

A trilogia do retorno de Fernando Gabeira

Leopoldo Waizbort

*O mundo dava muitas voltas, mas aquele mar era uma constante em minha vida.*¹

1. UM CERTO VERÃO

Em Ipanema e adjacências, o verão 1979-80 foi um verão diferente. Ao menos assim foi sentido e vivido naquele momento. Em novembro, o verão ainda nem tinha começado, mas já brilhava intensamente. “O brilho já chegou”, dizia o título de uma reportagem da revista *Veja*.² Mas que brilho era esse? O brilho das cores fortes e luminosas, que coloria saias, batons, shorts e biquínis? Sim, mas não só. Havia um outro brilho, muito novo e diferente, e a estrela mais radiante tinha nome: Fernando Gabeira. “Neste verão da abertura vai sentir falta de assunto quem ainda não tiver lido o livro de Fernando Gabeira [...]”³

O verão da abertura. A Lei da Anistia acabara de ser promulgada, a redemocratização ainda dava os primeiros passos, mas havia algo de novo. Duas semanas depois, a mesma *Veja* dedicou uma enorme reportagem à estrela. “Em dezembro, quando enfim chegar em pleno direito ao Rio de Janeiro o verão da abertura que ele antecipou na primavera com sua tanga lilás e verde de crochê, Fernando Gabeira [...]”⁴ Uma supernova: surpreendente não somente pela intensidade de seu brilho, mas sobretudo por suas características incomuns e, em sentido pleno, excêntricas. Um terrorista, sequestrador, preso, torturado, banido, exilado, que voltava ao verão – depois de uma temporada na gélida Suécia – ir-re-co-nhe-cí-vel. Um “macho em decomposição”, em suas próprias palavras. O repórter emendou: ele milita

¹ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 227.

² O BRILHO já chegou. *Veja*, 7 nov. 1979, p. 57-65.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ O POLÍTICO do prazer. *Veja*, 21 nov. 1979, p. 122-125.

[...] num movimento de esquerda radical – a erradicação do machismo, tópico que, somado à luta pela emancipação da mulher, do negro, à defesa da ecologia, à arregimentação dos jovens, à mobilização dos homossexuais e à libertação de todas as classes, compõe seu programa de gozo da felicidade aqui e agora, na terra, enquanto o socialismo não vem.⁵

Gabeira desembarcou no Rio, vindo de um banimento assinado junto com a conquista da taça Jules Rimet, em 31 de agosto de 1979. Em outubro, lançou *O que é isso, companheiro?*, que esgotou uma edição a cada dez dias.⁶ Segundo Gabeira, cada edição tinha cinco mil exemplares. Teve 20 edições em um ano e meio, perfazendo 100 mil exemplares. Cerca de 10 meses depois, veio a continuação da história, *O crepúsculo do macho*, que teve oito edições e somou cerca de 40 mil exemplares vendidos. Em 1981, por fim, publicou o último volume da trilogia, *Entradas e bandeiras*, que teve 10 edições e aproximadamente 50 mil exemplares.⁷ Gabeira estima que, entre 1979 e hoje, *O que é isso, companheiro?* tenha vendido cerca de 700 mil exemplares.⁸ Os números são difíceis de averiguar; não há registros confiáveis e nem mesmo desconfiáveis. De todo modo, foi um sucesso extraordinário. Mas a pergunta pelo sucesso precisa ser, obviamente, a pergunta por quem lê esses livros: quem lia Gabeira, naquele momento de início do fim da ditadura, começo de abertura, retorno dos exilados?⁹

⁵ Ibid., p. 122.

⁶ Ibid., p. 122.

⁷ Correspondência com o autor, 2012. Segundo *Veja*, até o início de 1981 *O que é isso, companheiro?* e *O crepúsculo do macho* tiveram, em conjunto, 36 edições, vendendo 110 mil exemplares (*Veja*, 25 fev. 1981, p. 38). Segundo a *Folha de S. Paulo* de 3 out. 1982, até então Gabeira havia vendido 400 mil exemplares de sua trilogia (apud COELHO, Claudio N.P. *Os movimentos libertários em questão: a política e a cultura nas memórias de Fernando Gabeira*. São Paulo, 1986. Dissertação – Unicamp. p. 39). Segundo reportagem de *Veja* de 1997, *O que é isso, companheiro?* teria vendido, até a data, 500 mil exemplares. Ver também: LEITE, P. Moreira. O que foi aquilo, companheiro. In: GASPARI, Elio et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 51.

⁸ A contracapta da edição atualmente no mercado, entretanto, fala em cerca de 300 mil exemplares.

⁹ Com a transformação da história do sequestro do embaixador Elbrick, que ocupa um papel central no primeiro volume da trilogia, em filme, *O que é isso, companheiro?* ganhou um novo surto de vendas, nos anos 1990, mas isso não nos ocupará.

Veja percebeu bem, quando alocou Gabeira em uma conjuntura cultural mais ampla. Havia um clima. Naquele final de década, passagem para o que seria depois a “década perdida”, os generais davam claros sinais de esgotamento, mas não só eles. Um clima novo, não só político, mas cultural, em que o repressão durante os anos de chumbo pressionava e começava a desaguar. Nessa conjuntura, a trilogia de Gabeira encontrou seu momento. Um protagonista que dava samba: jovem jornalista, vindo do interior, com carreira promissora nos jornais da capital, abandona tudo em favor da luta armada, torna-se terrorista, sequestra um embaixador, foge, leva um tiro, vai preso, é torturado e por fim banido. Sofre. Passa nove anos no exterior, em diversos lugares, e elabora uma autocrítica dura. Muda. Anota tudo e acaba por escrever uma narrativa autobiográfica. Ela é vazada em linguagem simples, os capítulos são curtos, não exige demais do leitor – exceto pelo assustador do que é narrado, sobretudo no capítulo final do primeiro volume.¹⁰ Os livros são curtos, a narrativa segue a cronologia, sem grandes obstáculos para o leitor.

Mas, mesmo assim, o sucesso pede mais explicação. A trilogia do retorno, como passarei a denominá-la, possuiu um efeito catártico. Nada – nenhuma outra narrativa dos exilados que voltavam ou dos presos políticos que foram soltos, ou outra qualquer, nenhuma produção da Globo, nenhuma moda, nenhuma canção (“Odara”?) – conseguiu exprimir tão intensamente uma mudança, melhor dizendo, uma ânsia de mudança, a sensação de que era preciso que algo mudasse. Gabeira, fundindo o ser humano e o personagem da trilogia, foi o espelho que rebateu um trauma que não podia e não se sabia enunciar e que encontrou ali um modo leve, em meio ao brilho daquele verão, de sair ao Sol. Porque, como anunciava *Veja*, Gabeira retornou como o “político do prazer”: “O terrorista Fernando Gabeira não existe mais; quem voltou ao Brasil foi Gabeira, amante da natureza e defensor da alegria de viver” – assim o título e o subtítulo da matéria já mencionada.¹¹ Tivesse ele retornado como terrorista, e não poderia catalisar a

¹⁰ Com efeito, trata-se de uma narrativa de caráter autobiográfico muito mais acessível do que aquela da geração modernista, que viera à luz poucos anos antes. Ver: CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 51-69.

¹¹ Gabeira, ou melhor, o narrador comenta o assunto em: *Entradas e bandeiras: depoimento*. 13. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. p. 109. (1. ed. 1981.)

energia que estava no ar. A conversão, a mudança, a história vivida por aquele sujeito, sua transformação possibilitaram que algo que permanecia interdito e represado aflorasse. A trilogia narra essa transformação, única.

Narrando-a, encontrou *um* modo de exprimir o interdito, e de certo modo de elaborar o trauma.¹² Não somente o trauma do protagonista. Esse, ele o foi elaborando – tanto quanto a trilogia permite perceber – ao longo dos anos de exílio, e talvez já mesmo desde antes. Mas o trauma político-social, que não encontrava maneira de aflorar, encontrou um caminho que, se não o redimiu – e ele não foi redimido ainda hoje –, era tolerável e possível naquela conjuntura. Isso torna a trilogia um documento de época da maior intensidade histórica, por tudo o que ela é e por tudo o que ela não é.

2. CRONOLOGIA DE UM SUCESSO INCOMUM

Um ano e meio depois de seu desembarque, Fernando Nagle Gabeira, 40 anos, lança nacionalmente esta semana o seu terceiro livro – *Entradas e bandeiras*, onde conta as experiências de seu retorno ao Brasil – e é um dos autores mais bem-sucedidos do país. *O que é isso, companheiro?* e *O crepúsculo do macho*, os dois anteriores, venderam 36 edições (cerca de 110.000 exemplares), ficaram na lista dos mais vendidos de *Veja* por 86 semanas, tarefa que nenhum outro escritor já conseguiu e renderam-lhe 6,1 milhões de cruzeiros.¹³

Não há dados empíricos disponíveis que nos permitam uma definição segura do público leitor da trilogia, no momento de sua publicação ou em qualquer outro – muito menos sua morfologia. Como assinalei, sequer números seguros dos exemplares vendidos há. Muito menos seria possível mapear “l’homologie structurale et fonctionnelle entre la position d’un écrivain ou d’un artiste déterminé dans le champ de production et la position de son public dans le champ des classes e des fractions de classe”,¹⁴ pois faltam-nos todos os elementos. Por

¹² Penso no nexa catarse-abreção (*abreagieren*). Cf. *infra*.

¹³ VEJA, 25 fev. 1981, p. 38. Fico devendo um cálculo que atualize o valor e dimensione seu significado.

¹⁴ BOURDIEU, P. *La distinction*. Paris: Minit, 2003. p. 266.

essa razão, somente é possível uma aproximação por outros caminhos, e mesmo assim em caráter precário.

Fernando Gabeira nasceu em 1941. Na época do Golpe Militar, tinha 23 anos, e envolveu-se com a luta armada, digamos, entre os 25 e 30 anos. Dos 30 aos 40, permaneceu exilado. Retorna inicialmente à pátria, em 1979, com 38 anos.

Uma primeira aproximação pode sugerir que seus leitores eram, em 1979-81, os seus colegas de geração, digamos, aqueles nascidos entre 1935 e 1945, que contavam, em 1980, com 45/35 anos. Essa geração viveu o golpe e a luta armada, estava presente e vivenciando os acontecimentos, embora seu envolvimento tenha sido restrito. Pode-se supor que esse contingente geracional, que não participou do tipo de experiência narrada na trilogia – oposição clandestina ao golpe, luta armada, terrorismo, prisão, tortura, exílio –, constitua parte significativa dos grupos de leitores da trilogia: ela lhes dava notícia de um outro lado daquilo que viveram, de como um outro vivenciara uma mesma situação de modo distinto, de como uma outra vida tinha se havido com o que ocorrera sob os olhos de todos. Esse pode ser um primeiro grupo social leitor da trilogia.

No contexto da anistia, reabertura política e início do processo de democratização, quando a discussão dos rumos da política era bastante presente, a trilogia pode também ter servido como uma espécie de informe político para a geração mais velha, para a geração que comandava ou atuava na vida política institucionalizada em 1980 – os pais da geração anterior. Os livros sinalizavam uma possibilidade de pensar e fazer a política que, até então, não tinha sido verbalizada, que não estava atuante e que fugia totalmente do figurino vigente. E com um cenário em mudança, a trilogia apresentava um outro e novo protagonista, que percorria órbita desconhecida. Isso é bem expresso na reportagem de *Veja* mencionada, na qual se sublinha uma outra forma de conceber e fazer política, e um outro e novo repertório de reivindicações e pautas políticas. É possível que, em alguma (pequena, decerto) medida, tenhamos também aqui grupos leitores.

Um terceiro grupo, mais jovem (partimos da geração do autor e passamos pela geração mais velha), talvez represente, em conjunto com a geração de Gabeira, o centro de gravidade do público leitor. Ainda uma vez, *Veja* oferece um ponto de apoio interessante: “A geração de amigos que deixou para trás ao ser banido já não o reconhece. ‘Ela estava preparada para receber de volta o terrorista, mas não para receber o macho em decomposição’, ele comenta. ‘Meus

amigos hoje têm 18, 20 anos.”¹⁵ Creio que essa ligação com uma geração mais nova (que se estabeleceu, como bem aponta o próprio Gabeira e a reportagem, em certa medida independentemente de sua história pregressa, e mais de sua figura como fenômeno da mídia) indica um terceiro grupo do público leitor, que, se não foi o público que levou o livro ao topo da lista dos mais vendidos, compôs o que deu sustentação às infinitas semanas na lista dos mais vendidos: digamos, o pessoal que nasceu por volta de 1960. Para esse público, Gabeira apareceu como uma figura midiática, surpreendente, e cooptou leitores. Seu “comportamento” (essa é a rubrica da seção de *Veja* em que apareceu a reportagem “O político do prazer”) – o trajar, a tanga, a alimentação naturalista, a dança e tudo o mais – atuou como poderosa alavanca de imagem. Gabeira tornou-se, em 1979-80, um queridinho da mídia.¹⁶ A geração mais nova, creio, compôs uma parcela significativa do público leitor da trilogia.¹⁷

Em suma, parece que quase todos sentiram-se de algum modo provocados pela narrativa de Gabeira, embora por diferentes razões. A geração do narrador, cindida entre os que participaram da oposição ao regime e os que não assumiram esse tipo de postura: para uns, a narrativa testemunhava – seja de modo adequado, seja inadequado –, para outros relatava algo que lhes permanecia (ao menos em alguma medida) oculto. Para a geração mais velha, ela relatava a experiência de uma fração, decerto bem pequena, da geração mais jovem, e novamente de modo cindido. Ademais, provocava-a com um novo rol de temas a politizar ou a renegar. Por fim, para a geração mais nova, Gabeira contava uma história desconhecida, e por isso despertava curiosidade, ademais potencializada pelo Gabeira fenômeno da mídia. Três gerações que leram o livro e formam o contingente possível de leitores. Seja como for, faz sentido falar em um público “ecumênico” e variado.¹⁸

¹⁵ VEJA, 21 nov. 1979, p. 122.

¹⁶ Já Arrigucci, no calor da hora, detectou: “E feito símbolo, Gabeira se tornou mais importante que seus livros.” (ARRIGUCCI JR., Davi. Gabeira em dois tempos. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 138.) De fato, as pessoas são mais importantes que os livros, aliás sequer podem ser comparadas a eles. Mas o que o crítico assinala é o fenômeno de uma literatura que se vende não pelo que é, mas pelo brilho do autor – aliás, como quase toda a literatura que vende.

¹⁷ Se isso é verdade, não se poderia negar o papel esclarecedor que a narrativa deve ter tido para uma geração que não vivenciou, e desconhecia, os acontecimentos do período da ditadura militar.

¹⁸ A expressão, e o problema, estão em *Veja*, 25 fev. 1981, p. 42.

A história de vida narrada na trilogia podia despertar vários tipos de interesse. Por exemplo: como me tornei terrorista? Como se sequestra um embaixador, ainda mais norte-americano? Como foi a luta armada? Como era a vida na clandestinidade? O que era a “organização”? Como as diversas facções se (des)entendiam e operavam? O que foi a repressão? Como funcionavam os porões da ditadura? Havia mesmo tortura? Quem eram os torturadores? Como eram as prisões? O que significa o exílio? Como é a vida de um exilado? O que significa voltar ao Brasil? Que política é essa? E assim por diante. Essas questões todas podem estar na mente de leitores possíveis, e outras mais. É provável que apenas poucos leitores estivessem interessados em ler a trilogia como trauma e catarse, mais como literatura e menos como “depoimento”, não obstante ter havido tais leitores e formarem eles um contingente simbolicamente significativo da recepção.

E, se muitos leram *O que é isso, companheiro?*, foram menos os leitores de *O crepúsculo do macho* e de *Entradas e bandeiras*, embora mesmo estes tenham tido uma vendagem impressionante e extraordinária. Como quer que seja, o interesse da mídia por Gabeira, naquele verão e no que lhe sucedeu, teve como consequência uma considerável difusão do autor e sua trilogia pelos estratos médios dos centros urbanos. O próprio autor perambulou pelo país (suas entradas e bandeiras, 30 mil quilômetros na contabilidade de *Veja*¹⁹), visitando várias capitais, participando de inúmeros eventos e sempre despertando interesse – sendo, inclusive, objeto de relato em *Entradas e bandeiras*.

Podemos lembrar alguns elementos da sociologia da formação do gosto literário.²⁰ Em primeiro lugar, o emprego dos meios de propaganda: o mencionado interesse da mídia desempenhou, certamente, um papel importante como alavanca de divulgação dos livros. E o fato de estar nas listas dos mais vendidos opera como um estímulo a mais vendas (o efeito “o que triunfa é bom”). Em 1980, *O que é isso, companheiro?* ganhou o prêmio Jabuti na categoria autobiografia, confirmando em outra instância a consagração das vendas.

¹⁹ VEJA, 25 fev. 1981, p. 38.

²⁰ LEVIN, L. Schücking. *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. 2. ed. aum. Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1931.

A editora dos três livros, ao menos inicialmente, foi a Codecri, uma editora alternativa e pequena, responsável por *O Pasquim*. A editora foi surpreendida pelo sucesso e teve dificuldades em suprir a demanda.²¹ Não se pode dizer que a editora assegurasse, por seu prestígio, um grande contingente de leitores, embora ela atuasse com sucesso e reconhecimento em um nicho bastante específico, de crítica política e cultural e humor.

Também a crítica literária atuou, naturalmente, como importante instância de legitimação. Uma reportagem já mencionada dava voz ao professor Davi Arrigucci, que comenta e elogia a prosa de Gabeira, passando recibo de qualidade e de promessa, sobretudo ao primeiro livro da trilogia (pois não deixava de fazer restrições ao segundo).²² O mesmo Davi publicou, logo após o lançamento dos livros, duas resenhas, em 1980 e 81, em que inicia uma discussão que, ao que parece, não avançou muito, ao menos tendo a trilogia como objeto.²³ O que dizia o professor? Muito, embora de modo condensado, quase como se enunciasse um programa a ser cumprido aos poucos.

Ao mesmo tempo em que a imprensa e a crítica locais se haviam com os livros, as reações internacionais reforçavam o prestígio das narrativas no Brasil: o artigo de A. Roquié no *Le Monde*, reproduzido na contracapa de *O crepúsculo*, ou a orelha das edições posteriores²⁴ de *O que é isso, companheiro?*, escrita por J. Semprún, para não falar das traduções deste último livro para o francês, espanhol e alemão.²⁵

²¹ Correspondência com o autor, 2012.

²² VEJA, 25 fev. 1981, p. 40.

²³ ARRIGUCCI JR., Davi. Gabeira em dois tempos.

²⁴ A editora Codecri, que editou os livros de Gabeira, fechou em 1981. Os dois primeiros volumes da trilogia passam, então, a ser editados pela editora Nova Fronteira. Atualmente, apenas *O que é isso, companheiro?* encontra-se em catálogo, pela editora Cia. das Letras. As edições foram minguando e desaparecem já na segunda metade dos anos 1980. Com a filmagem de parte do primeiro volume, em 1996-97, há uma nova edição de *O que é isso, companheiro?*, pela editora Cia. das Letras.

²⁵ As traduções só reforçam a carreira impressionante dos livros. Cf. *Les guérilleros sont fatigués. Temoignage*. Paris: Metaillé, 1980 (trad. Anne Rumeau); *A por otra, compañero!* Barcelona: Anagrama, 1981 (trad. Cristina P. Rossi, apes. J. Semprún); *Die Guerilleros sind müde*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982 (trad. H. Thorau e M. Spinu); *El crepusculo del macho*. Barcelona: Anagrama, 1982 (trad. Mario Merlino).

No final de 1979, quando era lançado *O que é isso, companheiro?*, Gabeira era “o político do prazer”. Pouco mais de um ano depois, em fevereiro de 1981, ele se tornou “o escritor da abertura” – assim a matéria de capa de *Veja*, na ocasião do lançamento de *Entradas e bandeiras*.²⁶ A passagem do político para o escritor é sensível – mesmo que se relacione o escritor com a política, no caso a abertura. Na verdade, opera aqui um tripé: o político, o prazer, o escritor, que dá sustentação à figura pública do escritor/político e que possibilita combinações com ênfases variadas, em função do momento e das injunções e interesses culturais, políticos e sociais, assim como do espectro de leitores.

Ex-jornalista, ex-terrorista, agora escritor: a vendagem possibilitou-lhe viver das rendas editoriais. Em 1981, em reportagem que abordava a profissionalização dos escritores brasileiros, *Veja* afirmava: “Gabeira, autor de dois *best-sellers* [...], diz que vive hoje de literatura, quase no mesmo nível de seus tempos de jornalista, recebendo mensalmente algo entre 70 e 80 mil cruzeiros.”²⁷ Como assinala com razão a reportagem, a figura do escritor que vive das rendas de seus escritos era representada, no Brasil, isoladamente por Jorge Amado, até a emergência, no início dos anos 1980, de autores como Márcio de Souza, Gabeira, Loyola etc., que procuraram se firmar como escritores profissionais.

Viver de direitos autorais leva-nos de volta ao público. Buscar a explicação do sucesso exige compreender o momento cultural, social e histórico particular: por que, nessa determinada situação, esse livro faz sucesso?²⁸ Ou seja, o sucesso pode ser convertido em elemento para um diagnóstico do momento histórico, social e cultural. Gabeira, com suas narrativas, responde a uma necessidade de narração: por um lado, de uma vida particular (uma necessidade sua). Por outro, daquilo que aquela vida possui de geral ou comum com outras vidas: a oposição ao golpe, a luta armada, o terrorismo, a prisão, a tortura, o exílio. Havia uma sede por esses temas, que a narrativa, a seu modo, saciava. Nos termos de Kracauer: ele espelhava tendências que estavam difusas na sociedade, e

²⁶ VEJA, 21 nov. 1979 e 25 fev. 1981.

²⁷ VEJA, 7 jan. 1981, p. 65.

²⁸ KRACAUER, Siegfried. “Über Erfolgsbücher und ihr Publikum” e “Die Biographie als neubürgerliche Kunstform”. In: _____. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. p. 64-80. (Tradução brasileira: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.)

dava forma a elas. “Em que lugar social se encontra o público que é o suporte do sucesso do livro?”. Já em seu contexto (a Alemanha dos anos 1920), Kracauer não consegue definir uma classe, e sugere uma “pluralidade de camadas sociais”, em vista de um processo de transformação na estrutura social e econômica. Poderíamos transpor um tal argumento para o caso do Brasil de 1979-81?

Pode-se argumentar que o milagre econômico e, sobretudo, a grande expansão do ensino público e do sistema universitário na virada para os anos 1970 criaram as bases materiais, culturais e sociais de um público expandido. O impacto desse processo na estrutura social é complexo e ainda pede esclarecimento analítico. Uma massa potencial de leitores estava ali, disponível. Em mesma medida, o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil se encontra, nos anos 1970, consolidado, possibilitando aos livros de Gabeira atuarem em variados “nichos” de um público multifacetado (seja no nicho da contestação, seja no do relato-reportagem; seja na estante de autobiografias, seja na de política; seja no nicho nascente dos novos movimentos sociais – na vindicação das mulheres, dos homossexuais etc. –, seja no nicho “ecologia-naturalismo”, ou dos “movimentos libertários” em geral, etc.). A expansão do mercado editorial na segunda metade dos anos 1970 foi significativa,²⁹ ao que se soma o fim da censura prévia em 1979 (com a revogação do AI-5).³⁰ A conjuntura da anistia, do fim do AI-5 e da censura, da fundação do PT, de um sindicalismo em movimento e das greves históricas de 1978, 79 e 80, assim como do movimento estudantil, são a face política do brilho daquele verão.

1978 foi o ano da luta pela anistia, da constituição no discurso público da figura do “preso político” (em contraposição à do “terrorista”, “preso de direito comum”, fórmulas estigmatizantes que o poder insistia em afirmar); da ampla difusão de informações sobre o mundo do exílio, os seus grandes e pequenos dramas, suas angústias e esperanças; do lento retorno dos cassados, banidos e exilados, os quais, embora ausentes, voltavam a habitar as páginas do noticiário político.³¹

²⁹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 101.

³⁰ *Ibid.*, p. 120-121.

³¹ C.E. Martins e S.C. Velasco e Cruz apud COELHO, Claudio N.P. *Os movimentos libertários em questão*, p. 35.

No ano de 1979 o Brasil foi tomado por uma febre de participação política, que se transformou em tema cotidiano e mote inspirador dos debates culturais e da produção artística. Como dizia a canção de Ivan Lins e Vítor Martins, era “um novo tempo/apesar dos pesares” ...³²

Isso tudo indica o “clima” favorável a uma narrativa memorialística como a de Gabeira.

Camadas médias e mais escolarizadas podem ler sem dificuldades a prosa fácil de Gabeira, uma escrita fluente que, no dizer de uma resenhista, resulta em livros que os leitores jamais deixam pela metade.³³ A isso se soma um segundo elemento. É sempre um narrador homogêneo e claro quem fala – e, mais e melhor ainda, sabemos que o Gabeira autor assume a forma do narrador. Essa aproximação – não fusão, mas que joga precisamente com isso – cria um laço de aproximação com o leitor, nas proximidades do pacto. Pois, seguindo o argumento do “pacto autobiográfico”, a narrativa autobiográfica deixa-se menos definir através de um conjunto de traços característicos, que conformariam algo como um gênero, do que pelo pacto propriamente dito, no qual autor e leitor acordam que se trata de uma memorialística: um “contrato de leitura”.³⁴ O estilo de Gabeira não provoca ruídos nem tensões nesse pacto, e o leitor não encontra obstáculos: seja na leitura propriamente dita, seja no equacionamento narrador = autor = Gabeira, seja no teor de verossimilhança advindo dessa equação.

Biografias e autobiografias encantam. De certa forma, elas nos poupam de que sejamos diferentes do que somos, pois outros o são. Para além do encantamento de superfície que as peripécias do outro produzem em nós (e que nada tem de menor por serem de superfície), a leitura das vidas alheias atua em dimensões profundas da alma, pois oferece sempre – às vezes mais, às vezes menos intensamente – um material identitário e em mesma medida um questionamento da identidade. A biografia sempre faz reverberar, em alguma medida, a questão “quem sou eu?”. Quanto mais importante é essa pergunta, mais espaço para a grafia da vida. E, como veremos, é essa a questão que ponteia na trilogia do retorno.

³² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira*, p. 123.

³³ VEJA, 25 fev. 1981, p. 41.

³⁴ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

No contexto de 1979-81, nas três gerações mencionadas (que cobrem o espectro dos vivos), o livro de Gabeira podia oferecer material para essa questão. Todas elas estavam em processo de (re)acomodação ou (re)definição.

Sobretudo uma fração dos envolvidos com a oposição à ditadura assumiu uma postura bastante crítica à trilogia. *O que é isso, companheiro?* seria antes de mais nada “um documento de adesão à transição conservadora que já se anunciava no Brasil no final dos anos 70 [...]”.³⁵ Essa leitura também precisa se haver com o problema do sucesso: esse deve-se ao fato de corresponder

a ansios difusos no país, e as vendagens alcançadas são indicador seguro do fenômeno. / Com o recuo da ditadura militar, e a abertura “lenta, segura e gradual”, vastos segmentos da sociedade queriam recuperar a história agitada dos anos 60, reconciliar-se com ela, mas na paz, na concórdia, sem revanchismos estéreis, como aconselhavam os militares e os homens de bom senso. No contexto da anistia recíproca, não seria possível avivar a memória sem despertar os demônios do ressentimento e das cobranças? Seria como recordar esquecendo, esquecendo a dor. [...] Gabeira e Ventura seriam mestres nesse exercício, amadurecidos e irônicos, condescendentes, oniscientes [...]. Em Gabeira, o procedimento é mais marcado: a visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/ guerrilheiro ressurge descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Essa atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele. [...] Daí o sucesso alcançado.³⁶

³⁵ FREIRE, A. Pela porta dos fundos. In: GASPARI, Elio et al. *Versões e ficções*, p. 157.

³⁶ REIS FILHO, Daniel Aragão. Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60. In: GASPARI, Elio et al. *Versões e ficções*, p. 35-36. Em linha similar: Gabeira “writes with wit and humour, yet he tends to smother criticism in a satire often burlesque and lampoonish. Gabeira’s is the indiscrete charm of an outraged petty bourgeoisie. [...] Gabeira’s popularity lies precisely in the ideological process by which truly revolutionary ideas (such as armed violence against the system) are depopularized, that is, taken out of context, and away from the working class, and debased, transformed into bourgeois ideology (the heroic individualism and substitutionism of the detached warrior) through the

Mas aqui os leitores não são identificados, embora apareçam como uma instância importante para amarrar o argumento. Até mesmo os “desejos” dos leitores são invocados, embora faltem prospecções a esse respeito. E, por fim, há uma assimilação de modo imediato da narrativa à escrita da história, atribuindo ao livro uma pretensão de verdade enfática que talvez esteja além da forma do “depoimento”, tal como adotada pelo autor da trilogia (que estatuto dar à forma “depoimento” é absolutamente central e voltarei ao ponto).

Outro leitor de Gabeira, situado no polo oposto ao anterior, também procurou responder à pergunta pelos leitores:

[...] a necessidade de diferenciação da esquerda contribuiu decisivamente para que Gabeira desempenhasse o papel de “porta-voz” dos “movimentos libertários”. Ele pode apresentar-se como alguém cuja própria trajetória sintetizaria o processo de constituição dos “movimentos libertários”, que surgiram e se sustentam enquanto críticos das práticas da esquerda. Uma parte substancial dos motivos que fizeram com que Gabeira fosse uma personalidade de destaque no final da década de 70 e no início de 80 está relacionada com o fato de que ele falava dos temas que estavam “na moda” de uma perspectiva que criticava a esquerda, pois dava a estes temas uma relevância que esta – mesmo com as tentativas de absorção – não proporcionava. [...] Ao se transformar numa “figura nacional”, Gabeira contribuiu decisivamente para que as questões levantadas pelos adeptos dos “movimentos libertários” se tornassem referência obrigatória nos veículos de comunicação. [...] Parte importante do sucesso de Gabeira se deve à existência nos anos 70 da campanha pela anistia, que procurou divulgar os acontecimentos do período da luta armada.³⁷

media and transmitted finally as political farce which reenforces [sic] mass cynicism.” KRUEGER, Robert. *Abertura/Apertura: a political review of recent Brazilian writings*. In: LARSEN, Neil (Ed.). *The discourse of power: culture, hegemony and the authoritarian state in Latin America*. Mineápolis: Inst. for Study of Ideologies & Literature, 1983. p. 172-93 apud BORIM, D. *Crepúsculo de utopias: Brasil e América Latina em Fernando Gabeira*. *Ellipsis*, v. 4, 2006, p. 42.

³⁷ COELHO, Claudio N.P. *Os movimentos libertários em questão*, p. 30, 32 e 34.

Esses dois exemplos assinalam aspectos que podem vir a oferecer elementos para uma identificação mais acurada do público leitor, mas o trabalho ainda está por ser feito.

Por fim, um outro elemento também deve ser mencionado. É muito difícil para a biografia resolver o nexo de agência e estrutura, sem sacrificar algum dos lados. Trata-se de um equilíbrio muito difícil, talvez mesmo impossível de obter. No caso da autobiografia, isso se torna mais agudo. Isso se conecta com o problema do individualismo, detectado por Kracauer como o motor da valorização da biografia e que encontra eco no contexto dos anos 70-80, nomeadamente em uma ênfase no processo de definição, autonomização e autossatisfação do “eu” – ocasionalmente narcísica, como, inclusive, a obra de Gabeira não deixou de ser vista.³⁸ Em tempos de mudança, em situações de (re)definição, o “eu” aparece como uma instância de sentido segura, por possuir e exprimir uma unidade (ao menos pretensamente, supondo-se, evidentemente, que não se trate de esquizofrenia).

Como falta um indicador definitivo para a aferição do sucesso de público e vendas da trilogia, pretendo apenas dar elementos para a circunscrição do problema. Um pouco da recepção de época é citada no estudo de Silva, que arrolou e comentou resenhas, comentários e entrevistas em *O Pasquim, Em Tempo, O Movimento, Jornal da Tarde, Leia Livros, Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil, O Globo, Folha da Tarde, O Estado de S. Paulo*;³⁹ e certamente há mais, em jornais de outras capitais, por exemplo, sem falar do rádio e da televisão. Em *Entradas e bandeiras*, o narrador narra sua perambulação por diversas capitais, lançando *O que é isso, companheiro?* em 1980, assim como a sua relação com a mídia: o reconhecimento de que se torna uma “personalidade” e sua posição frente a isso.

A efervescência política de 1979 potencializou a capacidade de catarse em torno do depoimento de Gabeira. Antes mesmo de retornar ao Brasil, ele já

³⁸ Isso possibilita uma aproximação com a análise de Marcelo Ridenti da recepção, no Brasil, em meados da década de 80, do livro de M. Berman, *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Lá, como aqui, trata-se de tentar identificar o público de um livro de sucesso e as condições de sucesso de um livro, e a ênfase no “eu”, o “acento da individualidade”, surge como um elemento de forte rebatimento no público leitor. Ver: RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2010. p. 166-167, 170. Na p. 174, a menção a Gabeira.

³⁹ SILVA, Mário A.M. da. *Os escritores da guerrilha urbana*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 159-174. Entretanto, não compartilho a perspectiva crítica do autor.

havia causado movimentação, com a entrevista dada a *O Pasquim* em outubro de 1978, que teve repercussão relativamente grande, e que foi publicada em forma de livro em 1979, enquanto ele ainda estava no exílio, em conjunto com dois outros textos seus: “Carta sobre a anistia”; “A entrevista do *Pasquim*”; “Conversação sobre 1968”.⁴⁰ Esse livrinho antecedeu em alguns meses a publicação de *O que é isso, companheiro?* (que saiu em outubro) e chamava a atenção para o autor e suas ideias. Por isso, quando Gabeira desembarca no Galeão, em 31 de agosto de 1979, ele já é uma “personalidade”, filmado e entrevistado pela TV – e é o próprio narrador de *O crepúsculo do macho* quem dá notícia disso.⁴¹

Celebridade que retorna, nas páginas dos jornais, nas telas de televisão, nas ondas das rádios: não surpreende que o livro, lançado logo a seguir, ainda em 1979, estoure. Os dois outros livros vieram na esteira do sucesso, continuavam contando a mesma história e não poderiam ter destino diferente.

3. UMA CERTA NARRATIVA

Existem muitas dimensões da experiência histórica e da fantasia que podem lastrear e dar corpo a uma narrativa autobiográfica. Do nexo entre elas se origina a especificidade de cada narrativa, um equilíbrio a cada vez único, que encontra sua estabilidade na forma escrita, por mais desequilibrada, fragmentada e desconjuntada que ela possa ser. Na verdade, a falta de unidade é ela mesma uma modalidade de articulação cognitiva e expressiva, de sorte que o que importa é atinar com aqueles dois fatores, ponderar seu peso específico, descortinar seus conteúdos, inquirir sobre seus nexos, vislumbrar sua articulação. Ao menos, quando se adota uma perspectiva analítica. Não nos interessa, portanto, desvendar uma verdade literal, que destruiria no mesmo instante uma

⁴⁰ Em *O crepúsculo do macho* (3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. p. 227), comenta-se a entrevista para *O Pasquim*, publicada em 17/11/1978: o narrador “volta a existir no Brasil”; “O que diriam os dinossauros da esquerda, diante daquela visão chapliniana de nossa aventura”: um modo de qualificar o que, a seguir, foi a trilogia do retorno, e em especial o seu primeiro volume. “A entrevista falava de coisas proibidas: a experiência da guerrilha urbana, o sequestro do embaixador americano, a organização da tortura na cadeia, tudo já com a perspectiva de quem fizera uma autocrítica a respeito do assunto. Seria uma bomba em caso de publicação [...]”

⁴¹ GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho*, p. 244-245.

certa insegurança, ou labilidade, epistemológica que está na alma da narrativa e que a torna arte.

Mil novecentos e setenta e nove foi um ano em que energias sociais de há muito represadas extravasaram, em várias direções e de modos variados. Talvez seja isso que explique o sentido que esse ano possui na história brasileira do século XX: “desejos escondidos por tantos anos, e que, agora, aproveitando a crise, surgiam à tona”.⁴² Quem o enuncia é o narrador de *O que é isso, companheiro?*, o livro que abre a narração da história de um retorno. Esse é o centro de gravidade em torno do qual orbita o movimento narrativo da trilogia da memorialística de Fernando Gabeira: o retorno ao Brasil, narrado no terceiro e último volume da trilogia, é de fato seu ponto de fuga. Embora o primeiro volume, à primeira vista, não se encaminhe para o retorno, seu enredo descreve o processo que conduz ao exílio. Já o segundo volume é direcionado para o retorno, que se concretiza no terceiro ou, mais precisamente, nas duas páginas finais de *O crepúsculo do macho* e ao longo de *Entradas e bandeiras*.

É preciso, então, explorar o que esse núcleo significa: o autor que escreve o primeiro volume já vislumbra e anseia o retorno; mais ainda, o narrador, situado no exílio, narra os acontecimentos anteriores ao exílio da perspectiva do exílio, tomado pelo anelo da volta.⁴³ Um imbricamento entre conteúdo da

⁴² GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*, p. 151.

⁴³ Na trilogia, a possibilidade do retorno parece exigir, no presente, a presença do que foi vivido no passado, como a única possibilidade de liberação mesma desse tempo presente como um tempo passível de ser vivido. O presente aparece, então, em alguma medida, como resultante do passado, sem o qual não pode ter sentido. É como se o tempo presente estivesse bloqueado e somente a narrativa do passado o pudesse desbloquear, liberando-o, então. Muito diferente daquelas memórias da geração modernista, em que o presente não se encontra, de modo algum, bloqueado; e onde a memória atua de outro modo e possui outra função, quase inversa: conquistar o passado e não o presente. A comparação é instrutiva. A densidade narrativa, psicológica e social da memorialística de Gabeira é consideravelmente menor do que a memorialística mais poderosa que se desenvolveu no final dos anos 60 e início da década de 1970 no Brasil, definida pela obra de Nava, Drummond e Murilo Mendes. Representantes da geração modernista que atingia a idade voraz naquela quadra, o memorialismo dos três é uma memória madura, decantada e lentamente destilada e, como sugere Antonio Candido, transfiguradora. A de Gabeira, não. Ela é tateante, não sabe muito bem como e para onde vai, e vai sendo construída no direcionamento para o tempo que é o presente do narrador e do escritor. No fundo, ela é menos um olhar para o que foi, e mais uma expectativa do que será; ou tentando formular um pouco mais: ela olha para o que foi para permitir o que é e o que porventura será. A memorialística de Gabeira, portanto, funda-se preponderantemente na recordação, segundo sua matriz aristo-

narrativa e experiência do narrador: um narrador que faz da narrativa um modo de preparar o retorno, uma maneira de atribuir um sentido ao retorno e, conseqüentemente, ao exílio que o condicionou. Nesse sentido, a narrativa é uma espécie de catarse (*abreagieren/abreaction*) para o narrador.⁴⁴ Ela já é uma forma de retornar e, enquanto o retorno real foi impossível, o autor procurou retornar narrando. Narrou para retornar e, depois, retornou para narrar. Esse movimento circunscreve o arco da trilogia, e a sintetiza.

Somente com ela o autor consegue fechar o círculo da história do retorno. O enfraquecimento, a perda de voltagem ao longo dos livros, sobretudo do último volume, assinala até onde vai o fôlego do autor e da narrativa. Não é certo que a história tenha sido contada até o fim, mas quem sabe qual o fim de todas as histórias? No caso de Gabeira, o fim foi também uma fadiga, uma perda da tensão essencial que é a arte. Por vezes, parece que, percebendo que não mais conseguiria avançar, o autor viu-se forçado a encerrar definitivamente a empreitada, abrindo o caminho para uma outra aventura, um outro nexos de experiências. Isso fica claro ao final de *Entradas e bandeiras*: a partida definitiva (ao menos naquele momento) para o mundo “verde” e para uma conduta de vida correspondente. Tendo contado a história de seu retorno, Gabeira pode por fim retornar, isso é, começar de novo.

Até mesmo a cronologia, que jamais deixa de espreitar a narrativa autobiográfica, assinala esse movimento: por um lado, a narrativa respeita, em sua estrutura temporal geral, a cronologia, e o faz sem maiores tensões, não obstante

télica, fundada na busca. O mais interessante, contudo, é que a busca de Gabeira é, antes de mais nada, uma busca do presente (uma conquista do tempo presente, ganhar para si o presente), que só deixa concretizar como busca de um passado que, de início mais distante, vai tornando-se, ao longo da narrativa, cada vez mais próximo do presente, até com ele se fundir. O passado guarda a chave do presente, sem a qual este jamais será plenamente vivido. Mas essa busca nada tem de fácil. É um trabalho laborioso, requer esforço, e poderia ser justificadamente denominado um trabalho da memória. Justamente onde ele falta, e a escrita rápida e imediata dá o tom, cai a voltagem, e a narrativa deriva – exatamente o que não vemos ocorrer nos casos mencionados da geração modernista (embora possamos reconhecer que, em suas longuíssimas memórias, Nava perca, por vezes, intensidade). Sobre a memorialística da geração modernista, ver: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Sobre a matriz aristotélica da recordação, ver: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007. p. 45-46.

⁴⁴ Ver os verbetes: “abreagieren” no *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel/Stuttgart: Schwabe, 1971, v. 1, col. 7-8; e “Katharsis” no *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2010, v. 3, p. 256 et seq.

as cesuras e interpolações; por outro lado, a trilogia alcança seu final justamente quando a narrativa atinge, para repousar, o presente do narrador. Se prosseguisse, então, deixaria de ser autobiografia e memória, e se converteria em pura ficção e futurologia. Poderia, apenas, voltar uma vez mais para o passado, e reforçar e reiterar algo que já ficara para trás – como, aliás, ocorre em *Entradas e bandeiras*, quando o narrador volta à infância e adolescência, ao tempo anterior aos acontecimentos narrados no volume de abertura.

A intensidade da voltagem estética está referida à experiência. Arrigucci assinalou o problema, ao afirmar, com relação aos dois volumes finais, que “mantêm quase sempre as qualidades da prosa, econômica e de movimentos rápidos e vivos, mas revelam, ao mesmo tempo, um raleamento progressivo da experiência e falta de solidez de estrutura”, o que também encontra rebatimento em termos de conteúdo: “cada vez mais apologético e menos reflexivo ou indagador”.⁴⁵ Por onde poderíamos avançar, para identificar o conteúdo de experiência, que se mostra tão fundamental?

A memória é sempre social, depende de grupos sociais para se constituir, depende de experiências sociais que a alimentem. A memorialística de Gabeira tem seu lugar histórico na memória geracional daqueles que viveram o golpe no início da idade adulta ou às suas portas. Essa geração viveu a exaltação e a agitação política e cultural dos anos 60 – antes e depois de 1964 –, e ao rememorar tem nesse conjunto de experiências uma ancoragem decisiva, justamente por configurar aquela posição geracional, cujas impressões perduram. Gabeira foi dos primeiros de sua geração, e certamente o primeiro com impacto, a escrever uma narrativa memorialística (afinal, quando começou a escrever o que veio a ser *O que é isso, companheiro?*, ele tinha por volta de 37 anos, e quando publicou o terceiro e último volume da trilogia tinha 40). Esse ineditismo contribuiu e ainda hoje contribui para injetar energia em sua história. Ele narra uma das situações extremadas vividas por sua geração (a geração que hoje começa a se aposentar), na imaginação e no mundo concreto e real: o sonho de uma transformação, a revolução e a luta armada. Toda a história do retorno é uma rememoração, ao acordar, desse sonho; e um ajuste de contas com um mundo ao mesmo tempo hostil e paradoxalmente receptivo. Um mundo aberto para as novas experiências que a história, uma vez narrada – encerrada –, permitiu-lhe.

⁴⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. Gabeira em dois tempos, p. 138-137.

Em 1979, 80 e 81, ao publicar os livros, Gabeira intitulou-os todos “Depoimento”.⁴⁶ A denominação e forma “depoimento”, intencional e explícita, assinala que há uma referência enfática ao fato, mas não significa que a ficção esteja descartada. O intérprete precisa descobrir como o narrador equaciona a forma “depoimento”: o que ela de fato quer dizer no âmbito da trilogia, ou como se fundem fato e ficção.

Ao adotar o “depoimento”, o autor assinala o lugar no qual situa suas narrativas. Depoimento significa: a) demarcar um sujeito específico, definido e unívoco (aquele que depõe); b) que esse sujeito testemunhou e pode relatar o que viu e/ou viveu (ou seja: depor); c) que o relato/narrativa está amarrado à perspectiva desse sujeito, e que, portanto, não pretende em princípio um teor de universalidade para além do que pode ser garantido pelo caráter de experiência humana (no sentido da linhagem que parte de Terêncio: nada do que é humano me é estranho); d) que vale a pena, por alguma razão, deixar registrado esse depoimento. Ao mesmo tempo, a pretensão literária (ou expressiva) do depoimento é flagrante desde a frase de abertura (em virtude de uma simples inversão de predicado), confirma-se nas primeiras páginas do volume inicial e se mantém ao longo de toda a trilogia. Portanto, estamos falando de uma narrativa que reivindica para si um teor de verdade e de verossimilhança, mas que ao mesmo tempo investe na dimensão expressiva, por meio de procedimentos retórico-narrativos que os aproximam, em alguma medida (que é preciso sempre ponderar), da prosa de ficção. Portanto, o autor não somente se demonstra ciente da relação complexa de *res ficta* e *res factae*,⁴⁷ como a utiliza como uma dimensão constitutiva da narrativa, constrói com ela. Ele joga com os limites dessa distinção de limite nebuloso. Diria que em momento algum a dimensão ficcional assume a condução da narrativa, mas ela sempre informa o teor documental que, assim informado, passa da pretensa “objetividade” de um narrador “imparcial” para a “subjetividade” de um narrador que fala apenas a partir de si e de como entende o mundo e as situações em que viveu e vive. Essa passagem é a constituição do narrador da trilogia do retorno.

⁴⁶ Com o fim da editora Codecri, em 1981, *O que é isso companheiro?* passou a ser editado pela editora Nova Fronteira e, desde então, deixou de estampar o subtítulo “Depoimento”.

⁴⁷ KOSELLECK, R. *Vergangene Zukunft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989. Voltarei ao assunto.

Se pensarmos a razão que levou Gabeira a retirar posteriormente o subtítulo “Depoimento” do primeiro volume, podemos supor que foi justamente a crítica à “parcialidade” assumida pela narrativa que irritou alguns leitores. Talvez, para muitos, o estatuto de “depoimento” exigisse maior fidelidade a uma verdade mais totalizante e menos vincada pela perspectiva de um narrador que se assume um narrador interessado, limitado e que toma partido. Ou seja: aqueles que não toleram, ou admitem, a confluência de depoimento e autobiografia. Mas isso é apenas uma hipótese.

Um estratagema possível para marcar e dimensionar a especificidade da forma “depoimento”, tal como desenvolvida na trilogia, é confrontar a trilogia com o livro de Gabeira que precede imediatamente a publicação de *O que é isso companheiro?: Carta sobre a anistia. A entrevista do Pasquim. Conversação sobre 1968*. Nos três textos reunidos nesse livro, encontramos uma formulação completamente diferente – em três formas distintas: carta, entrevista, artigo. O modo como Gabeira aparece é bem diverso do modo como o narrador da trilogia aparece; o mesmo ocorre com a modalidade narrativa. Os temas são muitas vezes os mesmos, mas formulados de outro modo. Ou seja: quando se trata da forma “depoimento” – tal como adotada na trilogia – encontramos uma valorização específica da dimensão expressiva, um depoimento que se faz por meio da literatura, no caso autobiográfica, instituindo um narrador próprio. Em suma, pode-se dizer que a adoção da forma “depoimento” significou um investimento intenso na dimensão expressiva – e isso independentemente do juízo crítico acerca do sucesso ou fracasso do escritor.⁴⁸

A forma “depoimento” é uma modalidade de enfrentamento da questão da veracidade histórica da narrativa memorialística. Propõe, portanto, uma equação entre o que é fato e o que é ficção. Por outras palavras: fato e ficção estão presentes no depoimento; este não anula nem a dimensão do fato, nem a da ficção, mas as equaciona. A fórmula mágica dessa equação é o desafio que provoca o leitor.

Assim, a cada episódio da narrativa o intérprete/leitor vê-se desafiado a ponderar e a descobrir o equilíbrio que se estabelece entre ambos. Em nenhum momento algum deles está descartado, mas a cada momento estabelece-se um novo equilí-

⁴⁸ Tire-se a prova, comparando: *Carta sobre a anistia. A entrevista do Pasquim. Conversação sobre 1968*. (3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. p. 37, 51, 61) e as passagens respectivas em *O que é isso, companheiro?*.

brio. É por essa razão, inclusive, que muitas interpretações acabam sucumbindo, ou ao menos tornando-se unilaterais ou normativas: porque não conseguem bem aquilatar o equilíbrio momentâneo de fato e ficção e tendem, o mais das vezes, a privilegiar o fato: medir a ficção com o metro do fato.⁴⁹ Ou, ainda, a generalizar algo que pode valer apenas para algum momento determinado da narrativa.

Koselleck dispôs o problema de modo clássico, na distinção de *res facta* e *res ficta*; Ricoeur procurou abordar o problema como o “confronto entre o objetivo de verdade da história e o objetivo de veracidade, ou, como preferimos dizer, de fidelidade da memória”.⁵⁰ Assim, a historiografia pode “corrigir” o que há de “errado” (factualmente errado, digamos) na narrativa de Gabeira, mas é preciso ter em mente que a narrativa não se pretende historiografia, e sim “depoimento”. Como um testemunho (“eu estava lá”, “presenciei”, “vivi”, “acreditem no que narro”), pode ser questionado, isto é, confrontado com outras versões, outros testemunhos, mas não pode ser anulado ou invalidado enquanto narrativa. Outros podem testemunhar de modo diferente, e o próprio Gabeira deu um exemplo válido para se pensar essa questão, incorporando, em 1996, a perspectiva do embaixador sequestrado em um momento da narrativa.

O ponto é de interesse e vale a pena citar o “prefácio” que Gabeira escreveu para a reedição de 1996:

As principais mudanças foram inspiradas pelas críticas do próprio embaixador Charles Burke Elbrick, que fez anotações no seu exemplar. Elbrick não entendeu como pude escrever que ele foi levemente golpeado na cabeça e desenhou vários pontos de interrogação nessa página do livro. Decidi adotar sua ótica e retirar a expressão, para que o leitor tenha uma ideia mais precisa da intensidade do golpe.⁵¹

⁴⁹ Esse procedimento tornou-se ainda mais marcado na recepção crítica ao filme *O que é isso, companheiro?*. Em *Versões e ficções*, embora o principal diga respeito ao filme, muitos dos depoimentos e discussões dizem também respeito ao livro, e vão na direção apontada.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 145-146.

⁵¹ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. das Letras, 2009. p. 9.

Na passagem em questão, lemos, em 1996: “O forte golpe que o embaixador recebeu na cabeça [...]”, e em nota de rodapé o autor explica novamente: “Nas edições anteriores: pequeno golpe. O exemplar do embaixador criticava esse adjetivo com uma série de pontos de interrogação. Decidi mudar o adjetivo, porque quem leva a pancada sabe mais (N.A.)”⁵² Essa correção, por parte do autor, incorpora a experiência – e um relato, a seu modo – do outro, corrigindo a visão do autor. O depoimento está sempre sujeito a esse processo de contradição e correção, independentemente de ser adotado como reescrita ou não.

Teria cabimento perguntar por uma intenção historiadora do texto? Em alguma medida, sim, na exata medida da sua dimensão de *res facta*. O limite dessa intenção seria, em princípio, o ponto em que se inicia a *res facta*. Contudo, esta faz parte da dimensão representativa da explicação/compreensão histórica⁵³ – e Gabeira quer compreender o que ocorreu consigo e com seus semelhantes, ele quer compreender a sua história e a história de muitos outros que viveram uma mesma história – e, portanto, não poderia jamais ser anulada. Por outro caminho, encontramos o argumento de Koselleck da conjugação, na narrativa histórica, de ambas, *res ficta* e *facta*. Notemos: Gabeira, ao querer compreender e explicar, coloca para si a tarefa, a ambição e o programa do historiador. Mas não se prende aos limites desse programa, antes o contrário: trata-os elasticamente, testa-os, redefine-os. Ainda sob a inspiração de Ricoeur, pode-se dizer que a trilogia é uma reconstrução. Nesse ponto, trata-se então de desvelar os interesses que orientam essa reconstrução, assim como seus condicionantes (individuais e coletivos, anímicos e culturais) – o velho e atual programa nietzschiano: quem fala? De onde fala? Que valores o informam?

É evidente que Gabeira não pretende uma reconstrução falsa ou falseada do passado. Ele a pretende, e reivindica, verdadeira. A questão é: qual o estatuto de verdade da forma adotada? Ou, por outra: qual o estatuto de verdade desse depoimento, dessa autobiografia? A resposta me parece ser a seguinte: Gabeira reivindica a verdade, uma verdade obtida através da reflexão, ou melhor, autor-reflexão do narrador. Todo o período do exílio é um período de reflexão: como foi possível que o que ocorreu tenha ocorrido, e ocorrido desse modo e não de

⁵² *Ibid.*, p. 110.

⁵³ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 147.

outro? O narrador está o tempo todo envolvido com esse problema, mesmo após o retorno ao Brasil em 1979. O resultado dessa autorreflexão é formulado em forma narrativa, especificamente autobiográfica. Relatar sua história é o modo de revelar essa reflexão – é a forma de exposição adotada. Como a reflexão toma por base a própria experiência – e não os documentos ou os monumentos do historiador profissional –, o relato da experiência é o relato dos elementos que possibilitam, e no seu caso exigiram, a reflexão. Assim, a narrativa autobiográfica expõe em um mesmo movimento os elementos de base da reflexão e a reflexão feita. Como a perspectiva do sujeito individual que viveu aquela história é a perspectiva absolutamente dominante, o estatuto de verdade que se estabelece é delimitado pelo conjunto das experiências do narrador. Isso é o que faz com que a forma adotada seja a do “depoimento”. Este circunscreve a perspectiva, e assim a evidencia e explica. Note-se, contudo, que o depoimento não pretende apenas expor o como foi ou o como teria sido, mas articula a isso a reflexão. Por isso, a compreensão do estatuto do depoimento é central.

A temporalidade na qual ele se constitui também. É sempre um narrador que se debruça sobre a experiência e a reflexão, um narrador que se situa em um outro tempo. A descontinuidade dos tempos – contrabalançada pela continuidade do narrador, que atribui sentido – é compensada pela perspectivação temporal, pelo narrador que sobrepõe ao relato a reflexão acumulada no tempo.

É preciso circunscrever com a maior atenção a figura do narrador. O narrador não é pura e simplesmente o autor, Fernando Gabeira. O autor cria um narrador para gerir o seu universo (inclusive seu universo ficcional), que com ele não se confunde, embora haja muitos jogos narrativos em que narrador e autor se confundam. Não obstante, há a criação de uma figura intraliterária e intratextual, de vida própria, que é o narrador. E este possui muitas liberdades. Talvez se possa dizer que uma delas é precisamente procurar conjugar um pouco do historiador na figura daquele que rememora (que é a posição de base do narrador). A memória do autor alimenta e informa a memória do narrador. Há, por assim dizer, duas memórias em ação. Com tudo isso, estamos rodeando a questão primordial: qual é a relação de história e memória? Minha resposta: expor experiência.

Uma das razões pelas quais a narrativa é medida, por muitos leitores, pelo metro do fato é que os fatos envolvidos dizem respeito a um momento “quente”

da história contemporânea da nação, cujas ondas rebentam ainda em nosso presente. Esse “calor” de certa forma empurra a análise para os fatos, que estavam soterrados e são trazidos à tona pelas ondas – mesmo aquilo que está fora da narrativa, mas junto dos fatos, emerge no contexto da recepção. O que revela a intensidade da onda, que revolve o fundo do mar e o traz à praia. Esse momento “quente” foi vivido por aquela geração. Suas experiências foram, no plano social (e não só nele), recalçadas pelo Golpe Militar e pela ditadura. O momento de “abertura” não é somente de abertura política, mas também social, individual e subjetiva. O narrador é bem ciente disso e não somente mobiliza como potencializa o vetor subjetividade; muitos dos críticos repudiam exatamente isso, pois aceitam e legitimam apenas o vetor político.

A experiência singular de um ser humano, envolto em uma experiência coletiva de uma geração (nacional, urbana, carioca, mas também de uma “juventude” internacional), é exposta, apresentando uma mistura de todos esses estratos sociais e pessoais. O desafio é compreender essa mistura; e como justamente dela brota uma força expressiva. Força essa que não é necessariamente literária, ou melhor, não é apenas literária, mas precisamente social, na medida em que recebe, elabora e devolve as experiências coletivas de base – evidentemente, sempre tingidas por um matiz individual. Arrigucci toca no ponto, ao afirmar que a trilogia é informada pela “imediatez do vivido”, e no mesmo passe assinala os riscos aí envolvidos, quando o espontâneo se petrifica em convenção e fórmula.⁵⁴ Essa imediatez, com suas oscilações e indefinições, não poderia gerar um discurso de historiador. E o narrador não é de fato um historiador, nem pretende sê-lo. Cobrar dele o que se cobraria do historiador – um teor de objetividade próprio, uma fidelidade ao fato, uma fantasia controlada e monitorada a cada instante, um discurso que ponderasse o imediato, em suma: um discurso mediado – é um erro e uma incompreensão. Muitos dos fatos, em 1979-81, estavam soterrados e possivelmente recalçados. Quando são, no âmbito de uma solução narrativa que joga com fato e ficção, expostos, as reações são variadas, como é de se esperar em função do soterramento e do recalque.

Note-se que é muito forte a modelagem subjetiva dos fatos e acontecimentos narrados, e o narrador não faz segredo, em momento algum, de sua subjetivi-

⁵⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. *Gabeira em dois tempos*, p. 123-124.

dade, antes o contrário: ele a expõe nua, como a força modeladora de seu ser e de sua narração. Mais ainda, poder-se-ia arriscar a hipótese de que a narração é instrumentalizada pela subjetividade, como forma de melhor se definir e estabilizar. Se fôssemos estabelecer uma base para a crítica, talvez ela devesse observar a dimensão narcísica aí envolvida – ademais, presente em todo e qualquer discurso autobiográfico.

Qual o “real”, qual a “realidade” a que se refere a narrativa de Gabeira? Evidentemente, um real que se constitui socialmente, mas também um real que se constitui na obra literária. E, ainda, um real que, pensado no âmbito da teoria do testemunho, se constitui como trauma, em sentido freudiano.⁵⁵ A integração do que foi vivido como experiência do sujeito constitui o processo fundamental para o domínio do trauma.

Também Freud [...] demonstrou que o trauma era o resultado da passagem por uma vivência sem experimentá-la – sem ser capaz de integrá-la emocional ou mentalmente. As perturbações associadas com o trauma são, segundo Freud, tentativas do sistema de se preparar retrospectivamente para um choque que já ocorrera, de alcançá-lo e dominá-lo. A memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela *possibilita* a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento mental higiênico e, em última instância, ilusório.⁵⁶

Eis o que explica a narrativa de Gabeira. Narrando, ele incorpora sua experiência, vive e pode viver, liberta-se portanto.⁵⁷

⁵⁵ SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003. p. 377.

⁵⁶ HARTMANN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 222-223.

⁵⁷ A “função libertadora e vital do testemunho”, nas palavras e no grifo de Shoshana Felman (Educação e crise ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Catástrofe e representação*, p. 59). Em termos mais amplos, H.

É possível comprovar textualmente esse argumento. Lemos: “Antes do exílio, eu me perguntava muito o que é que eu seria no futuro. O exílio atualizou brutalmente esta pergunta, de forma que agora, todos os dias, me interrogo sobre quem sou eu.”⁵⁸ Narrar foi um modo dessa interrogação, e de sua resposta. Eu sou o que vivi e vivo.

O exílio coloca de modo brutal a identidade como questão, pois quase todos os geradores sociais de identidade encontram-se perdidos ou bloqueados – não somente o passaporte, os nomes (Fernando? Gomes? Joaquim? Diogo?). Os elementos constituidores de identidade social são tolhidos pelo exílio, não obstante os diversos mecanismos de memória cultural (ritos, textos).⁵⁹

A dimensão ficcional é fundamental para a expressão do trauma. A teoria do testemunho nos ensina como o indizível do sofrimento – aquele sentimento que já Hannah Arendt afirmava ser a experiência humana mais impossível de ser expressa – somente encontra expressão pela via da imaginação.⁶⁰

O xis da questão, na narrativa de Gabeira, é a identificação do trauma, como, aliás, em geral. Ela foi lida, sobretudo, como um relato do terrorista, e o trauma como o trauma da prisão e tortura.⁶¹ Sem negar esse aspecto, creio que ele está

Marcuse assinalou com paixão o caráter libertário da memória em *Eros e civilização* (8. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, s.d., p. 39).

⁵⁸ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 168. A pergunta “quem sou eu?” é um obstinado na trilogia do retorno.

⁵⁹ ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. 3. ed. München: Beck, 2000. p. 294-95. Isso pode ser aferido empiricamente nos depoimentos contidos em *Memórias do exílio* (CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa; RAMOS, Jovelino (Coord.). *Memórias do exílio*. São Paulo: Livramento, 1978.).

⁶⁰ Pense-se nos casos exemplares de Doessekker/Wilkomirski, Kolitz, Semprún. Ver: SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho: entre a ficção e o “real”, p. 379-387. Sobre o trauma, ver: HARTMANN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma, p. 207-235.

⁶¹ Há uma passagem, em *Entradas e bandeiras* (p. 40), que é especialmente significativa a esse respeito e que vale ser citada na íntegra: “Os jornalistas cada vez que escrevem sobre mim não esquecem jamais de lembrar que participei do sequestro do embaixador norte-americano em 1969. Isso se parece um pouco com a história de um atleta que uma vez bateu o recorde mundial de salto tríplice. Creio que se chamava Ademar e, sempre que o mencionavam, abriam vírgulas para dizer que batera o recorde. Corro o risco de que escrevam isso mesmo quando morra. Tudo o que posso fazer [...] é viver tão intensamente que mesmo os adversários tenham escrúpulos em me conter entre duas vírgulas.” O passo é interessante por confrontar identidades, por mostrar processos de identificação social e das tensões que isso causa na interioridade, e como o narrador as “resolve”.

situado em camadas mais profundas. Embora deflagrado pela prisão e tortura, ele se sedimentou na experiência do exílio, mais abrangente que os anteriores, porque os incorpora. Daí a trilogia do retorno: a superação não é a superação da prisão ou da tortura somente, mas de uma experiência mais ampla e mais profunda, que se sintetiza no exílio: no estar longe e não poder voltar, no que poderia ter sido e não foi, e na experiência da volta, em nada simples. Que tenha sido preciso voltar ao Brasil e logo depois fugir, para somente então poder retornar, isso foi uma descoberta que o narrador foi fazendo aos poucos, na medida mesmo em que o autor ia vivendo e escrevendo o que vivia, no período 1979-1981. A trilogia, que começa afastada do tempo presente e dele se aproxima cada vez mais, para ao final tornar-se quase uma espécie de diário do retorno, deita em letra esse processo.

O autor narra porque não consegue esquecer: e como para viver é preciso também esquecer (Nietzsche), é preciso que ele narre, para (re)conquistar a sua vida: “O testemunho do sobrevivente é, antes de mais nada, a busca de um alívio; e como ocorre com qualquer carga, aquele que a porta quer se livrar dela o quanto antes.”⁶² O testemunho é um relato de alguém que sobreviveu. “Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história.”⁶³

Escrever é o modo como Gabeira elabora a sua capacidade de compreensão do que lhe ocorreu; portanto, ele necessita de alguém que ouça o seu depoimento, ele necessita dos leitores: “a *prise de parole* do testemunho, suas condições de produção, envolvem uma audiência ativa.”⁶⁴ Enfatiza-se aqui a memória social, a comunidade que possibilita a memória. E a narrativa permite que a identidade do narrador se sinta reforçada, permite que o narrador de fato emergja como um sujeito: vivi aquilo, aquilo sou eu, essa é a minha vida: eis como se constitui a

⁶² APPELFELD, Aharon. After the Holocaust apud SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação. In: _____ (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, p. 20.

⁶³ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*, p. 171. O mesmo reaparece em *O crepúsculo do macho* (p. 141): “Não vou contar como escapei, porque escapei, tanto que estou aqui lembrando de toda a história”. “Da mesma forma que se diz do trabalho literário, que ele tem um leitor implícito com o qual o autor estabelece uma relação, uma espécie de contrato, o testemunho evoca um receptor transgeracional pela disposição do sobrevivente para deixar um registro e pela prontidão da comunidade *ad hoc* para escutá-lo. O projeto de testemunho é baseado na esperança de se achar uma testemunha para a testemunha.” (HARTMANN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma, p. 217.)

⁶⁴ HARTMANN, Geoffrey H. Holocausto, testemunho, arte e trauma, p. 210-211.

narrativa autobiográfica, o depoimento de Fernando Gabeira. Há um nexo forte entre o lembrar e a identidade.⁶⁵ Ao lembrar, o narrador se assegura de que ele foi e fez, isto é, do que ele é. Mas não só: o narrar é também um modo de transformar a memória-experiência pessoal em memória cultural:⁶⁶ não somente agora todos sabemos, mas aquilo torna-se parte também de nosso mundo, e está ali, registrado e guardado. O testemunho perfaz “um processo humanizador e transitivo”:⁶⁷ humaniza o narrador, humaniza o leitor, estabelece um domínio de humanidade comum, inscreve uma memória que é cultural.

Este problema toca a questão da receptividade do público. Que os livros de Gabeira tenham encontrado um cenário favorável é da maior importância não somente para o seu sucesso comercial, mas também para o modo como eles podem ter parcialmente contribuído para o adensamento de uma memória coletiva. Digamos que o cenário político, social e cultural foi um terreno fértil, que possibilitou o sucesso da narrativa de Gabeira. “A memória coletiva media continuamente os documentos históricos disponíveis e os objetivos políticos e sociais atuais.”⁶⁸ Ou seja, falarmos em memória coletiva implicaria identificar os grupos sociais que aparecem como seu suporte, ou as instâncias de poder que a sustentam. Por essa razão, seria interessante (caso tivéssemos dados social-morfológicos disponíveis) cruzar o grupo que deu sustentação ao sucesso dos livros com o grupo que se interessa, e tem como objetivo (mesmo que dentre outros) o estabelecimento e/ou a manutenção de uma memória coletiva daqueles acontecimentos que são narrados nos livros (ou de alguns deles).⁶⁹

A memorialística de Gabeira foi funcional, no momento da anistia, dos inícios de reabertura política e redemocratização, para formular o trauma da luta armada, da resistência à ditadura, da tortura e do exílio em uma chave por assim

⁶⁵ ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*, p. 16, 299.

⁶⁶ HARTMANN, Geoffrey H. *Holocausto, testemunho, arte e trauma*, p. 215.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁸ ZERUBAVEL apud KANSTEINER, Wulf. *Postmoderner Historismus: Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften*. In: JÄGER, F.; STRAUB, J. (Org.). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Paradigmen und Disziplinen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011. p. 126.

⁶⁹ Sobre este último ponto, N. Wood apud KANSTEINER, Wulf. *Postmoderner Historismus: Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften*, p. 126-127.

dizer “leve”, pois “diluía” o terror na história muito mais ampla de uma vida. Uma narrativa que se debruçasse exclusivamente sobre o terror, sem a atenuação da vida do protagonista, não teria provavelmente tanta chance de sucesso.⁷⁰ O interesse pela história da vida do outro, característico do esgarçamento da esfera privada, é um elemento na trama do sucesso dos livros. Não que o terror, na narrativa, apareça diminuído, ele aparece com todo o seu ímpeto e causa completa indignação. O conteúdo moral da narrativa, nesse aspecto, não se questiona. Mas a forma, argumento, foi propícia para o contexto. E desse encaixe nasceu o sucesso. Um relato mais amplo, em meio ao qual o terror aparece: ele não é eliminado, mas também não ocupa o centro durante todo o tempo. Uma fórmula mista, propícia a uma abertura lenta, gradual e (ir)restrita. Ajudou a processar o trauma, sem fazer dele o centro das atenções ou pivô que ordenaria o processo de redemocratização (esse um dos pontos centrais do debate atual sobre os limites da anistia).

Trauma, testemunho, autobiografia: eis um possível tripé da trilogia. Ele não é nem simples, nem banal.

Apesar da carência principal de confiabilidade do testemunho, não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, a que alguém atesta ter assistido pessoalmente, e que o principal, se não às vezes o único recurso, além de outros tipos de documentação, continua a ser o confronto entre testemunhos.⁷¹

Aqui, Ricoeur fala do problema da história. A narrativa autobiográfica embaça esse nexo de questões, na medida em que o testemunho – como “depoimento”, no nosso caso – é alçado a uma posição de imediaticidade e reivindica para si a verdade – mesmo que não uma verdade exclusiva ou toda a verdade. Não vamos confrontar testemunhos, vamos aquilatar a densidade de *um* testemunho. Mas, foi dito, o testemunho carece de confiabilidade. O que faz o narrador autobiográfico? Ele injeta confiabilidade, tanta confiabilidade quanto for capaz.

⁷⁰ Nessa direção, pode ser lembrando que o livro de Renato Tapajós, *Em câmera lenta*, jamais se tornou um *best-seller*.

⁷¹ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 156.

Reencontramos aqui o pacto autobiográfico entre autor e leitor. Ele articula as expectativas do leitor e as promessas do autor. Entretanto, o pacto ficcional é de natureza distinta do historiográfico. Na ficção, autor e leitor pactuam a desnecessidade da veracidade do real extraliterário (ou extralinguístico), enquanto entre o historiador e seu leitor se pactua a referência ao que de fato ocorreu anteriormente.⁷² O estatuto da verdade é distinto. No caso da trilogia, há uma ambiguidade, a já mencionada labilidade dos limites de fato e ficção – o que pode concorrer para uma perda da confiança do leitor. Como, então, o narrador cumpre a tarefa da credibilidade e confiabilidade do que é narrado? Uma das principais maneiras para tanto, senão mesmo a principal, já foi nomeada: é a imediaticidade. O narrador conta o que viveu, e sua narrativa procura transmitir de imediato para seu interlocutor (no caso, seu leitor) a densidade dos acontecimentos, por vezes atroz. Para tanto, serve-se da linguagem: das frases curtas e diretas. Da sintaxe simples e dos cortes abruptos. O que prevalece é uma linguagem coloquial, são os diálogos, são as descrições curtas e sintéticas. É o que materializa o imediato e que afasta a mediação. A imediaticidade apela a uma dimensão que poderíamos denominar catártica. O seu meio é a expressão. Com isso, caímos no domínio da forma literária: quanta expressão, quão intensa e perfeita é a dimensão expressiva do texto?

Para isso, precisamos definir mais e melhor. O que é um testemunho? “Uma narrativa autobiográfica autenticada de um acontecimento passado [...]”,⁷³ lemos. A memorialística de Gabeira é uma narrativa autobiográfica; ao longo da trilogia, o narrador conta a sua própria vida. Essa narrativa é autenticada pela experiência do autor-narrador. Esse aspecto coloca em evidência o problema autor-narrador na trilogia: se o narrador é Fernando Gabeira, a autenticação é facilitada; mas se o narrador for uma construção do autor (e não tem como não ser, ou não?), então como se pode atribuir autenticidade ao que é narrado? Portanto, o mais tardar com a figuração de um narrador no texto, nos encontramos defronte ao problema da tensão de fato e ficção. Como enfrentá-lo?

⁷² *Ibid.*, p. 289, 274. Ricoeur também destaca como aquele que testemunha apela aos outros para que acreditem no que ele relata. Há implícita ou explicitamente um apelo à confiança do outro na credibilidade e autenticidade daquilo que se relata (cf. p. 173).

⁷³ DULONG, Renaud. Le témoin oculaire apud Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 172.

Ouçamos Ricoeur:

A especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede a fórmula típica do testemunho: eu estava lá. O que se atesta é indivisamente a realidade da coisa passada e a presença do narrador nos locais da ocorrência. E é a testemunha que de início se declara testemunha. Ela nomeia a si mesma. Um triplo dêitico pontua a autodesignação: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui.⁷⁴

Isso parece se aplicar muito bem ao “depoimento” de Gabeira. Contudo, há uma diferença importante: a primeira pessoa do singular não domina por completo, pois a seu lado há também um narrador nomeado como terceira pessoa. Lemos com relativa frequência: “o narrador” isso, “o narrador” aquilo. Trata-se de um aspecto construtivo da narrativa enquanto tal, e não somente de distanciamento do autor face ao que é narrado. Não obstante, o texto pode e pede ser entendido como um testemunho, desde que se articule a teoria do testemunho com a da autobiografia. Isso pode oferecer uma chave-mestra para a compreensão e avaliação justa da obra. Nessa confluência, o testemunho ganha a forma escrita, apresenta-se como narrativa fixada em letra. Sua configuração como texto, por outro lado, longe de ser isenta, significa também um processo de autonomização: a narrativa, firmada como texto, autonomiza-se face à dimensão exclusivamente testemunhal e abre espaço para as peripécias literárias, ou seja, para um amplo conjunto de recursos literários e narrativos próprios, que se desenvolveram ao longo da história das narrativas literárias e que podem ser mobilizados pelo autor na constituição de sua narrativa e de seu narrador.

Havia mencionado o problema da memória cultural: quando Gabeira decide publicar seu testemunho, ele contribui para a constituição de uma memória cultural. Ao contar sua história, sua versão de sua história, ao registrar seu “depoimento”, ele concorre para o estabelecimento de uma memória mais ampla do período e dos acontecimentos, que leve também em consideração a perspectiva

⁷⁴ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, p. 172-173.

oferecida pelo “depoimento”. Ele não precisa ser toda a verdade, mas ele pode contribuir para a verdade, para o estabelecimento de uma verdade mais verdadeira: ele enriquece, potencializa, aumenta as possibilidades de representação daquilo que foi. E, ao fazer isso, permite que o que foi não se perca no mar do esquecimento, e apareça cada vez com maior nitidez (e variedade).

A abertura para o contraditório do testemunho precisa, então, conectar-se com a dimensão ficcional da narrativa. Isso ressalta, por exemplo, nas variações apontadas pelos leitores descontentes de *O que é isso, companheiro?*. Especialmente no debate causado pelo filme inspirado em *O que é isso, companheiro?*, pode-se ver uma série de “correções”, ou seja, de outros depoimentos, que conflitam com o que é apresentado na trilogia.⁷⁵ Estabelece-se, assim, a lógica de que quem testemunha expõe o seu testemunho à crítica e, no conflito dos testemunhos, abre o caminho para uma visão mais complexa dos acontecimentos. O historiador não pode ignorar isso, mas o ficcionista possui essa liberdade.

As divergências entre o conteúdo da narrativa e o conteúdo factual do que “realmente ocorreu” não podem se estabelecer sem o confronto dos testemunhos e, a partir deles, de uma reconstituição criteriosa. A narrativa de Gabeira é um testemunho apenas, e um testemunho que apela reconhecidamente para a dimensão ficcional – já desde o início, ao investir um narrador no texto, que não se apresenta como o autor de uma autobiografia, como Fernando Gabeira. O distanciamento na figura do narrador é o primeiro, e capital, mecanismo de distanciamento e de exposição da dimensão ficcional da narrativa.⁷⁶

O contraditório, em sentido literal, é central para a constituição da verdade. Nesse sentido, especificamente com relação a *O que é isso, companheiro?*, pode-se ler depoimentos de outros envolvidos no sequestro do embaixador norte-ame-

⁷⁵ O filme não nos interessa aqui. Algo dos debates acerca do filme oferece material para evidenciar o problema em discussão, e deve ser considerado somente nesse sentido instrumental. Só será considerado aquilo que for pertinente para a trilogia, de modo independente do filme. Cf. GASPARI, Elio et al. *Versões e ficções*.

⁷⁶ Embora centrado mais no filme que no livro, veja-se: TAPAJÓS, R. Qual é a tua, companheiro? In: GASPARI, Elio et al. *Versões e ficções*, p. 175-177. “Na medida em que todos os depoimentos de militantes que conheceram o verdadeiro Jonas contradizem frontalmente o personagem do filme, só restou ao diretor do filme, Bruno Barreto, e ao próprio Gabeira, argumentar que o filme é ‘ficção’ e que não se pode cobrar dele fidelidade ao real. Evidentemente este mesmo argumento vai servir para justificar todas as ‘diferenças’ entre a versão do filme e a realidade [...]” (p. 175)

ricano, que contradizem e complementam o que o narrador afirma na ficção do livro.⁷⁷ Em função de sua abertura para o contraditório, o testemunho exige ao mesmo tempo uma crítica do testemunho. Diz Sarlo:

A crítica do sujeito e de sua verdade, a crítica da verdade da voz e de sua ligação com uma verdade da experiência que afloraria no testemunho [...] é necessária, a não ser que se atribua ao testemunho um valor referencial abrangente do qual se desconfia quando outros discursos o reivindicam para si. [...] O testemunho, por sua autorrepresentação como verdade de um sujeito que relata sua experiência, exige não ser submetido às regras que se aplicam a outros discursos de intenção referencial, alegando a verdade da experiência, quando não a do sofrimento, que é justamente a que deve ser examinada. Existe aqui um problema.⁷⁸

Não seria o caso de enfrentar esse problema pela via do narrador? Creio que é ela que ocupa uma posição importante na equação de fato e ficção. Encontramos na trilogia um narrador que fala sempre da perspectiva do seu presente (1979-81), sem pretender forjar uma volta ao passado pela memória desvinculada do seu presente. Ele não escreve como um historiador, mas como um depoente – sujeito, portanto, ao contraditório do depoimento ao juízo do historiador. Mas, enquanto obra literária, esse juízo e esses contraditórios não afetam a expressão literária e, portanto, o teor de verdade da narração. Na formulação de Arrigucci: “Como o documento cede espaço ao imaginário e o todo tem generalidade e força, capazes de nos representar? Como o depoimento transcende o limiar da ficção?”⁷⁹

Até aqui, apenas circunscrevi problemas. Como podemos resolvê-los?

⁷⁷ Cf. as entrevistas com Vera S. Magalhães, Daniel A. Reis Filho, Cláudio Torres in: GASPARI, Elio et al. *Versões e ficções*.

⁷⁸ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 38.

⁷⁹ ARRIGUCCI JR., Davi. *Gabeira em dois tempos*, p. 126.

4. A TRILOGIA DO RETORNO

O que é isso, companheiro?, escrito em Estocolmo, em 1978-79,⁸⁰ abre a trilogia do retorno e narra as peripécias do narrador no Brasil, de 1964 a 1970. A narrativa possui trama simples: inicia-se com a movimentação que antecede o Golpe de 1964 e relata o progressivo envolvimento do narrador com os protestos civis e a oposição ao regime militar, sua entrada na organização clandestina, participação na luta armada, atingindo o falso clímax no relato do sequestro do embaixador norte-americano, para, a partir de então, atingir o verdadeiro clímax do livro: a “queda” do narrador, sua prisão e vida na prisão, interrogatórios e tortura. Nas últimas páginas, a libertação, em troca de outro embaixador sequestrado. A narrativa segue uma estrutura cronológica linear, não obstante ocasionais interpolações que criam momentos de descontinuidade cronológica – a mais evidente delas sendo a abertura do livro, mas que revela já o modo relativamente simples da operação temporal da narrativa.

A escrita, ao longo de toda a trilogia, é simples e direta. “Tudo que escrevo sai fácil, de um fôlego só”,⁸¹ e o leitor percebe de imediato: narrativa fluida, sem complicações, dando o maior destaque ao coloquial. Os anos 1964-70 são narrados pelo narrador situado em 1978-79, no exílio sueco, que rememora. É a história de uma vida. Mas, como o narrador situa-se em 1978, os marcos temporais da narração são relacionados a um futuro, que em 1978 já se tornara passado: os anos do exílio, o tempo que vai do final do período coberto pelo livro até o presente do narrador (1970-78). É o que dá margem, por exemplo, ao episódio com o qual o livro se abre, a busca de exílio em Santiago do Chile, em setembro de 1973.

Há “saltos” temporais, passando da Santiago de 1973 para o Rio de 1964;⁸² da Suécia de 1978 para o Rio de 68;⁸³ do Rio de 68 para a Suécia de 78;⁸⁴ depois “esta-

⁸⁰ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* 29. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 13, 24, 91, 111; *O crepúsculo do macho*, p. 238.

⁸¹ Entrevista a *Veja*, 25 fev. 1981, p. 39.

⁸² GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*, p. 13.

⁸³ *Ibid.*, p. 75-76.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

mos quase em 1980”,⁸⁵ e assim por diante – um procedimento que se acumula ao longo da trilogia, mas que vai ralentando em função do direcionamento, que se consoma ao longo dos livros, para o tempo presente. Entretanto, não obstante os “saltos”, a narrativa, ao longo dos três volumes, segue uma cronologia simples.⁸⁶

As experiências se acumulam em torno de uma vida que é uma só, e, portanto, funde tempos.⁸⁷ Ao escrever, o narrador rememora o passado e o avalia. Diz como foi, e imagina como poderia ter sido, se tivesse sido de outro modo: “Se tivéssemos o poder de voltar atrás e...”⁸⁸ Ressalta, então, a diferença na avaliação dos fatos no momento em que eles ocorrem e passados os anos: o que era sério em 1968, torna-se risível em 1979, ao ponto de o figurino do terrorista ser equiparado ao da chanchada.⁸⁹ O que nos leva a um aspecto fundamental do livro: os processos de desilusão e de autocrítica do narrador. Ambos estão relacionados.

A desilusão, abandono de um regime de ilusão, é narrada com ironia: em 1978, ele, muito distanciado do que fora em 1968-69, só pode tomar o que então considerara verdade como sendo uma piada.⁹⁰ Talvez esse tornar o que fora sério algo risível seja um estratégia para que o narrador possa se confrontar com o que ele foi no passado, estabelecendo uma possibilidade de continuidade que é essencial para a manutenção da identidade – ainda mais se tivermos em mente a situação de exílio, que priva o narrador de uma série de geradores de identidade (ou seja, ele carece).

Ao mesmo tempo, o narrador de 1978-79 exerce uma continuada autocrítica do que ele era e de como se comportava nos anos da luta armada. Uma crítica que assinala a ingenuidade, o dogmatismo etc., e que é modelada por uma defesa de algo que não tinha lugar naquela situação: o sentimento, a fraqueza humana, “o nosso lado mais emocional”.⁹¹

⁸⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁷ Por exemplo, a fusão das experiências de Golpe em 1964 e 1973. *Ibid.*, p.14-15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 111, 122-123.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁹¹ *Ibid.*, p. 232. A dimensão de autocrítica estava presente em outros depoimentos, como, por exemplo, no de Maria do Carmo Brito (In: COSTA, Albertina O.; MORAES, Maria T.C.; MARZOLA, Norma; LIMA, Valentina R. (Org.). *Memórias das*

A autocrítica é um aspecto muito presente no livro.⁹² Os acontecimentos e o transcurso histórico motivam continuamente o narrador à reflexão e à autocrítica: compreensão dos acontecimentos no momento e visão retrospectiva dos mesmos. Um exemplo: “como sempre, conseguimos fazer mal apenas a nós mesmos”:⁹³ um misto de desilusão, ironia, desencanto, derrota e autocrítica. A experiência da derrota, a mágoa, o ressentimento, o desalento, o desengano estão todos presentes: “O que adiantaria sobreviver, quando tantos, melhores do que nós, desapareceriam?”⁹⁴ Esses elementos colocam a identidade em situação de crise, e o narrar é justamente o antídoto. Ao narrar, o narrador firma sua identidade: os marcos de uma experiência que é sua balizam e ancoram a identidade do eu.

Isso transcorre de mais de um modo. Em primeiro lugar, a identidade do narrador é a construção de uma subjetividade diferente, distinta de seus “companheiros”. O narrador diz-se de uma geração mais velha (“Aquela geração de jovens políticos tinha uns dez anos menos que eu”); essa diferença de idade é na verdade uma diferença de sensibilidade: ele destaca a sua abertura para os sentimentos, para a vida anímica, enquanto os “companheiros” não atinam para nada do que diz respeito à “vida pessoal de cada um”, somente para uma compreensão dura da política. Essa passagem⁹⁵ é especialmente importante, pois demarca o narrador-autor face aos outros, é uma individualização que o coloca, desde então, como “diferente” no ambiente que ocupa. Essa diferença vai sendo cada vez mais acentuada ao longo do tempo, e acaba por torná-lo herege (por exemplo, quando se junta à recém-viúva de um companheiro assassinado⁹⁶); opera uma singularização que gera identidade.

Em segundo lugar, e mais importante, mais basilar, são os marcos de experiência. O envolvimento nos protestos, a entrada na organização, a luta armada,

mulheres do exílio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. v. 2, p. 69-80).

⁹² GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*, p. 43, 45, 182-3, 232-3, 241, 245. A crítica à importação de ideias e modelos estrangeiros para a realidade nacional nas p. 32, 33, 57 et seq.; 121-22. Cf. também: COELHO, Claudio N.P. *Os movimentos libertários em questão*, p. 60 et seq.

⁹³ GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*, p. 105 e 121.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 226. Cf. também p. 25 e 31.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 68-70.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 72, o que é retomado em *O crepúsculo*.

o sequestro do embaixador, a “queda”, os ferimentos, a prisão, a tortura, o medo, a resistência, a dor, o sofrimento, a vontade de viver: tudo isso é o que confere unicidade ao narrador: o que ele viveu, foi a sua vida.

Por fim, mas não menos importante, o narrar. Em 1973, no Chile: “se escapo de mais essa, escrevo um livro contando como foi tudo. Tudo? Apenas o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar”.⁹⁷ Viver, recordar, narrar: a relação entre esses três verbos não poderia ser mais complexa. Cada um deles condiciona os outros dois, em um jogo ininterrupto de determinações. Viver para/possibilita recordar e narrar; narrar para/possibilita viver e recordar; recordar para/possibilita viver e narrar.

Os procedimentos narrativos são variados; alguns já foram indicados. O narrador narra sua história. Mas invoca amiúde outros narradores possíveis, que poderiam contar a “mesma” história de outro ponto de vista: os garçons dos bares, os contínuos das redações:⁹⁸ todos teriam uma versão própria para contar, que se juntaria àquela do narrador. Ao fazer um relato pessoal da história da luta armada no Brasil, assinala precisamente os limites da perspectiva pessoal, assim como a falta de fontes, depoimentos, cartas etc.⁹⁹ O narrador mobiliza a sua memória para contar sua história: se a memória lembra, ele pode descrever mais detalhadamente; mas se pouco lembra, faltam-lhe os detalhes: há uma desproporção entre a memória do acontecido e a importância do que ocorreu.¹⁰⁰ Em outra ocasião, assume explicitamente a posição de “artista”, além de não dispor de controle sobre o livro que escreve.¹⁰¹ Por que, então, o testemunho? Porque muitos sofreram, muitos morreram, e estou aqui, procurando saber quem sou, o que fui, o que serei, diz ele. “Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história.”¹⁰²

⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 92, 97.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 58 et seq.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰¹ “Falo da tortura como um artista, pois não tenho direito de falar dela como um grande torturado.” (*Ibid.*, p. 208. Cf. também p. 137.)

¹⁰² *Ibid.*, p. 171.

O crepúsculo do macho, publicado em 1980, trata da experiência do exílio, de 1970 a 1979. O livro retoma a narrativa no ponto deixado no primeiro volume. Inicia-se com a chegada dos terroristas libertos na Argélia, narra a estadia em Cuba e no Chile, passagens por Paris e Roma, uma estadia em Berlim Ocidental, e sobretudo o tempo de exílio em Estocolmo, terminando com a chegada ao Brasil em 1979. Quanto mais o livro se aproxima do final, mais onipresente se torna o tema da volta, do retorno ao Brasil.

A narrativa segue o molde do volume inicial, orientada cronologicamente, com interpolações temporais, a partir do presente do narrador. Ele opera os saltos: de sua vida atual na Suécia para os acontecimentos da década de 70. O narrador realiza uma “viagem”: seu trabalho como condutor de metrô em Estocolmo, referido ao presente do narrador, aparece como um motivo para alinhar os diferentes momentos da “viagem” que é a vida do exilado (em *Entradas e bandeiras*, será o “filme”). Articula o presente com o passado, e invoca a memória como a instância que liga os tempos e que permite o narrador e a narrativa: “Quando entro nesse caminho [refere-se a um trecho da linha do metrô], sei que posso escrever um romance inteiro com a memória. Hoje sou maquinista. Ontem não era”.¹⁰³

Quatro temas dominam *O crepúsculo do macho*: a vida afetiva, a espera pelo retorno, a identidade e a autocrítica.

A vida dos afetos já havia sido tratada no volume inicial; agora, ela ganha mais preponderância, pois a ação política coletiva cai para um plano secundário. Aliás, esse é um aspecto que incide, de alguma maneira, sobre a voltagem da narrativa: parece que o autor não conseguiu imprimir uma dramaticidade que acompanhasse a pungência dos acontecimentos narrados no primeiro volume, a “queda”. Evidentemente, o tema político já oferece de antemão uma alta voltagem, que precisaria ser reconstituída a partir do momento em que o foco se desvia. Não obstante, as relações afetivas são imbricadas na indagação ininterrupta, e cada vez mais pungente, pela identidade, que se torna mais aguda na situação de exílio. Podemos aquilatar essa dimensão em uma passagem especialmente densa (por articular muitos problemas e dimensões da vida), quando o relacionamento do narrador com sua primeira companheira de exílio termina.

¹⁰³ GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho*, p. 57.

Confesso que tremi de medo quando Vera foi embora. A grande companheira de momentos difíceis, que me dera força em todas as dificuldades, ia para o sul [...]. Vera escolhera a França e achava que nossa relação estava terminada. [...] Com a partida de Vera, duas perguntas se entrelaçavam: por que fracassamos na América Latina e o continente foi praticamente tomado pela direita; e por que fracassamos em nossa relação sentimental que atravessara quatro anos, com ligeiras interrupções. / A hora do lobo significava ficar com os próprios fantasmas no escuro e no frio. Refazer mil vezes as mesmas perguntas, enterrar o pé na neve e desejar que o rio Paraíba explodisse aquela superfície branca com suas águas barrentas e ricas em Lambari.¹⁰⁴

Na situação do exílio, a companhia assume uma urgência incomum, representando em muitos momentos um espaço único de ancoragem e segurança em contexto hostil. O abandono é carregado de medo e insegurança. Na trilogia, envolvimento afetivo significa muito mais segurança do que insegurança e instabilidade – não obstante as diversas parcerias afetivas ao longo do tempo. Isso vale para as parcerias amorosas em sentido “estrito” (Vera, Karin, Lena etc.), as de amizade (os amigos de Estocolmo: Baby, Joseph, Macunaíma, por exemplo), as amizades do tempo da luta armada – uma solidariedade que vai sendo diluída pelos destinos individuais e pelos rumos do narrador.

Os temas se embaralham, e esse é um ponto forte da narrativa: a vida afetiva, a indagação crítica, o medo e a insegurança, a lembrança de um passado solar em terra de gelo e escuridão. A neve suca derretida pelo caudal do Paraíba, rio que corta a cidade natal do autor, é especialmente forte. É nessa confluência que a narrativa pode alcançar a voltagem máxima, ainda mais quando pontuada pela espera a mais angustiada – a espera pela volta.

Desde logo se fala dos “sinais de anistia próxima no Brasil” e, conseqüentemente, da possibilidade de volta:¹⁰⁵ essa expectativa marca o presente do narrador em 1979 em Estocolmo, e informa por dentro a narrativa. “Volta” e “espera”

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

são as palavras-chave.¹⁰⁶ Elas condensam muitas dimensões da vida: falsas imagens e esperanças,¹⁰⁷ mas também um lugar no mundo. Pois também aqui a narrativa circula em torno da identidade: “O Brasil: quando pudesse voltar, restabelecer meu vínculo com o mundo, subitamente meu passado, meu presente e meu futuro se entrelaçariam e minha verdadeira cara ia aparecer”.¹⁰⁸ Digna de nota é a altíssima expectativa com que é (sobre)carregada a volta; expectativas tão altas que já de antemão parece ser difícil que possam ser cumpridas, e desde logo se anuncia no horizonte a possibilidade de algum fracasso, que se apresentará no curso da trilogia. A própria vida se reduz à espera, e assim o tempo corre ao ritmo das acelerações e retardos de uma possível volta.¹⁰⁹

Uma das questões-chave, como já se viu no primeiro volume, é a identidade. “Você está no exílio e, constantemente, quer saber quem você é. Você olha em torno e pergunta: quem sou eu?”¹¹⁰ Quem, ou o quê, pode responder a essa questão? Imersa na espera, ela torna-se uma fonte de dor e insegurança constantes. Na incerteza, muitas vezes é um passado não necessariamente mais feliz, mas certamente mais seguro e concreto, que oferece apoio ou material para a reflexão. No volume final, essa dimensão aflorará com força, em resposta a um surpreendente silêncio ao longo dos dois volumes iniciais.

Por fim, a autocrítica. Ela está em continuidade com as reflexões do volume anterior, mas com ênfases distintas: de uma defesa da espontaneidade, da vida afetiva, o que implica a superação das “deformações machistas” e apresenta um narrador “em plena crise como macho”.¹¹¹ Isso também ganha formulação no plano teórico, indicando o quanto o elemento reflexivo é chamado para a compreensão da experiência viva: “Como é que se arranjam numa pessoa as

¹⁰⁶ “Ainda não se passara um ano de exílio e já estávamos impacientes”; “O longo caminho da volta”; “dentro em breve estarei no Brasil”; “O que queria saber apenas era quando poderia voltar” (Ibid., p. 91, 95, 103, 169 et seq.).

¹⁰⁷ “Ernesto e Josino estavam muito felizes pois dentro em breve voltariam para o Brasil. Vivi a viagem deles nos mínimos detalhes. Tomei uma carona para descobrir no final que a volta era uma coisa pessoal e intransferível” (p. 223); “fantasias da volta” que afligem os exilados (p. 231); a volta como um problema de cada um: “não posso voltar a sua volta” (p. 232).

¹⁰⁸ Ibid., p. 224.

¹⁰⁹ “Tudo o que acontecia tentávamos reduzir também a uma resposta: apressa ou retarda a nossa volta?” (Ibid., p. 212).

¹¹⁰ Ibid., p. 102.

¹¹¹ Ibid., p. 241; ver também p. 30, 58, 92, 97.

ideias de esquerda e uma estrutura emocional de direita?”¹¹² Entretanto, esse dilema é só retórico, pois o narrador já reconhece que viveu uma ilusão, e que o esforço revolucionário foi sem sentido.¹¹³ Encontramos então a mesma desilusão do volume inicial, contrabalançada, em muitos momentos, pela passagem da autocrítica para a autoafirmação. O caminho da volta é longo e demorado; passa pela perda das antigas certezas e pela busca de uma nova afirmação de si. “A operação que começava naquele outono era a de resgate de meus gestos perdidos, meus anos massacrados sob uma convenção que já não mais respeitava. [...] Não estava nem morto, nem em hibernação. Estava em busca permanente e isto me dava um brilho enorme.”¹¹⁴ É possível que se trate dos inícios daquele “brilho” do verão de 1979-80.

Esse mesmo processo de autocrítica e autoafirmação significa distanciamento dos outros “companheiros” terroristas e exilados, a saída de um ambiente social e a busca de um outro, no qual o papel das mulheres, dos negros, dos homossexuais, do corpo, da ecologia ganha importância. Nesse processo, até mesmo a volta para o Brasil aparece cindida, pois cada um receberá um Brasil diferente.

De comum entre nós restaram poucas coisas: lembranças das lutas no Brasil [...] e uma esperança de voltar à terra. Creio que seremos jogados ali como meninos que ficaram longamente de castigo. No princípio, hesitaremos em entrar na dança, um pouco surpreendidos com o que vemos e, em seguida, vamos encontrar nossa turma e esquecer bem rápido os negros tempos do exílio. Vai haver um Brasil para vocês, outro para nós [...].¹¹⁵

A constatação dessa cisão é dramática, pois revela o reconhecimento, pela via do desencanto e da desilusão, da impossibilidade de um retorno comum e compartilhado com os antigos “companheiros” de uma experiência comum. Por outro lado, isso é compensado pela assunção de uma “nova” identidade, de

¹¹² *Ibid.*, p. 83.

¹¹³ *Ibid.*, p. 77-78, 84, 91, 102, et seq.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 205, 206; ver também p. 191.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 213.

uma identidade que se sente mais firme e segura de si. O narrador pode, então, começar a responder à pergunta que esteve o tempo todo no ar: quem sou eu?

Entradas e bandeiras, publicado no início de 1981, narra o período que vai do retorno após a anistia, em 1979, até o presente do narrador, em 1981. Inicia-se com a chegada no Galeão, em 31 de agosto de 1979, e os primeiros momentos da “volta”. Rememora a família de imigrantes sírios, o avô mascate, a avó tatuada, o pai dono de armazém, a infância e adolescência em Juiz de Fora e nos colégios, o início da vida adulta – as experiências do tempo que antecede o período coberto em *O que é isso, companheiro?*. Assim, no último volume da trilogia, cumpre-se o modelo costumeiro da autobiografia, que abrange de um extremo ao outro da vida.

A seguir, descreve a perambulação por várias capitais do Brasil, na esteira do sucesso de *O que é isso, companheiro?*: Aracaju, São Paulo, Manaus, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Brasília. Por fim, relata o esgotamento da “volta” e a necessidade de sair novamente do Brasil, para então retornar novamente, não mais como exilado – um retorno “normal” –, e a busca da vida “no mato”, longe das cidades.

Vários dos temas que alinhavam a narrativa são os mesmos já presentes nos volumes anteriores: a espera, a expectativa do retorno, a autocrítica. Alguns elementos são novos. O retorno é investido de um elemento novo, o “reconhecimento”. Voltar seria não somente recuperar subjetivamente o que havia sido bloqueado e perdido, mas também colher os frutos de todo o esforço, sofrimento e dor. Haveria um “reconhecimento” por parte dos outros? Sim e não: “A ideia do reconhecimento, a esperança de reencontrar uma unidade na vida não aconteciam também da maneira que pensei.”¹¹⁶ Decerto há reconhecimento, pois o narrador lança um livro, faz sucesso, torna-se uma figura da mídia, perambula pelo país como personalidade, está nas revistas, nas rádios e nas TVs, mas não está satisfeito. Nem a família, nem os amigos, nem os “companheiros”, nem o sucesso oferecem o “reconhecimento” que esperava.

A “unidade da vida” é o velho tema da identidade; reconhecimento, a nova maneira de o formular. O retorno, o ponto de fuga de todo o exílio, o objeto máximo de imaginação e sonho, não foi aquilo que se imaginou e sonhou. E

¹¹⁶ GABEIRA, Fernando. *Entradas e bandeiras*, p. 31.

por isso a volta não se concretiza no retorno de 1979, e o narrador precisa sair novamente, para somente então poder retornar verdadeiramente. O que ocorreu para que o retorno tenha sido tão diferente do sonho e da imaginação?

Os capítulos iniciais do livro são intitulados “Informe sobre o primeiro espanto” e “Informe sobre o segundo espanto”: o primeiro narra a chegada ao Rio de Janeiro, o segundo o retorno à cidade natal, Juiz de Fora. De início, o espanto de que a chegada ao Rio e tudo o que ocorre é muito diferente do que o narrador imaginara e fantasiara, e de que ele de fato não “aterrissa”; a seguir, ao retornar à casa paterna em Juiz de Fora, o espanto de seu distanciamento total daquele mundo. O narrador não se sente à vontade nem no Rio, nem na “província”. Ele está deslocado, não consegue pôr os pés no chão, sem lugar. Ademais, há as dificuldades com a mídia: as deturpações por parte da imprensa, os preconceitos com que se vê confrontado, o sucesso de certa forma inesperado e voraz. “Creio que me tornei uma espécie de celebridade no País. [...] Isso de celebridade alterava completamente os dados de minha vida.”¹¹⁷

E há a busca de uma nova situação afetiva, a procura de alguém especial, com quem possa partilhar aquilo que vive, as dificuldades e as esperanças, aquele futuro que lhe parece tão completamente incógnito – sobretudo porque a volta é carregada de novas e estranhas sensações, que tornam difícil aterrissar de verdade. O “reencontro com o Brasil, depois de 10 anos de ausência”, passa a depender do encontro de “uma nova pessoa com quem pudesse partilhar minha viagem [...]. Seria voltar à terra também através de uma pessoa que vivera aqui todo o tempo, que testemunhara o que não vi.”¹¹⁸ O narrador sente-se deslocado, há um hiato, por não ter vivido como e o quê os que aqui ficaram. Uma falta que só pode ser suprida afetivamente. Sem ela, não há volta.

As tensões identitárias aparecem dos mais variados modos. Já mencionei o rótulo como terrorista, e como o narrador o enfrenta: vivendo intensamente. Mas o entorno nem sempre permite liberdade de movimentos, e é preciso se haver com isso. O “terrorista” é agora a figura da mídia. Estamos no momento das reportagens de *Veja* e tudo o mais.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 78, 86-87, 112, 116, 140-141, 153, 197, 199 etc.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 95-96.

Ao retornar em 79, o narrador já havia escrito *O que é isso, companheiro?* e entregue os originais ao editor,¹¹⁹ um “livro contando as experiências dos anos 60”.¹²⁰ O retorno difícil oferece novo material para reflexão: enquanto *O que é isso, companheiro?* faz sucesso, o narrador dá tratos à bola para entender, ou levar adiante, as transformações por que passara, e que se tornam flagrantes no confronto com o retorno. Essa é a gênese de *O crepúsculo do macho*: “O que mobilizava de fato era a crítica ao machismo. Milhares de pessoas que viram minha foto de tanga ligavam-me a isto. [...] À medida que surgiam artigos a meu respeito e que o próprio livro ia se expandindo [...]”.¹²¹ Meses depois, ao retornar pela segunda vez ao Brasil, “trazia comigo um novo livro, escrito na primavera parisiense” de 1980.¹²² Ou seja: *O crepúsculo do macho* foi sendo concebido desde o retorno ao Brasil, embalado tanto pelo sucesso de *O que é isso, companheiro?* e de seu autor, como pelas experiências daquela “volta”. Isso precisava ser relacionado com a transformação pela qual passara o narrador ao longo dos anos do exílio: “quem havia deixado um tipo de existência na década de 60 e viajado por todos os caminhos que viajei, tivera oportunidade de se transformar.”¹²³ Essa transformação precisou ser processada pelo sujeito, e também pelo seu entorno. Mas somente com uma nova saída do Brasil é que o livro se concluiu:

O livro, *O crepúsculo do macho*, era uma tentativa de colocar um ponto final na experiência do exílio. Pensava que escrevendo um livro iria me livrar das dúvidas e inquietações que o contato com outras culturas me trouxe. / O problema não estava nada resolvido. A passagem pela Europa mostrou-me que era preciso voltar a ele. [...] Era um novo momento em que dezenas de intuições desenvolvidas ao longo dos anos de exílio acabariam chegando ao consciente, tornando-se ideias claras. Era preciso entender mais. Mas o livro já estava nas ruas.¹²⁴

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69-70.

¹²¹ *Ibid.*, p. 110.

¹²² *Ibid.*, p. 181.

¹²³ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 195.

Assinalei ser a escrita o meio para a superação do trauma. Aqui, o próprio narrador o assinala, a seu modo. É de se notar, ainda nessa passagem, a “pressa” da escrita e publicação: o narrador percebe uma espécie de descompasso entre o tempo da sua reflexão e o livro, que é mais rápido do que ela. Essa pressa aparece concretamente na perda de adensamento da narrativa, ou seja, naquela perda de voltagem, que a crítica destacara.¹²⁵ Aquilo que, de início, era trauma social torna-se cada vez mais trauma pessoal. Os extremos da trilogia correspondem, em termos gerais, a esse percurso, em certa medida redutor, porque mais restrito e não compensado pela forma.

Talvez se possa dizer que o narrador assume uma postura de conversão da vida em arte. Aquele “viver intensamente” já seria, ele mesmo, uma estetização da vida, que então poderia, sem mais delongas, ser convertida em narrativa. Daí, inclusive, a rapidez dos livros (lançados entre o final de 79 e o início de 81). Diz o narrador: “Escolhi viver minha vida abertamente e, de vez em quando, parar para contar a história.”¹²⁶ Há uma equalização do viver e do narrar, como se ambos estivessem sempre, e sem tensões, no mesmo nível – com o que se perde o jogo complexo do viver/recordar/narrar. O sujeito, por outro lado, ganha uma dimensão de identidade precisamente nessa equalização, e um dos aspectos disso é que ele se torna “escritor” (não mais “jornalista”, não mais “terrorista”, não um “político”).

Tudo isso, creio, pode ser alocado no baú dos problemas de identidade, que atingem o narrador vindos de variados lados. O engajamento político, naquela nova política do “político do prazer”, o envolvimento com os movimentos feminista, homossexual/gay, negro, ecológico, antinuclear, dos velhos, dos loucos, com a “democracia em todos os níveis”, assinala o seu lugar.¹²⁷ São esses os grupos com os quais o narrador se identifica, ao contrário de seus colegas de “gera-

¹²⁵ O próprio Gabeira, em entrevista, declarou que escreve de um sopetão e que evita rever o que escreve. Quase uma escrita automática.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 111. Quando o narrador fala acerca do processo de escrita, essa proximidade, quiçá fusão de vida e literatura, também aparece. Afirma, ao discorrer acerca da “técnica do meu livro. Estava justamente tentando ampliá-la e refletir sobre a literatura e a vida” (*Entradas e bandeiras*, p. 140). Nessa altura dos acontecimentos, pode-se supor que essa reflexão seja o que redundou no próprio *Entradas e bandeiras*, o que, aliás, faz todo o sentido, sobretudo dada a aproximação de tempo da narrativa e presente do narrador nesse livro.

¹²⁷ GABEIRA, Fernando. *Entradas e bandeiras*, p. 46, 74-76, 93, 97-99.

ção”, com os quais o diálogo se mostra cada vez mais difícil: aqui há um outro elemento do difícil retorno, o deslocamento face aos grupos dos antigos amigos e a procura de descoberta e inserção em novos grupos de sociabilidade.¹²⁸ A pergunta do narrador é: “Os companheiros da década de 80 existiam?”.¹²⁹ Ele precisa descobrir, pois, se existem, não são os mesmos dos anos 60. Onde, e como, pode ele se sentir em casa?

Pois o retorno contém em si um perigo, o maior de todos: recair na “mesma rotina de dez anos atrás”.¹³⁰ Por isso, o retorno é a busca de fazer valer o tempo do exílio, a reflexão feita, a experiência vivida: dar vazão à autocrítica, expor as novas ideias, viver um novo modo de viver e pensar. Como fazê-lo? Parece que a saída foi uma fuga. Retornou para fugir: fugir do Rio, onde os amigos de outrora não eram mais os mesmos (ou melhor: ainda eram os mesmos, mas ele mudara), fugir da família, cujo peso jamais suportara, fugir da mídia – e sair em busca de algo novo: viver intensamente, encontrar uma companhia, descobrir os novos amigos.

Personalidade da mídia, sai pelo Brasil afora para lançar *O que é isso, companheiro?*, mas é na verdade uma outra viagem. “Vai começar minha viagem pelo Brasil [...]. Sabia que havia um longo caminho a seguir e apenas intuía seus contornos.”¹³¹ Viagem em busca de si mesmo e de uma pátria, um lugar no qual o narrador viva em paz consigo, com os outros e com o ambiente. A viagem pelo Brasil mostrou-se um momento de crise, a cristalização do fracasso do retorno. Pois a pergunta de sempre continuava sem resposta, contrariamente à redenção e ao reconhecimento sonhados no período do exílio. Quem sou eu? “Onde era a minha Bahia [comparando-se com Gilberto Gil], eu, que deixara a classe sem me tornar proletário, a cor sem me tornar um negro, os privilégios de sexo sem me tornar mulher? Teria de começar de novo, tudo?”¹³²

A autocrítica, que havia inicialmente se voltado para a experiência revolucionária, e a seguir para o “machismo” em sentido amplo, com suas múlti-

¹²⁸ *Ibid.*, p. 78-79.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹³¹ *Ibid.*, p. 109, 111.

¹³² *Ibid.*, p. 120; ver também p. 116, 121.

plas derivações, chegava agora ao próprio retorno, que era antes o seu ponto de fuga. A conclusão do narrador é surpreendente, se levamos em consideração as expectativas do exílio.

[...] aproveitei a oportunidade para pensar um pouco. Se não estava levando a sério minha permanência no Brasil, o melhor seria partir. Voltar à Europa, percorrer de novo, milímetro por milímetro, os caminhos do exílio. Se eu me perdera do Brasil, ali talvez pudesse pelo menos descobrir onde e por que me perdi.¹³³

Isso significa assumir o fracasso do retorno, de todo o esforço e de toda a energia que, durante tanto tempo, havia sido direcionada para a “volta”. Apesar de tudo – e não foi pouco –, a volta não trouxe o reconhecimento, pois ser reconhecido é também reconhecer. Talvez seja essa a descoberta que ainda restava fazer.

Faltou algo no artigo explicando minha saída: a explicação adequada de minha saída. Eu não a tinha. [...] Na minha cabeça o que aparecia era apenas isso: preciso sair para entender melhor. Sair para avançar. [...] Simplesmente não consegui aterrissar no Brasil. Nem encontrar um cotidiano que não me aterrorizasse por suas limitações. O melhor caminho era seguir caminho.¹³⁴

O narrador parte, com sua companheira, de volta para a Europa, poucos meses depois do glorioso – mas que o tempo mostrara muito confuso – 31 de agosto de 1979. Essa fuga representa um profundo acerto de contas no processo de identidade do narrador. É uma concretização de sua autocrítica, pois, uma vez mais, algo dera errado. A volta dera errado, era preciso refazê-la. Para isso, era preciso sair, para poder voltar de novo. “Voltamos depois de três meses na Europa. [...] Há toda a história da segunda volta. [...] Quando desembarcamos

¹³³ *Ibid.*, p. 115; ver também p. 148. O estranhamento é assim formulado, unindo todas as dimensões possíveis: “O Brasil havia se tornado para mim uma imensa Juiz de Fora” (*Ibid.*, p.164).

¹³⁴ *Ibid.*, p. 168-169; ver também p. 175.

no Brasil, eram cinco horas da manhã e ninguém nos esperava.”¹³⁵ É o oposto da chegada de 31 de agosto. Agora, o narrador retorna para si mesmo, e não mais tragado por um redemoinho que o leva de volta à crise. Ele chega mais senhor de si, no controle da situação, e sai em busca de um novo começo. Aí, nesse ponto, começa uma nova história. A trilogia do retorno, com o verdadeiro retorno, conclui-se. “E aqui, sempre à luz do dia, escrevi essa história.”¹³⁶ Chegamos ao presente do narrador. Gabeira tornara-se escritor e seu próximo livro, que também chegará às paradas do sucesso, não será mais um “depoimento”.¹³⁷

5. PARA ENCERRAR

Já mesmo antes da publicação de *O que é isso companheiro?*, quando o livro ainda estava sendo escrito, Gabeira fez afirmações que ganharam novamente, em anos recentes, grande atualidade.

Os políticos podem dar o balanço do número dos mortos, do número de cassados, refugiados, banidos. Mas quem dará o balanço dos projetos humanos que se frustraram, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? [...] Creio que são imensas as possibilidades que se abrem para os romancistas, os cineastas, os compositores, todos os artistas que sabem muito melhor do que o próprio político criar aquele desejo fundo, aquela sensação que até hoje diante de Hitler e dos campos de concentração: isto não pode se repetir.¹³⁸

Gabeira reconhece distintas possibilidades do trabalho de memória, e parece sinalizar a posição que vai assumir (ou que já assume): antes a do artista do que

¹³⁵ *Ibid.*, p. 177-178.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹³⁷ Refiro-me a *Hóspede da utopia*, lançado em setembro de 1981.

¹³⁸ GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia. A entrevista do Pasquim. Conversação sobre 1968*. 3. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. p. 8. Note-se que a aproximação com o Holocausto não é fortuita, antes o contrário: ela aproxima a posição de Gabeira de toda a discussão sobre o testemunho, permitindo fundamentar a aproximação que todo leitor, hoje (passada já uma geração, e muito papel e reflexão), se vê forçado a considerar.

a do político. Abre-se, então, uma perspectiva que permite situar a narrativa que ele apresentará, logo a seguir, ao público, abrindo a trilogia do retorno. Ele está próximo do artista, não do político. Deste, se poderia esperar um outro tipo de “depoimento”, mas não aquele que ele, Gabeira, oferecerá ao leitor na trilogia. Ele explora as possibilidades imensas que se abrem para o artista: o depoimento como arte.

Esse modo de encarar o problema é complementado por uma posição que, formulada já na “Carta sobre a anistia”, em novembro de 1978, permanece extraordinariamente lúcida e atual:

Não é minha intenção pintar um quadro cor-de-rosa. Há problemas. [...] O primeiro deles foi aquilo de o general Peri Bevilacqua propor a anistia recíproca. [...] Os torturadores não foram julgados ainda, de modo que não se colocava nenhuma anistia no horizonte. Quem somos nós para dar anistia aos torturadores que sequer são conhecidos? [...] / No meu caso pessoal, e só posso falar por mim uma vez que ninguém me deu procuração, o que é necessário é fazer com que amplos setores do movimento democrático tomem conhecimento do que aconteceu no Brasil, no período mais negro da ditadura, período em que também havia a censura à imprensa. Denúncias como a do caso Herzog, Rubens Paiva, Manuel Fiel têm de ser apuradas até as últimas consequências. Não podemos garantir anistia para ninguém. O que podemos é lutar para que os torturadores tenham o direito de defesa que nós não tivemos, tenham um processo regulado por dispositivos legais que não existiram no nosso caso. Em síntese: que a ditadura que nos julgou violenta e ilegalmente seja julgada pacífica e legalmente. O que nos marcará enquanto sociedade democrática não é apenas quem condenarmos ou absolvermos, mas a maneira como examinamos o problema.¹³⁹

A discussão da veracidade dos acontecimentos narrados no “depoimento” de Gabeira leva-nos a um problema central da trilogia. Gostaria de citar um parágrafo muito didático sobre o problema de como a historiografia, a autobiografia

¹³⁹ GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia. A entrevista do Pasquim. Conversação sobre 1968*, p. 15.

e a narrativa de ficção elaboram o problema que perpassa a trilogia do retorno, e que está situado nas proximidades da reflexão de Gabeira sobre as possibilidades e modalidades do trabalho de memória.

Acontecimentos históricos podem ser tematizados tanto na historiografia como na autobiografia ou no romance. Cada uma dessas modalidades de representação pode contribuir para a formação da memória coletiva. Ainda que os gêneros factuais – historiografia e autobiografia – pareçam ser os privilegiados na representação do passado que uma sociedade mantém para preservar sua coesão, a literatura ficcional pode exercer um papel importante quando não existe unanimidade sobre o significado de certos acontecimentos relevantes. As obras historiográficas tendem a objetivar os fatos com base em documentos, relatórios oficiais, provas e segundo o raciocínio do historiador. O autor da autobiografia busca expor sua verdade subjetiva – que pode ser oposta à verdade compartilhada pela maioria –, sem considerar a possibilidade de conciliar as posições antagônicas. O romance, por outro lado, pode oferecer uma visão ambígua que, embora não deseje ser menos fiel à realidade do passado, permite que tanto os fatos como seu significado permaneçam em aberto. Após clivagens sociais, guerras civis e ditaduras, essa contribuição ficcional pode ser um fator importante para a criação de uma nova identidade coletiva, uma identidade baseada numa versão do passado que seja aceitável para os dois lados do enfrentamento.¹⁴⁰

Estudando as autobiografias dos terroristas alemães, Galle demonstra como elas podem ser entendidas como tentativas de intermediação entre a memória individual e a memória coletiva. A narrativa de Gabeira revela a experiência de alguém que viveu a luta armada por dentro, ampliando a perspectiva de conhecimento de um momento histórico determinado, cuja presença na memória coletiva é limitada. Em 1979-81, quando a trilogia foi publicada, as pessoas tinham presente o momento do terrorismo, que ainda era muito próximo,

¹⁴⁰ GALLE, H. A memória individual e a memória cultural. O terrorismo alemão dos anos 1970 em textos ficcionais. In: GALLE, H.; SCHMIDT, R. *A memória e as ciências humanas*. São Paulo: Humanitas/DAAD, 2010. p. 221-222.

mas não a perspectiva de um terrorista sobre ele. Isso explica, creio, em parte o sucesso da narrativa. Todos haviam vivido aquele período, mas não daquele modo – não se envolveram com a luta armada. Com o passar dos anos, a narrativa, registrada na forma material do livro, ou seja, registrada em um suporte muito mais duradouro do que o suporte biológico da memória individual, pode oferecer materiais para a elaboração de dimensões sociais e culturais da memória. Não é certo que a luta armada se configure, no futuro, como uma dimensão da memória cultural da nação, mas ela se encontra armazenada nos depósitos e arquivos (em sentido amplo), configurando a “memória depósito”, que pode ser acionada a qualquer momento.¹⁴¹ Pode ser, e de fato é, acionada, como no caso do debate atual sobre a ditadura.¹⁴²

O ponto que permite entrelaçar tudo o que foi sugerido é o problema da constituição das formas da memória por entre as diferentes gerações. A trilogia do retorno relata uma história de vida de uma geração que se cindiu entre variados modos de adaptação mais ou menos conformada à ditadura e a recusa frontal na forma da luta armada. Esta geração, viva nos dias de hoje, permite formas de memória individual e social ligadas à presença. Mas, com o tempo, os relatos vivos não mais estarão disponíveis e a transmissão dependerá de registros materiais. A trilogia atua nessa direção, fixando um relato, um “depoimento”. Ela pode contribuir – com outros registros, dos mais variados tipos – para a configuração de uma memória cultural.¹⁴³ Serão sempre os vivos que, a cada momento, a configurarão, em função de suas escolhas e possibilidades. O que podemos esquecer, o que queremos lembrar? A trilogia do retorno estará sempre ali, ao alcance da mão. Se será ou não integrada em representações mais ou menos poderosas em algum momento histórico, dependerá sempre das escolhas que, nos diferentes momentos, forem feitas, no curso das gerações e por distintos grupos sociais. O estudo de Galle sobre o terrorismo alemão em textos ficcionais

¹⁴¹ ASSMANN, A. *Erinnerungsräume*. München: Beck, 1999. p. 133-142.

¹⁴² A título de exemplo, dentre outros possíveis: no plano político, o Decreto n. 7037 da Presidência de República do Brasil, de 21/12/2009 (ver: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D7037.htm>), especialmente o seu “Eixo orientador VI: direito à memória e à verdade” e a discussão acerca da Comissão da Verdade; no registro da reflexão acadêmica: TELLES, E.; SAFAFTLE, V. (Org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.

¹⁴³ ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*, p. 11, 21-23.

é, nesse sentido, muito sugestivo. Ele mostra como é a prosa de ficção, a instância que, na Alemanha contemporânea, conseguiu congrega e dar forma de modo mais substancial aos materiais disponíveis (documentos oficiais, autobiografias, reportagens etc.): “não pretendem criar um retrato fiel dos fatos externos, mas uma versão fiel aos fatos e aos sentimentos vividos que também reclamam sua autenticidade”.¹⁴⁴ O relato autobiográfico de Fernando Gabeira, seu “depoimento”, é reconhecidamente marcado por uma posição “unilateral”, a sua. Mas o seu esforço narrativo não deixou de procurar refletir sobre o que ocorreu, ao invés de pretender simples e ingenuamente relatar o que foi. O que ele viveu é o objeto de sua reflexão, e a narrativa autobiográfica foi o meio dessa autorreflexão.

¹⁴⁴ GALLE, H. A memória individual e a memória cultural. O terrorismo alemão dos anos 1970 em textos ficcionais, p. 260. Não por acaso, Beatriz Sarlo conclui seu *Tempo passado* com argumentação similar (p. 117-119).