causadas pela ditadura e da dificuldade em definir o meio (ou seja, o melhor gênero), o leitor é apresentado à luta daqueles que se opuseram ao sistema ditatorial e que pagaram o preço por seus ideais.

TROPICAL SOL DA LIBERDADE, UMA NARRATIVA DO ESTADO DE EXCEÇÃO

A ditadura militar brasileira tem início com a deposição do então presidente João Goulart (Jango) no dia 31 de março de 1964. Os opositores acusavam Goulart de incentivar protestos populares e o consideravam um comunista. No curto tempo em que esteve à frente da presidência do Brasil, Jango tentou implementar as chamadas “Reformas de base”, que previam as desapropriações de terras; nacionalizar as refinarias de petróleo; garantir o direito ao voto aos cidadãos analfabetos e rever as estruturas universitárias (FICO, 2016). E foram ideias como estas que o tornaram uma ameaça para os detentores do poder político e econômico no Brasil.

Durante 21 anos, os militares repreenderam opositores com prisões, tortura e, aos oponentes que usufruíam de algum tipo de prestígio por serem intelectuais, artistas ou de famílias influentes era dada a opção do exílio. Os livros de história nem sempre alcançam imprimir a dimensão dos horrores vividos nestas duas décadas de estado de exceção. É preciso ouvir os relatos daqueles que sobreviveram às garras do governo militar. O documentário “Que bom te ver viva”³, produzido por Lúcia Murat, em 1989, pode ser tomado aqui como um bom exemplo de relato/testemunho. Lançado primeiramente no Canadá, a produção recupera os relatos das mulheres que aderiram à luta armada contra os militares. As vozes das que sobreviveram recuperam também as tantas mulheres que não resistiram aos espancamentos, estupro coletivos e a todos os outros tipos de tortura.

O documentário de Murat atua como um testemunho, ou um conjunto de testemunho, já que reúne diferentes relatos-memórias da ditadura, assim como a obra *Tropical sol da liberdade*. Ana Maria Machado/Lena são sobreviventes marcadas pelo compromisso de registrar as dores experimentadas por elas e por aqueles que não conseguiram sobreviver: “[...]. Conta o teu lado, Lena. Isso que você está chamando de visão da periferia. Em que medida uma ação que você não escolheu afetou a sua vida?” (MACHADO, 2008, p. 38). Um exercício da memória com a função dupla de representar as feridas dos silenciados e as de si mesmas. Helena

³ É possível assistir ao documentário disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RSYUXUSALKU>. Acesso em: 9 fev. 2021.

Maria e Ana Maria correspondem de maneira coerente à epígrafe que abre o primeiro capítulo da obra: “A vida é amiga da arte / É a parte que o sol me ensinou” (Caetano Veloso) (MACHADO, 2008, p. 09).

O narrador em terceira pessoa tem a função de mediar a narrativa construída por Lena. É ela que lê as reportagens, que analisa as cartas, que ouve o ponto de vista da mãe para compor a sua peça de teatro. O discurso é sempre uma construção, conforme nos lembra Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991, p. 127). Por outro lado, na percepção empírica, a distinção entre a história e a ficção ainda se vê baseada no conceito da “verdade” e a jornalista Lena sabe disto, por isto, entre o desejo de contar a sua versão da história e a dificuldade em escolher o meio, ela admite “É mais honesto reconhecer logo que não se vai contar a verdade” (MACHADO, 2008, p. 36). Esta escrita contemporânea também se antecipa aos efeitos produzidos pelo texto narrado. *Tropical sol da liberdade*, neste quesito, busca anunciar aquilo que os leitores e admiradores da escritora Maria Machado fariam:

[...]. Todos vão ficar achando que qualquer semelhança com pessoas reais, vivas ou mortas, *não* é mera coincidência. Você diz que é ficção e vai ficar todo mundo querendo descobrir a quem se referem os fatos, quem é o equivalente real de cada personagem. No fim, ainda vão de acusar de autobiográfica, confessional, sei lá, esses pecados de romancista (MACHADO, 2008, p. 36).

O jogo de condenar os “pecados de romancista” e, ao mesmo tempo, cometê-los guia a construção do enredo. Helena Maria Andrade desejava dizer algo sobre a experiência da ditadura, no entanto, sentia que “ficção não tinha nada a ver com isso, podia ser uma coisa inventada ou acontecida, não estava aí a diferença, apesar do parentesco etimológico com a palavra *fingimento*”. O desejo era expressar seus sentimentos de uma maneira que “a linguagem fosse mais importante que os fatos do enredo. [...]. Uma coisa que brotasse de forma incontível, Insopitável. Como a fome, a sede ou o tesão” (MACHADO, 2008, p. 39). E esta “coisa” necessitava brotar por ela e por todas as mulheres mencionadas na dedicatória da obra. Dentre as citadas por Ana Maria Machado estão Zuzu e Dôra. A primeira é Zuleika de Souza Netto, Mãe de Stuart Edgar Angel Jones. Zuzu dedicou a vida a pedir justiça pelo seu filho e por todos os jovens torturados e assassinados pelo regime militar. A segunda, Dôra, Maria Auxiliadora Lara Barcellos, foi uma jovem que abandonou a medicina para lutar contra a ditadura brasileira. Ela também foi perseguida, presa, torturada, exilada. Em seu segundo exílio, na Alemanha, Dôra, em depressão, se joga na frente a um metrô.

A arte pode nos colocar diante da dor do outro, mas nem sempre isto é suficiente para corrigir erros históricos e para que uma nação se torne mais humanizada. A filósofa norte-americana Susan Sontag demonstra isto na obra *Diante da dor dos outros*. Como base de seu debate, ela recorre à obra de Virgínia Woolf, *Três Guinéus*. O olhar crítico que a escritora inglesa faz dos horrores de guerra é acompanhado de uma sequência de fotos, como “[...] se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra” (SONTAG, 2008, p. 17). Sontag demonstra que o “nós” denominado pela obra de Woolf não consegue dimensionar os horrores da imagem porque somos expectadores, olhamos do ponto de vista de quem não experimentou a dor: ““Nós” — esse “nós” é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram — não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso” (SONTAG, 2008, p. 104).

A reflexão de Lena implicava nisto, não importa, para uma narrativa do trauma, o debate sobre o fingimento ou a verdade, mas sim o alcance, por meio da linguagem, em expressar as marcas deixadas por ele e recuperar, a cada narrativa, memórias individuais que se somem a uma memória coletiva. Lena/Ana Maria narram o vivido e recuperam os mortos na expectativa de que as imagens tecidas na narrativa possam construir um futuro democrático e amadurecido: “Não dava para esquecer nem confundir datas. Mais que qualquer outro, esse tempo passou, deixando marcas na carne viva de cada mãe. Amália não esquecia” (MACHADO, 2008, p. 82). Amália foi uma mãe atuante, esteve ao lado de cada filho preso pela ditadura, ajudou com a fuga e manteve acessa a esperança de que tudo teria um fim “Quando tudo isso passar, a gente ainda vai lembrar com horror, como se fosse um pesadelo, e é capaz até de duvidar que aconteceu mesmo – ela tinha dito uma vez, ao velho Luís Cesário [...]” (MACHADO, 2008, p. 117). Lena, ao contrário, era cética, não conseguia visualizar um processo democrático mesmo com o final da ditadura:

[...]. Cada vez mais se convenciam de que, nessa transição com que o país saía da ditadura sem conseguir chegar à democracia, lhes faltava completamente a noção do que fosse república, no sentido etimológico mesmo, *res publica*, a coisa pública, e eles achavam que estar no poder era transformar os bens públicos em privados. E a situação do campo era a mais premente de todas, geradora de toda a miséria que se irradiava pelo país. Mas sabia que tudo isso era muito complicado, muito mais complexo. Envolveria a questão da posse da terra e todo o subdesenvolvimento em geral, com o séquito de mazelas que acompanha uma economia dependente. De qualquer modo, uma coisa era evidente, visível, palpável – estava tudo errado, era injusto, cruel para com as pessoas e destruidor para com a natureza. Que, pelo jeito, ia acabar. Virar uma verdadeira natureza morta (MACHADO, 2008, p. 130).

O ceticismo de Lena, contextualizado em 1988, pode ser confirmado hoje no Brasil. O imaginário em torno da ditadura militar parece ter apagado os horrores de um período de opressão. Diante do apagamento, uma parte da população vai às ruas pedir por “intervenção militar” e apoiar um governo alimentado por seu amor por Ustra, o mais atroz dos torturadores militares que a história brasileira revelou. Em *Diante da dor do outro*, Sontag também busca compreender a ausência de empatia de um determinado grupo de pessoas: “Para as pessoas seguras de que o certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é exatamente quem é morto e por quem” (SONTAG, 2008, p. 14).

No entanto, ainda que não atinja unanimidade, é preciso seguir com o processo de lembrar/registrar para preservar a memória daqueles que ficaram pelo caminho e para sonhar com um país livre do retorno dos 21 anos de estado de exceção. Nesta ação de tecer imagens dos horrores vividos e vistos, há o rompimento com as certezas tanto do real quanto do ficcionalizado. Uma inversão de ponto de vista que faz com que a representação literária do chefe de Lena pareça uma “invenção”. “[...]. Ninguém ia acreditar” que existiu um jornalista que trabalhou em prol da ditadura como o Barros porque a “Ficção precisa ter uma verossimilhança que raramente a verdade tem” (MACHADO, 2008, p. 46).⁴ Interessante pensar que as memórias tecidas no enredo são compostas apenas pelo ponto de vista de quem viveu a ditadura. A protagonista acaba sendo a principal testemunha, uma vez que foi presa, exilada e censurada devido ao seu ofício de jornalista.

Neste espaço, ela pode confirmar como a construção do discurso jornalístico também é pautada na subjetividade ou no interesse político de quem prepara a matéria. No auge da censura, os jornalistas com quem Lena trabalhava eram obrigados a obedecer ao olhar político do chefe. E assim eram proibidos de falarem sobre anistia, manifestações, comunismo ou mesmo de políticos que recriminassem o estado de exceção: “Vamos parar de dar esse destaque a Teotônio Vilela. Não tem sentido ficar promovendo esse velho maluco”. O velho maluco⁵ foi um apoiador fervoroso do Golpe Militar, depois, desencantado, passou a ser um dos nomes que trabalhou em prol das Diretas já, ao lado de Ulysses Guimarães.

⁴ Dez anos depois, o pedido por intervenção militar vivenciado pelo Brasil pode confirmar esta teorização encontrada na obra. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/06/quem-pede-intervencao-militar-nao-sabe-o-que-foi-a-ditadura-diz-sociologo.shtml>. Acesso em: 13 jan. 2021.

⁵ Para mais informação, ver o artigo Teotônio Vilela: do desencanto com a ditadura a ícone das Diretas já. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/teotonio-vilela-do-desencanto-com-a-ditadura-a-icone-das-diretas-ja.phtml>. Acesso em: 21 jan. 2021.

A despeito da visão conservadora de alguns jornalistas, Lena recupera a coragem de profissionais que buscavam driblar a censura para “informar honestamente”, afinal, “nos jornais, havia homens dignos e crápulas. E, como em toda parte, o regime militar foi a época ideal para os crápulas crescerem viçosos” (MACHADO, 2008, p. 370). Em outro momento, recupera a maneira encontrada por alguns profissionais de fazer conhecer, pelo menos, a censura e, assim, alertar os expectadores:

Mas, ao mesmo tempo, naquela época, o inimigo era claro, dava para tentar driblar as proibições, tentar insinuar a informação de outra maneira ou, pelo menos, estabelecer uma cumplicidade com o leitor para que ele desconfiasse de que houvera censura. Houve jornais que publicaram receitas culinárias, trechos de *Os Lusíadas*, histórias em quadrinhos, desenhos, no lugar das matérias vetadas. Ou seja, pelo menos era possível informar que havia cerceamento à informação, fazer jogo limpo com o leitor, não trair a dignidade profissional. E, em último caso, se nem se pudesse fazer isso, se não desse mesmo para nada, dava, ao menos, para se ter esperança de que aquilo não podia durar para sempre e, um dia, teria que acabar (MACHADO, 2008, p. 185).

É com este tipo de profissional que Lena se identifica e para não trair a sua “dignidade profissional”, opta por criar uma peça teatral “[...] não uma reportagem, um depoimento ou um romance” ((MACHADO, 2008, p. 97). Mais uma vez, a escritora Ana Maria Machado lança mão de um recurso próprio da narrativa contemporânea, o paradoxo em negar e executar ao mesmo tempo. Ao longo dos capítulos, o teatro de Lena será apresentado aos leitores a partir do hibridismo. Ou seja, é de dentro de um romance que ele nasce e é a partir dos depoimentos da mãe e das cartas e reportagens recuperadas que a peça teatral é tecida. O desejo é o de compor uma representação sobre a vida do exilado e o sentimento constante de que, mesmo em outro país, ainda corriam perigo.

Para Augusto Boal, “o Teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação” (BOAL, 1996, p. 27). Ao escolher a elaboração de um teatro para expor a sua experiência e a de seus companheiros diante da ditadura militar, Lena tem consciência de que as memórias daqueles que sobreviveram ao estado de exceção constituem um ato político. Da mesma maneira, Augusto Boal, por tanto tempo exilado, encarava o papel da arte dramática: “Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. [...] (BOAL, 1977, p. 01). O teatro do oprimido de Boal chamou a atenção para o espaço duplo que o teatro pode ocupar. Seja nas mãos do opressor ou do oprimido, a arte teatral constitui uma arma que pode libertar ou dominar:

O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL, 1977, p. 01).

Nas mãos de Lena, ao elaborar uma peça teatral, ela estaria se libertando e permitindo que aqueles que lutaram com ela contra a ditadura também libertassem as suas vozes, as suas histórias e traumas. Uma vez que as memórias falam de si e do outro, o gênero teatral oportuniza o espaço para a multiplicidade de vozes, a exemplo da fala da personagem “Ricardo: Não. Foi um comentário que ele fez sobre a tortura. Ele disse que a tortura pode criar uma relação entre torturador e torturado que até parece possessão demoníaca” (MACHADO, 2008, p. 154). Lena sabia ser inevitável que as pessoas buscassem relacionar o escrito com o vivido, que fizessem associações e de pronto saberiam a quem cada uma das personagens de sua peça teatral corresponderia. Fora do contexto jornalístico, “[...] A linguagem deixava de servir apenas para se comunicar, informar, dar notícias de maneira impessoal. E passava a expressar, manifestar mundos que pressionam de dentro para fora, enquanto se narra um fato ou conta uma história” (MACHADO, 2008, p. 196).

Este pensamento leva a protagonista a outra reflexão: o lugar do escritor. O escritor, para Lena, é sempre tomado de maneira conceitual. Assim, como falar de suas dores como filha, amiga ou esposa sem magoar as pessoas que amava?: “[...] O jeito era se censurar. E aprender a inventar novas formas de burlar essa censura, como já tivera que fazer anos a fio com as proibições policiais da ditadura no jornal” (MACHADO, 2008, p. 197). Para evitar expor pessoas, a protagonista, embora livre do contexto da ditadura, opta por se auto censurar, mascarando os seus sentimentos e experiência por meio da criação de personagens teatrais.

O processo de escrita da peça teatral acaba se assemelhando com o ofício de jornalista e Lena: “Depois, ia pegar as cartas e reler um pouco. Dali poderia sair material para a peça, era só fazer uma triagem bem feita e algumas transformações” (Machado 2008, p. 252). A protagonista deseja representar a história vivida por ela, mas se esforça para se esconder por detrás das personagens criadas. Um esforço em vão, uma vez que a sua primeira leitora, a mãe, imediatamente “reconhece a história vivenciada na peça teatral da filha” (Machado 2008, p. 279). É munida do direito à denúncia, mas sem o desejo de criar um texto testemunhal, Lena ironiza o processo ditatorial brasileiro:

Vera: É... Vai tudo muito bem. Os homens prendem todo mundo, torturam, somem com as pessoas, matam, mas isso é progresso, né? Nós é que somos os maus patriotas, não gostamos de nossa terra, né? Eles são os heróis... Em ritmo de Brasil grande... (MACHADO, 2008, p. 272).

Distante do Golpe militar, do AI5 e de seu exílio, a protagonista, ao final de sua escrita, pensa em desistir, munida pela certeza de que a sua representação não faria muito a diferença em um país com um ritmo lento de fazer História, “cheio de avanços e recuos” ((Machado 2008, p. 190). Ao analisar o pensamento de Derrida, Geoffrey Bennigton lembra que o texto literário está acima de qualquer instituição e o escritor também nutre este desejo de se sobrepor, de alcançar a expressão própria e diferenciada: “Escritor, quero escrever como nenhum outro, e assim impor meu nome próprio ou, antes, minha assinatura [...] (BENNINGTON, 2006, p.128). Lena reúne fontes, organiza as imagens do passado e, ao recriá-la por meio de uma peça literária, deseja alcançar esta máxima de uma escritura própria. E também a escritora Ana Maria Machado, neste processo de negar e afirmar, constrói a sua “assinatura” ou a sua versão do estado de exceção que marcou a ela e a toda a nação.

A memória recuperada por Lena mantém, assim, uma função dupla, situada entre o individual e o coletivo. A jornalista volta à casa materna para se curar de uma perna quebra. Uma fratura que metaforicamente também representa o seu trauma da prisão, da tortura e do exílio. Mas a sua peça teatral também situa uma memória coletiva, simbolizando todos aqueles que foram marcados pelo período. Uma memória transpassada pelo trauma e pela incerteza da validade do texto produzido na conscientização histórica do fato:

Melhor abandonar o projeto de uma vez, se livrar de todas aquelas pastas, cadernos e envelopes, picar todo aquele papel e jogar no mar. Ter a coragem de assumir de uma vez a impossibilidade. E parar de se enganar.
A não ser que tivesse coragem de arriscar a vertigem. Trocar o equilíbrio pela palavra, barganhar o prumo pelo abismo.
Pegou um outro trecho já escrito para reler. Será que valia a pena voltar a cair para tentar salvar isso? Para ir mais fundo na dor? Para iluminar num palco os deserdados do exílio, de que ninguém se lembrava e ninguém quis saber? (Machado 2008, p. 401).

Nem Ana Maria Machado e nem Maria Helena Andrade abandonam o projeto de testemunhar os horrores vividos. Uma voz dupla, que, ao final, torna-se um eco das vozes recuperadas em sua peça teatral. Para além disto, Lena compõe um quadro com diferentes pontos de vista e, à medida que considera a representatividade do texto escrito para purgar a dor vivida, liberta-se do passado e se alia a outros sujeitos, a outras dores e dilemas que persistirem mesmo depois do fim da ditadura. Com a personagem uruguaia Helena, por

exemplo, havia o temor de que, depois de tanto tempo exilados na Europa, os filhos não se acostumassem aos “cheiros fortes, a sujeira, o barulho alto, o atraso, a desordem, todas as marcas da nossa América Latina” (Machado, 2008, p. 204). E sem se esquecer dos sentimentos contraditórios que marcam um latino americanos, a narrativa recupera a voz de Alda, uma índia boliviana, que se rebela para pedir que os exilados destaquem não apenas a miséria, mas também as vantagens de ser latino americano:

[...] Insistiu em dizer que as suas obras não devem procurar despertar a solidariedade, mas a admiração e o prazer estético, mesmo que o leitor ou espectador não entenda logicamente, não faz mal, temos outra lógica muito distinta, mas se a gente se acostumou entender as coisas deles, aqui na Europa, também eles, de tanto lerem, ouvirem e se encantarem com o que é nosso, se não tentarem só analisar, podem acabar se enriquecendo com isso (MACHADO, 2008, p. 209).

O que Alda pensa em relação à apreciação que os europeus fazem de sua escrita é similar aos sentimentos de Lena/Ana Maria. A conversa com a mãe, a releitura de cartas e de reportagens, as lembranças reprimidas tecem um quadro que permitem à personagem (ou à escritora) sair “do casulo sem conservar nada da lagarta que tinha sido antes. Renascer sem metamorfose, fiel a si mesma. Um desafio permanente. O de conseguir estar viva. Sobreviver e se organizar” (MACHADO, 2008, p. 290).

PALAVRAS FINAIS

A representação literária da ditadura militar na América Latina permite visualizar veredas que, muitas vezes, o texto histórico não alcança abarcar. Em um momento de retrocessos, em que alguns indivíduos voltam a desejar um estado de exceção, o texto literário pode despertar a sensibilidade em espaços atormentados pelo imaginário da “ordem, da lei e da repressão”, um imaginário que não considera os abusos, a tortura e o silenciamento. A personagem Lena, ao final, sente-se exausta pelo processo memorialístico, “Não deixava de ser uma surra, pensou. Moída de pancada pela memória” (MACHADO, 2008, p. 288), porém, sabe que sem atravessar os mares da memória, com suas dores e imprecisões, não poderá seguir adiante. Um processo que cura quem o atravessa, e que também inspira o coletivo a uma atitude de combate, de denúncia e de renúncia a qualquer possibilidade de retorno ao sistema ditatorial.

Seja por meio do jogo entre revelar e esconder; ou da reflexão entre os limites da ficção e do real, a narrativa nos coloca *Diante da dor do outro*, para retomar a reflexão de Susan Sontag. Ainda que esta dor não recebe a empatia devida, ela escancara uma história marcada

por atrocidades que não podem ser repetidas em um tempo contemporâneo, que preconiza princípios humanizadores de liberdade de expressão e de direito a todas as diversidades. Lena/Ana Maria reúnem vozes, escancaram feridas, se redimem de culpas e seguem adiante a espera que este país tropical “verdadeiramente” se ilumine pelo “sol da liberdade”.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soether. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

BENNINGTON, Geoffrey. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo**: o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1977.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.) **A unidade diversa**: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

FICO, Carlos. **História do Brasil Contemporâneo**: Da morte de Vargas aos dias atuais. São Paulo: CONTEXTO, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clín.** [online]. 2008, vol.20, n.1, pp.65-82.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Recebido: 07/06/2021
Aprovado: 11/02/2022