

NOS TRILHOS DA MEMÓRIA

(Uma leitura da obra de Fernando Gabeira)

VERA FOLLAIN DE FIGUEIREDO *

RESUMO

A crise de identidade do sujeito. O tema da viagem — tensão entre ficar e partir. A constituição do indivíduo como ser em movimento. A militância política como utopia temporal que substitui a utopia espacial. A militância política e a anulação da individualidade. A vida como representação em *O que é isso, companheiro?* — limites tênues entre autobiografia e ficção. O fortalecimento progressivo do veio autobiográfico, ao longo da obra.

* Professora de Literatura Brasileira da UERJ.

Os três primeiros livros de Fernando Gabeira — *O que é isso companheiro?*, *Crepúsculo do Macho* e *Entradas e Bandeiras* — começam situando espacialmente o narrador: Irزابال, estação do metrô na Suécia e Rio Maracujá, respectivamente. Acompanhar, através da leitura, a trajetória deste personagem é viajar com ele de um lugar para outro, refazendo um percurso que não se traduz apenas em termos de mudanças exteriores mas que corresponde a um contínuo movimento interior.

A leitura de *Entradas e Bandeiras* nos mostra que o impulso para a busca de novos espaços está presente desde a infância e a adolescência, pré-existindo às contingências políticas que determinaram as fugas e o exílio do narrador. Desde cedo, as inquietações do sujeito vão provocar uma disposição para a aventura de se lançar em lugares desconhecidos como consequência do desejo de afirmação da individualidade, ameaçada pela imposição dos modelos familiares. A vida sedentária será percebida como submissão a padrões e valores com os quais o sujeito não consegue se identificar. No retorno à cidade natal, depois do exílio, a visão dos trilhos da Leopoldina Railways, enferrujados, cobertos de mato, sugere ao narrador a caminhada pelos trilhos da memória até a infância, enquanto contempla, no presente da narrativa, o leito da estrada de ferro, tantas vezes percorrido pelo narrador em menino. Como já dissemos, o movimento interior é traduzido em movimento exterior: à caminhada no tempo, rememorando o passado, é sugerida por um movimento no espaço.

O universo familiar da infância vai, então, nos ser apresentado, primeiramente, pela figura da avó, da qual se destacam a

solidão do imigrante não adaptado à terra e a sensualidade — involuntariamente, desperta o menino para os prazeres do corpo, já que dormem na mesma cama. Mencionando o despertar do desejo, o narrador chega à questão da culpa, do pecado, da repressão aos prazeres físicos que vai impregnar a sua formação: “Eu acabara de me masturbar pensando em minha avó. Os padres alemães da Igreja de S. Sebastião me faziam rezar 20 ave-marias e 10 padrenossos, cada vez que me masturbava e além disso, insinuavam que Deus poderia cortar minha mão. (p. 43). O ambiente doméstico será descrito como espaço avesso à alegria, ao prazer, fazendo-nos lembrar do contexto familiar descrito pelo narrador do conto “Peru de Natal”, de Mário de Andrade e das poesias de tema autobiográfico de Drummond, em que o universo familiar da infância se constitui como espaço de proibições, como observou Silvano Santiago. A casa é retratada, pelo narrador de *Entrada e Bandeiras*, como o lugar, por excelência, das mulheres: da mãe, na sua existência anulada pela rotina e pela moral patriarcal e da avó, à espera do marido que saía pelo mundo como mascote. O pai, autoritário, exerce o poder sobre as fêmeas da casa e se dedica ao armazém. O prazer se limitava à recordações da lua de mel: “O pai e a mãe tiveram lua-de-mel um dia e guardavam as fotos num cofre. Cada vez que queriam ter um bom momento, abriam o cofre e olhavam as fotografias, amareladas — o pai de chapéu, a mãe num elegante costume” (p. 17).

Sem encontrar um espaço no mundo feminino, circunscrito pela casa, nem no mundo masculino, representado pelo armazém ambos excludentes do prazer, o menino busca a rua, o morro, onde vive a transgressão do modelo rígido masculino x feminino, aproximando-se dos grupos marginalizados na cidade, as prostitutas, os homossexuais. A figura autoritária do pai, a opção deste por se fixar como comerciante, no armazém, serão associadas ao dever, à rigidez dos princípios morais geradores da culpa, reforçada pela orientação religiosa dos colégios. Representará a interdição do desejo, a vigência da ordem que não permite a afirmação da individualidade do filho em diferença com a figura paterna. Encarnará a ordem, sentida sempre como mecanismo de exclusão do sujeito, a lei que, por exemplo, o retira da cama da avó, aos oito anos, para dar lugar ao irmão mais novo.

Impossibilidade de encontrar no universo doméstico uma imagem com a qual se identifique, o menino vai buscar nas figuras dos avós, que se opunham ao pai, insistindo na vida errante de mascotes,

vivendo intensas experiências amorosas, uma compensação para a crise de identidade gerada no ambiente da casa. As narrativas das aventuras dos avôs vão sedimentar no sujeito a oposição entre a afirmação da individualidade e a aceitação das normas familiares: “Os amigos não iam, é claro, pois sabiam que o velho Felipe deliberrava. Mas sua loucura aumentava, na medida em que queriam prendê-lo no espaço de um armazém, roubando-lhe as estradas, os riachos, as belas freguesas que o esperavam, as pousadas em fantásticas fazendas...” (p. 63). As histórias contadas por Raul, o artista ambulante do Circo Garcia, também irão fasciná-lo configurando para ele um mundo imaginário no qual poderia encontrar o próprio espaço. Sobre Raul, diz o narrador: “Sua passagem marcou minha vida. Eram diferentes os homens que faziam o que queriam. Os de minha cidade não saíam dos bares e sequer tinham o que contar” (p. 58). Fazer o que se quer, ter histórias para contar passa a seu associado ao movimento de partir. Daí a importância que o tema da viagem assumirá em toda a obra. É viajando que o indivíduo enriquecerá suas experiências, podendo transformar-se num narrador, ao mesmo tempo que persegue o traçado da própria identidade. Viver será, então a constante tensão entre ficar e partir — ficar pode se confundir com abdicar da própria individualidade, partir significa recomeçar a procura de si mesmo. Ficar é, muitas vezes, “fingir de morto”, como no tempo da geladeira — a clandestinidade que o obrigava a permanecer preso num apartamento sem poder fazer barulho — ou fazer o papel das mulheres, como observa em *O que é isso companheiro?*: “A realidade da geladeira era esta: fingir de morto, deslizar suavemente pela sala, preparar em silêncio um macarrão com sardinha, olhar o sol dentro da casa... Não, toda a realidade não era essa. Falo apenas de uma faixa — o momento em que aprendi a brutalidade da vida de uma dona-de-casa incessantemente reduzida à rotina... São incríveis as vantagens de quem parte, pois até o tempo de quem fica passa a existir em função dele” (p. 176/177).

Considerando que são incríveis as vantagens de quem parte, o indivíduo se constituirá como um ser em movimento: da casa para rua, da cidade natal para o Rio, da sacada do JB para a Avenida Rio Branco etc. A ação em *O que é isso companheiro?* é pontuada por esta imagem — a descida da sacada do JB para a avenida — que nos remete para a questão do fascínio pela estrada. Davi Arriguci, no artigo “Gabeira em dois tempos” chama a atenção para a importância dessa imagem no livro, destacando o aspecto de

“descida” que o crítico relaciona com as sucessivas “quedas”, não só no sentido de perdas no combate político como também no de dilaceramento do eu, obrigado pela luta, a se afastar de seus referenciais afetivos. Na leitura que fazemos queremos ressaltar menos a idéia de queda contida na imagem do que a de deslocamento em busca de novos espaços, que vemos como constante na trajetória do sujeito.

Da sacada do JB, como, em adolescente, do alto da montanha de Petrópolis de onde olha as luzes do Rio pensando em fugir de casa, o indivíduo, temporariamente fixado, vai se deixando impregnar pelos estímulos que lhe chegam da rua, até acumular forças para mais um salto. A redação do jornal é o lugar que lhe permite assistir os fatos com a imunidade do profissional no exercício de sua atividade. Como o pai, no armazém, o filho estaria fixado, seguindo as normas próprias do emprego, protegido. Na rua, seria participante, personagem, viveria a aventura. Antes de tomar a decisão de descer para o Rio Branco, tenta substituir esta estrada por outra, menos perigosa em seus caminhos — vai para Londres “esquecer a asfixia imposta pela ditadura” — de qualquer maneira, diante do quadro repressivo que assola o país, faz-se necessária, de imediato, a viagem.

No início de *O que é isso companheiro?* o narrador se situa com “um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio de Irrazabal se há apenas 5 anos estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num dos grupos que fariam uma demonstração contra a ditadura militar (p. 12)”. A recuperação do sentido da experiência vivida passa por tentar entender os mecanismos que determinaram os deslocamentos. A perseguição da polícia obriga a constantes trocas de casa e, mesmo quando preso, é transferido para várias prisões diferentes, além de ser obrigado a trocar de nome, de identidade, sem falar na mudança de um país para outro, no exílio. Quando a rebeldia extrapola o âmbito individual, voltando para o universo político, canalizada para o combate à ditadura, o movimento que se traduzia como busca da própria identidade passa a se configurar como ameaça de perda total dessa identidade. As exigências da luta, ressaltando o caráter compulsório do deslocamento, radicalizando a rua, fazem sobressair a casa como espaço da individualidade perdida: “De agora em diante, como no poema de Lorca, meu nome não era mais meu nome, nem minha casa era mais minha casa (p. 91).” Mais uma vez, agora na dimensão do social, o modelo

autoritário gera o deslocamento do sujeito, que, privado do direito de optar por ficar ou partir, vive o risco de dilaceramento do eu. Se a viagem se explicita como obrigatória, determinada por vontade alheia, o que se destaca não é o caráter de busca do mundo cheio de aventuras de que falava Raul, onde seria possível encontrar a si mesmo, mas o caráter de fuga gerada pelo autoritarismo, que não deixa espaço para o indivíduo.

A militância política determina, então, a substituição da utopia espacial — a idéia da felicidade expressa em termos de procura de novos lugares — pela utopia temporal: construir um mundo melhor requer o sacrifício do presente em nome do futuro, ainda que o futuro pareça próximo. O engajamento na luta voltada para o bem comum implica em que o sujeito não mais será senhor de seus passos, deslocando-se em função de objetivos que o transcendem como indivíduo ou em consequência das ordens ditadas pelo aparelho repressivo do Estado. A consciência de que o papel de militante de certa forma exige a anulação do indivíduo é acentuada no plano subjetivo da narrativa de *O que é isso companheiro?*, isto é, marca as indagações e críticas do narrador ao tentar reconstruir a realidade vivida, mas se revela também, ainda que de maneira embrionária, no tempo dos acontecimento narrados. Assim é que o narrador relata: “Em alguns setores, encontrei muita tolerância para as minhas idéias, apesar de que as mesmas reservas vão se deslocando para outros temas, todos ligados a isto: aos sentimentos, aos costumes, à psicologia” (p. 69). Ou seja, ainda durante o período de militância, o sujeito questiona, ao contrário do que fazem seus pares, uma concepção de prática política que faz tábua rasa das outras dimensões do homem, tais como as questões relativas ao amor, ao sexo, a todos assuntos recalcados em nome do objetivo maior de mudar as condições sociais.

A dificuldade de viver com inteireza o papel excludente de militante, norteadado pelos códigos de comportamento estabelecidos pelos que estavam envolvidos na “guerra”, vai colocar em pauta, mais uma vez, o contraste entre rigidez e aventura. Viver o papel de militante sem esquecer de si mesmo é vivê-lo como ator, que ao encarnar um personagem não perde a noção da própria individualidade. O deslocamento se realiza, agora, como passagem de um papel a outro, já que rejeita assumir rigidamente um único papel — o de militante. Daí a freqüência das comparações feitas pelo narrador entre o vivido e as situações ficcionais: “Simplesmente, tomaram um bar. Com dois homens armados na porta do botequim e dois

me acompanhando até o balcão, tomei minha laranja e comi meu sanduíche, talvez como o mocinho toma seu uísque num bar do faroeste, acompanhado de sua quadrilha” (p. 217). Sobre Márcia, “a loura dos assaltos”, o narrador diz que “não usava sutiã na vida real, mas tinha de usá-lo no bairro onde vivia agora, para não chamar a atenção dos vizinhos” (p. 159). (O grifo é nosso). A distância de tempo que separa o narrar e o viver dá destaque a essa cisão entre o eu que vive e o eu que se assiste viver como personagem, mas a duplicidade pode ser percebida já nos gestos do passado, conforme nos mostram algumas situações rememoradas pelo narrador. Assim, *O que é isso companheiro?* beira os limites da ficção. Não pelas características da história narrada, cheia de perigos, episódios aventurecos. O fato do real vivido se metamorfosear em manifestação do ficcional ainda não seria suficiente para que pudéssemos assinalar uma presença mais significativa do imaginário no nível da elaboração do texto. A questão principal é que ao narrar, buscando penetrar no fundo das causas e conseqüências dos acontecimentos, tentando resgatar o sentido da experiência vivida, o narrador faz aflorar a divisão que sempre o acompanhou: o modelo político que guia a ação e traça linhas rígidas de conduta vai reavivar a necessidade de afirmação da própria identidade. A experiência da militância é vivida em divisão e, portanto, até certo ponto como alteridade, porque não contempla a integralidade do sujeito. Essa divisão é reforçada pela prática que exigia constantemente o uso de disfarce, pseudônimos e a simulação de ser outra pessoa: “Éramos forçados a um constante processo de criação, de fugas, de disfarces, que acabou nos abrindo também alguns caminhos extraordinários: o de pensar em termos grandiosos, ainda que déssemos alguns saltos maiores que as pernas” (p. 140). Ao colocar entre parênteses o eu, enquanto individualidade, para representar o papel imposto pelo modelo político, o sujeito pode experimentar a vivência de personagem. Mas é a não anulação desse eu pelo modelo, que, mantendo a alteridade, arrasta a autobiografia para o lado da ficção.

Se, no primeiro livro, o narrador como indivíduo apenas se insinua diante da exterioridade assumida, no seguinte, *Crepúsculo do Macho*, as transformações pelas quais o eu vai passar são mais importantes do que os fatos relatados. Dos tempos iniciais do exílio, em que havia a esperança de voltar logo e a derrota política não estava totalmente interiorizada, aos últimos, quando se sonha com a anistia, o narrador acentua os questionamentos, embrionários

no texto anterior. O eu individualizado cresce e se afasta mais e mais do modelo do militante. Aumenta progressivamente a distância entre o ator e o papel a representar. Longe da terra, percebendo a inviabilidade dos planos dos companheiros, a consciência de representação se torna maior não permitindo a ilusão de realidade. Fundamental, neste sentido, é o capítulo "Morrendo e aprendendo" em que o narrador nos conta os treinos de guerrilha em Cuba. Toda a ênfase recai sobre o fato dos combates serem simulados, fazendo-se a ligação entre este nível de representação e a situação dos brasileiros exilados, chamados de guerrilheiros do entardecer, expressão que serve de título ao capítulo seguinte. Fica ressaltada a desvinculação da experiência vivida com o real — em vez da revolução brasileira, a guerrilha simulada em Cuba, da qual o indivíduo, com o pseudônimo de Gomes, participava sem sucesso: "Era como se meu subconsciente se rebelasse contra aquela noção de performance e me bloqueasse dolorosamente naquele ponto, ensinando diariamente uma lição que não queria aprender: era preciso reconhecer meus limites e superá-los suavemente, sem nenhuma agonia" (p. 76). Mas a frase que anuncia o desprendimento do sujeito em relação à personagem que vinha representando desde *O que é isso companheiro?* é a seguinte: "Esse Inácio Gomes que morria quase sempre só tinha uma qualidade visível: uma incrível constância em cair da escada e se esborrachar no chão gramado do campo. Tantas vezes saindo manco e meio gogue do lugar de treinamento acabariam alterando sua vida" (p. 76).

Em *O crepúsculo do macho* a ênfase recai no processo reflexivo do sujeito que rememora, daí a própria estrutura temporal da obra, a quebra da linearidade cronológica, pois a ordenação dos fatos obedece "a outras tramas", como diz o narrador. O eu que narra está mais próximo do eu que vive e este não experimenta nenhuma sensação de alteridade, pois se nega a aderir ao que considera ilusão. Se a imagem síntese de *O que é isso companheiro?* era a descida da sacada do Jornal do Brasil para a rua, no segundo livro é viagem de metrô, dirigida pelo próprio autor. O exílio é falado como viagem constante, deslocamento permanente sem que se imagine chegar a algum lugar, sem utopia. Mas enquanto o deslocamento exterior é feito por caminhos traçados pelos outros, sem possibilidade de variação, como a rota do metrô, se realiza uma viagem interior, esta sim, de riscos, percorrendo o passado, "espaço" não inteiramente dominado. O narrador em trânsito, poderá repensar as posições assumidas e embora declare que "à medida

em que o tempo passava, a rua se mostrava de novo, melhor conselheira do que a universidade” e, mais adiante — “A Ecologia me colheu *na rua* também, com as manifestações em favor de Mullvaden” (p. 214) (os grifos são nossos) — tudo se encaminha para uma nova visão do que a rua pode significar e para a busca de um equilíbrio que será melhor expresso no *Entradas e Bandeiras*. Ao longo do segundo livro, a narrador se descarta do papel que lhe fora imposto pelo modelo político e buscando a unidade como indivíduo, se volta para outros tipos de movimentos sociais, cujas propostas não implicariam na mutilação do eu. A viagem que lhe interessa agora se traduz em movimentos interiores pois percebe que, ao descer para “a rua”, pode não encontrar a si mesmo, já que a rua é também, por excelência, o lugar do homem que sai para enfrentar o mundo, assumindo o papel de forte, agressivo e racional. As questões ligadas aos sentimentos, ao corpo e ao prazer assumem, então, importância maior e pela maneira como são colocadas, no final do livro, justificam o título da obra: rejeitar o papel de herói, de mártir da revolução, é o primeiro passo para repensar a masculinidade tal como definida pelo modelo paterno.

Ao terminar o *Crepúsculo do macho*, chegamos ao fim da experiência no exílio, mas estamos ainda no início desse processo de reconstrução do eu, vivenciado pelo autor, e que só vai atingir o clímax em *Entradas e Bandeiras*, iniciado pela narrativa da chegada ao Brasil, após a anistia. A volta é marcada pela necessidade de refazer, na esfera pública, o movimento que já tinha realizado interiormente, ou seja, se desprender da imagem de guerrilheiro. As exigências, por parte dos meios de comunicação de massa e da própria opinião pública, de que o sujeito assuma um comportamento compatível com a figura do herói da resistência à ditadura vão gerar um novo deslocamento. O país inteiro é visto como a própria casa onde não havia espaço para a afirmação de sua individualidade: “O Brasil tinha-se tornado para mim uma imensa Juiz de Fora” (p. 164). A utopia espacial, então, se refaz, em toda plenitude e *Entradas e Bandeiras*, a começar pelo título, retoma a busca de um lugar ideal: “Gil vivia na Bahia negra, cercado de sua cultura e parecia ancorado lá para sempre... Onde era, a minha Bahia, eu, que deixava a classe sem me tornar proletário, a cor sem me tornar negro, os privilégios do sexo sem me tornar mulher?” (p. 120).

Daí que o passaporte, agora legalizado, passa a ser seu documento de maior importância, cuja posse tranqüiliza o eu quando se sente novamente ameaçado. A Europa assume o papel de rua,

em relação à casa-Brasil, e o narrador volta para lá, retornando em seguida ao país natal para não mais procurar “a rua”, mas uma casa em meio à natureza onde possa viver, alternando com viagens, conseguindo, deste modo, “combinar movimento e equilíbrio, para tirar o maior prazer de tudo”, como observa o narrador do romance *Hóspede da utopia*, escrito por Gabeira.

As buscas empreendidas no *Entradas e bandeiras* se oferecem ao leitor como experiência significativas que podem ajudá-lo a viver melhor. O autor, ao dar entrevistas nos meios de comunicação de massa ou ao narrador por escrito o que viveu, considera que está transmitindo um saber, adquirido nas “viagens”, útil às pessoas. “Como na maioria dos outros temas de minha pregação, este não impulsionaria em nada o avanço histórico da classe operária, mas ia contribuir para a felicidade das pessoas” (p.143). O livro se aproxima, assim, das características da narrativa oral, destacadas por Walter Benjamin, não só por ser calcado na experiência vivida como porque essa experiência é exemplarizada, colocando-se o narrador na posição do viajante que volta tendo muito para contar, uma sabedoria a transmitir. Há também um certo tom de oralidade que se manifesta na maneira como se dirige ao leitor, convocando sua participação na construção da narrativa: “Agora, para que façamos uma viagem como no cinema, preciso de sua ajuda. Nada de arrumar as malas em Paris, checar hora de vôo, pesar bagagem... Tudo isto, é preciso que você imagine. Em seguida, damos um corte e descemos no Rio de Janeiro. Mas, para que a montagem não fique muito árida, incluímos o último episódio na França. O. K.?” (p. 18).

Vemos, então, que a trajetória de afirmação da individualidade do narrador, ao longo das três narrativas, vai fortalecendo o veio autobiográfico. Se o primeiro livro se justifica, independentemente das questões pessoais de quem o escreveu, como história inoficial, capaz de nos informar sobre episódios que afetaram a todos nós, o segundo já nos coloca diante de uma experiência antes de tudo pessoal, mas, enquanto passada no exílio, muito arelada ainda aos episódios narrados no primeiro e, por isso, tributária do interesse que este despertou. O terceiro, entretanto, o mais voltado para a esfera individual, é também o que mais se coloca como narrativa exemplar: o sujeito que se organiza pela escrita, se fortalece e quer passar para o outro o que aprendeu. As narrativas de Gabeira constituem, desta forma, um micro-universo onde percebemos a mesma tendência que marca a literatura brasileira dos anos 70 e início de 80: do relato que privilegia a denúncia de problemas sociais

e políticos mais amplos, passamos aos casos particulares, chegamos às autobiografias de jovens. Quer nos parecer que tal tendência se deve à perda da utopia política, ou seja, à descrença na possibilidade de transformações radicais pela via da ação política revolucionária, capaz de mudar a sociedade como um todo, tornando o homem mais feliz. A derrota vivida, no Brasil, com o golpe de 64, favoreceu a nossa assimilação de alguns aspectos dos movimentos culturais surgidos na Europa e nos Estados Unidos, nas décadas de 60 e 70. Esses movimentos que, segundo Christopher Lash, são sementes lançadas pelo pessimismo do pós-guerra, se caracterizam pela tentativa de combinar o pessoal com o político, acabando por dimensionar o político na esfera da vivência pessoal.

Se o jovem suspeita das organizações sociais de ampla escala, se desconfia dos grandes projetos voltados para o coletivo, só lhe resta traçar parâmetros a partir do que o cerca, do mundo pequeno ao seu redor, de onde tira lições concretas, consideradas mais verdadeiras e portanto, mais importantes do que os acontecimentos e projetos que o transcendem. Se não tem nada a aprender com as gerações anteriores, é devedor apenas de uma própria memória individual. Uma memória que seria limpa, confiável, até porque fala de um passado recente, não comprometido ainda com a construção do mundo caduco. Essa memória que se quer “ruptura com o passado coletivo”, cortando elos com experiências anteriores, dá ao jovem autor a sensação de vivência única, exemplo a ser seguido. Não é, então, à toa que Gabeira, tendo contato, no exílio, com a cultura européia dos anos 60/70 e tendo participado da falência do sonho da revolução brasileira, vai assinalar a exemplaridade de sua experiência pessoal apenas a partir do *Entradas e Bndeirs*, quando sedimentar à rejeição ao modelo político.

O passo seguinte do autor, excluindo as obras com caráter mais de ensaio, será tentar o romance. Ocorre, porém, que o seu fortalecido trava o vôo da imaginação e o *Hóspede da utopia* permanece excessivamente preso à experiência do escritor para ter força como ficção. Prisioneiro da individualidade conquistada, faltaria a Gabeira, como romancista, dar o salto para a Avenida Rio Branco imaginária e experimentar mais radicalmente, na literatura, ser um outro. Para chegar ao romance, o autor, talvez, precisasse percorrer novamente toda a sua trajetória, agora em sentido inverso, reaprendendo a lição de se perder, de se descentrar.