

# Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência

Regina Dalcastagnè

*Abro as mãos ante os olhos no âmago da noite e não as vejo. Crio um casulo de trevas. Questiono o meu ofício de escrever em face da opressão. Fico ouvindo a resposta que se forma no ponto mais protegido e inviolado do meu corpo. A máquina da opressão alcança-me através das paredes e da carne. Todos os seus guardas e artífices dormem, todos - rodeados de arames, casamatas, armas – e ela, a máquina, opera. Máquina ou cão? Não há modo algum de escapar ao seu hálito.*

Osman Lins, *Avalovara*

Em meio à ditadura salazarista, um pintor se reúne com os amigos e propõe o silêncio dos artistas, um “pôr-se entre parêntesis até que o mundo se transforme”<sup>1</sup>. Ciente de que, com vontade ou sem ela, a arte dá “satisfação às necessidades vitais de beleza, não de todos os homens, mas somente de alguns: e os piores”<sup>2</sup>, ele se dilacera em seu conflito, sem, é claro, conseguir parar de produzir. Até que encontra uma solução provisória: pinta o retrato de uma mulher nua, extremamente bela de rosto, mas com um corpo repelente, coberto de chagas. Depois, esconde suas feridas sob uma camada de tinta especial, que se decomporá com o passar dos dias, revelando a obra original: “Ao fim de algum tempo, o bom burguês, comprador de uma genial Vênus para seu repouso, para embelezamento da sua sala de estar, verá aparecer uma imagem repugnante. E, pelo menos como artista, deixarei de contribuir para o sossego dele”<sup>3</sup>.

Embora seu ambiente seja outro, Aleixo, personagem do português Augusto Abelaira, sintetiza com estas palavras uma das facetas da crise

---

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste artigo foi publicada no nº. 61 da *Revista de crítica literaria latinoamericana*.

<sup>2</sup> Abelaira, *Bolor*, p. 70.

<sup>3</sup> Id., p. 72.

vivida, e de algum modo expressa, pelos escritores brasileiros durante a ditadura de 1964-85. Uma vez que a censura à produção ficcional foi menos intensa do que aquela dirigida à música e ao teatro, nossos autores se encontraram na obrigação de abrir espaço em seus textos para a denúncia das arbitrariedades e dos crimes do regime. O que não foi um processo simples. De uma hora para outra viram-se espremidos entre “escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva”<sup>4</sup>, como dizia outra personagem, desta vez de Ivan Ângelo. Imersos no dilema, muitos se debruçaram dolorosamente sobre a própria escrita, perscrutando-a. Surgiam, então, as fraturas – livros que, mais do que a denúncia do momento, expõem o avesso de sua execução e nos falam de um dilaceramento que corrói artista e obra, levando-os a contorcionismos como os que sugere o pintor de Abelaira.

Interessa, aqui, portanto, não as estratégias de autocensura ou de codificação da escrita efetuadas pelos autores para dizer da repressão<sup>5</sup>, mas a obra que nasce da dúvida, dos questionamentos, do desconforto do artista diante do próprio fazer literário num momento de opressão. Interessa esse “objeto ansioso” – nos termos do crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg –, que nos permite enxergar com maior profundidade a relação entre o artista e seu tempo, justamente por ser o resultado mais íntimo desse confronto. Sendo assim, serão discutidos dois romances que têm como protagonistas escritores e como tema a própria escrita: *Avalovara*, de Osman Lins, publicado em 1973, e *Um romance de geração*, de Sérgio Sant’Anna, publicado em 1980.

São livros difíceis – em diferentes medidas – e talvez por isso mesmo pouco conhecidos, especialmente o de Sant’Anna, que sequer foi reeditado. Parte da dificuldade desses romances pode ser creditada à estrutura inusual que apresentam. *Avalovara* é um livro longo (tem mais de 400 páginas) e extremamente sofisticado, repleto de implicações míticas e simbólicas. Em suas oito linhas narrativas, que vão reaparecendo de acordo com uma progressão matemática, sobressai a história de um escritor, chamado Abel, e das mulheres por quem se apaixona em diferentes etapas de sua vida, todas vinculadas a suas buscas pela escrita adequada, ao seu tempo e à sua

<sup>4</sup> Ângelo, *A festa*, p. 123.

<sup>5</sup> Sobre estas estratégias, ver Dalcastagnè, *O espaço da dor*.

necessidade de expressar o indizível. Em torno de, e convergindo para, um intenso encontro sexual entre o protagonista e a terceira de suas mulheres – o presente da narrativa –, vão se desenrolando as outras tramas, que também adquirem status de “aqui e agora” num texto em que tempo e espaço se pretendem unificados.

Já *Um romance de geração*, que transcorre em menos de cem páginas, tem a estrutura de uma peça de teatro. Também traz o encontro entre um homem, o escritor Carlos Santeiro, e uma mulher, a jornalista Cléa. Um pouco peça (são dadas as marcações de fala e de espaço), um pouco entrevista (a repórter vai até a casa do escritor em busca de uma frase de efeito sobre a “geração de 64”), um pouco manifesto (ele faz longos discursos altissonantes sobre a literatura de sua geração), o texto seria, afinal, o romance fracassado de Santeiro que, cínico, se compraz em exhibir os próprios desacertos, não só literários, mas também afetivos, sexuais e políticos. Daí que o que é encontro de fato no primeiro romance, neste não passa de farsa – uma encenação que o escritor e a jornalista repetem todas as noites para eles mesmos, uma vez que não têm para quem apresentá-la (a peça, que na verdade é um romance, que na verdade é uma peça, é proibida pelo órgão de censura).

Mas, além da estrutura diferenciada, do conteúdo fragmentado e não-linear, da sobreposição de narrativas (no romance de Lins) ou de representações (no de Sant’Anna), há ainda nesses livros um sentimento de desassossego, talvez o principal responsável pelo desconforto do leitor. Sentimento que pode estar camuflado pelas tintas poéticas de *Avalovara*, ou pelo humor corrosivo de *Um romance de geração*, mas que nem por isso se faz menos presente. Voltando, então, à *Vênus de Aleixo*, o pintor português não tem certeza, na verdade, de que a tinta vai descascar um dia – o que torna seu esforço ainda mais dramático, uma vez que o resultado é duvidoso. De qualquer modo, a podridão estará sempre lá, oculta, aguardando, dizendo de si. É uma arte infeccionada, como o texto de Abel, ou de Santeiro, como os próprios romances que os acolhem.

É essa escrita contaminada que pode ser aproximada à idéia da ansiedade da arte proposta por Harold Rosenberg para se referir ao que ele chamou de *action painting* (pintura de ação) – aquela realizada por nomes como Pollock ou De Kooning nos anos 1950. A expressão, para o crítico, não está absolutamente relacionada com a intensidade das angústias dos

artistas, mas sim com a consciência dolorosa de que se a arte não envolve o criador com as dificuldades de seu tempo, ela se esgota em sua própria realização<sup>6</sup>. Isso porque “nenhum problema essencial da arte, salvo dificuldades técnicas, pode ser resolvido somente pela arte”<sup>7</sup>. A ansiedade surgiria então, “não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte em outras atividades humanas” e se manifestaria, sobretudo, no questionamento da própria arte<sup>8</sup>.

### Escrita contaminada

Esse questionamento começa, tanto em *Avalovara* quanto em *Um romance de geração*, pela indagação dos motivos do escritor. Abel, no livro de Osman Lins, procura de algum modo se constituir a partir da escrita, usando-a para nomear o mundo e tornar-se senhor de seu destino. Mas precisa dela também para alcançar os outros homens, afinal são eles que legitimam sua identidade, que o fazem único num mundo habitado há milhares de anos e que o tornam igual a todos aqueles que um dia pisaram a superfície da Terra<sup>9</sup>. Acomodando em si a ambigüidade, ele busca um texto que lhe permita “alcançar o cerne do sensível”<sup>10</sup>, mas que, ao mesmo tempo, dê conta da superfície do real – e portanto do tempo histórico (no caso, o regime de 64 no Brasil): “Procuo entrever e nomear um fragmento do que jaz sepultado sob as aparências. Assoma, entretanto, nos meus textos conflituosos e híbridos, a História – dissonante, sem integração possível – em uma de suas manifestações mais soturnas. Um quisto: cáustico e arbitrário”<sup>11</sup>. A escrita, para ele, é um canal de acesso ao mundo, que pode estar obstruído pelas circunstâncias, mas que mantém sua integridade.

---

<sup>6</sup> Rosenberg, *Objeto ansioso*, p. 18.

<sup>7</sup> Id., p. 23.

<sup>8</sup> Id., pp. 19 e 20.

<sup>9</sup> Como lembra Hannah Arendt, “se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus ancestrais, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existe ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender. Com simples sinais e sons, poderiam comunicar suas necessidades imediatas e idênticas”. Arendt, *A condição humana*, p. 188.

<sup>10</sup> Lins, *Avalovara*, p. 223.

<sup>11</sup> Id., p. 328.

Já Santeiro, o protagonista de Sérgio Sant'Anna, ao ser perguntado sobre seus motivos para escrever, começa dizendo que o faz porque se “preocupa com a condição humana”<sup>12</sup>, depois esclarece que é “pra comer as mulheres, pra elas gostarem de mim”<sup>13</sup>, para em seguida afirmar que precisava dar a si próprio “uma identidade: Carlos Santeiro, escritor”<sup>14</sup> – o que, sem dúvida, impressionaria as mulheres. Em meio ao deboche e à ironia, ele coloca em dúvida suas próprias razões, tornando amarga sua literatura. Bem ao contrário de Abel, Santeiro não vê a escrita como possibilidade de reintegração ao mundo, nem mesmo uma reintegração simbólica. Enquanto Abel viaja pela Europa e pelo Brasil, perseguindo, de algum modo, suas raízes na arquitetura das cidades e nos rostos dos homens, o outro se tranca em seu apartamento no Leblon, compra carbono, papel, cigarros, cachorro-quente e coca-cola, e se põe a observar as vidas nas janelas em frente à sua. Sonhando inspirar-se nos dramas mais autênticos que as “entranhas da cidade” lhe pudessem dar, ele se vê de repente diante de um único e mesmo drama a “repetir-se em camadas infinitas, labirínticas, de espelhos”<sup>15</sup> – as telas dos televisores, sintonizados no mesmo canal.

Para Santeiro, qualquer tentativa de se aproximar do real costuma dar nisso: embuste. Daí, suas afirmações sobre a falsidade das palavras, daí a ansiedade em relação ao material básico de sua obra:

Perdi o tesão. Perdi o tesão desde o dia em que percebi o quanto as palavras eram falsas, tão falsas como essa vodka aqui (...). Que, uma vez descrito em palavras, um seio deixava de ser um seio. Numa folha de papel um seio só podia mesmo “arfar de expectativa”. Que o seio não era o seio, a vodka não era a vodka e mesmo o gosto péssimo na boca deixava de ser o gosto péssimo na boca para tornar-se apenas a frase “um gosto péssimo na boca” escrita numa folha de papel. E até mesmo as sensações mais concretas como esse gosto péssimo na boca deixavam de ser qualquer sensação porque se procurava agarrá-las pelo rabo, utilitariamente, para transformá-la num texto literário qualquer. E o que dirá então, das sensações mais sutis e perfumadas como o amor e

---

<sup>12</sup> Sant'Anna, *Um romance de geração*, p. 26.

<sup>13</sup> Id., p. 35.

<sup>14</sup> Id., p. 40.

<sup>15</sup> Id., p. 24.

o desejo? Algo que antes era vital como o desejo formigando entre as pernas passava mesmo a ser uma “sensação sutil e perfumada”<sup>16</sup>.

Georges Gusdorf dizia que situar-se no mundo é estar em paz com as palavras: “Nosso *espaço vital* é um espaço de palavras, um território pacificado onde cada nome é solução de um problema”<sup>17</sup>. Tanto Abel quanto Carlos Santeiro, embora o segundo possa se pôr a gritar contra a simples possibilidade da intenção aventada, se consomem em busca desse lugar – um texto, uma idéia, algo que lhes permita ser, existir em relação aos outros e em sua individualidade. Qualquer coisa que lhes conceda o privilégio de alcançar o mundo sem traí-lo em sua representação. Ambos, no entanto, estão muito longe desse “território pacificado”. Transportam, em si, um espaço de conflito. Se Santeiro encena diante da jornalista e do leitor sua repugnância pelas palavras – as quais ele não abandona, como Aleixo não larga suas tintas – Abel as enaltece, sem desconhecer que lida com um material gasto, contaminado:

A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres. (...) Sei bem: há, tem havido outros males na Terra, sempre e inúmeros. A opressão, fenômeno tendente a legitimar muitos outros males e em geral os mais prósperos, reduz a palavra a uma presa de guerra, parte do território invadido. Lida o escritor, na opressão, com um bem confiscado<sup>18</sup>.

A principal dificuldade de ambos está no fato de que as palavras não são transparentes. Não temos como ver, através delas, todas as suas implicações. Poderíamos dizer, com Rousseau, que a linguagem, tanto quanto um meio, é um obstáculo entre as idéias e os sentimentos de um homem e outro<sup>19</sup>, uma vez que esconde e deforma. Mas é com elas, com palavras gastas, usadas, que o escritor terá que trabalhar. Se a palavra é um “bem confiscado” pela opressão, Abel não pode ignorar, nem permitir que ignorem, que lida com um material impuro. Mas também não vai fingir que não se contami-

<sup>16</sup> Id.. pp. 44-5.

<sup>17</sup> Gusdorf, *La parole*, p. 37.

<sup>18</sup> Lins, *Avalovara*, p. 261.

<sup>19</sup> Ver Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, *passim*.

nou com o manuseio. Entretanto, além de impura, a palavra também pode ser insuficiente ou demais, e é isso que mais incomoda Carlos Santeiro. Como lembra o filósofo André Gorz, “a linguagem é um filtro que me obriga sempre a dizer mais e menos do que aquilo que sinto. Sua aprendizagem é uma violência original feita ao vivido: ela me obriga a calar os vividos para os quais não há palavras, a dizer conteúdos que não correspondem à minha experiência, a ter intenções que não são as minhas”<sup>20</sup>.

Esse dilema da linguagem é explicitamente vivido por Abel e Santeiro em circunstâncias e momentos diferentes. Como escritores que são, não desconhecem os perigos da linguagem, mas tampouco podem prescindir dela. As palavras jamais darão conta do vivido, como diz Gorz, então só resta ao escritor a tarefa de tentar aproximações e de insistir. Insistir ainda que o resultado seja inferior ao prometido, ou imaginado, insistir mesmo que se sinta traído em suas emoções, em seus pensamentos. A frustração diante do que não se pode dizer talvez só não seja mais forte do que a necessidade de continuar tentando. Wittgenstein afirmava que “o indizível (o que me parece cheio de mistério e que não sou capaz de exprimir) forma talvez o pano de fundo em virtude do qual o que posso exprimir adquire uma significação”<sup>21</sup>. Sendo assim, reconhecer o indizível, enxergar seu brilho em meio à escuridão, já seria ampliar as possibilidades do que pode ser dito.

Talvez resida aí grande parte da força da literatura. Nesse conflito permanente entre o autor e a palavra. O que, pelo menos no caso de Osman Lins e Sérgio Sant’Anna, está irremediavelmente impregnado pela ansiedade, e pela dúvida. A luta com as palavras é intermediada pela consciência de seu momento histórico, e de sua própria limitação. Por isso, Abel se pergunta:

Pode um artista manter-se fiel às indagações que mais intensamente o absorvem e realizar sua obra, ignorando a surdez e a brutalidade, como se as circunstâncias lhe fossem propícias – a ele e à obra. Talvez se convença de que deste modo a preserva e se resguarda da infecção. Engana-se ou procura enganar? Isto, não sei. Sei que obra e homem, ainda assim, estão contaminados e, o que é mais grave, comprometidos indiretamente com a realidade que aparentam desconhecer. Ele e sua obra resgatam uma anomalia: testemunham (teste-

<sup>20</sup> Gorz, *Métamorphoses du travail*, p. 216.

<sup>21</sup> Cit. in Chauviré, *Wittgenstein*, p. 48.

munho enganoso, bem entendido) que a expansão, a pureza e a soberania da vida espiritual não são incompatíveis com a opressão, e nos levam mesmo a indagar se esta, além de as admitir, não propicia grandes percursos do espírito<sup>22</sup>.

A posição de Abel, como a de Osman Lins, é visceralmente contrária à glamourização do embate entre criação e repressão: “serei sempre inferior, como homem e artesão, ao que seria em outras circunstâncias. Tornamo-nos, sob a opressão, piores do que éramos”<sup>23</sup>. Consciente disso, ele segue ruminando suas dúvidas. As mesmas, na verdade, que atormentavam muitos dos autores brasileiros da época. E que faziam Carlos Santeiro se perguntar se boa parte da literatura produzida então, com sua seriedade e sua intenção de denúncia, não passava de uma “cópia vagabunda” do filme real e triste que se passava do lado de fora<sup>24</sup>:

Entre o Wladimir Herzog que foi morto numa cela do Exército e aquele que aparecia em nossos livros havia uma diferença de grau e substância, ponto. Este último era apenas o personagem que nós, os escritores, precisávamos para manter acesa a “*nossa chama*”, a “*nossa fogueira*”, o JOGO, em maiúsculas, ponto de exclamação! O velório literário de Wladimir Herzog foi realizado nas livrarias de Ipanema, com coquetéis, batidinhas e salgadinhos, ponto de exclamação!<sup>25</sup>

Aqui, não é simplesmente a palavra, ou a linguagem, que está sendo colocada em questão, mas o próprio artista. Harold Rosenberg dizia que “a ansiedade se impôs à arte junto com a experiência que acompanha a rejeição de soluções superficiais ou fraudulentas”<sup>26</sup>. Osman Lins, Sérgio Sant’Anna e seus protagonistas estão imersos nessa experiência. Já não podem aceitar os parâmetros de um engajamento fácil – da literatura transformada num panfleto político – até porque estão cientes de sua ineficácia, mas também não pretendem ignorar a necessidade de fazer sua obra interagir com seu tempo, nem que para isso tenham que tensioná-la até seu limite. E esse limite inclui o próprio escritor, que se questiona e, mais que isso, se coloca sob suspeita. Como acontece com Humberto, o amigo advogado (que também escreve) do pintor de Abelaira. Remoen-

<sup>22</sup> Lins, *Avalovara*, pp. 339-40.

<sup>23</sup> Id., p. 364.

<sup>24</sup> Sant’Anna, *Um romance de geração*, p. 68.

<sup>25</sup> Id., pp. 68-9.

<sup>26</sup> Rosenberg, *Objeto ansioso*, p. 19.

do-se na vergonha por não lutar por aquilo em que acredita, ele está sempre frustrado, vendo nos outros o reflexo do seu fracasso:

Esta noite sonhei que vivia no Porto em 1830. De repente, vindo de Londres, o Alexandre Herculano aparece em minha casa e diz-me: “Vamos desembarcar dentro de poucas horas, precisamos do teu apoio”. Acordei nesse instante com suores frios e, por acaso, lembrei-me do sonho interrompido. Pensei então, repousadamente acordado: Que responder? “Não conte comigo”? Nunca mais poderia olhar para ele a direito (nunca mais poderia olhar para mim mesmo a direito), mas como dizer-lhe: “Conte comigo” se o medo invadira o meu coração e a minha alma? Sem querer, sem dar por isso, surpreendi-me a raciocinar deste modo: “porque vieste? Eu vivia em paz, sim, vivia em paz, sabedor de que nada poderia fazer, crente de que era por isso que nada fazia. Porque vieste?”<sup>27</sup>

Humberto está duplamente condenado. Primeiro, pela ditadura, que o impede de agir, que lhe incute o medo; depois, por si próprio, uma vez que ele já não confia em si e coloca antecipadamente em dúvida suas reações. É uma consciência dilacerada, bastante semelhante à de Carlos Santeiro, que insiste em dizer que sua necessidade de escrever se vincula exclusivamente à possibilidade de conquistar as mulheres e ter o ego afagado pelos leitores, ou que ele, como outros escritores que lhe são contemporâneos, estariam tristes com o fim da ditadura, porque “não teremos mais em quem botar as nossas culpas”<sup>28</sup>. Com isso, ele se resguarda da verdadeira angústia que lhe causa a necessidade de escrever seu “romance de geração”, menosprezando a seriedade de seu projeto. Seriedade que se reafirma através de seu constante questionamento, seja da literatura produzida então, seja da própria obra. Tudo, sempre, atravessado pelo sentimento de compromisso com o tempo que os circunscreve. Em seu tom abusado, embriagado, Santeiro se recusa a ser indiferente, o que o aproxima, mais uma vez, de Abel:

A indiferença do escritor é adequada à sua presumível elevação de espírito? Para defender a unidade, o nível e a pureza de um projeto criador, mesmo que seja um projeto regulado pela ambição de ampliar a área do visível, tem-se o privilégio da indiferença? Preciso ainda saber se na verdade existe a indiferença: se não é – e só isto – um disfarce da cumplicidade. Busco as respostas dentro da noite e é como se estivesse

<sup>27</sup> Abelaira, *Bolor*, p. 51.

<sup>28</sup> Sant’Anna, *Um romance de geração*, p. 69.

nos intestinos de um cão. A sufocação e a sujeira, por mais que procure defender-me, fazem parte de mim – de nós. Pode o espírito a tudo sobrepor-se? Posso manter-me limpo, não infeccionado, dentro das tripas do cão? Ouço: “A indiferença reflete um acordo, tácito e dúbio, com os excrementos”. Não, não serei indiferente<sup>29</sup>.

Tanto Abel quanto Carlos Santeiro produzem uma escrita que já nasce contaminada pela opressão e que não se pretende pura ou elevada apesar dela. Uma arte que não resolve seus dilemas, mas que também não se deixa vencer por eles, que não se intimida nem se deixa anular. É que o questionamento, e mesmo a suspeita, no campo da produção artística não precisa ser sinônimo de paralisia, ou estagnação. Não é assim para Abel e Santeiro, nem para Aleixo ou Humberto, tampouco para seus autores. A síntese do problema pode não ser uma solução, apenas um encaminhamento, provisório, circunstancial. A decisão de continuar escrevendo, ou pintando, comporta então a necessidade de explicitar a dúvida, a ansiedade:

Dentro de mim ou dentro da noite, procuro ouvir as respostas. Não pretendo ser limpo: estou sujo e sufocado, nos intestinos de um cão. Angustia-me, claro, reconhecer que a sombra da opressão infiltra-se nas minhas armações e envenena-as. Por outro lado, isto me causa uma espécie de alegria negra. Que se salve, das tripas, o que pode ser salvo – mas com o seu cheiro de podridão<sup>30</sup>.

Esse cheiro dá a *Avalovara* a aparência da Vênus de Aleixo – é sim um belo romance, mas aflora aqui e ali o irremediavelmente feio, o doloroso e o contaminado. E sequer é preciso esperar que a tinta caia, basta seguir a leitura, lenta em alguns momentos, acelerada em outros, para esbarrar em seus tumores. A poesia do livro, sua plasticidade, a erudição explícita do autor, nada está posto de forma a obscurecer esse aspecto. Bem pelo contrário, toda a beleza de *Avalovara* se organiza e se desloca para fornecer contraste. A ditadura brasileira irrompe no romance das mais diferentes maneiras, seja pela aflição que ronda as personagens, sempre confusas e frustradas com sua atuação ou falta de, seja através de manchetes de jornal (enxertadas no texto), que, em sua dura concisão, dão conta do impacto das más notícias. Nada é verdadeiramente bonito aí. Tudo é muito direto e claro, sem recur-

<sup>29</sup> Lins, *Avalovara*, p. 354.

<sup>30</sup> Id., p. 383.

sos, marcando a diferença com o resto do texto, ricamente trabalhado.

Em *Um romance de geração* já não há intenção de beleza. O tom é de fracasso, de destempero, de acusação. As personagens são desgastadas por suas culpas, por suas frustrações – políticas, artísticas, amorosas, sexuais –, mas as enfrentam com escárnio. Carlos Santeiro, diante do sisudo e competente Abel, morreria de rir. Debocharia da intensidade de suas buscas, das “sensações sutis e perfumadas” que ele descreve, de seu tremendo esforço de integridade, política e estética. Com isso, ele voltaria a se denegrir e à sua obra, diminuindo seu próprio empenho – talvez ainda mais doloroso, porque negado – em busca de um lugar de onde resistir. É isso, afinal, a sua escrita, como a de Abel, um espaço de resistência. É daí que ambos interagem com o mundo opressivo que os cerca, daí que tentam se entender e entender aquilo que, em meio à ansiedade, produzem.

E resistir é ainda acreditar – nos homens e na própria literatura como instrumento de ação. Se não acreditasse, Santeiro realmente abdicaria das palavras e faria “da vida um livro não escrito que se escreve a cada momento”<sup>31</sup>, como propõe desolado durante sua entrevista. Mas tanto crê que se arma de palavras e de ironia e ataca sem descanso, reinterpretando-se a cada página virada, fazendo-se síntese de um dilema que não era só seu. O teor de denúncia e de subversão de sua escrita não é menor que o do protagonista de Osman Lins, apenas se organiza de modo diferente. O deboche em Santeiro e a raiva em Abel funcionam como mecanismos para mantê-los de pé, o que é, afinal, a pré-condição para qualquer forma de resistência.

Mudar o mundo é tarefa grande demais para a literatura. Um romance pode expressar a oposição a um estado de coisas, mas se a oposição permanecer restrita às páginas dos romances, estará fadada ao fracasso. Em *Avalovara*, é contada a história dos pequenos mamíferos que surgiram no período triádico e que destruíram os gigantescos dinossauros quebrando seus ovos nos ninhos<sup>32</sup>. Mesmo com toda a sua “ingenuidade” – do ponto de vista de um Carlos Santeiro –, Abel não acredita que uma obra literária possa cumprir este papel. Ele sabe que a palavra escrita, a ficção, é uma das armas dos fracos – que, segundo Lucien Bianco, “são sempre fracas armas”<sup>33</sup>, mas nem por isso inócuas.

<sup>31</sup> Sant’Anna, *Um romance de geração*, p. 45.

<sup>32</sup> Lins, *Avalovara*, pp. 281-2.

<sup>33</sup> Apud Bourdieu, *La domination masculine*, p. 38.

De diferentes maneiras e em diferentes momentos – pois os sete anos que separam um livro de outro marcam a distância entre os anos de chumbo do governo Médici e o período da “abertura” do regime, quando a ditadura já tivera que conceder, por exemplo, a anistia aos presos políticos e exilados –, as obras de Osman Lins e Sérgio Sant’Anna colocam em questão a posição do intelectual sob condições de violência. Sem que se reduzam a isto, são também dois vívidos testemunhos sobre aquele período. São literatura política, na mais completa acepção do termo, pois trazem em si a discussão do que há de político no interior do próprio fazer literário.

### Referências bibliográficas

- ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. 2ª ed. Amadora: Bertrand, 1970.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Summus, s.d.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- CHAUVIRÉ, Christiane. *Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora UnB, 1996.
- GORZ, André. *Métamorphoses du travail: quête du sens*. Paris: Galilée, 1988.
- GUSDORF, Georges. *La parole*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Recebido em abril de 2007.

Aprovado em maio de 2007.