

Lembre-se! Uma leitura de *Os mortos estão vivos*
de Flávio Moreira da Costa

Remember! A reading of Flávio Moreira da Costa's

Os Mortos Estão Vivos

*Lara Leal**

* FAPERJ/PUC-Rio, Rio de Janeiro, pós-doutoranda. E-mail: lealara@gmail.com.

RESUMO: Este artigo pretende articular algumas das questões-chave do século XX, principalmente no que diz respeito aos limites da representação em contextos de violência estatal. O romance policial de Flávio Moreira da Costa *Os mortos estão vivos* conjuga, de forma bastante contundente, as principais linhas de força da chamada Literatura de Testemunho.

Palavras-chave: literatura de testemunho; ditadura brasileira; história do século XX.

ABSTRACT: This article articulates some of the key issues of the twentieth century especially with regard to the limits of representation in state violence contexts. The crime novel by Flávio Moreira da Costa, *Os mortos estão vivos*, combines quite forcefully the major drivers behind the testimony literature.

Keywords: testimony literature; brazilian dictatorship; twentieth century history.

À minha maneira, e sem ter nada aparentemente a ver com isso – porque eu o tinha, como ser humano –, eu estava lembrando, e iria tentar fazer as pessoas lembrarem mais uma vez quando terminasse meu livro.

Flávio Moreira da Costa

Os mortos estão vivos (COSTA, 2003) é um romance da década de 1980. Escrito em primeira pessoa por Mário Livramento, somos constantemente levados a confundir autor e narrador. Esse jogo textual, que visa a estreitar o espaço entre a literatura e o mundo real, é levado às últimas consequências quando conhecemos minimamente a biografia de Flávio Moreira da Costa. Gaúcho radicado no Rio de Janeiro, tendo vivido todo o período da ditadura militar no país, o autor cria um narrador à sua semelhança:

Com 4 ou 5 anos, eu nada sabia de política internacional e nem me importava em sabê-lo: era moleque de rua, de pé no chão, um entre outros numa cidade do interior. Era no Sul, chê, e a cidade se chamava e se chama Santana do Livramento, colada à Rivera, no Uruguai – daí porque me chamo Mário Livramento. (Ainda bem que não nasci na cidade de Não-me-Toques. Ou de Canguçu). (COSTA, 2003, p.34)

Embora nascido em solo gaúcho, Mário tem sua carreira vinculada ao Rio de Janeiro, como fica claro quando afirma: “Cabeça fria, cabeça feita. Eu sou um repórter carioca, filho de Xangô, corpo fechado, saravá!” (COSTA, 2003, p.113).

Assim, a partir desta identificação quase visceral entre autor e narrador, o leitor se vê diante de um texto com forte cunho testemunhal – donde se sobressaem experiências vividas não apenas por Flávio Moreira da Costa, mas também por toda uma geração sufocada pela ditadura militar no Brasil. Através das páginas de seu livro, ambientado em diferentes cenários – Rio, São Paulo, Petrópolis, Bolívia, Itália, Áustria e Paris –, passeiam personagens inventados (“pero no tanto”) e reais, como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Silviano Santiago, conferindo à narrativa um ar de verossimilhança.

Outras ligações são tecidas ao longo do texto e a principal delas é a natureza extremamente violenta do nazismo e da realidade ditatorial brasileira, que confere a ambos os regimes a mesma e terrível máscara do terror e do medo.

Depois da aventura boliviana, era natural que eu me recolhesse um pouco – esquecesse o nosso Esquadrão da Morte local e todo o aparato repressivo montado no país, primos-irmãos do nazismo – no – cotidiano. (COSTA, 2003, p.88)

Uma vez estabelecidas as devidas correlações, Mário Livramento (ou o autor) está pronto para dar início à sua investigação. Assim, ao tentar desvendar a natureza da Odessa, uma organização de ex-nazistas que financiava a fuga e manutenção dos ex-seguidores de Hitler e o ideário nazista espalhado pelo mundo no pós-guerra, o que vemos é o desvendar paulatino dos nossos anos de chumbo, com todas as suas perdas, derrotas, sonhos destruídos e possibilidades de sobrevivência daqueles que viram de perto o horror da ditadura.

A opção por este deslocamento tem, em princípio, uma justificativa. São palavras do autor/narrador: “...é que eu ainda sofria da Síndrome do AI-5” (COSTA, 2003, p.48).

O século mais terrível da história

*E eu ainda não falei da figura mais absurda,
do homem que cria.*

Albert Camus

Durante séculos, a história cumpriu seu destino de ser “mestra da vida”. A definição do famoso orador romano Cícero de que “a história é a testemunha dos tempos, a vida da memória, a mestra da vida, a anunciadora dos fatos” marcou profundamente a cultura ocidental. Era preciso aprender com a experiência do passado como caminhar para um futuro melhor. Nesta concepção historiográfica, o conhecimento do passado assegurava a não repetição dos erros, bem como o acerto do homem no seu devir histórico. Assim, passado, presente e futuro formavam uma espécie de caminhar retilíneo da humanidade, numa concepção sempre positiva da história, em direção a um mundo melhor.

Ocorre que algumas experiências marcaram decisivamente a cultura ocidental e operaram rupturas paradigmáticas que colocaram em xeque a própria concepção de história – entendida, até então, como o grande discurso que dava conta do agir dos homens no mundo. E essas experiências foram primordialmente experiências de uma violência absurda, como as grandes guerras (I e II Guerras Mundiais), o Holocausto e as experiências ditatoriais que a elas são correlatas em violência. Neste sentido, essas experiências foram chamadas de eventos-limite, que desembocaram numa reestruturação de todo um entendimento que, até então, se tinha da história da humanidade. É por isso que o escritor-sobrevivente, o húngaro Imre Kertész, afirmou, em conferência intitulada “HEURECA”, proferida por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 2002:

O que conheci no Holocausto foi a condição humana, o ponto final de uma grande aventura a que o homem europeu chegou depois de sua história moral e cultural de 2000 anos. (KERTESZ, 2004, p.17)

Elie Wiesel, outro sobrevivente do Holocausto, autor de *A noite* e também ganhador do prêmio Nobel da Paz em 1986, justifica a escrita do seu relato afirmando que este nasceu de uma promessa feita por ele após sua primeira noite no campo de concentração:

Nunca mais esquecerei esta noite, a primeira noite no campo, que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada. Nunca mais esquecerei daquela fumaça.
 Nunca me esquecerei dos rostos das crianças cujos corpos eu vi se transformarem em volutas sob um céu azul e mudo.
 Nunca me esquecerei daquelas chamas que consumiram minha fé para sempre. Nunca me esquecerei daquele silêncio noturno que me privou por toda a eternidade do desejo de viver.
 Nunca me esquecerei daqueles momentos que assassinaram meu Deus, minha alma e meus sonhos, que se tornaram deserto.
 Nunca me esquecerei daquilo, mesmo que eu seja condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Nunca. (WIESEL, 2002, p.54-55)

É justamente a escrita do seu relato que vai operar este não esquecimento, este testemunho de algo indizível. Harald Weinrich, em seu estudo *Lete. Arte e crítica do esquecimento*, analisa este poema chamando a atenção para o fato de que o autor nunca diz “sempre me lembrarei”, mas “nunca me esquecerei”, optando por utilizar uma dupla negativa na sua promessa – nunca e esquecimento. Ora, hoje sabemos que memória e esquecimento não são antagônicos, mas sim complementares. Neste caso, escreve-se para esquecer – é uma forma de libertação, de desabafo, mas para que este esquecimento se transforme em memória, é preciso jamais esquecer para que não ocorra novamente.

É nesse sentido que o relato de testemunhos se torna um bem precioso, principalmente quando verificamos que uma das maiores preocupações de realidades pós-regimes de exceção consiste em apagar da sociedade os vestígios dos crimes que se cometeram em nome da manutenção de uma determinada ordem. Parece ser essa a mesma constatação de Kerstz, quando diz “a experiência mostra que as cerimônias oficiais de luto, os rituais mecanicamente repetitivos das comemorações públicas parecem servir ao esquecimento institucionalizado e não à lembrança catártica” (KERSTZ, 2004, p.40).

Esta estratégia de apagamento de fatos reais desdobra-se em múltiplas evidências – destruição de documentos comprometedores, fabricação de memórias falsas, construção de novas versões historiográficas – que podem ser chamadas, em sua totalidade, de “queimas de arquivo”.

É neste contexto que se torna tão mais urgente encontrar novos mecanismos de manutenção de uma memória real contra aquela fabricada pelos Estados. Uma das possíveis respostas a esta contundente demanda nos é dada pelas chamadas obras de ficção, pois, como nos ensina Zygmunt Bauman, “é a vocação da ficção artística servir de irônica e irreverente contracultura à cultura tecnológica-científica da modernidade, essa cultura de paixão ordenada, divisões nítidas e disciplina retesada” (BAUMAN, 1998, p.150).

A ficção tornou-se, na contemporaneidade, o *locus* por excelência de mundos alternativos, de protestos, de fabricações de novas memórias. Neste sentido, uma nova questão foi colocada à literatura e que diz respeito à relação entre a ética e a estética⁹⁰.

O que fazer diante da dor dos outros, dos milhares de torturados, vítimas das guerras que assolaram e continuam a assolar o mundo? Esta questão engloba o fazer artístico como um todo, mas o que nos importa aqui diz respeito, fundamentalmente, à literatura e aponta para a questão do compromisso social da escrita.

Se já não há mais lugar para a história como um discurso totalizante, ela ainda ocupa um lugar por demais importante nas possíveis leituras que ainda se podem fazer do passado. Andreas Huyssen afirma em seu *Seduzidos pela memória* que “as memórias do século XX nos confrontam não com uma vida melhor, mas com uma história única de genocídio e destruição em massa, a qual, a priori, barra qualquer tentativa de glorificar o passado” (HUYSEN, 2000, p.31).

Não é por outro motivo que o século XX ganhou o epíteto de Era dos Extremos. Sintetizando e condensando diversos legados históricos, o breve século XX (1914-1991) terminou, segundo Eric Hobsbawm, com a queda do muro de Berlim, fechando com isso todo um ciclo de entendimento historiográfico, posto que, dada a radicalidade dos acontecimentos deste período, o próprio conceito de história foi posto em xeque.

O colapso de uma parte do mundo revelou o mal-estar do resto. À medida que a década de 1980 passava para a de 1990, foi ficando evidente que a crise mundial não era geral apenas no sentido econômico, mas também no político. (...) contudo, a crise moral não dizia respeito apenas aos supostos da civilização moderna, mas também às estruturas históricas das relações humanas que a sociedade moderna herdara de um passado pré-industrial e pré-capitalista e que, agora vemos, haviam possibilitado seu funcionamento. Não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas. (HOBSBAWM, 1995, p.19/20)

⁹⁰ Esta relação foi posta em causa, primeiramente, após o evento-limite do Holocausto, quando Adorno formula na sua *Crítica cultural e sociedade*, de 1949, o imperativo categórico de que “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie”. ADORNO, Theodor. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

É preciso, pois, criar estratégias de tornar o passado uma presença ativa. Esta vontade de memória pode ser lida como uma vontade de realidade histórica – o que nos coloca a questão crucial deste nosso século que é a dos cada vez mais frágeis limites entre os estudos sobre a literatura e a problemática histórica. Talvez o elo mais evidente entre essas duas esferas da representação seja o conceito de memória, apreendido em suas múltiplas facetas. Pensada seja a partir de seu relacionamento interessado com o passado ou pela via da responsabilidade política (o “dever de memória” de Ricouer), a questão da memória em seu sentido de arquivo e armazenamento do passado é um legado da história nova, que, de certa forma, encontrou seu contrapeso no declínio da historiografia historicista, com suas pesadas concepções de linearidade, de causalidade, seu interesse pelos grandes feitos, dos grandes homens, nos grandes modelos economicistas que davam conta de explicar a marcha contínua da humanidade.

Existem outras e diversas maneiras de dar conta da aventura humana. Esta é a grande lição que o século XX – o mais terrível da história – nos deu.

Na realidade, os acontecimentos sem paralelo em violência, brutalidade e banalidade que tiveram lugar no século XX reconfiguraram as tradicionais formas de representação – é disso que estamos falando. Quais são as novas possibilidades de representação do passado? Representar o passado hoje é torná-lo novamente presente, é termos a oportunidade de compartilhar experiências com os homens de outrora.

É neste sentido que a literatura está completamente apta a enfrentar estas novas configurações, pois, segundo Ricardo Piglia, “a leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos, voltam como lembranças privadas” (PIGLIA, 2004, p.46). Ainda mais em se tratando de literatura de cunho testemunhal, pois esta possui a particularidade de ser constituída de uma narrativa onde vida e texto são indissociáveis – ao lermos um testemunho, a matéria narrada ganha um estatuto de experiência compartilhada, ou seja, através da leitura da dor, há uma espécie de dispositivo sensorial que desperta em nós um pouco da dor dos outros (FELMAN, 2000).

A Era dos Testemunhos

*Se os gregos inventaram a tragédia, os romanos a epístola e a Renascença o soneto,
nossa geração inventou uma nova literatura, aquela do testemunho.*

Elie Wiesel

Segundo Eric Hobsbawn, o século XX testemunhou o que ele considera um dos mais característicos e lúgubres fenômenos da humanidade, “a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas” (HOBSBAWN, 1995, p.13).

Não é à toa que uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais seja exatamente a preservação da memória. São testemunhos desta preocupação que beira a obsessão,

o boom das modas retrô e dos utensílios reprô, a comercialização em massa da nostalgia, a obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com as suas difíceis negociações entre fato e ficção), as práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando a fotografia como suporte e o aumento do número de documentários na televisão, incluindo, nos Estados Unidos, um canal totalmente voltado para história: o History Channel. (HUYSSSEN, 2000, p.14)

Esta cultura da memória, como a chamou Andreas Huyssen, tem ligação direta com as tentativas de se criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas de esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais. Mas, embora essas práticas de memória possam parecer um fenômeno global, elas são sempre nacionais e locais, referidas a histórias específicas de nações e estados. Daí a importância de se realizar estudos sobre mecanismos e lugares-comuns de traumas históricos e práticas de memória nacional. Nas palavras de Sontag:

A memória da guerra, porém, como qualquer memória, é sobretudo local. Os armênios, na maioria em diáspora, mantêm viva a memória do genocídio armênio de 1915; os gregos não esquecem a sangrenta guerra civil que assolou a Grécia, ao longo da década de 1940. (SONTAG, 2004, p.33)

A perpetuação dessas memórias significa assumir a tarefa árdua, mas imprescindível, de assegurar um espaço de renovação. A construção destes museus de memória possibilita a contínua revisitação das narrativas de sofrimentos (SONTAG, 2004).

Segundo a crítica Heloísa Buarque de Hollanda, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1981, há um traço comum às narrativas que surgem no contexto pós-64 e que tematizam, de alguma forma, as experiências individuais daqueles que viveram de forma intensa os pesados anos de chumbo brasileiro ou que viram de perto a escuridão dos porões da ditadura (HOLLANDA, 2000). Diferentemente das narrativas autobiográficas e/ou memorialísticas⁹¹ ou dos mais detalhados relatos históricos sobre o

⁹¹ Segundo Eneida Leal Cunha, a novidade dessas memórias do final da década de 1970 em relação à tradição memorialista iniciada na década de 1930 está amparada no caráter documental de vidas não autorizadas anteriormente, ou seja, que expunham “vidas minoritárias ou marginalizadas sem a intermediação erudita”. Já as narrativas memorialistas de 30 se legitimavam, justamente, pelo “reconhecimento prévio de seus autores” pelo cânone literário (CUNHA, 2004, p.126).

período, o que submerge desta literatura de cunho testemunhal é, precisamente, a falta de informações precisas, a pouca coerência interna do fato narrado, a constância de questões não resolvidas – ou seja, a explicitação de tudo aquilo que não pode ser processado pelo indivíduo que se vê, quando atravessado por essas experiências de violência extrema, destituído de sua condição humana. São, pois, situações-limite que colocam o homem numa posição bem próxima de uma completa passividade.

É justamente este traço em negativo – da falta, da escassez, do não assimilável – que faz com que haja, por parte do público-leitor, uma urgente necessidade em lê-los e que faz com que o testemunho individual se torne testemunho geracional – é como se ali, naquelas palavras, ou naqueles silêncios, a sociedade buscasse sua própria memória, ou seja, sua própria história.

Se para o sobrevivente a escrita de tais relatos não é uma escolha, é um dever, uma imposição de sua própria condição de estar vivo – posto que é o único que ainda tem voz para denunciar a morte de seus companheiros –, para o leitor a leitura também se impõe como dever, pois mesmo que através de uma escolha (ele só lê se quer) a natureza da matéria narrada vai transformando o ato de ler num compromisso com quem está narrando.

O que está por trás de tais relatos é uma espécie de expectativa, no mais das vezes inútil, de, ao descortinar os porões do horror, revelar o “eu encoberto” de uma sociedade que assistiu um tanto quanto omissa à prática social das torturas cometidas em nome da ordem. Pois se sabe que a tortura é sempre uma prática encenada a três, onde verifica-se uma espécie de solidariedade implícita entre o poder que tortura, o torturado e a sociedade. O que, no limite, assegura ao Estado o direito de punir (KEHL, 2004).

O que a literatura de cunho testemunhal vai produzir é, segundo Maria Rita Kehl, uma outra ética, que consiste justamente em implicar o leitor no processo de escritura do trauma, responsabilizando-o, assim, mesmo que somente através do pensamento, pela dor do outro (KEHL, 2000).

Com o século XX, aprendemos que não se pode mais pensar a arte (ou o artista) apartada de sua própria experiência. Pois é precisamente através da reencenação da dor que ainda há uma possibilidade de reconstrução do eu. A arte passou a ser o *locus* da “interiorização do sacrifício”, já que é através dela que se pode, de certa forma, retrair as fronteiras da violência. O que torna definitivamente impossível dissociar ética de estética (SELIGMAN-SILVA, 2004). É nesse sentido que tanto a escritura desses relatos quanto sua leitura sempre são uma experiência de diálogo fraterno com aqueles que se foram – é o que Heloísa Buarque de Hollanda chama de “sintonia com os ausentes” e Elie Wiesel de “escrita do silêncio”⁹².

⁹² Heloísa Buarque de Hollanda em “Um Eu Encoberto” e Elie Wiesel em “Por que escrevo”.

Refaço, portanto, a pergunta já feita anteriormente, o que fazer diante da dor dos outros, já que somos todos sobreviventes?

Perpetuar a memória daqueles que morreram por nós significa, neste contexto, manter-se fiel, significa uma opção, uma postura ética. Ou seja, a literatura testemunhal demanda um leitor que tome para si a responsabilidade dos acontecimentos. É, pois, uma literatura que procura acordar o homem. Mesmo que se saiba, de antemão, que tais relatos são tecidos de matéria frágil, pois a experiência traumática é sempre impossível de ser relatada na sua integralidade:

Vocês que nunca viveram sob um céu de sangue não saberão como era aquilo. Mesmo se lessem todos os livros jamais escritos, mesmo se ouvissem todos os testemunhos jamais prestados, vocês permaneceriam do lado de cá do muro, jamais veriam de longe a agonia e morte de um povo, através da tela de uma lembrança que não é sua. (WIESEL, 1994)

Um repórter e suas motivações – Mário Livramento delimita seu objeto

...uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós.
Umberto Eco

Nelly Richards nos ensina que, contra as políticas de esquecimento levadas a cabo pelos regimes pós-ditatoriais, é preciso escrever, escrever muitas histórias, para dar voz àquelas que foram silenciadas. É só através da escrita de relatos, acredita a intelectual chilena, que se pode desafiar a hegemonia discursiva própria dos Estados totalitários. É que a literatura possui a virtude de vocalizar sujeitos sociais geralmente excluídos das grandes narrativas. Ou seja, lutar contra o esquecimento é afirmar uma memória, é ter a chance de olhar para o passado, sabendo que ele não é um todo fechado e irreversível, confinado ao já acontecido. Pois, “o passado é um campo de citações, atravessado tanto pelas vontades oficiais de continuidades (...) como pelas discontinuidades” (RICHARDS, 2002, p. 54).

Sabemos que a característica primeira de toda ditadura é a fabricação de uma verdade – a chamada ficção estatal. Ricardo Piglia, nas suas *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades), procurando formular algumas questões que dizem respeito aos possíveis diálogos entre a política e a literatura, acaba por nos mostrar que estas relações de poder ocorrem ao nível da linguagem, seja porque é na linguagem que um escritor vê, ou melhor, apreende o social, seja porque o Estado pretende deter o monopólio da linguagem. “O Estado tem uma política de linguagem que busca neutralizá-la, despolitizá-la e apagar os signos de qualquer discurso crítico.” (PIGLIA, 2001).

Nessa perspectiva, o papel que defende para o escritor está justamente fundamentado no poder que este possui de confronto com os usos oficiais da linguagem. A literatura, por ser o lugar onde sempre é o outro que fala, pode enfrentar diretamente os usos oficiais da palavra. Os estudos literários, a prática discursiva de ensinar a língua e a leitura de textos, nos ensina Piglia, podem servir de alternativas e de espaços de confrontações.

Voltemos, pois, ao nosso objeto. O romance *Os mortos estão vivos* integra, juntamente com *A perseguição* e *Avenida Atlântica*, a trilogia intitulada, a posteriori, *Três casos policiais de Mário Livramento*. Segundo o autor, esses três romances, escritos “no muito antigamente da vida” são “uma espécie de retrato 3 x 4 de um artista enquanto jovem”. Se visto isoladamente, *Os mortos estão vivos* nos mostra um determinado período de sua vida – aquele passado durante os anos da ditadura militar no país, e que por ser filho da “pátria armada”, viveu na pele todas as agruras daqueles que lutavam por uma sociedade mais justa. Assim, uma vez ressaltada a sua matriz testemunhal, a leitura e o desenrolar das aventuras de um certo repórter, misto de “James Bond com Policarpo Quaresma, Humphrey Bogart do jornalismo pátrio”, nos conduzem a uma sociedade marcada pela opressão, que tenta, ou melhor, que precisa caminhar para frente, mas que precisa também salvar seus mortos.

Já na dedicatória do livro, o autor endereça sua narrativa num movimento de duplo oferecimento: àqueles que partiram antes da hora – evidenciando o caráter de uma escrita que procura, senão vingar, fazer lembrar de vidas que se foram, estabelecendo um vínculo imediato entre aquilo que se vai ler e as vidas roubadas pela ditadura; e ao filho que nasceu na hora certa e que, acrescenta o autor, talvez seja o motivo de ele ainda estar vivo. Daí o título *Os mortos estão vivos* poder ser lido, também, em pelo menos duas chaves: ou como referência aos ex-nazistas que se passam por mortos, camuflando uma identidade doentia, perversa – “as viúvas de Hitler”; ou refere-se aos vivos-sobreviventes da ditadura, que são fantasmas de si mesmos:

Parado, me segurando – não consegui me ver no espelho: só um vulto, o fantasma era eu. Molhei a mão, enchi-a e levei-a ao rosto. Escancarei os olhos, não conseguia muito, olhei no espelho anuviado: aquele rosto era o meu? Um desespero me invadiu, um desespero – nunca mais seria o mesmo, nunca mais, eu e meu rosto seremos sempre esta pasta disforme, meu Deus. (COSTA, 2003, p.208)

Uma das possíveis entradas na chamada Literatura de Testemunho se dá, segundo Marco, através daquilo que se convencionou chamar de romance-testemunho (MARCO, 2004). Possivelmente

inaugurado na Argentina por Rodolfo Walsh⁹³, em sua *Operação Massacre* (1956), tem como inspiração primeira o *new journalism* norte-americano, quando o jornalista, para recriar eventos violentos, testemunhados e documentados, mobiliza elementos de técnicas ficcionais.

E é disso que se trata o romance *Os mortos estão vivos*, de um livro-reportagem. Nas palavras de Mário Livramento: “um negócio assim como o *new journalism* do Gay Talese (...) ia ser, seria, vai ser uma longa reportagem, que em jornal pode dar uma série de 15 a 20 matérias...” (COSTA, 2003, p.32).

Segundo Silviano Santiago, em artigo intitulado “O Trabalho do Ódio”, o jornalismo literário, ao optar pela *faction* (misto de fato e ficção) no lugar da pura ficção, faz com que o romance se torne, por sua natureza, instrumento de alerta e de conscientização do cidadão. A intenção fundamental desses romances-reportagem é, para o autor, “desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real” (SANTIAGO, 2004). Unindo, pois, discurso jornalístico e discurso literário, evidencia-se uma proposta artística que se funde e se funda com uma opção política.

A primeira cena do romance acontece numa boate do Lido, em 1975, onde Mário Livramento assiste ao assassinato de um homem. Já neste primeiro momento, a descrença no aparato judiciário brasileiro é manifestada: “Uma hora e três cubas-libres depois a polícia chegou. Com a sutileza que lhe é peculiar, foi logo fazendo perguntas, tomou providências, convocou ‘voluntários’ para depor na delegacia” (COSTA, 2003, p.27).

Neste momento, faz-se necessário mencionar outra questão. Em que pese o fato de o narrador insistir que o que está fazendo é um romance-reportagem, *Os mortos estão vivos* é lido pela crítica como um exemplar de romance policial. E aqui, interessa para nós pensarmos nesta categoria, uma vez que ela também aparece vinculada a questões surgidas no contexto ditatorial.

O ano de 1968 é um (negro) marco na história do Brasil. O acirramento dos mecanismos de repressão impostos pelo Ato Institucional nº 5 evidenciou a desconfiança social nos aparatos estatais. Nas palavras de Fernando Gabeira, “o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 68, foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia” (GABEIRA, 2002, p.93).

A chegada, embora que tardia, do romance policial do tipo *noir* ao Brasil está estritamente relacionada com este contexto histórico. Assistimos, nas décadas de 1970 e 1980, à entrada deste tipo de romance policial que tem como base discursiva, justamente, a discussão do papel do aparelho judicial, da

⁹³ Segundo Piglia, Walsh é o que poderíamos chamar de intelectual-síntese, que levou ao limite a responsabilidade cívica, mesclando indissociavelmente de sua escrita, política e arte, tendo sido assassinado pela ditadura militar na Argentina, após a divulgação de sua “Carta Aberta de um escritor à Junta Militar”, em 1977. (PIGLIA, 2001, p.14)

polícia e da organização da sociedade. Sabemos que as narrativas *noir* visavam a promover uma espécie de encontro da literatura policial com o mundo do crime, focalizando, ao invés da revelação apaziguadora do enigma proposto, as vias tortuosas da estrutura social vigente (FIGUEIREDO, 1988).

Na esteira do pensamento de Gramsci, para quem o êxito deste tipo de romance está associado ao descrédito no aparato da Justiça (GRAMSCI, 1968, p.118), caminha nosso narrador – que age sempre à margem das polícias oficiais. A observação irônica de Mário Livramento não nos deixa dúvidas – “a ação eficaz, inteligente e eficiente da polícia carioca”. Mas também não nos deixa dúvidas quanto à maestria do sistema em promover o esquecimento, outra marca dos contextos de terror: “Tão eficaz, inteligente e eficiente que a história rolaria por dois meses e acabaria caindo no esquecimento: nunca se descobriria o assassino, nem mesmo a identidade do morto, já que o passaporte era falso” (COSTA, 2003, p.28).

Ou seja, a sua atuação como repórter jornalístico, a única via possível de ação, está ligada intimamente ao seu projeto de tornar sua escrita eficaz. Pois,

se existisse, escritor de romance policial no Brasil iria morrer de fome. Esbarraria na atuação da polícia para quem não existe suspense nem mistério: resolvem logo o caso não resolvendo nada, dando-o como encerrado: Arquite-se. (COSTA,2003, p.28)

Ao longo das páginas do romance, vemos, no esforço investigativo de Mário Livramento, o levantar de tópicos de sua grande reportagem sobre a Odessa. Isso numa primeira leitura. Ocorre que, simultaneamente a ela, vemos emergir de suas páginas uma outra trama, na realidade, uma antiaventura vivida por alguns exilados políticos que se viram (ou foram) obrigados a buscar exílio em outras pátrias.

E esse frio. A praia longe, coisa & tal. E essas pessoas cinzas entrando e saindo desses prédios cinzas – Paris no inverno é uma festa cinzenta. Baden Powell e o violão por aqui em outras eras: esta cidade é cinza, tudo é cinza, não aguento, quero voltar pro Brasil. (COSTA, 2003, p.93)

Em suas viagens à procura de novos fatos para a sua grande reportagem, Mário Livramento vai levantando uma infinidade de questões fundamentais dos nossos tempos. Desde a difícil adaptação dos exilados – para sempre estrangeiros onde quer que estejam – como é o caso da amiga Ana, “exilada em Paris depois de 68, que mudara de nome e de vida”, passando pelas estratégias de escamoteamento do recente passado histórico. É neste sentido que sua tentativa de reconstituição da história se mostra

dificultada, pois já não é viável tal projeto, se pensado através dos moldes clássicos, ou seja, via documentação de arquivos públicos. As chamadas “fontes primárias”, alimento primordial das grandes narrativas historiográficas, não mais o podem ser, pois a “queima de arquivo” recolocou, aos olhos dos pesquisadores, novas questões de como lidar com o passado.

E novamente a interrupção. Assim perdia a graça. Estavam complicando meu trabalho. Agora eram várias páginas que faltavam. Parecia até que. Será que alguém veio aqui e tirou estas folhas na época do julgamento de Bernonville? Ou quando? Recentemente, depois que eu falei com a viúva? Como saber? (COSTA, 2003, p.136)

As rasuras ou lacunas voluntárias dos arquivos recentes apontam, assim, para questões de nosso tempo histórico. A supressão da memória, forma suprema da violência, é, no pensamento de Hannah Arendt, um desdobramento das práticas de censura totalitárias, que negavam a palavra aos “inimigos da ordem”. O *modus operandi* da historiografia clássica, que sempre contou a história dos vencedores, é uma realidade. É, pois, nas brechas deste discurso hegemônico que buscamos encontrar vozes dissonantes que nos contem um pouco da história dos vencidos – o que Eneida Leal Cunha chamou de “as possíveis contra-épicas da contemporaneidade” (CUNHA, 2004, p.134).

Hans Ulrich Gumbrecht, em seu *Em 1926*. Vivendo no limite da história, nos fala da perda completa da função didática da história. Hoje, a representação do passado tem menos a ver com a descrição dos tempos de outrora, e mais com “tornar novamente presente”. Desse modo, as lacunas existentes devem ser “lidas” também – é preciso, portanto, treinarmos uma nova modalidade de leitura do passado e de apropriação de seu discurso.

A antiaventura de Mário Livramento nos coloca diante, pois, de tempos difíceis – mas não através de suas reminiscências, e sim de suas vivências reais num mundo marcado pelas cisões operadas no pós-guerra. E são experiências ainda impregnadas de questões geradas no contexto das ditaduras – Luta, Exílio, Tortura. Após a cena em que vemos Mário Livramento ser torturado, já no final do romance, chegamos a uma conclusão, já antevista anteriormente – o século XX é, de fato, o mais terrível da história.

Levemente me virei de lado. Olhei o quarto, vendo-o pela primeira vez – um vazio. Luz só da janelinha do banheiro e a fresta da porta. Nenhuma janela – de quantas estrelas é este hotel? Masmorra, Fortaleza de Monteluc, campos de concentração, solução final, câmaras de gás, extermínio em massa – morte e morte, assassinos, assassinos, assassinos.(COSTA, 2003, p. 209)

Considerações finais

Em artigo intitulado “A Literatura de Testemunho e a Violência do Estado”, Valéria de Marco nos abre uma nova possibilidade de entrada à chamada literatura de testemunho. Após chamar a nossa atenção para as duas possíveis concepções deste termo (tradição latino-americana dos *Testimonios* e as literaturas produzidas a partir de reflexões sobre a *Shoah*), a autora afirma que, a par das diferenças, há algo que as une, pois são narrativas que sempre trabalham a relação entre violência, representação e formas literárias. Por tratar-se de uma literatura criada pela violência de Estado, ela está sempre evidenciando a própria fragilidade da linguagem, que “expõe a radical ausência de qualquer abrigo”, posto que nasce justamente de uma “fratura irrecuperável” entre vivência e palavra (MARCO, 2004, p.63).

É neste sentido que o “horror sem fronteiras parece ter criado uma tradição literária sem fronteiras”, o que faz com que textos testemunhais escritos nos mais diversos recantos do globo e nas mais variadas línguas formem uma única biblioteca, que, no limite, testemunham a mesma coisa – a impossibilidade de narrar na sua totalidade a violência extrema do homem contra o homem.

Nos textos da literatura de testemunho os autores dialogam entre si, incorporando em suas obras as reproduzidas por refugiados, banidos e deportados seus contemporâneos ou, no caso dos mais jovens, já se nota o reconhecimento aos que os antecederam, os fundadores. (MARCO, 2004, p.67)

É da experiência humana que esta literatura nos fala, daquele que, antes de ser alemão, português ou brasileiro, é Homem. Não é por outro motivo que Mário Livramento não chega a terminar sua grande reportagem – tem horas em que é preciso desviar um pouco o olhar, é preciso viver. “Não, não iria trabalhar no livro por enquanto, que ninguém é de ferro – afinal, sou personagem ou sou escritor?” (COSTA, 2003, p.216).

E, no fim da nossa leitura, é esta mesma pergunta que fazemos – somos personagens ou tão somente leitores dessa história? Afinal, “nós somos filhos da pátria amada, puta que o pariu, salve, salve, pátria armada, gentil!” (COSTA, 2003, p.216).

Referências:

ADORNO, Theodor. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

BAUMANN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

- COSTA, Flávio Moreira da. *Três*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal. Memórias de 1968. *Semear – Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*, n.10, p. 125-134, 2004.
- FELMAN, Soshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKY, e SELIGMAN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-72.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Um Eu Encoberto”, *Jornal do Brasil*, 17/01/1981. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir (orgs.) *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSEN, Andreas. *Seduções pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete e TILBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. p.9-20.
- _____. O sexo, a Morte, a Mãe e o Mal. In: A. NESTROVSKY, A. & SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p.137-148.
- KERTESZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- LESSA, Renato. Século XX em chave maligna. In: FRIDMAN, Luiz Carlos (org.). *Política e cultura: século XXI – vol.2*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, ALERJ, 2002.
- MARCO, Valéria de. A Literatura de Testemunho e a Violência. *Lua Nova*, n.62, 2004. p. 45-68
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- _____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. O Trabalho do Ódio. *Revista Cult*, nº78, março 2004.

_____. Prosa Literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989. p. 24-37.

SELIGMANN-SILVA, M. O corpo arte, dor e cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: KEIL, Ivete e TILBURI, Marcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 61-80.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

WEINRICH, Harald. *Leté*. Arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WIESEL, Elie. *A noite*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. “Por que eu Escrevo”. In: VIEIRA, Nelson H. (org). *Construindo a imagem do judeu*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.