

## AINDA SOBRE *TROPICAL SOL DA LIBERDADE*: LITERATURA, HISTÓRIA, MEMÓRIA E A ATUALIDADE DO ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO

STILL ON *TROPICAL SOL DA LIBERDADE*: LITERATURE, HISTORY, MEMORY, AND THE TIMELINESS OF ANA MARIA MACHADO'S NOVEL

Cristina Napp dos Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Tropical sol da liberdade* (1988) é um romance da carioca Ana Maria Machado que explora os impactos da ditadura civil-militar brasileira no cotidiano da família de Lena, uma jornalista que, devido ao seu trabalho e ao envolvimento do irmão com grupos de resistência ao regime, decide se exilar na França. Eurídice Figueiredo (2017) categoriza a obra em um segundo momento da produção literária sobre o período ditatorial, destacando sua característica autobiográfica e seu surgimento após o fim da censura (1979-2000), no entanto, as estratégias narrativas do romance também o aproximam de formas contemporâneas de narrativa. Este artigo, além de examinar o entrelace entre ficção, história e memória, discute a atualidade do texto de Machado com base em autores como Hayden White (1992), Linda Hutcheon (1991), Jean-François Lyotard (2009), Eurídice Figueiredo (2017), entre outros. Além de ilustrar a atmosfera tensa que permeou o Brasil entre meados dos anos 60 e o final dos anos 80, a narrativa de Machado promove uma reflexão profunda sobre as relações familiares, a afetividade e a solidariedade humana em tempos sombrios. O romance permanece uma peça fundamental na literatura brasileira por sua capacidade de capturar a complexidade da experiência humana em um contexto de repressão política.

**Palavras-chave:** *Tropical sol da liberdade*; literatura; história; ditadura.

**ABSTRACT:** *Tropical sol da liberdade* (1988) is a novel by Rio de Janeiro-born author Ana Maria Machado that explores the impacts of Brazil's military dictatorship on the daily life of Lena's family, a journalist who, due to her work and her brother's involvement with resistance groups against the regime, decides to exile herself in France. Eurídice Figueiredo (2017) categorizes the work in a second moment of literary production about the dictatorial period, highlighting its autobiographical characteristic and its emergence after the end of censorship (1979-2000). However, the novel's narrative strategies also bring it closer to contemporary forms of storytelling. This article, in addition to examining the intertwining of fiction, history, and memory, discusses the timeliness of Machado's text based on authors such as Hayden White (1992), Linda Hutcheon (1991), Jean-François Lyotard (2009), Eurídice Figueiredo (2017), among others. In addition to illustrating the tense atmosphere that permeated Brazil between the mid-1960s and the late 1980s, Machado's narrative promotes a deep reflection on family

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas - UFPel - Literatura, Cultura e Tradução.

relationships, affection, and human solidarity in dark times. The novel remains a fundamental piece in Brazilian literature for its ability to capture the complexity of the human experience in a context of political repression.

**Keywords:** *Tropical sol da liberdade*; literature; history; dictatorship.

Mesmo para os leitores menos assíduos, o nome de Ana Maria Machado costuma soar familiar, visto que ela é autora de uma vasta obra mais voltada ao público infanto-juvenil, na qual muitos dos livros são considerados clássicos da literatura dedicada à faixa etária. No entanto, a escrita da carioca, nascida em 1941, não se limita a crianças e jovens, já que publicou mais de cem volumes, de diferentes gêneros, ao longo de uma sólida carreira de mais de 40 anos.

*Alice e Ulisses* (1983) é o romance de estreia da autora, que desde então lançou outras dezenas de obras. Entre elas, *Tropical sol da liberdade* (1988), livro publicado apenas três anos depois do ano que data o fim da Ditadura Civil-Militar, menos de uma década após a promulgação da lei da Anistia, quando se pensava uma nova Constituição e a população ainda digeriria os episódios de violência e violação dos direitos humanos.

Na narrativa, Maria Helena (Lena), volta ao Brasil, após um longo período de exílio, para se reestabelecer física e subjetivamente. Para isso, em uma casa de praia se junta à sua mãe, com quem, apesar da delicada convivência, rememora o percurso da politizada família durante os anos de repressão. Dessa forma, o romance apresenta uma riqueza de referências a eventos históricos conhecidos tanto por quem passou por eles ou os viu sendo noticiados, quanto por estudiosos do período. Para tanto, a narração se vale de um ponto de vista de terceira pessoa, e do uso do discurso indireto livre, criando uma dicotomia entre aproximar-se e distanciar-se das personagens e dos fatos narrados.

Por meio desse relato, afora o mundo íntimo das personagens, o leitor acompanha uma série de episódios que marcaram o Brasil entre os anos 60 e 80, dentre os quais se destacam o movimento estudantil carioca entre 1967 e 1968, os desdobramentos do assassinato do aluno Édson Luís de Lima Souto, as ações das lideranças dos grupos que clandestinamente lutavam contra o governo, até o sequestro de Charles Burke Elbrick, embaixador norte-americano, pelos opositores ao regime, pelo qual, em troca, os envolvidos exigiam a divulgação na mídia de um manifesto contra os militares e a libertação de um determinado grupo de presos políticos. É esse fato que leva a protagonista a sair do país, visto que, ao ouvir no rádio a carta dos militantes, Lena percebe que o mentor do ato é seu irmão, de modo que a família precisa se preparar contra as ofensivas da polícia em direção a todo o núcleo familiar, ainda que muito de seus membros não atuassem ativamente na militância.

Longe de apresentar esses eventos em uma sequência enfadonha, tais acontecimentos aparecem no romance de forma bastante autêntica, pontuando, sobretudo, a forma como as questões coletivas afetaram intimamente o cotidiano da família de Lena, rompendo com toda uma estrutura pré-estabelecida.

Tendo vivido sob o período de repressão em uma capital importante para o desenrolar dos fatos, além de ser filha de Mário Martins, jornalista e político cassado durante os anos de chumbo, Ana Maria Machado é irmã de Franklin Martins, líder estudantil que - de fato - ajudou a idealizar o sequestro do embaixador. Logo, mesmo não tendo sido torturada, foi vítima direta

do autoritarismo, ao ser presa, temer pela segurança da família e ter que mudar o rumo de sua trajetória ao partir para a França. Por isso, parece pertinente sublinhar que a autora fala com propriedade sobre o horror do sistema repressivo. Logo, apesar da ficha catalográfica indicar uma ficção brasileira, fica claro ao longo do texto que estamos diante das memórias da autora, já que o drama de Lena possui uma forte identificação com sua biografia. Assim, *Tropical sol da liberdade* se constitui em uma mescla de história, memória e literatura. É história ao abordar acontecimentos determinantes para os rumos do país, é memória por revolver as experiências pessoais e coletivas da autora, é literatura pelo trato com a linguagem e o lirismo adotado para expor e refletir sobre os fatos.

Embora o título pontue o exaltado calor do Rio de Janeiro, antecipando assim a ambientação do romance, o número maciço de referências a músicas, poemas e outras vozes caras à cultura brasileira, nos paratextos e no corpo do romance, denota não só a bagagem cultural da autora, mas também uma busca por dialogar com outras linguagens e vozes que pensaram o Brasil no mesmo período, e em outros momentos em que camadas sociais do país estavam com sua liberdade cerceada. Figuram nessas referências Gilberto Gil, Caetano Veloso, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Vinicius de Moraes, Maurício Tapajós, Paulo César Pinheiro, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Cacaso. Muitos dos quais, assim como a protagonista, também tiveram que encontrar refúgio em outras terras, por isso têm eco na escrita de Machado, que se vê validada nas palavras desses artistas. Dessa forma, é irônico o emprego da palavra liberdade, que estampa a capa do livro, visto que se trata muito mais de uma ausência e de um anseio do que de uma condição.

Na epígrafe do romance, a ideia de um “sol da liberdade” também aparece, extraída de um samba enredo de 1946 - atribuído a Escola de Samba Salgueiro, ano em que o mundo ainda celebrava o fim da Segunda Guerra Mundial e o Brasil respirava a derrubada do Estado Novo e vislumbrava uma Constituição mais democrática, num movimento semelhante ao contexto histórico vivido pela protagonista da narrativa. No entanto, tanto o título da obra quanto o poema que embalou a escola de samba em meados dos anos 40 retomam um verso do hino nacional brasileiro que, como símbolo oficial do Estado, foi enfatizado pelo regime militar de forma ufanista a fim de elevar nos indivíduos os sentimentos de pertencimento e patriotismo, fundamentais para a ideia de uma coesão social. Simoni Guedes e Edilson Silva (2019) pontuam que, sobretudo nas fases iniciais do regime, a imposição desse modelo de ser da nação encontrava na fraudulenta ameaça de uma desordem social e do avanço do comunismo seu mais importante respaldo. Segundo Guedes e Silva (2019, p.5), “o apelo patriótico associado à difusão do otimismo quanto à estabilidade e ao desenvolvimento do país figuravam em inúmeras frases de efeito”, a exemplo de: *Ninguém segura este país, Brasil, conte comigo e Brasil, Ame-o ou Deixe-o*. Ainda de acordo com os autores, amparados por Hobsbawm e Ranger (1984), o movimento de exortação popular ao civismo contava, ainda, com a adoção de um “determinado conjunto de práticas que, tendo como suportes preferenciais os símbolos e cores nacionais, buscavam, ‘inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição’ (Hobsbawm e Ranger: 1984, p. 9).” (Guedes; Silva, 2019, p. 5).

Não bastava, portanto, valorizar artistas e costumes locais, conhecer a história e amar sua aldeia para ser tido como patriota – como o faz a própria protagonista, uma vez que o conceito estava muito mais atrelado a não questionar as regras e reverenciar obedientemente os símbolos oficiais. O slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, deixava claro que não havia espaço para críticas, portanto, quem se recusasse à subserviência estava sujeito a ser rotulado de inimigo interno e, com isso, impedido ou forçado a ir em direção a um destino estrangeiro.

De acordo com Daniel Reis e Denise Rollemberg (s.d.), as experiências daqueles que optaram ou foram compelidos a se distanciar das fronteiras do país foram vastas e diversas. Tais experiências incluíram desde aqueles afetados pelo exílio forçado até os que decidiram partir por discordar das políticas da época, aqueles que acompanhavam suas famílias, indivíduos visados pela polícia ou envolvidos em vários graus de confronto com o regime. Os autores apontam que, embora o número de exilados brasileiros não tenha constituído um fenômeno de grande escala, é impossível quantificar de maneira exata. No entanto, conseguem delinear um perfil predominante, observando que a maioria dos afetados pertencia à classe média, possuía formação educacional e intelectual semelhante à da protagonista do romance. Ao fazer alusão a um símbolo amplamente utilizado pelo governo da época em uma narrativa em que a sua principal personagem deixou o país por ser vista como uma ameaça à ordem e ao civismo, a autora parece não apenas revelar as inconsistências do período, mas também questionar as contradições presentes em nossos próprios símbolos.

Ainda que o romance tenha sido lançado no período de transição democrática, as personagens fazem importantes reflexões sobre o passado que continuava latente, mostrando que nem sempre é necessário um grande distanciamento temporal para se ter uma ampla compreensão acerca de determinados períodos. É por isso que o enredo se estrutura a partir de uma série de deslocamentos temporais e, por vezes, espaciais. Estes, no entanto, se dão apenas por meio da memória, dado o ferimento que limitou a locomoção da jornalista.

É em função dessa fratura, contudo, que Lena está na casa onde crescera, junto com Amália, sua mãe. Lá, pensa no significado daquele local para sua família, sua infância. Com a genitora, entre dispositivos da memória relembra o tempo nefasto da ditadura e como o período afetou diferentes camadas das relações familiares. A própria protagonista se surpreende com o fato de tanto horror poder suscitar também momentos de ternura, relacionados ao cuidado entre os irmãos e da mãe com os filhos. Nesse sentido, uma das marcas do romance é suas características que remetem ao que se convencionou definir como feminino. Mais do que ser um livro de autoria feminina, ser dedicado à memória de mulheres mortas pelo Regime, algumas conhecidas, como Zuzu Angel e Maria Auxiliadora Lara Barcelos, e homenagear um considerável número de mulheres em sua dedicatória, o foco narrativo se direciona para essas relações familiares, ligadas a um mundo interior e comumente atreladas à vida doméstica, predominantemente feminino.

A tônica da narrativa é revelada logo em seu primeiro capítulo, quando a narradora abre o romance descrevendo a casa para onde Lena decide voltar, já que agora se tratava apenas de “uma mulher machucada que precisava se fechar numa toca e ficar passando a língua nas feridas até cicatrizarem.” (Machado, 2012, p.12).

A casa era sólida e ensolarada, com suas janelas abertas ao vento e suas varandas cheias de redes. Acolhedora como uma galinha abrindo as asas para abrigar pintinhos na hora da chuva. Isso a mulher sabia. Desde sempre. E até a incomodava essa coisa hospitaleira demais, incapaz de respeitar a intimidade dos moradores. Quando era criança, tinha sido motivo de farra e alegria. Juntar montes de primos e amigos nas férias, dormindo em quartos apinhados de beliches, redes, esteiras no chão. Depois, adolescente, também foi divertido – chegar de festas bem tarde, todo mundo conversando no escuro em voz baixa até de madrugada, com cuidado para não acordar os pais ou os irmãos menores em outros quartos. Mas desde sempre a menina também soubera que isso tinha o preço de estar o tempo todo sendo invadida. A casa sempre tinha lugar para mais um. E acabava não sendo lugar dela. (Machado, 2012, p. 11).

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997) “a casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal.” (p. 197). Nesse sentido, pode ser pensada como o amparo materno, ou a própria extensão de Amália, que, na visão da personagem, protegia a seus filhos a ponto de sufocá-los. Portanto, mais do que o espaço físico a personagem busca a solidez da casa, a solidez da mãe protetora, sua própria ânsia de estar firme no mundo. Após enfrentar o processo de desenraizamento, que significa o exílio, é às suas raízes que ela volta, apesar de se sentir invadida, e mais uma vez estrangeira, agora no próprio país.

É com esse olhar estrangeiro, porém, que lança um segundo olhar sobre a casa, observando detalhes que outrora haviam lhe escapado. “Mas agora se surpreendia com as pedras que apareciam por trás do cimento quebrado do degrau esburacado, debaixo da calçadinha que levava à varanda. As pedras que sustentavam a casa. As pedras que sempre tinham estado ali sem que ela lembrasse.” (Machado, 2012, p. 14). Lena observa as pedras que garantem que a construção não venha abaixo, como uma mãe que garante que a filha não sucumba. O desgaste da área externa da casa, contudo, denota seu psicológico que sabemos fragilizado, metáfora na qual as paredes se referem à confusão mental e às limitações de seus traumas, os quais se valem da rememoração e da ressignificação de alguns fatos para serem superados. No entanto, mais do que lançar luz em suas próprias feridas, expõe também as chagas de um país que recalca suas marcas mal cicatrizadas. Lena entretence suas lembranças a contundentes críticas sociais, ampliando as discussões antecipadas pelo título.

Na terra dela era assim. “Nossos bosques têm mais vida”, cantam o hino e o poema. Mais vida é modo de dizer. Depende do que se chamar de vida. Uma forma de vida onde a violência rotineira não chocava mais ninguém. Mas onde animais protegidos bebendo água limpa num bosque seriam mesmo coisa de espantar. Tristes terras, tristes tempos.

Retórica. O triste mesmo tinha sido antes. Na época do exílio, sem romantismo, que não tinha nada a ver com o de Gonçalves Dias, cantado no poema e incorporado ao hino. Vê se pode, pensava a mulher, um país fundado por degredados e que até o hino nacional lembra a dor do desterro, citando canção de exílio, andar banindo gente em pleno século XX. (Machado, 2012, p. 26).

Aqui, a voz da narradora se mistura à voz da personagem para demonstrar as incoerências do hino e do poema “Canção de Exílio”, expoente em muitos manuais de literatura como exemplo de expressão de amor à pátria. Ambos falam de uma terra que talvez nunca tenha existido; se outrora houve vida nos bosques, hoje flora e fauna foram comprometidas a ponto de um animal em seu habitat ser objeto de espanto. Ao mesmo tempo, aquilo que deveria causar espanto e repulsa foi incorporado no tecido social de forma a ser encarado como natural. Lena refere-se aos desmandos dos militares e suas práticas de tortura, morte e desaparecimento, mas vale lembrar que a violência precede o nosso passado escravocrata. Dessa forma, há um abismo entre os versos do hino e a realidade brasileira, e a jornalista sabe disso. Ela ainda vai além, ao lembrar os dias em que esteve exilada do Brasil e teve uma vivência distante daquela descrita pelo poeta romântico, alargando a ótica sobre o tema ao pensar que, embora esse tipo de experiência seja tão marcante na nossa constituição enquanto Estado, a ponto de ser tema do emblemático poema, há um esquecimento em relação

ao sofrimento do grande número de pessoas que, por diferentes motivos, deixaram seus países de origem para viverem no país que se formava. Nesse sentido, parece inconcebível para Lena que a mãe gentil, que testemunhou a dor de tantos expatriados, tenha feito o mesmo com seus filhos poucos anos antes.

Apesar da sombra que encobria o território nacional dos anos de chumbo, todos que haviam emigrado falavam sobre saudade, assim como a protagonista, que depois do exílio passou a sentir falta da sua terra natal mesmo em viagens curtas. É em uma dessas viagens que, ao conversar com um amigo que preferiu continuar no exterior, entendemos qual Brasil está sendo evocado quando essa saudade é referida: o país da música e do futebol, elementos que remetem à alegria comumente atribuída ao povo brasileiro, mas que nem sempre condizem com a realidade: “Não sei viver sem futebol nem música brasileira. Todos os craques do Brasil estão jogando na Itália. E cada vez que eu vou lá, só ouço *rock* no rádio. Aqui é que o dia todo só toca música nossa. Que é que eu vou fazer lá?” (Machado, 2012, p. 28).

Assim, se pensamos ser difícil a adaptação do indivíduo longe da família e dos amigos, logo entendemos que a volta para casa também é um processo complexo. Figueiredo (2017) explica que o retorno não se realiza para todos, já que alguns não conseguem se imaginar de volta, porém, há os que decidem romper com o passado e construir suas vidas nos países que os acolheram. A autora não indica, contudo, se esse rompimento se dá de forma consciente ou é fruto do trauma sofrido. Edward Said (2005), por outro lado, nos diz que o exilado mantém uma ligação com seu país de origem, ainda que ele seja irre recuperável, visto que “vive num estado intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem de todo liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade; por um lado, ele é nostálgico e sentimental, por outro, um imitador competente ou um pária clandestino.” (Said, 2005, p. 57).

Além de Lena, outros personagens do romance também compartilham suas impressões sobre a volta, entre eles Honório, que mesmo contente por ter retornado à sua terra, se vê em descompasso com a sua geração.

Estou adorando ter voltado, rever os lugares, sentir os cheiros, os gostos, ouvir a língua, a música, tudo isso. Mas tem uma coisa que está me deixando meio deprimido. É que só consigo me entender bem com os filhos dos amigos ou o pessoal bem mais jovem. Dos amigos mesmo, gente da minha geração, acho que não chega a ter meia dúzia com quem dê pra conversar. Não tem assunto sabe? São todos muitos solenes, muito sisudos, sei lá. O ponto de vista sobre tudo é outro... Você é uma dessas raras pessoas com quem estou curtindo trocar ideias há um tempo, acho incrível. (Machado, 2012, p. 32).

Honório, no entanto, se identifica com Lena, percebe o quanto a experiência transformou-a, tornando-a diferente de seus antigos conhecidos. Isso porque, ao mesmo tempo que o exílio significava a derrota política de uma nação, representava também a expansão de horizontes, já que os indivíduos tiveram a oportunidade de conviver com o legado de Maio de 1968, o movimento feminista, a liberação sexual, as drogas, questionamento dos códigos morais, as lutas das chamadas minorias, a crítica à social-democracia e ao socialismo realmente existente (Reis; Rollemberg, s.d, online).

É Honório quem incentiva a amiga a registrar suas memórias e torná-las públicas em forma de depoimento, já que além de considerá-las interessantes, sabia que Lena já estava habituada à escrita em função de sua profissão. Se o romance por si só já fomenta um amplo

debate entre os limiares de memória e ficção, ao dialogar com o ex-companheiro, a jornalista explicita tais relações ao expor sua opinião em relação aos relatos que apareceram na época.

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

- É mais honesto reconhecer logo que não se vai contar a verdade e partir para uma narrativa de ficção, misturar personagens, fundir situações, inventar coisas novas, cortar o que não interessa. E aí já é outro caso. É muito capim pra minha égua, como dizia minha avó. Precisava ser artista, deixar a palavra emprenhar mesmo o tal depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos, tentar um testemunho em outra esfera, sei lá... (Machado, 2012, p. 33-34).

O que faz Lena rejeitar em um primeiro momento a ideia do amigo é a (im)possibilidade de recuperar o fato tal qual aconteceu, bem como o laborioso trabalho do escritor ao conceber um texto literário, que, de acordo com ela, se restringiria aos chamados artistas.

Ainda que esteja em evidência em nossa literatura recente (*K, relato de uma busca* (2011); *Ainda estou aqui* (2015); *A resistência* (2018)), a discussão proposta por ela em relação à mancha de ficção incrustada nos discursos que se pretendem *verdadeiros* não se trata de um tópico surgido na contemporaneidade. Aristóteles, em sua *Poética*, foi o primeiro, do qual se tem registro escrito, a traçar os limites entre as duas áreas a partir da função e da composição dos textos de âmbitos literário e historiográfico. De acordo com o filósofo, a primeira estaria encarregada de imitar a natureza, tratar não do que aconteceu, mas do que poderia acontecer. Assim, não teria compromisso com o fato, mas com a verossimilhança. A segunda, por sua vez, não se encarregaria de criar, mas de narrar o evento da forma como sucedeu, focando em temas tidos como particulares, enquanto a literatura estaria mais interessada em temas universais. Dessa forma, o pensamento aristotélico era de que o discurso da história fosse capaz de suprimir quaisquer traços de invenção.

Mais recentemente, a inter-relação entre os dois campos continua sendo motivo de debate. Marcelo da Cunha (2014) explica que o chamado *giro linguístico*, ou *virada linguística*, impactou historiadores e cientistas sociais norte-americanos e europeus a partir dos anos 60 do século XX. Dessa mudança de paradigma, emergiu um amplo debate entre diferentes correntes historiográficas influenciadas por movimentos de pensamento ligado ao que convencionou-se chamar de *pós-modernidade*.

De Valéry e Heidegger a Sartre, Lévi-Strauss e Michel Foucault – expressaram sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente histórica, sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências. Ao mesmo tempo, filósofos anglo-americanos produziram uma alentada bibliografia sobre a posição epistemológica e a função cultural da reflexão histórica, bibliografia que,

tomada em conjunto, justifica intensas dúvidas acerca do estatuto da história como ciência rigorosa ou arte genuína. (White, 1992, p. 17-18).

Hayden White (1992), filiado a essa tradição, é categórico ao afirmar que o trabalho historiográfico se trata apenas de “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os.” (p. 18). Assim, o historiador sublinha o fato da narrativa histórica ser constituída pela linguagem, e, portando, imbuída de parcialidade e falibilidade. Além disso, atenta para as pretensões do discurso historiográfico em ser um modelo, trazer uma *verdade*. Contudo, em um contexto no qual as certezas das grandes narrativas se esvaíam, essa verdade histórica também é questionada, sobretudo quando consideramos as inúmeras possibilidades interpretativas dos fatos.

Embora não possamos afirmar que Lena estava a par dessas discussões, sabemos que ela estava inserida no contexto dessas mudanças e, como jornalista, tinha amplo conhecimento dos processos de escrita, tendo consciência da impossibilidade da anulação da sua subjetividade frente à narração, ainda que se pretenda neutra. Honório, evitando prolongar a discussão, explica a inutilidade de rotular a produção como ficcional ou não, uma vez que ela seria de qualquer forma recebida pelos leitores como factual.

- Escute, Lena. O que estou dizendo é que alguém tem que contar essa trajetória. E você pode fazer isso bem. Se não quiser apresentar como testemunho, ou depoimento, muito bem, não apresente. Mas não vai se livrar de nada. Vai dar no mesmo. Todos vão ficar achando que qualquer semelhança com pessoas reais, vivas ou mortas, *não* é mera coincidência. Você diz que é ficção e vai ficar todo mundo querendo descobrir a quem se referem os fatos, quem é o equivalente real de cada personagem. No fim, ainda vão te acusar de autobiográfica, confessional, sei lá, esses pecados de romancista. Ainda acho melhor você partir para ser jornalisticamente objetiva e contar o que você viu e viveu. (Machado, 2012, p. 33-34).

Mais do que demonstrar uma insistência para que a protagonista trouxesse à lume seu histórico, o que o discurso desse personagem faz é antever questões que de fato seriam levantadas fora do campo diegético, quando Machado estreou seu livro, que ainda hoje é referenciado pelo seu forte viés testemunhal. Para além disso, Honório aponta para outros aspectos pertinentes à crítica literária: a aproximação entre autor e narrador e o papel ativo do leitor na construção de sentido.

Nesse mesmo diálogo outros pontos são levantados: o interesse do público por uma personagem que não estava no centro dos fatos, a importância desses personagens periféricos e a falta desses relatos no contexto em que o romance foi publicado. Embora Lena não tenha sofrido passivamente os efeitos do regime, diferente do irmão, não foi liderança de nenhum movimento, tampouco participou ativamente das ações promovidas pelos grupos clandestinos. É nesse sentido que se sente periférica em relação aos eventos históricos e entende que sua trajetória tem menos importância do que as experiências daqueles que foram ainda mais afetados pelas sevícias dos militares. Tal sentimento fica claro nas primeiras páginas do segundo capítulo, quando em discurso indireto livre a voz da narradora se mistura à personagem e diz que “A rigor, nem tinha sido exílio [...]” (Machado, 2022, p. 26). Entretanto, Honório ressalta

a importância de sua atuação no sentido de viabilizar o trabalho daqueles que estavam batendo de frente contra a ditadura.

Eu tinha a impressão de que estava na periferia de tudo o que acontecia de mais arriscado. Eu corria os mesmos perigos de quem estava no centro. Talvez até mais porque eu não tinha nenhum esquema de proteção. Mas ao mesmo tempo...

- Até pelo contrário, você fazia parte do esquema de proteção e de apoio de quem estava no centro...

Lena concordou.

- Exatamente. Tudo era perigoso, sempre. E nem sempre era divino maravilhoso. Porque eu não tinha escolhido aquilo. E cada vez mais descobria que não tinha escolha, tinha que continuar, seguir em frente, porque também tinha certeza de não ter escolhido a neutralidade, de jeito nenhum, eu estava o tempo todo supersolidária com vocês. Mas era mesma a única coisa que me restava, a solidariedade... Porque eu não queria andar pelo caminho de vocês. Só que não havia outro. E era impossível parar. Na velocidade alucinada em que tudo vinha, era capotagem na certa...

[...]

O amigo ia se animando com o rumo da conversa. Voltou a cobrar:

- Está vendo o que eu digo? Você tem as ideias claras a respeito. É claro que tem pensado nessas coisas. Sente na frente da máquina e começa a contar. Da turma que estava no olho no rodão, no vértice do furacão, já teve muita gente contando, dando depoimento. Conta o teu lado, Lena. Isso que você está chamando de visão da periferia. Em que medida uma ação que você não escolheu afetou sua vida?

- O que aconteceu comigo não tem importância nenhuma.

- Tem sim. Aconteceu com muita gente. (Machado, 2012, p. 34-35).

Estando, como a própria personagem define, na periferia do acontecimento, Lena é o que Linda Hutcheon (1991) define como *ex-cêntrico*. Embora a pesquisadora canadense adote o termo para se referir ao sujeito que está à margem de uma cultura dominante em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia, parece lícito empregá-lo para se referir ao caso da personagem. Primeiro, por ser uma mulher solidária à luta de grupos que se opunham ao governo, contrariando portanto a lógica do governo e o papel despolitizado delegado às mulheres; segundo, por sua situação paradoxal de exilada, que, de um lado, teve que buscar um país estrangeiro em função do clima de opressão do Brasil, sendo vítima, portanto, do regime ditatorial; de outro, deixou o país quando a violência do Estado recrudescera, não tendo que passar por outras graves violações de direitos humanos que muitos brasileiros vivenciaram na época, situação que observamos, por exemplo, em *Os visitantes* (2016), obra ficcional de Bernardo Kucinski que trata sobre o mesmo tema, na qual um ex-exilado sonha que é acusado pelo pai de gozar de boa vida na Europa enquanto outros membros da família eram engolidos pelo sistema, indicando seu sentimento de culpa e evidenciando que o drama dos exilados era muitas vezes tido como secundário, ainda que, em alguns casos, indivíduos em condição exiliar tenham tirado a própria vida.

Apesar da personagem questionar o valor de sua experiência e da sua atitude frente aos rumos que tomava o país, o que o romance nos mostra é uma protagonista consciente do contexto de seu tempo e espaço. Não apenas ela, mas quase toda a família era questionadora e participava dos atos a favor de uma nação mais democrática. Para além disso, com a consolidação do regime, sua atividade como jornalista era vista como uma ameaça aos militares, que, como se sabe, não permitiam contestação. Dessa forma, mesmo dizendo o contrário, esse papel suplementar de apoiar quem ela mesma dizia estar no olho do furacão era de suma importância, deixando dúvidas quanto à *marginalidade* de sua atuação.

Além da vivência de Lena, outros personagens periféricos também são trazidos para a narrativa. Há destaque principalmente para a figura de Amália, mãe de Lena, que não só temia por todos os filhos, mas também despendia esforços para juntar os cacos da filha física e psicologicamente machucada. Entre fotos, lembranças e trocas de diálogo com a protagonista, a mãe revela de que forma auxiliou nas operações clandestinas. Mais do que participar da conhecida *Passeata dos Cem Mil*, contra a ditadura militar, em protesto pelo assassinato do estudante Edson Luis de Lima Souto, em 28 de março de 1968, ricamente detalhada no romance, Amália confessa ter ajudado a levantar dinheiro para as organizações:

A gente fazia conservas, geleia, crochê, tricô, sapatinho de bebê, casaquinha de pagão bordada, essas coisas. E artesanato, cobrir cabide com cadarcinho, umas coisas assim. Depois fazia bazar e vendia.

- E a quem vocês entregavam o dinheiro?

- A um padre, que dava para o pessoal.

- E suas amigas nem desconfiavam?

- Como não desconfiavam? Todas elas sabiam, é claro. Não enganávamos ninguém. Nós fazíamos por convicção, por escolha política, o que é que você está pensando? A gente queria ajudar e não sabia como. Se saíssemos para pichar muro ou distribuir panfleto, não ia dar certo. Então a gente fazia isso. E comício nas filas, como já te contei. Mas as famílias da gente é que não sabiam, vocês ficam achando que mãe não tem nada que se meter. Foi bom, porque a gente foi treinando a coragem, a presença de espírito. (Machado, 2012, p. 98-99).

Assim, nessa pequena conversa o romance nos chama a atenção para a atuação sutil das mães, que mesmo não podendo se envolver diretamente com a clandestinidade, faziam o que estava a seu alcance para ajudar os filhos, seja de forma prática, seja no âmbito discursivo, criticando o governo e promovendo debates, tão suprimidos, entre comuns. Em outros momentos do texto, há mais episódios de mães que transgrediram a ordem em prol de seus filhos e da defesa de valores democráticos. Um exemplo emblemático foi o embate de Zuzu Angel - a quem, inclusive, Machado dedica o romance - por esclarecimentos sobre o desaparecimento do filho pelos militares. Embora sua luta tenha ganhado as mídias nacionais e internacionais, inspirado romances e mais tarde produções cinematográficas, no geral, as mães também costumam ser consideradas como periféricas na luta contra o sistema, especialmente no momento em que a obra de Machado foi publicada pela primeira vez. Isso se deve ao fato de que a maioria das produções eram de autoria masculina e, como pontuou Honório anteriormente, focavam naqueles que adotaram uma postura mais central no combate ao regime.

Além disso, as confissões de Amália remetem à articulação da Igreja Católica nos anos que se seguiram ao golpe. Emanuelle Kopanyshyn (2015) pontua que os bispos nunca compuseram um grupo homogêneo, de modo que enquanto muitos apoiavam ao governo, outros atuavam na resistência democrática, sobretudo após 1968, com campanhas internacionais, notas públicas, articulação de Comissões de Justiça e Paz, denúncias pastorais, etc. Dessa forma, assim como as mães, alguns líderes religiosos também optavam por uma atuação mais discreta, mas nem por isso menos necessária ou combativa, posicionando-se também na periferia do nosso passado ditatorial.

Ao trazer esses personagens para seu romance, Ana Maria Machado garante visibilidade às narrativas de “pequenos episódios de iniciativa própria inesperada, miúdos, mas constantes.” (Machado, 2012, p. 101). Além de torná-las conhecidas, são com essas pequenas desobediências da comunidade civil que o romance adquire certa candura, que contrasta com a natureza da conjuntura nacional. Mais que isso, Machado expõe um mosaico de personagens ordinários, que não executaram grandes feitos normalmente atribuídos aos chamados heróis nacionais, mas que foram fundamentais para desgastar a repressão do Estado.

Nesse sentido, a autora está em consonância com a produção dita pós-moderna. Para Jean-François Lyotard (2009) o período pós-moderno inicia a partir do colapso de grandes discursos totalizantes produzidos no século XIX, que tentavam dar conta da complexidade da condição histórica do sujeito. Ao escrever o posfácio da tradução brasileira dos escritos de Lyotard, Silvano Santiago (2009) explica que nos chamados tempos modernos, os metarrelatos resultaram na constituição de grandes modelos sociopolíticos e econômicos, trazendo uma impossível, mas desejada grandiosidade para um mundo cada vez mais decadente. Santiago ressalta que eles partiram de um ideal libertário oriundo da Revolução Francesa e fundamentaram-se nas ideais iluministas, que, por sua vez, não dão espaço ao que é diferente, heterogêneo, plural.

A pós-modernidade é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada, e serve para afiar a nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. Em lugar do dever histórico do Homem, tem-se a integração plena do cidadão em comunidades. E é a estas “placas” (a palavra é de Lyotard) de sociabilidade que se dirige o olhar pós-moderno, buscando compreendê-lo ao mesmo tempo na sua autenticidade e na sua precariedade. (Santiago, 2009, p. 127).

Embora tenha rejeitado a sugestão de Honório de publicar um testemunho sobre sua vivência, Lena não desconsidera elaborar um texto fictício baseado em suas experiências. No entanto, reflete sobre a dificuldade de incluir essas personagens tão heterogêneas na peça teatral que pretendia escrever. A jornalista pensava em Barros, antigo companheiro de trabalho que “embora bancando o liberal e tendo atitudes ocasionais de solidariedade pessoal com os amigos em maus lençóis com a repressão, era capaz de, ao mesmo tempo, ser amigo de um torturador que frequentava sua casa.” (Machado, 2012, p. 39). Pela lógica da personagem, um depoimento objetivo iria expor os conhecidos a partir de sua ótica, despertando inimizades ou ainda encobrindo conveniências. Quanto ao texto ficcional, sua preocupação girava em torno de garantir verossimilhança ao texto dramático, já que pensava que ninguém acreditaria em sua história. “Para Lena, pensando na conversa que tivera com Honório no restaurante, o Barros era um símbolo. Comprovava que seria impossível escrever sobre pessoas reais como elas são,

mostrar num palco os fatos como eles realmente aconteceram. Ninguém ia acreditar.” (Machado, 2012, p. 43).

Contrariando as ideias de Lena, Regina Dalcastagnè (1996) sustenta serem os trabalhos ficcionais, sobretudo o romance, os responsáveis por acolherem detalhes sobre o período, “fornecendo informações sobre o comportamento da classe média, sobre a atuação das entidades estudantis, do clero, dos jornalistas” (p. 130). Barros estaria vinculado a essa última classe, no entanto, ao contrário de falar pela resistência, representaria a parcela significativa de indivíduos que foram coniventes com as práticas ditatoriais. O repórter representaria, portanto, a faceta civil da ditadura. Nesse sentido, Ana Maria Machado já apontava uma discussão que ganhou força apenas nas últimas décadas: a participação de segmentos da população que apoiaram e se beneficiaram do golpe de 64.

Em 31 de março de 2012, mesmo ano da implantação da Comissão Nacional da Verdade, o historiador Daniel Aarão Reis (2012) publicou um artigo no jornal *O Globo* sustentando que a omissão do termo *civil* para se referir ao período não se trata de uma *falta* de memória, mas de um uso articulado e conveniente para as lideranças e entidades que apoiaram a ditadura e celebraram seus atos institucionais. Demian de Melo (2012), contudo, explica que a proposta do historiador é problemática, à medida que distribui a “culpa” ao conjunto da sociedade, levando ao “mesmo tipo de mistificação conservadora que engendrou a Lei de Anistia e o pacto de conciliação que presidiu a transição para o atual regime democrático brasileiro.” (p. 53). Assim, sugere a utilização da expressão “ditadura empresarial-militar” para salientar que o golpe se tratou de uma insurreição contrarrevolucionária das classes dominantes junto aos militares.

Barros se enquadraria em ambas as definições, de forma que vê-lo em um palco seria para parte da população confrontar-se com seus próprios fantasmas. Nesse sentido, diferente do medo de Primo Levi (1988), de que ninguém fosse acreditar no horror que ele tinha enfrentado, a angústia de Lena parece dizer respeito ao desinteresse em acreditar na falta de sentido do autoritarismo e correr o risco de identificar-se com o carrasco. Se na dramaturgia não há espaço para sujeitos como Barros, no romance, contudo, eles despontam para confrontar-nos, além de servir também para ilustrar o antagonismo dos discursos que circulavam na época, fruto da polarização derivada da chamada Guerra Fria. Assim, mesmo assumindo um posicionamento, a protagonista não deixa de apresentar outros, ampliando a interpretação do passado para além de suas convicções.

Apesar das incertezas, a ideia de produzir uma ficção ganha força e Lena deixa o jornalismo para dedicar-se a sua obra, esbarrando agora não só nas paredes da própria casa, como advertiu-lhe o analista, mas também nas limitações provocadas pela doença, que lhe causava quedas e a fazia esquecer o passado recente.

Estava machucada, doente, em casa da mãe, ouvindo o tique-taque do velho relógio do avô na parede, com seu carrilhão que a cada quarto de hora trazia de volta a música da infância atemporal. Estava em casa. Da mãe. Ao mesmo tempo um lugar tão seu e tão sem lugar para si mesma, pensava Lena. Ainda mais agora, encruzilhada tão sensível, tendo largado o jornal para trabalhar na obra, botando ela mesma a argamassa em cada tijolo, de cada parede, de sua morada de palavras, e tendo que enfrentar a realidade da doença, a impedir o prumo e entortar o esquadro. (Machado, 2012, p. 44).

Antes de *construir sua casa*, no entanto, é do gesto de organizar fotografias com a mãe que elabora uma primeira narrativa, a trajetória da família em meio às mudanças do país, palimpsesto de sua obra futura. Considerando que a palavra *fotografia* vem do grego e significaria escrever com a luz, aqui também memória e ficção se entrelaçam nesse processo. Nesse sentido, ao pensar sobre a popularização da máquina fotográfica na sociedade contemporânea, Susan Sontag (2004) sustenta que é por meio das fotos que “cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho de sua coesão.” (Sontag, 2004, p. 19). Ao usar a crônica como parâmetro, nos aponta para o caráter mais popular da fotografia, uma proximidade com o cotidiano, uma aparente simplicidade no seu fazer. Portanto, crônica e fotografia seriam uma forma de arte de massa, não sendo praticadas pela maioria das pessoas como formas de arte (Sontag, 2004). Ambas se tratam de um olhar, uma tentativa de captar um tempo que sempre nos escapa, um registro, por fim, de uma memória. São essas características que incutem nas duas formas de expressão uma aura de documento, de *testemunho*, sobretudo em um contexto de virada subjetiva (Sarlo, 2007). Mais do que *testemunhar* uma coesão, como menciona Sontag (2004), o registro de tais memórias reforça essa ideia de um passado em comum, além de permitir que imaginemos esse tempo que nos foi legado. Assim, se de um lado imagens e narrativas atuam como dispositivos para fixar memórias; de outro, em um movimento de mão dupla, elas ajudam a *criá-las*, de modo que a própria memória também pode ser concebida com uma criação.

É ao conversar com a mãe e, principalmente, ao examinar essas fotografias que Lena avalia o quanto o teatro fora marcante em sua vida desde os tempos de escola, embora nunca tivesse tentado produzir uma peça, motivo que a leva a escolher pelo gênero dramático quando decide de fato escrever uma ficção baseada em sua experiência. Para tanto, faz anotações, toma depoimentos, entrevista pessoas, seleciona material, escreve algumas cenas. No entanto, é interrompida pela doença, que lhe impede uma escrita coesa, mas não interrompe o fluxo de lembranças.

Deitou, fechou os olhos, tentou dormir. Mas as imagens e lembranças das conversas matutinas insistiam em vir, sem serem chamadas. Como se atendessem a um apelo invisível, que as agrupava, sangue vivo correndo oculto dentro da carne e que, a um pequeno corte, começa a fluir. Para lembrar que está sempre ali, pulsando sobre a superfície da pele, garantia de estar vivo. Desde que não virasse hemorragia, tão fácil se esvaír num fluxo incessante, sucumbir num jorro súbito. Não, não era assim o sangue da memória, essa corrente circulatória da lembrança, irrigando em veios capilares cada pedacinho da vida, chegando a toda a parte, alimentando cada célula, renovando cada tecido. Era mais como uma irrigação permanente, embebendo, umedecendo o cotidiano, impregnando de sua seiva cada ato de um tempo posterior. Mas fluindo semiadormecido. E, ao acontecer alguma incisão como essas que as conversas com a mãe de manhã tinham causado, logo as lembranças fluíam rapidamente ao local do corte. Mas depois coagulavam. O presente retomava seu lugar. Só que a cicatriz abria à toa... (Machado, 2012, p. 118-119).

No entanto, ao passo que essas lembranças irrigavam, nutriam, qualquer palavra poderia acordar o substrato morto, desencadeando uma hemorragia, abrindo feridas, metáfora comum para referir-se ao trauma. Partindo de alguns versos da *Odisseia*, referentes à volta de Ulisses para casa, sendo reconhecido por sua cicatriz no pé, Jeanne Marie Gagnebin (2006) sublinha que na

história da ferida que vira cicatriz encontramos “as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração. Encontramos também o motivo da viagem de provações e do regresso feliz à pátria, depois da errância.” (p. 109). De acordo com a autora, no contexto do poema épico, esses elementos culminam no reconhecimento pleno do herói, ou seja, uma conjunção feliz, marca, até os dias de hoje, de muitas narrativas ocidentais. Em sua leitura, a cicatriz de Ulisses representaria uma conclusão feliz para a história, apesar de todo o sofrimento. A partir dos eventos que marcaram o período que Eric Hobsbawm (1995) definiu como *Era da Catástrofe*, no entanto, as feridas do sobrevivente não puderam ser fechadas, isso porque, “quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma ‘pátria’, não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo. [...] Depois da Segunda Guerra Mundial não se reconhece mais o forasteiro pela cicatriz da infância - ele continua estrangeiro a si mesmo e a seus familiares, em seu próprio país.” (Gagnebin, 2006, p. 110).

Em Ana Maria Machado também encontramos esses elementos associados à trajetória do herói de Homero, Lena também retorna à mãe e à pátria depois de uma longa viagem. Assim como Ulisses, também tem o pé ferido, ferida a extremidade que nos assenta no solo, comprometendo assim o ponto de equilíbrio. Porém, qual um sobrevivente, Lena também nos fala sobre a impossibilidade do relato ao fazer constantes referências à dificuldade de escrever, transformando em experiência compartilhável aquilo que fora vivido.

Apesar disso, a personagem já tinha alguns fragmentos da peça, uma história na qual dois casais que não estavam vinculados a nenhuma organização tornam-se amigos ao enfrentarem o exílio na França. Assim como o romance de Machado, a peça de Lena também está mais interessada no cotidiano e nas relações estabelecidas: nota-se uma maior preocupação com a repercussão dos fatos do que com o acontecimento em si. Por isso, é importante para Lena destacar as dificuldades enfrentadas pelos exilados, não só saudade da terra, mas também dificuldades financeiras em consequência do desemprego e da desconfiança para com eles. Além disso, quer mostrar como os casais vão se aproximando, primeiro em função dos filhos, depois por não terem proteção advinda de outros grupos.

Mais do que os impasses de quem experimenta pela primeira vez a escrita de um gênero literário com tantas especificidades como o teatro, Lena sente dificuldade em relação ao que representar e de que forma o fazer. Sua intenção é mostrar como Diana, uma das personagens, ficou psicologicamente fragilizada após ser torturada pelo delegado Sérgio Fleury. Para tanto, produz uma cena na qual a jovem vê o torturador enquanto estava no trem em Paris e fica profundamente abalada. Embora os amigos acreditem que ela delira, na peça é revelado que, de fato, Fleury esteve na capital espionando os exilados. Comentando sobre o fato, o marido de Diana reflete que “a tortura pode criar uma relação entre torturador e torturado que até parece uma possessão demoníaca. Como se o torturador ficasse morando para sempre dentro do torturado, uma coisa de que nunca mais a vítima consegue se livrar.” (Machado, 2012, p. 134).

Nesse sentido, o medo em relação a Diana girava em torno da possibilidade de ela vir a cometer suicídio, já que “o ex-torturado não consegue se libertar da lembrança do torturador, e do seu poder, e acaba resolvendo matá-lo dentro de si mesmo através da própria morte, sair dos horrores do inferno pela única fresta que vislumbra.” (Machado, 2012, p. 136). Maria Rita Kehl (2010) explica que o efeito da tortura é a completa negação do sujeito, inviabilizando a partilha dessa experiência pela vítima. Os impactos dessa violência são explorados no documentário *Torre das donzelas* (2018), de Susanna Lira, por exemplo, no qual um grupo de mulheres discute as consequências da tortura, confessando manter um silenciamento - inclusive em relação a filhos e parceiros - advindo do trauma. Na obra de Lira, indo ao encontro das palavras da personagem da peça escrita pela personagem de Machado, uma das mulheres aponta que se

sentia *sequestrada* pelo torturador a ponto de não conseguir falar sobre isso nem com seus entes mais próximos. Mesmo não tendo passado por essa experiência, Lena também sente essa dificuldade, que não é motivada apenas pela doença, mas porque falar sobre o passado implicaria na reiteração dolorosa de cada um dos episódios.

O que ficava muito complicado era qualquer tentativa de botar para fora, de passar para as palavras, de tentar a viagem de dentro de si mesma para o outro. Aí empacava, atolava, afundava mesmo. Não conseguia. Mesmo falar já era muito difícil. Escrever, então, no momento, nem pensar. Não conseguia mesmo entender nada depois, e ficava tão aflita que se desesperava. Sentia que isso não lhe fazia bem. Ainda não estava na hora de voltar a experimentar. Tanto era assim, que tinha vindo para a casa da mãe sem trazer a máquina de escrever. (Machado, 2012, p. 136).

Dessa forma, o exílio teria causado em Lena um efeito semelhante à experiência dos soldados, de quem nos fala Walter Benjamin (2012), os quais voltavam emudecidos da guerra. A problemática da rememoração adviria do trauma, definido por Freud (apud Calegari, 2012) como uma ferida não cicatrizada que causaria um sofrimento repetido desse trauma. Sendo inconcluso e atemporal, o alívio de sua dor se daria, paradoxalmente, através da narração.

Mesmo não se sentindo pronta para traduzir sua vivência, Lena sentia estar se afogando em suas próprias lembranças. Sabia, portanto, que a narração atuaria como uma ponte e que as palavras “já estavam lá dentro também, embriões de frases, expressões gestadas, floração germinando.” (Machado, 2012, p. 136). São longos os trechos em que Lena reflete sobre os limiares entre realidade e ficção, sobre as palavras dentro e fora do contexto jornalístico, sobre posicionar-se ou ausentar-se de cena.

Tanto no romance de Machado, quanto na peça escrita por Lena, é a opção pelo foco em terceira pessoa que garante o distanciamento necessário para ordenar os fatos e tentar entender a experiência. Mia Couto, em *Terra sonâmbula* (2007), sugere que é preciso apagar-se para acender a história, e é só por meio desse *apagamento* que autora e personagem encontram coragem para atravessar o lodo do trauma. No entanto, em ambos os casos esse apagamento não é completo, da mesma forma que elementos da biografia de Machado são identificados no romance, Amália, quando lê sem autorização os manuscritos, também reconhece os episódios retratados na peça que a filha escreve.

Mas que ideia de Helena Maria, ficar escrevendo e lendo essas coisas agora... Por isso é que ficava chorando à toa. Amália tinha vontade de esconder esses papéis, sumir com aquelas pastas todas, para o bem da filha. Mas com Lena nunca sabia como podia ser a reação, tinha medo de desencadear uma tempestade. E além disso, a esta altura da vida já sabia também que às vezes a gente precisa mexer nessas coisas doidas e fazer estourar mesmo, não adianta passar o tempo todo fingindo que não dói ou que não há nada. Tem que deixar vir à tona, como um abscesso inflamado, cheio de pus, que incomoda, dói, lateja até amadurecer e a gente poder lancetar, estourar aquela porcariada nojenta toda que está lá dentro, purgar, drenar tudo até ficar saindo só o sangue e a gente saber que chegou no fundo. (Machado, 2012, p. 241).

Figueiredo (2017) descreve o pensamento da mãe como inocente, de quem não conhece os processos de passagem do real para o ficcional. No entanto, seu comentário em relação ao trauma, por Amália visto como um abscesso, está longe de ser tido como ingênuo. Carlos Estellita-Lins (2014), sublinha que a base da psicanálise é esta: “falar, tomar a palavra para contar o que não pode ser contado. Ela é talvez a grande terapêutica, a grande saída para o mal-estar de sermos humanos, de estarmos condenados a perder objetos amorosos.” (p. 79). É por isso que a escrita aparece nos registros de pensadores como Roland Barthes (2011) como elementar na superação do luto, assim como Benjamin (2010) sugere que a narração formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, ou que todas as doenças seriam curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe - até a foz - na correnteza da narração. É a fim de curarem-se que Machado e Lena narram histórias que até então pertenciam à ordem do privado, mas que diziam muito a respeito de um tempo histórico, de uma geração, da experiência humana.

A autora não nega narrar a partir de sua experiência, no entanto, por se tratar de uma lembrança ainda pujante, precisa de tempo para depurar as memórias, para elaborá-las de forma a já não doerem tanto. Essa mesma preocupação com relação ao momento de deixar a narração vir à tona podemos observar, também, em um romance da argentina Laura Alcoba, *La casa de los conejos* (2007), que se passa em um contexto semelhante ao de Machado. Nele, Alcoba confessa ter adiado a escrita de seu relato por acreditar ser a velhice o melhor momento para fazê-lo, devido à solidão e a ausência daqueles que sobreviveram ao tempo de repressão. Assim como Levi (1988), a argentina revela ter temido o julgamento e a necessidade de ter que explicar por que revolver o passado tantos anos depois dos acontecimentos. Contudo, conclui que a escrita se deu em um momento em que se fez urgente, quando o fardo do passado se tornou intolerável, como se não houvesse mais tempo para esperar. As constantes reflexões acerca do testemunho, da ficção, da palavra por fim, indicam que Lena, como um reflexo da própria autora do romance, também sentia essa urgência, apesar de tudo.

Até o fim da narrativa, a peça teatral continuava interrompida, no entanto, Lena sente um impulso de retomar sua vida, voltar para a casa que é verdadeiramente sua, tentar uma reconciliação com o antigo companheiro. Nesse rompante, os escritos atrelados à peça são os primeiros itens a entrarem na bagagem e, embora não fique explícito que seu texto seria concluído, a citação do poema do espanhol Rafael Alberti, nos permite sugerir que, assim como Alcoba, Lena também não podia mais esperar.

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,  
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,  
vuelva a mi toda virgen la palabra precisa,  
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.  
Que cuando califique de verde al monte, al prado,  
repitiéndole al cielo su azul como a la mar,  
mi corazón se sienta recién inaugurado  
y mi lengua el inédito asombro de crear.  
(ALBERTI, 1941, p. 13).

A escolha de Machado quanto ao poema não é casual, assim como ela, o poeta também enfrentara um período obscuro da história e fora exilado com o advento da Guerra Civil Espanhola. De acordo com Marco Carrera (2009), é na Argentina que o espanhol consegue virar uma página dolorosa de sua trajetória, não tendo mais que necessariamente adotar um

tom engajado em seus escritos - reivindicação de um tempo de guerra, o poeta está livre para puramente criar. Não por acaso esses versos abrem sua coletânea de poemas, apontando um recomeço para o poeta. Da mesma forma, Lena já não questionava mais a palavra, que agora fluía de forma precisa em sua criação, verbo exato com o justo adjetivo, tal como lemos no romance. Embora o tempo seja uma matéria difícil de quantificar, quando comparado com os relatos surgidos apenas nas últimas décadas, pode-se dizer que Machado foi diligente ao ficcionalizar sua experiência, extrapolando os limites da vida privada para uma esfera mais pública. Isso porque, ao contemplar diferentes camadas da sociedade - mencionando a família dos militantes, o sistema escolar, a igreja, os apoiadores do regime, por exemplo, bem como fazer uma análise crítica do passado, a autora nos permite imaginar de forma rica a atmosfera dos anos de chumbo, ou, nas palavras de Eurídice Figueiredo “ao criar personagens, ao simular situações, o escritor é capaz de levar o leitor a imaginar aquilo que foi efetivamente vivido por homens e mulheres.” (2017, p. 29). Na obra, muito desse efeito advém do tom adotado, que foge de uma escrita mais objetiva e comove ao expor para além do fato, o indelével do trauma, mas também a resiliência pelo afeto e a potência criativa como antídoto para o silenciamento.

Embora Figueiredo (2017) situe *Tropical sol da liberdade* uma segunda fase da produção literária sobre a ditadura militar brasileira - entre 1979 e os anos 2000 - considerando não só o ano de lançamento, mas também as características autobiográficas, a obra também está estreitamente ligada à produção dos últimos anos, já que, ainda de acordo com a própria pesquisadora, a partir dos anos 2000 houve uma maior preocupação com a escrita de romances que abordassem o passado por meio de um rigoroso trabalho com a linguagem, bem como uma tendência à autocrítica em relação à militância e a recusa em criar heróis ou vítimas passivas (Figueiredo, 2017), elementos mais ou menos destacados ao longo da narrativa, a qual, não à toa, foi relançada em 2012, ano próximo ao cinquentenário do golpe, quando a atuação da Comissão Nacional da Verdade impulsionou o debate em torno do tema, viabilizando uma proliferação de obras ligadas a ele, sobretudo de autoras mulheres, que foram cada vez ganhando mais espaço na cena literária, demanda de um tempo que solicita uma democratização dos discursos e usos do passado.

Jacques Le Goff (1996) já sugeria ser da seara feminina a função de conservar as lembranças, mas Ana Maria Machado vai além, ao demonstrar que as mulheres não só zelam por tais lembranças, mas são capazes de ressignificá-las, de extrair ternura dos momentos de horror, de tentar, enfim, humanizar o mais profundo desumano. Em uma passagem do romance, há uma bonita reflexão quanto ao que a protagonista acreditava ser de competência feminina e o que fazia parte de uma alçada masculina.

Leite e tempo. Tempo e trabalho. Três coisas bem femininas, pensou ela. Vida de mulher era bem assim, trabalhar e esperar. E, enquanto isso, ir parindo, amamentando, alimentando. Bom, talvez estivesse radicalizando. Vida de homem também é feita de trabalhar e esperar, só menos, talvez. Ou, pelo menos, não tão envolvido com o cotidiano. [...], mas também, talvez fosse por isso que as mulheres, como sua mãe, acabassem descobrindo uma força inesperada nas situações difíceis, uma certeza de que a vida é mais forte, continua. (Machado, 2012, p. 119-120).

Assim, mais do que um arquivo da ditadura brasileira, como define Figueiredo (2017), *Tropical sol da liberdade* não só exalta a potência do narrar e nos permite conhecer um pouco da atmosfera do passado que a história factual não conseguiria transmitir, mas também pode ser

pensado como um grande elogio ao cotidiano e à resiliência feminina, uma vez que situa no acolhimento, no cuidado materno, nas pequenas solidariedades e, sobretudo, na convivência afetiva uma maneira de superar o revolto mar da história. Apesar de se referir a um recorte temporal específico e acumular uma extensa fortuna crítica, a riqueza de nuances e a complexidade da obra ainda permitem a emergência de novas leituras e interpretações sem que as discussões se esgotem.

### Referências:

- Alberti, R. *Entre el clavel y la espada*. Madrid: Alianza editorial, 1990.
- Alcoba, L. *La casa de los conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Madri: Edhasa, 2007
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- Barthes, R. *Diário de Luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- Benjamin, W. *Rua de Mão Única*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.
- Calegari, L. C. Discursos pós-ditatoriais no cinema brasileiro: memória, trauma e violência. In: Umbach, R.; Calegari, L.; Ourique, J. L. *Violência e memória na produção cultural: o autoritarismo na Alemanha e no Brasil*. Santa Maria: Editora PPGL, 2012.
- Carrera, M. M. El ángel de la melancolía. Sobre Rafael Alberti y la poesía del exilio. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, Lima, n. 48, p. 139-156, 2009. Disponível em: <<https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/629/529>>. Acesso em 27 ago. 2022.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Trad. Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- Couto, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- Da Cunha, M. D. R. Relações de força e limites da ética historiográfica: a representação histórica no debate entre Carlo Ginzburg e Hayden White. *Revista Sinais*, Vitória, n. 15, p. 16-33, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/sinais/article/view/8595>>. Acesso em 27 ago. 2022.
- Dalcastagnè, R. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.
- De Melo, D. B. Ditadura “Civil-Militar”?: Controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. *Espaço Plural*, [S. l.], v. 13, n. 27, p. 39-53, 2012. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/8574>>. Acesso em: 27 ago. 2022.
- Figueiredo, E. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

- Forster, G. da S. Os meandros da memória em *Tropical sol da liberdade: descortinando 1968 pelo olhar da mulher brasileira*. *Revista Cerrados*, [S. l.], v. 21, n. 34, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25772>>. Acesso em: 6 ago. 2022.
- Guedes, S.; Da Silva, E. O segundo sequestro do verde e amarelo: futebol, política e símbolos nacionais. *Cuadernos de Aletheia* (3), 2019, p. 73-89. En *Memoria Acadêmica*. Disponível em: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9691/pr.9691.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9691/pr.9691.pdf)>
- Gagnebin, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Hobsbawm, E. *Era dos Extremos: O breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Hutcheon, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- Kehl, M. R. Tortura e sintoma social. In: Teles, E.; Safatle, V. (orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- Kopanyshyn, E. A ação política da Igreja Católica na Ditadura Militar: o caso de São Carlos (SP). *Revista Eletrônica de Ciência Política*, Curitiba, v. 6, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/42551/26882>>. Acesso em: 14 ago. 2022.
- Kucinski, B. *Os visitantes: novela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- Le Goff, J. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão [et. al.]. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- Levi, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi Dei Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- Lyotard, J-F. *Condição Pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- Machado, A. M. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- Reis, D. A. Ditadura civil-militar. *O Globo*, Rio de Janeiro, caderno Prosa & Verso, 31 de março de 2012.
- Reis, D. A.; Rollemberg, D. *Exilados. Memórias Reveladas*, 2022. Disponível em: <<https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/destaques/exilados>>. Acesso em: 27 ago. de 2022.
- Said, E. W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Santiago, S. Posfácio: A explosiva exteriorização do saber. In: Lyotard, J-F. *Condição Pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- Sarlo, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- Sontag, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- White, H. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Recebido em: 03/03/2024

Aceito em: 26/07/2024