# As gavetas nunca estiveram vazias

## DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NA OBRA DE ANTÔNIO TORRES

2ª edição
Revista e ampliada

VANUSIA AMORIM PEREIRA DOS SANTOS

EDuneal

**O projeto foi realizado com recurso da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), do Governo Federal, através do Ministério da Cultura (Minc), operacionalizado pelo Governo de Alagoas, por meio da Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa (Secult).**

Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa

ALAGOAS GOVERNO

SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Vanusia Amorim Pereira dos Santos

# As gavetas nunca estiveram vazias

## DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NA OBRA DE ANTÔNIO TORRES

**2ª edição**
**Revista e ampliada**

EDuneal
Editora da Universidade Estadual de Alagoas

Maceió/AL

2026

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE ALAGOAS**
Reitor: Odilon Máximo de Morais
Vice-Reitor: Anderson de Almeida Barros
Diretor da Eduneal: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

**CONSELHO EDITORIAL DA EDUNEAL**
Presidente: Renildo Ribeiro-de-Siqueira

**Titulares**
Professores:
José Lidemberg de Sousa Lopes
João Ferreira da Silva Neto
Luciano Henrique Gonçalves da Silva
Natan Messias de Almeida
Maria Francisca Oliveira Santos
Márcia Janaína Lima de Souza - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

**Suplentes**
José Adelson Lopes Peixoto
Edel Guilherme Silva Pontes
Maryny Dyellen Barbosa Alves Brandão
Ariane Loudemila Silva de Albuquerque
Ahiranie Sales dos Santos Manzoni
Elisângela Dias de Carvalho Marques - Sistema de Bibliotecas (SIBI)

**Planejamento do Projeto gráfico e diagramação**
Mariana Lessa de Santana

**Imagem da Capa**
Mariana Lessa de Santana

**Revisão**
Ana Quitéria Menezes de Oliveira Silva e Fernanda Mass

**Catalogação na Fonte**

S237g Santos, Vanusia Amorim Pereira dos.
As gavetas nunca estiveram vazias : ditadura militar e resistência na obra de Antônio Torres / Vanusia Amorim Pereira dos Santos. – 2. ed. rev. amp. – Arapiraca : Eduneal, 2026.
296 p. il.

Originalmente apresentada como tese da autora, defendida em 2023 na Universidade Federal de Alagoas.
Edição disponível em:
https://eduneal.com.br/livros/asgavetasnuncaestiveramvazias/

Bibliografia: p. 283--294.
ISBN: 978-65-6061-105-4.

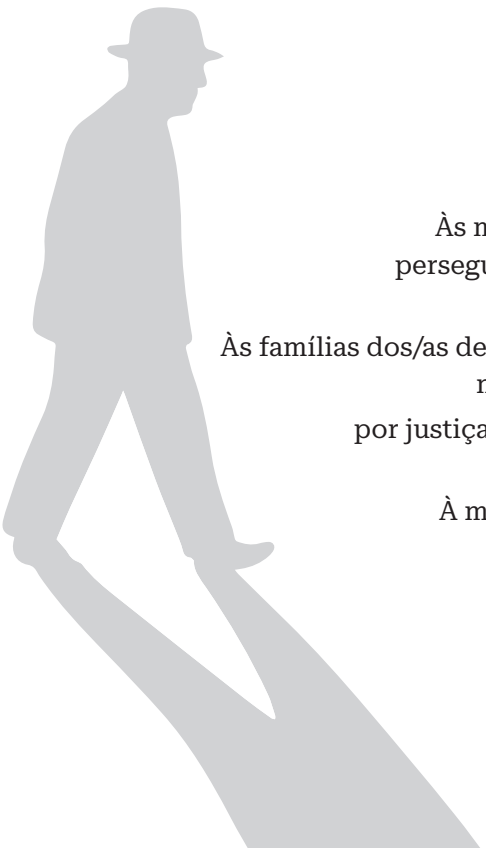
1. Torres, Antônio, 1940- . 2. Crítica e interpretação. 3. Literatura Brasileira. 3. Ditadura militar – Brasil. 3. Violência. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

Elaborada por Fernanda Lins de Lima – CRB – 4/1717

Editora afiliada
Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Direitos desta edição reservados à
Eduneal- Editora da Universidade Estadual de Alagoas



Às mulheres, aos homens e às crianças perseguidos/as, presos/as, torturados/as e mortos/as pelas ditaduras.

Às famílias dos/as desaparecidos/as ao longo do regime militar no Brasil, que ainda clamam por justiça. Aos/às corajosos/as escritores/as, vozes de resistência.

À minha família. Ao Fabinho e ao Tatá, meus querubins.

# AGRADECIMENTOS

A Antônio Torres, que apadrinha meus projetos de fomento à leitura literária há mais de uma década e que, ao longo deste trabalho, indicou fontes de pesquisas e me enviou raro material de jornalismo cultural da década de 70 do século passado, período em que as publicações eram vigiadas e censuradas.

À Profa. Dra. Susana Souto e seus saberes, pela confiança, gentileza, paciência e partilha.

Aos professores Roberto Sarmento, Vera Romariz e Edilma Bonfim, que me fizeram sonhar com a docência.

Aos professores Ana Quitéria, Cristiano Lessa, Elvys Soares, Luciano José, Sheyla Marques e Zoroastro Neto, pelas revisões, traduções e afeto.

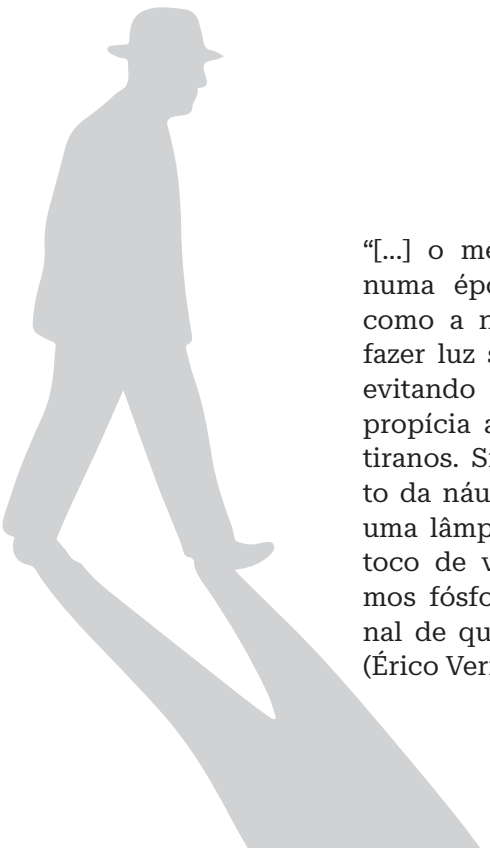
Aos grupos de pesquisa de Literatura e Ditadura, nobres interlocutores;

Aos meus colegas do Instituto Federal de Alagoas, tão compreensivos nos anos do doutorado.

A Elias Cassiano, que dirige por mim e me dá aulas de tranquilidade e paciência.

À literatura e aos passarinhos, por encherem minha vida de alegrias e realizações.

A todas as vozes e escrita de resistência, pela importância e necessidade.



"[...] o menos que o escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto..." (Érico Veríssimo, 1978, p. 65).

# SUMÁRIO


**PREFÁCIO**
**ESSA TERRA ME RECORDA – ANTÔNIO TORRES** 13

**PREFÁCIO DA PRIMEIRA EDIÇÃO ( REVISTO E AMPLIADO)**
**ABRINDO AS GAVETAS DA RESISTÊNCIA – SUSANA SOUTO** 19

**1 REVIRANDO MEMÓRIAS, TECENDO HISTÓRIAS** 23

**2 LITERATURA E DITADURA MILITAR NO BRASIL:**
**A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CENSURA AOS LIVROS** 35

**3 ANTÔNIO TORRES: 50 ANOS DE FICÇÃO E RESISTÊNCIA** 59

**4 DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NOS**
**ROMANCES TORRESINOS** 91

**4.1 *Um cão uivando para a lua*: o berro dos desesperados** 95

**4.2 *Os homens dos pés redondos:* eles estão me levando** 136

*4.2.1 Os homens dos pés redondos: livro I* 141

*4.2.2 Os homens dos pés redondos: livro II* 154

*4.2.3 Os homens dos pés redondos: livro III* 173

**4.3 Essa terra: eles estão me matando** 193

*4.3.1 Essa terra e suas fugas* 201

*4.3.2 Essa terra e a violência* 216

**4.4. Como Antônio Torres driblou a censura?** 225

**5 PARA FINALIZAR ESTA JORNADA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES** 245

**MEIO SÉCULO DE LITERATURA COM ANTÔNIO TORRES** 253

**JANELAS PARA O MUNDO:**
**A TRAJETÓRIA INTERNACIONAL DE ANTÔNIO TORRES** 271

**REFERÊNCIAS** 283

# PREFÁCIO
# ESSA TERRA ME RECORDA

*Antônio Torres*

Foi ao anoitecer do dia 31 de julho de 1975 que cheguei ao ponto final de Essa Terra, depois de dois anos e seis meses a tac-tac-tactear numa máquina de datilografia para escrever apenas uma centena de páginas, num esforço hercúleo para dizer o máximo num mínimo de palavras, a exemplo do sexto capítulo da sua primeira parte (Essa Terra me chama):

"- Foi feitiço – disse mamãe".

E pronto. Recado dado.

O cenário onde me encontrava na boca da noite daquele 31 de julho: uma sala num casarão da Rua São Clemente, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro, ocupado por uma das maiores agências de publicidade do mundo, a Standard, Ogilvy & Mather, da qual eu era redator. Como o diretor de arte que fazia dupla comigo já havia ido embora, me sentia à vontade para continuar por ali contando as páginas recebidas, minutos antes, de uma secretária da agência que passara os meus originais a limpo. Feito isso, passei a escrever uma carta para um primo chamado José Giese, que havia cometido

o tresloucado gesto, a exemplo de outro parente nosso, conhecido apenas pelo apelido – Lela, o Lela de Tote –, que depois de muitas idas e vindas pelos caminhos de São Paulo, entregou os pontos, partiu desta para outra melhor, conforme escrevi na dedicatória do livro – para ele, Giese, que, além de parente próximo, havia sido um amigo como poucos da minha infância e juventude, inesquecível mesmo.

No exato momento em que eu refletia sobre o legado que ambos os suicidas haviam deixado – um pau-de-arara cheinho de perguntas – o telefone tocou. Era Jiro Takahashi, editor executivo da Editora Ática, de São Paulo, me ligando pela segunda vez num espaço de uns seis meses, desta para dizer que acabava de chegar ao Rio. Ainda não nos conhecíamos pessoalmente, mas dali a uma ou duas horas estaríamos à mesa de um restaurante na Avenida Atlântica, Copacabana, quando lhe entregaria, em mãos, as magras páginas de um romance que ele parecia haver adivinhado que já estava pronto para ser levado para a Rua Barão de Iguape, 110, no bairro da Liberdade, São Paulo, onde ficava a sede da Ática.

No final do volume da Trilogia Brasil, iniciada pelo próprio Essa Terra e seguida por O cachorro e o lobo e Pelo fundo da agulha, conto um pouco da trajetória editorial do meu terceiro romance, na sequência de Um cão uivando para a Lua e Os homens dos pés redondos. Tudo começa com uma voz inconfundivelmente paulista ao telefone, a apresentar o seu cartão de visitas: Jiro Takahashi, editor executivo da já citada Editora Ática, que acabava de lançar uma coleção chamada Nosso Tempo, àquela altura com dois livros (de contos) publicados, O pirôntécnico Zacarias, de Murilo Rubião, e A morte de D. J. em Paris, de Roberto Drummond. Ambos com uma tiragem inicial de trinta mil exemplares, que estavam voando, Jiro

enfatizou, cheio de fé e orgulho em seu projeto, para o qual queria me incluir – eis aí o motivo do seu telefonema.

"Foi o Roberto Drummond quem me deu o seu telefone. Ele me disse que você está escrevendo um romance, no qual estou muito interessado". Em seguida justificou o seu interesse: "Os dois primeiros autores da coleção são mineiros e contistas. Você é um baiano de São Paulo e do Rio de Janeiro, e romancista. Vai se encaixar nela como uma luva". Como eu não tinha contrato de exclusividade com a editora de Os homens dos pés redondos, a Francisco Alves, dei-lhe minha palavra de que lhe enviaria o livro, ainda sem título, assim que o terminasse. Não iria precisar de ir aos Correios para fazer tal despacho. Que feliz coincidência aquela segunda ligação telefônica do mesmo Jiro no exato momento em que dava o Essa Terra por terminado!

Era a noite de uma sexta-feira, eu me recordo. À mesa, para a qual chamei a minha cara metade de toda a vida, a professora Sonia Regina Aguiar Torres da Cruz, Jiro chegou acompanhado de uma amiga paulistana, a também professora Marisa Lajolo, à época no Mackenzie, e logo fiquei sabendo que ambos estavam no Rio para um congresso na Pontifícia Universidade Católica naquele fim de semana. Feitas as apresentações, apertos de mãos e as primeiras bicadas nos copos para animar as falas, passei-lhe o envelope com as cem páginas datilografadas dentro dele, dizendo-lhe: "Só leia este livro depois de publicado".

Sem parecer abalado com a exigência pra lá de absurda, Jiro respondeu:

"No escuro, publico cinco mil exemplares. Mas, para uma tiragem de trinta mil, como é o meu propósito, vou ter que lê-lo".

A lengalenga varou a noite: “Sem ler”, dizia um. “Preciso ler”, respondia o outro. Que primeiro encontro emocionante, hein?

Na verdade, eu estava num bagaço emocional danado. Depois de um intenso processo criativo que começara em São Paulo e terminara naquela noite carioca, tendo no meio várias sessões de psicanálise e duas longas viagens à terra do Essa Terra, Sátio Dias, em pleno sertão da Bahia, para tentar saber que recordações aquele lugar guardara de um homem que dali saíra e voltara muitas vezes, até fazer a sua última viagem, ao enfiar o seu pescoço no laço de uma corda pendurada no armador de uma rede de balanço, e puxá-la violentamente até o último suspiro. Essas minhas idas e vindas chegaram a me parecer perdidas, pois ninguém me contava nada sobre o suicida que eu queria transformar em personagem. Tal sentimento aterrorizante durou até me bater na testa a compreensão de que a negação dos fatos é que era o fato principal. Porque o sonho do lugar era partir. Aquele que partiu, voltou e se matou, havia matado o sonho do lugar. E aí o romance andou. Um capítulo dele foi todo reescrito lá mesmo – o do encontro do doido Alcino, que passara grande parte da noite na calçada da igreja a assombrar Deus e o mundo com um sermão que começava assim: “Mais um condenado foi para o inferno. Mirem-se, condenados!” Mas... o que o editor ali à mesa, e que eu acabava de conhecer, tinha a ver com isso?

E assim eu iria passar todo aquele fim de semana: esbagaçado também moralmente. Agora imagine o meu alívio quando, na tarde do domingo seguinte, o telefone tocou, e o Jiro disse que já estava no aeroporto, mas não podia voltar para casa sem me dizer que havia lido o Essa Terra duas vezes. Ansiosíssimo, perguntei-lhe: “E?”. Resposta: “E... 30 mil exemplares, para começar”.

E que começo, lá se vão cinquenta anos! Com capa e ilustrações de Elifas Andreatto, prefácio da Profa. Ligia Chiappini Moraes Leite, da Universidade de São Paulo, um suplemento da já citada Marisa Lajolo. Resultado: listas dos bestsellers, vestibulares Brasil acima e abaixo, monografias, dissertações e teses acadêmicas, uma volumosa pasta das páginas que a imprensa lhe dedicou, traduções de Cuba ao Vietnã, a partir da França, pelas Éditions Métailié, em 1984 – quando aqui já estava na quinta edição –, edição em Portugal (2016), presença no Mapeamento Crítico da Literatura Brasileira contemporânea, coordenado pela Profa. Regina Dalcastagnè (2025). Na língua inglesa foi anunciado assim: How many years of solitude? (Quantos anos de solidão?). Um jornalista alemão teve um saque parecido: Essa Terra fala da solidão de um país grande. O seu percurso, porém, não tem sido nada solitário. Em 2001, chegou à 15ª edição, pela Record, com capa de Victor Burton e um posfácio da Profa. Vania Pinheiro Chaves, da Universidade de Lisboa. A mesma Record já prepara uma edição (a 30ª, por ela) comemorativa dos seus 50 anos, que chegará às livrarias com posfácio de Rita Olivieri-Godet, Profa. Emérita da Université Rennes 2, França.

E o que dizer da companhia que vem lhe fazendo a Profa. Vanúsia Amorim, do IFAL, e autora deste livro?

A ela, o velho escriba aqui ergue todas as edições já impressas e digitalizadas do Essa Terra – em agradecimento.

# PREFÁCIO DA PRIMEIRA EDIÇÃO ABRINDO AS GAVETAS DA RESISTÊNCIA (Revisto e ampliado)

Este é um livro necessário, pois os perigos do autoritarismo continuam vivos entre nós, ameaçando destruir o Estado de Direito, conquistado com muita luta, ao longo de nossa jovem república. Há pouco mais de três anos, em oito de janeiro de 2023, vimos uma tentativa de golpe de Estado no Brasil, apoiada por setores da mídia, por parcelas das forças armadas e por diversos empresários, em especial, do chamado "agronegócio", nome neoliberal para "latifúndio". Mas, felizmente, testemunhamos também o indiciamento, o julgamento e a prisão de muitos dos criminosos envolvidos nessa tentativa, inclusive um capitão e ex-presidente da República, além de militares de alta patente, como generais, que raramente são julgados e mais raramente ainda são presos por seus crimes. A tristeza da repetição dos golpes, e das tentativas de golpe, é de algum modo minimizada por essas prisões inéditas, que indicam alguma mudança positiva na sociedade brasileira.

Recentemente, o cinema brasileiro ganhou seu primeiro Oscar. Ainda estou aqui, um filme de denúncia dos horrores da ditadura militar, que ocupou mais de duas décadas da história da jovem república brasileira, de 1964 a 1985, dirigido por Walter

Sales, foi premiado como melhor filme estrangeiro. Baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, essa obra cinematográfica traz para a contemporaneidade uma memória que alguns insistem em negar e outros muitos lutam para manter viva, a fim de nunca mais se repita. Um filho relata o impacto da prisão e do desaparecimento do seu pai, em sua vida e na de sua família, em especial, na vida de sua mãe, Eunice Paiva, que iria transformar a dor em força de combate contra a ditadura.

A arte, desde sempre, em suas variadas linguagens, ocupa um lugar central na preservação da memória e de luta contra as injustiças do mundo, direta, quando as tematiza de modo explícito, como nas obras de testemunha mais tradicionais, ou indiretamente, quando tece seus fios com os fios frágeis da história dos oprimidos e silenciados.

Entre os que se inscrevem na luta pela preservação da memória dos crimes da ditadura está a pesquisadora Vanusia Amorim Pereira dos Santos, com seu brilhante trabalho de análise da obra de Antônio Torres, em que a história se encontra com a ficção de modo não didático, escapando do reducionismo militante, mas sim numa perspectiva que amplia a nossa visão de literatura e também dos desdobramentos do terrorismo de Estado, em especial, no cotidiano de pessoas comuns, alterando o ritmo da vida e espalhando um medo insidioso em todas as relações: familiares, de trabalho, de amizade. Os horrores da ditadura não ocorrem só no que poderíamos chamar de ações de grande impacto espetacular, como sequestros, torturas, assassinatos, desaparecimentos, mas também de modo difuso, decorrentes da ação de pequenas criaturas do terror, que, ao contrário das grandes criaturas do terror (ditadores, torturadores, altos funcionários do Executivo e do Judiciário, bem como militares e policiais de grande poder), raramente são denunciadas e responsabilizadas pelos seus crimes. Nem todas as vítimas foram militantes ou opositores declarados da ditadura,

no entanto, muitas, a maioria, continua ausente da história do terrorismo de Estado. São pequenos comerciantes perseguidos por concorrentes vorazes e poderosos, pequenos agricultores cujas terras são roubadas pelo latifúndio, pessoas comuns que perdem a saúde mental e física devido ao desaparecimentos ou prisão de parentes próximos... Há uma vastas galeria de vítimas da ditadura que não viram heróis de narrativas. Mas essas vítimas trazem as marcas profundas do terror para a nossa sociedade, para o medo que sentimos todos diante das ameaças e ações arbitrárias, num mundo em que a lei não vale mais quase nada, em que os direitos humanos estão suspensos.

É nessa perspectiva, de se desviar dos modos mais conhecidos de denúncia dos horrores da ditadura militar brasileira de 64, que se inscreve a leitura proposta por Vanusia Amorim da obra de um dos grandes romancistas da nossa literatura. Torres, autor premiado e traduzido, integrante da Academia Brasileira de Letras, já foi amplamente pesquisado, mas Vanusia Amorim, pesquisadora finíssima e atenta aos detalhes sutis da arte de narrar, ainda encontrou um caminho inovador em sua obra romanesca, ao investigar as relações entre ficção e resistência, algo que havia sido pouco tratado pela fortuna crítica anterior do autor.

Depois de fazer uma ampla e consistente apresentação do conjunto dos livros de Torres, a pesquisadora centra seu estudo em três romances escritos e publicados em plena ditadura: *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976). Tece uma consistente análise do texto ficcional e dos procedimentos de crítica e denúncia presentes nessa trilogia da resistência. Interessa a Antônio Torres e a Vanusia Amorim uma escrita que se faz a contrapelo dos poderes instituídos, na qual ecoa a voz da parcela oprimida, perseguida, explorada, silenciada e torturada de diversas formas pela violência do Estado instaurada no período, não

no que à primeira vista salta aos olhos do público: as cenas convencionais de enfrentamento do poder ditatorial e a sua brutal resposta. Mas sim tecendo sua narrativa com os fios cotidianos de violência e repressão, espalhados por toda a sociedade, corroendo as relações de trabalho, de parentesco, de amizade, adoecendo, enlouquecendo, entristecendo, matando de mil variadas formas, difíceis até de serem percebidas e denunciadas como parte do terror.

Enveredando pelos caminhos da história política brasileira, este livro nos convida a lembrar e a lutar para que outras pessoas também não esqueçam, pra que todas as pessoas, se possível, se vejam como parte ativa da construção de um país democrático.

Vale ainda acrescentar que o tema da memória aqui se configura não apenas a partir da denúncia da violência, mas também se entrelaça ao exercício da docência. Professora do Instituto Federal de Alagoas, Vanusia Amorim resgata, na sua bela Introdução, a sua trajetória no campo do ensino, da pesquisa e da extensão, com dedicado trabalho na formação de leitores críticos. É, portanto, também um convite a uma reflexão acerca dos compromissos de quem constrói a educação pública brasileira a fim de criar condições para a conquista e consolidação da cidadania, em sua mais diversas formas.

Ambos, pesquisadora e pesquisado, abraçam, em seus ofícios uma ética orientada para o bem da maioria da população deste país, pensado em sua extrema desigualdade, mas também visto em suas extraordinárias possibilidades, entre as quais está a literatura brasileira, essa arte que nos orgulha e nos oferece sempre muitos caminhos a percorrer, em nossas pesquisas.

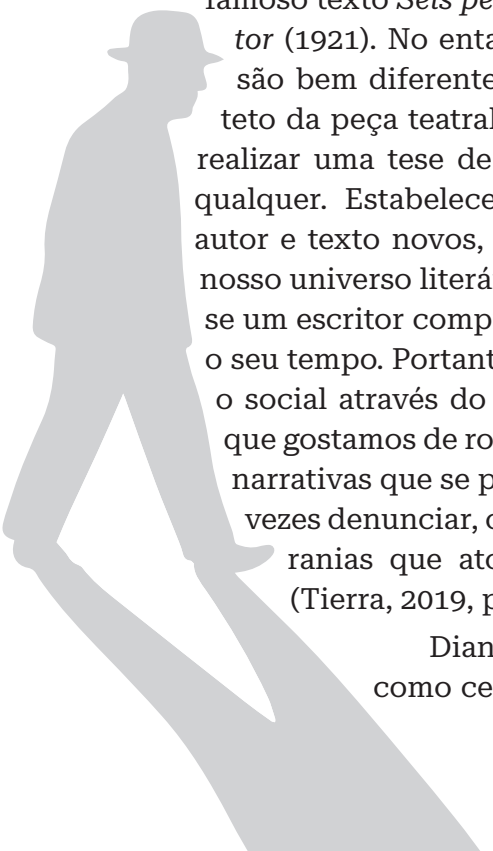
*Susana Souto*

Professora e pesquisadora da Faculdade de Letras da UFAL

# 1 REVIRANDO MEMÓRIAS, TECENDO HISTÓRIAS...

*"Não possuímos direito maior e mais inalienável do que o direito ao sonho."*
(Jorge Amado, 1982, p. 107-108)

Esta aventura começou pela busca de um autor, assim como estavam as personagens de Pirandello, em seu famoso texto *Seis personagens à procura de um autor* (1921). No entanto, os motivos dessa jornada são bem diferentes daqueles que movem o sexteto da peça teatral. Procurávamos um autor para realizar uma tese de doutoramento. Não um autor qualquer. Estabelecemos parâmetros: que fossem autor e texto novos, para que pudéssemos ampliar nosso universo literário. E, principalmente, que fosse um escritor comprometido com a sua arte e com o seu tempo. Portanto, um ficcionista que refletisse o social através do literário. Um romancista, porque gostamos de romance e temos preferência por narrativas que se propõem a "decifrar, e não raras vezes denunciar, o sentido ou sem sentido das tiranias que atormentam a história humana" (Tierra, 2019, p. 20).



Diante disso, este trabalho tem como centro analisar a importância e a

necessidade da escrita literária de resistência, aqui entendida de acordo com Bosi (2002), que percebe essa literatura como um recurso capaz de romper com as maquiagens sociais impostas pelo capital e que, operando através das singularidades do literário, possibilita rupturas com padrões ideológicos das elites, de governos autoritários etc., dando voz ao que é condenado ao silêncio. Escolhemos como objeto de estudo três romances do escritor Antônio Torres: *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976), que, além de terem sido lançados na vigência da ditadura, apresentam narrativas com passagens críticas alusivas à situação política do Brasil de 64 e, dessa maneira, circularam um registro diferente da história oficial propagada pelo governo militar e pela imprensa chapa-branca, marcando a escrita do autor como contrária ao autoritarismo e à violência impostos pelas Forças Armadas.

Antes de fazer uma apresentação detalhada deste trabalho, falaremos brevemente sobre nosso percurso profissional como professora e pesquisadora da área de língua portuguesa e literatura. Ingressamos na carreira docente há 20 anos, atuando na rede estadual de Alagoas como professora de literatura, em turmas do ensino médio. Há treze anos, obtivemos aprovação em concurso público e passamos a lecionar na rede federal, no Instituto Federal de Alagoas, onde atualmente ministramos aulas na educação básica e no ensino superior, além de realizar ações de extensão e pesquisa. Nosso itinerário formativo é quase totalmente trilhado na área de estudos literários, com graduação em Letras português-literatura concluída com a apresentação de trabalho abordando os vários enquadramentos literários que a crítica atribui ao romance *O ateneu*, de Raul Pompéia. Frequentamos cursos de curta duração, aperfeiçoamentos e especializações na área docente de leitura e literatura, quase sempre problematizando a leitura

literária em sala de aula e a formação docente para o ensino de literatura.

O ingresso no mestrado em estudos literários da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) aconteceu em 2008, sendo essa pós-graduação concluída em 2009, com uma dissertação sobre o narrador em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, sob a orientação do professor Roberto Sarmento Lima. Finalizada essa pós-graduação *stricto sensu*, passamos a desenvolver projetos de ensino e extensão voltados para o fomento de leitura literária e formação para docência no ensino de literatura, no próprio local de trabalho e nas escolas públicas municipais e estaduais do agreste e sertão alagoanos.

O contato com a obra de Antônio Torres aconteceu em 2011, quando analisávamos escritores para desenvolver um projeto de doutoramento, com parâmetros preestabelecidos para efetivar a nossa escolha, pois queríamos um texto que fosse novidade para nós, para ser desbravado de fato na construção da tese; um escritor que diferisse dos autores habitualmente estudados no programa de pós-graduação escolhido. Após várias leituras e dúvidas entre escolher *Salgueiro* (1935), de Lúcio Cardoso, ou *Essa terra* (1976), dois motivos, um racional e outro passional, nos fizeram optar pela obra do romancista baiano, cujo legado apresentaremos brevemente a seguir.

Antônio Torres nasceu na Bahia, publicou 18 livros, o mais recente em 2021, *Querida cidade*. Em outubro de 2022, foi lançada uma edição comemorativa dos cinquenta anos de escrita literária do autor, *Trilogia Brasil*, composta pelos romances de maior sucesso entre público e crítica: *Essa terra* (1973), *O cachorro e o lobo* (1997), *Pelo fundo da agulha* (2006), obras que abordam a trajetória da personagem Totonhim transitando entre o Junco, a terra de origem, e São Paulo, destino da personagem migrante. Nos últimos dois anos, outras reedições

foram lançadas no país e na Europa, a obra *Os Homens dos Pés Redondos*, por exemplo. Torres é autor premiado. Foi condecorado pelo governo francês como *Chevalier des Arts et des Lettres* (1998); recebeu o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto da obra (2000) e o Prêmio Jabuti (2007). Passou a fazer parte da Academia Brasileira de Letras (ABL), em 2013, após candidatar-se pela terceira vez. Atualmente, dedica-se a divulgar suas obras pelo Brasil e no exterior; participa das reuniões, promove e organiza eventos da ABL; atua como palestrante e homenageado no circuito acadêmico e em eventos de literatura; apadrinha projetos de fomento à leitura; lê novos autores e relê escritores preferidos. Diz que sempre pensa no próximo romance, porque ideias não faltam e não lhe saem da mente os versos "Folha de terra ou papel/Tudo é viver, escrever", do amigo, poeta português e grande incentivador, Alexandre O'Neill.

Inicialmente, o interesse objetivo por *Essa terra* (1976) foi despertado pelo tema fuga, que enreda e compõe o romance. Muitas fugas – migração, loucura, solidão, sonho, delírios, entre outras –, e todas propositadas, intrigaram-nos pelo simbolismo e pelas construções estilísticas e discursivas que transformaram esses escapes em recursos para configurar o ato de resistência como reação à condição histórica de exclusão e marginalização imposta a um povo, a uma região, no caso, o Nordeste.

A inclinação subjetiva pelo romance de Torres amparou-se na nossa paixão gratuita pelo pai do protagonista de *Essa terra*. Uma personagem que desafia o nosso viés interpretativo a cada leitura, não apenas por conta dos conselhos metafóricos que dá para o filho: "bote o chapéu na cabeça, assim dói menos" (Torres, 2018, p. 55); não somente pela resiliência, resignação, contrição e afinco demonstrados na construção

do esquife do primogênito: „Papai tira o chapéu, se benze, e em seguida descobre a cabeça do morto [...] Depois me pergunta onde estão as tábuas e as ferramentas. Começa a fazer o caixão" (Torres, 2018, p. 63); nem mesmo pelo inconformismo, frustrações e solidão que vão lhe devorando lentamente ao longo da narrativa. O encanto nosso por esse velho pai reside na construção e apresentação dos defeitos e das virtudes que o definem e pela importância que ele assume na obra, aparecendo em momentos cruciais, como figura paterna presente, a despeito de todas as tristezas, ainda que homem de poucas palavras. Relevantes porque reveladores são os silêncios presentes em *Essa terra* (1976). O mutismo do pai aparece em muitas passagens, inclusive no final da narrativa, quando a ausência de palavras mediante a iminente partida do filho mais novo aprofunda ainda mais uma dor que se apoderara do idoso desde o golpe financeiro do qual fora vítima e que apressara a derrocada familiar: "– Você faz bem – Disse. – Siga o exemplo – Abaixou as vistas, sem completar o que ia dizer" (Torres, 2018, p. 169). E assim, dando dimensão do isolamento, do sofrimento e da falência do patriarca, se acaba o romance. E nossa decisão está tomada.

Posto isso, escolhido o autor, restava-nos ler o conjunto de sua obra para ter a certeza de que estaríamos em boa companhia numa empreitada um tanto longa e exigente. Assim, nos últimos anos, estabelecemos uma rotina de leituras e releituras da ficção torresina e a cada lida um novo detalhe foi se iluminando, despertando ideias e alargando os nossos saberes, nosso mundo particular. O projeto de pesquisa de doutorado, cuja tese deu origem a este texto, inicialmente abrangeria um livro. Porém, o estudo acabou sendo elaborado com base nas três primeiras obras do escritor, lançadas entre 1972 e 1976, na ditadura militar, tempo de vigência de leis específicas de censura prévia aos livros. Tínhamos como objeto

de análise, portanto, três narrativas com alusões às violências praticadas por um regime autoritário e publicadas em tempo real de repressão. Desse modo, se buscávamos um autor com legado literário relevante, compreendemos que Antônio Torres preenchia nossas exigências.

Há resistência na escrita do imortal Torres e há intenção de fazer dela uma marca no seu legado como ficcionista. Desde a estreia, em 1972, seus livros demonstram ser propósito do autor querer jogar luz sobre as condições políticas de um Brasil sob o jugo de militares, governado na base de autoritarismo e de uma repressão violentíssima. Parece-nos claro ainda que o romancista usa sua escrita para problematizar algumas das incômodas questões sociais de uma nação com grande parcela da população vivendo no fosso da exclusão social, especialmente em *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra (1976),* narrativas que compuseram o *corpus* da pesquisa de doutoramento que deu origem a este livro.

Tracemos o contexto de produção da estreia de Torres como escritor. Em janeiro de 1970, a ditadura militar emitiu o Decreto-Lei 1077/70, oficializando e regularizando especificamente a censura prévia de meios de comunicação, direcionando ordenamentos para circulação de livros e periódicos. Foi nesse ambiente de perseguição e punição àqueles que criticavam o governo dos militares que Antônio Torres produziu e lançou livros nos *anos de chumbo*, período ainda mais difícil para o segmento cultural em consequência da legislação específica de censura e da vigilância severa dos órgãos de repressão. Além de estrear nessa cena hostil, de ataques à liberdade de expressão e de silenciamento de vozes críticas ao modo violento de governar das Forças Armadas, o autor deu início a um projeto de resistência ao autoritarismo

pela literatura, uma vez que, entre 1973 e 1976, lançou mais duas obras contendo críticas ao *modus operandi* dos ditadores que ocupavam o poder.

Diante disso, analisamos os romances *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976), apontando, nessas narrativas, a violência institucional estabelecida pela ditadura militar de 64 e as marcas dessa repressão no cotidiano dos cidadãos comuns, que são resgatadas por diversas personagens nos três primeiro livros de Antônio Torres. Com essa análise literária, demonstramos as configurações realizadas pelo escritor para deixar registrado na literatura o enfrentamento artístico ao autoritarismo e à opressão por meio da escrita de ficção.

Buscando dimensionar o espaço ocupado pela literatura de ficção de Antônio Torres no cenário dos anos 70, ao compararmos os textos desse escritor com as produções literárias de alguns de seus contemporâneos, distinguimos singularidades na escrita torresina que nos possibilitaram elaborar opinião crítica sobre os motivos de as obras do hoje imortal não terem sido censuradas à época. E, mais importante, construímos argumentos sólidos para caracterizar os três livros como significativos no que se refere à literatura de resistência ao regime militar de 64. Portanto, a obra de Torres é uma literatura arquivo da ditadura, ou seja, textos de literatura que abordam períodos ditatoriais, revelando violências e traumas e se constituindo em instrumentos de registro para a memória coletiva (Licarião, 2017, p. 437).

Ainda que se tratasse de obra inicial do autor e, compreensivelmente, apresentasse algumas falhas, *Um cão uivando para a lua* (1972) foi saudado com críticas positivas pela maior parte dos redatores e colunistas culturais do país. O jornal *O Estado de S. Paulo* apontou o romance como revelação do ano,

empolgando Torres, que publicou no ano seguinte *Os homens dos pés redondos,* outra narrativa com passagens que configuram a violência política, que se tornara cotidiana na ditadura, sem economizar nos detalhes cruéis que caracterizavam o *modus operandi* dos agentes da repressão. Em 1976, quando o governo ditatorial dizia se encaminhar para uma abertura democrática, o escritor lançou *Essa terra,* que continuava abordando o estilo truculento de governar dos militares, porém enfatizando outros métodos e maneiras de atuar do sistema repressivo comandado pelas Forças Armadas Brasileiras. Nesse terceiro volume, ao permanecer configurando a opressão governamental e apontando outras formas de agressão empreendidas pelo Estado autoritário, Torres demonstra que o projeto de silenciamento aos discordantes ainda está em curso, ou seja, a ficção se põe a desafiar o discurso mentiroso e unilateral do governo, disponibilizando para a sociedade outro olhar sobre a situação do país, cujo comando militar autorizava a política a praticar crimes hediondos contra a população. *Essa terra*, portanto, dá continuidade à escrita de resistência do autor porque segue jogando luz sobre a permanência da prática de tortura, apesar de o governo discursar favoravelmente a um futuro democrático, e traz também a violência patrimonial empreendida contra o povo, notadamente os de classe econômica mais baixa, pelas instituições financeiras com apoio total dos ditadores.

Fizemos essa breve exposição sobre o contexto de lançamento de *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976), enfatizando o aproveitamento estético do tema violência na ditadura nos três livros e apontando para a ampliação e atualização da temática, porque inicialmente foram esses detalhes que nos intrigaram sobre o autor quando começamos a analisar seus textos e nos levaram a refletir sobre o fato de a obra de Antônio Torres não

ter sido censurada e proibida de circular, apesar dos enredos delas e das leis de censura vigentes. Conforme os estudos sobre o contexto político-social da época e sobre as leis específicas contra a liberdade de expressão foram avançando e clareando nossas ideias, concluímos que um conjunto de fatores permitiu que tais obras fossem publicadas, apesar de o autor se contrapor ao governo com sua literatura e ainda com participações em eventos contrários ao regime.

Nossas convicções a respeito de Torres passar despercebido pela censura, a despeito da perseguição política realizada no meio cultural, se baseiam principalmente em dois fatos: a falta de habilidade dos agentes censores com a leitura literária, sempre mais exigente, além dos temas das obras torresinas fugirem, aparentemente, dos assuntos que pautavam a régua censória e que basicamente envolviam a moral, os bons costumes e as ideologias políticas de esquerda, e, essencialmente, as estratégias de escrita adotadas pelo autor. Dizemos *aparentemente* porque, no interior dos romances, o escritor abordava o capitalismo selvagem, a opressão e a violência do regime, usava palavrões e falava de sexo, contudo, trabalhava as palavras de maneira tal que não era censurado.

É importante dizer que intitulamos esta obra *As gavetas nunca estiveram vazias: ditadura militar e resistência na obra de Antônio Torres*, numa referência direta – e dialogando com – ao livro *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), da professora Tânia Pellegrini, que analisa várias opiniões e argumentos sobre a literatura brasileira produzida na ditadura de 64, apresentando um estudo consistente sobre a ficção nacional dos anos 70, período muitas vezes apontado como pobre de ficção. Antônio Torres não é citado por Pellegrini, todavia, considerando que, no intervalo recortado pela pesquisadora, o autor elaborou e lançou três romances valiosos para

compreensão do autoritarismo e a escalada da violência de 64, estabelecemos um diálogo com o título e as ideias contidas no livro da docente da UFSCar, comprovando que houve escrita literária valorosa na ditadura, apesar dos ataques ditatoriais às artes e da opinião de parte da crítica.

Antônio Torres, fã do bruxo do Cosme Velho, costuma afirmar ser escritor formado por frases assim: "Eu conheço de vista e de chapéu" (Assis, 1997, p. 17). Ouvimos diversas vezes ele afirmar isso nas entrevistas concedidas, ora quando elogiado sobre as qualidades de sua escrita, ora quando questionado sobre sua formação e êxito literário. Ao recorrer ao texto machadiano para dissertar sobre a própria obra, Torres deixa entrever que é um daqueles escribas dedicados ao trabalho meticuloso com a palavra. Além disso, é necessário pontuar que o chapéu é adereço presente e significativo para o autor. No romance *Essa terra*, por exemplo, o patriarca da família aconselha incansavelmente os filhos a protegerem a cabeça com o adereço, para que as pancadas da vida doam menos.

Diante disso, analisando o aproveitamento estético que Torres faz da peça – e por ele próprio estar quase sempre usando o adereço nos eventos e fazendo referências a isso – começamos a pensar no simbolismo do chapéu na literatura torresina. Importante lembrar que a proteção remete à Antiguidade, quando era usada como recurso para resistir às intempéries, logo, fazendo um paralelo com a escrita do autor, posto que o ficcionista estreou resistindo aos ataques de um governo opressor, é possível afirmar que a sua literatura é uma forma de se proteger das agruras do mundo. Ferrenho opositor da ditadura de 64 e de qualquer governo autoritário, o romancista continuou firme na luta através da ficção, perfazendo cinco décadas de escrita literária com um legado de resistência pela palavra, costurando essa "com a perfeição de

um velho e honesto artesão de couro, ponto por ponto, recorte por recorte, até a obra de arte" (Torres, 2002, p. 186).

Criar e conseguir lançar romances críticos ao regime militar nos *anos de chumbo* foi ato exigente, mas compensador porque certamente tornou a vida do intelectual e do cidadão Antônio Torres menos dolorida. Também para os leitores da época, provavelmente seus primeiros livros podem ter servido de alento para quem andava com medo, sem esperança e sem voz, afinal, a linguagem literária, com suas singularidades, pode servir para iluminar, apontar possibilidades e dar voz aos silenciados. Nesse sentido, sobre a colaboração das obras de Torres, o jornalista Audálio Dantas (*apud* Torres, 2002, p. 185-186), que também foi voz de oposição aos ditadores, opinando sobre o romance de estreia do amigo, afirmou que a obra "[...] uivou todos os desencantos, desencontros, machucados de vida, entregas, refregas, lembranças, saudades... dizendo o que muitos silenciam." (Torres, 2002, pp. 185-186). Concordando com essa fala, aqui estamos a reparar nos alinhavos do *velho escriba* com intuito de que ela seja lembrada também como uma obra de resistência à ditadura de 64 e ao autoritarismo.

As pesquisas, os estudos e as reflexões feitas para a composição deste livro comprovaram que a produção literária de Antônio Torres, ao longo da ditadura de 64, se propôs a, dentre outras proposições, se opor à realidade violenta imposta pelos ditadores militares, desconstruindo com sua ficção o discurso mentiroso do governo golpista. Tendo em vista a acuidade, a pertinência dos temas escolhidos e os diferentes vieses percorridos pelo escritor no refinamento da palavra, Torres entrega para o leitor uma literatura que desafia o comodismo social, o *status quo*. Assim, de modo geral, como arte, está nítido nos romances torresinos que é escolha do autor instigar os leitores a perceberem realidades diferentes do discurso oficial impos-

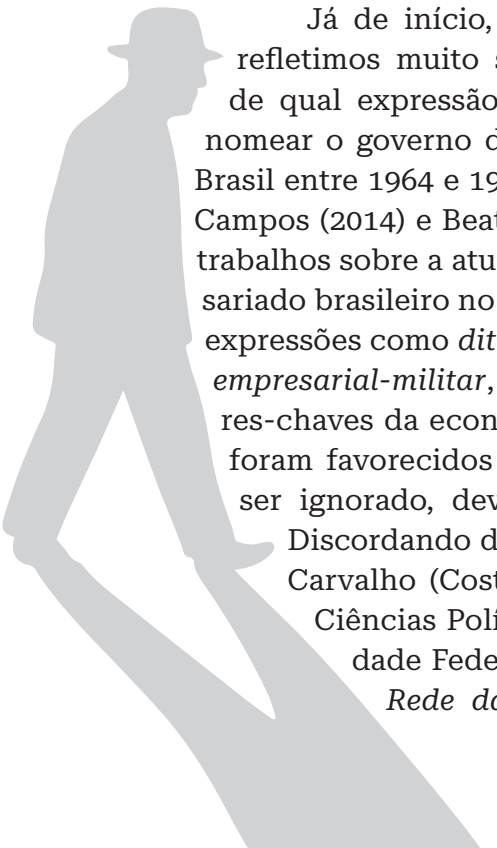
to por uma minoria que ocupa o poder, usurpando-o, como foi em 64, e exercendo-o de maneira violenta para se perpetuar no comando e dar continuidade a exclusões e violências históricas. Como trabalho estético, *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976) materializam possibilidades de configuração do fato histórico através da ficção e, dessa maneira, reafirmam a importância da literatura como instrumento artístico de resistência frente ao autoritarismo e suas diversas formas de opressão.

Ademais, queremos dizer que, apesar de termos na literatura brasileira um número considerável de escritores talentosos que configuram a ditadura de 64 em seus textos, escolhemos Antônio Torres e sua produção inicial porque, além do gosto individual pelos temas abordados e construção das personagens, profissionalmente nos importa analisar o aproveitamento estético realizado pelo autor no trato com as palavras, na manipulação competente dos recursos linguísticos para escapar da censura e realizar um trabalho artístico criativo. Queremos, ainda, reafirmar quão importante é a resistência da arte em contextos repressivos porque, ao desafiar a censura e conseguir publicar romances que apontavam as violências do Estado, num claro compromisso artístico de se contrapor ao autoritarismo e de fazer ecoar uma dor coletiva, e tendo em vista o contexto de produção da literatura brasileira dos anos 70, Antônio Torres é autor relevante e comprovamos isso chamando atenção para sua escrita de resistência em tempos de exceção. Pretendemos, sem falsa modéstia, ampliar os estudos sobre o legado literário do romancista, quase sempre voltados para a temática da migração, o que nos pareceu uma forma de homenagear um escritor tão longevo, em sua vida e obra, e dedicado ao exigente ofício da escrita ficcional.

# 2 LITERATURA E DITADURA MILITAR NO BRASIL: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CENSURA AOS LIVROS

*"Nos quartéis lhes ensinam*
*uma antiga lição".*

("Para não dizer que não falei das flores", Geraldo Vandré, 1968)



Já de início, é importante esclarecer que refletimos muito sobre algumas teorias acerca de qual expressão seria a mais adequada para nomear o governo de ditadores que comandou o Brasil entre 1964 e 1985. Historiadores como Pedro Campos (2014) e Beatriz Kushnir (2012), autores de trabalhos sobre a atuação e colaboração do empresariado brasileiro no golpe militar de 64, defendem expressões como *ditadura civil-militar* ou *ditadura empresarial-militar*, entendendo que alguns setores-chaves da economia nacional contribuíram e foram favorecidos pelo regime e isso não pode ser ignorado, devendo ser mesmo enfatizado. Discordando dos colegas, Aloysio Castelo de Carvalho (Costa, 2010, s/p), especialista em Ciências Políticas e professor da Universidade Federal Fluminense, autor do livro *Rede da democracia* (2010), enfatiza

em seus estudos sobre o tema que os militares estavam no comando e tinham o poder, portanto, a ditatura era militar. Refletindo sobre essa polêmica, concluímos que a expressão *ditadura militar* é a mais adequada para ser usada em nosso trabalho porque tratamos de ficções que configuram algumas das violências extremas executadas sob o comando das Forças Armadas. Além disso, concordamos com o posicionamento de Motta (2017) quando esse aponta o domínio e o comando firme dos militares nas decisões que afetavam a vida da população à época, principalmente em relação aos direitos humanos e civis, ou seja, eram os militares os responsáveis diretos pelo autoritarismo e pelas ações de violência praticadas. O regime era militar e o comando exercido por generais ditadores. Logo, era uma ditadura militar.

As Forças Armadas brasileiras estiveram desde o início no comando do golpe militar de 64. A tomada do poder foi iniciada na madrugada de 31 de março de 1964, em Juiz de Fora, Minas Gerais, com uma rebelião organizada pelo general Olímpio Mourão Filho, contando com apoio do governador mineiro, Magalhães Pinto. No dia seguinte, com a deposição de João Goulart, presidente eleito democraticamente em chapa com Jânio Quadros quatro anos antes, os parlamentares brasileiros declararam vago o cargo de presidente da república, deixando o caminho aberto para o exército assumir o poder. Contudo, o golpe de Estado seria oficializado apenas alguns dias depois, precisamente em 9 de abril, quando a Junta Militar publicou o Ato Institucional nº 1, documento que, na estratégia golpista traçada pelos militares, dava ares de legalidade à derrubada ilegal de um governo legítimo. Composto por onze artigos, esse primeiro decreto modificou profundamente o Poder Legislativo do país, dando plenos poderes para o regime militar cassar mandatos políticos, suspender direitos e afastar servidores públicos descontentes com os ditadores, dentre outras

quarteladas. Ainda nesse Ato, foi determinada a eleição indireta para presidente, que deu posse ao general Castelo Branco como comandante soberano da ditadura pelos dois anos que se seguiram. O governo antidemocrático das Forças Armadas oprimiu o Brasil por mais de duas décadas, sendo encerrado oficialmente em 1985. Historicamente, esse período foi chamado de ditadura militar de 64, porém, à medida em que foram sendo realizados estudos e pesquisas sobre o governo golpista dos generais ditadores, as teorias publicadas mostraram divergências acerca da nomenclatura para denominar aquele tempo nefasto.

Emitindo opinião sobre as discussões historiográficas a respeito da natureza do golpe e da ditadura de 64, Rodrigo Patto Sá Motta, professor do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), numa entrevista concedida aos pesquisadores João Teófilo e Bruno Leal, para o Portal *Café História*, se mostrou entediado com a perenidade dos debates em torno da adjetivação mais adequada para a ditadura de 64. Para o historiador, a discussão já produziu o que era possível e o que se ouve no momento são repetições de ideias, sendo preciso avançar a questão. Ele ainda reitera que ocorreu, de fato, apoio importante de civis ao golpe militar, nitidamente um grande suporte do empresariado da construção civil, até mesmo porque os militares precisavam do apoio de parte da população para se manterem estáveis no poder e, além disso, as Forças Armadas não dariam conta de ocupar todos os postos do governo com militares. Sá Motta ainda aponta que, em comparação com as ditaduras chilena e argentina, que substituíram reitores, governadores e prefeitos por oficiais militares, na ditadura de 64 houve uma militarização menor do Estado e uma participação considerável de civis em cargos estatais.

Conceituar e adjetivar o período é importante, porém é fundamental ampliar as discussões percorrendo um caminho que busque entender as violências do Estado autoritário para uma compreensão mais ampla e assertiva do que foi a ditadura brasileira, e, em consequência disso, contribuir para o fortalecimento do Estado democrático.

Historicamente, o governo autocrático de 64 é analisado por fases. De modo geral, o primeiro momento abrange os quatro anos iniciais do golpe e um novo período é iniciado com o recrudescimento da violência estatal mediante a publicação do Ato Institucional nº 5[1]. Como o quinto ato atacava diretamente direitos e ignorava a Constituição, o que aconteceu na prática foi a normatização, institucionalização e normalização da violência. No livro *Ditadura envergonhada* (2014), o jornalista Elio Gaspari resume esse momento como "um tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os Anos de Chumbo (Gaspari, 2014, p. 13). Em 1979, o general Figueiredo assumiu o comando da ditadura e proferiu um discurso que acenava para a restauração da democracia. Para comprovar que os militares se preparavam para deixar a presidência, os atos institucionais foram revogados e a Lei da Anistia publicada. Essa Lei foi considerada uma conquista pelos movimentos sociais porque relevou a participação de brasileiros em grupos que lutavam contra a ditadura, mas também beneficiou a polícia política e os agentes da repressão, que perseguiram, torturaram e mataram cidadãos. Junto com a Lei da Anistia, as Forças Armadas apresentaram para a população o que chamaram de processo de reabertura política e redemocratização

1. Ato que autorizou uma série de medidas de exceção, permitindo o fechamento do Congresso, a cassação de mandatos parlamentares, as intervenções do governo federal nos Estados, prisões até então consideradas ilegais e suspensão dos direitos políticos dos cidadãos sem necessidade de justificativa (Mori, 2019).

do país, conseguindo, assim, esticar a permanência no poder até março de 1985, quando finalmente ocorreu a posse de um governo civil, ainda eleito de forma indireta pelo Congresso Nacional, que anunciou uma Nova República e a convocação de uma Assembleia Constituinte.

Em 2014, a Comissão Nacional da Verdade - CNV, colegiado criado pelo governo Dilma Rousseff para apurar as graves violações aos direitos humanos ao longo da ditadura militar, divulgou relatório apontando que os militares que governaram o país entre 1964 e 1985 foram responsáveis por 434 mortes de brasileiros resistentes ao autoritarismo. O número de vítimas provavelmente é bem maior, pois ainda há documentação de volume desconhecido a ser analisada e registros secretos em posse das Forças Armadas, que se recusam a reconhecer a responsabilidade no que diz respeito às violências praticadas pela polícia política a mando delas.

Enquanto esteve em atividade, a Comissão Nacional da Verdade recebeu mais de 20 milhões de páginas com registros sobre a ditadura de 64. Dessa forma, a violência estatal do período está documentada, logo, apesar das criminosas teses negacionistas, não é possível apagar o que ocorreu. Esses documentos são também prova do *modus operandi* da polícia política e de que havia um projeto de repressão executado estrategicamente, um aspecto importante para quem busca justiça para as vítimas porque nos calhamaços estão anotadas e expostas as várias formas de violência – assassinatos, torturas, perseguições, ameaças, censura, prisões etc. – contra quem se opunha ao governo dos ditadores. Importante é que a CNV registrou e não deixa dúvidas: aconteceram atos de violência extrema durante todo o regime militar e o período mais agudo e impiedoso foi de 1968 a 1979, ou seja, houve crueldade enquanto os militares estiveram no poder.

Foram tempos sombrios para grande parte do povo brasileiro, especialmente para os cidadãos tachados de subversivos, visto que a ditadura executada pelos generais – e apoiada por parte da elite financeira nacional e alguns governos estrangeiros – moldou, desenvolveu, estabeleceu e executou um modo de combater os críticos baseado no silenciamento violento das ideias de oposição. Como é característico dos regimes autoritários, o comando golpista atuou duramente contra qualquer insurgência desde a tomada do poder. Conforme já afirmamos, era um governo sustentado na base da opressão e da violência, fato comprovado pelos 17 atos institucionais decretados nos primeiros cinco anos da ditadura. Além dos decretos, documentos como a Lei de Segurança Nacional e a Lei de Imprensa, ambas emitidas em 1967, serviram para ampliar e legitimar o poder dos ditadores porque anulavam direitos civis e proibiam a livre circulação de ideias. Segundo Joffily (2014), na verdade já existia uma força policial ao dispor dos militares, composta por uma polícia civil truculenta e órgãos de vigilância e controle da sociedade, como Departamento de Ordem Política e Social (Dops), criados décadas antes, alguns inclusive na ditadura Vargas.

Estamos detalhando como foi moldada e aparelhada a polícia política, bem como definindo o *modus operandi* dessa força policial, para evidenciar que, desde o início do golpe, silenciar e apagar vozes que se opunham ao poder instalado era um programa de Estado no Brasil governado pelos ditadores (Fico, 2002). Por isso, os generais golpistas manipulavam a população com o discurso oficial de que agiam no cumprimento do dever, que era *livrar o Brasil do comunismo,* e para isso estabeleceram como meta inicial desarticular de forma contundente partidos de esquerda, organizações sindicais e movimentos estudantis, considerados potencialmente perigosos pela propagação de *ideias comunistas*.

Não é novidade que regimes totalitários adotam como estratégia de controle da população a censura, a repressão, a imposição do silêncio, para impedir a livre circulação de ideias e a movimentação de pensamentos que desmintam o discurso oficial e denunciem as práticas antidemocráticas, tentando evitar, assim, que se disseminem falas e planos oposicionistas. Na ditadura de 64, adotou-se como estratégia a promulgação de decretos e leis que instituíam a censura prévia da imprensa e de materiais artísticos, uma maneira de pulverizar qualquer recurso que fosse direcionado para o público. Por isso, de acordo com a legislação repressiva, toda publicação deveria ser avaliada previamente por censores que decidiriam pela liberação ou censura, sendo a base dos critérios a moral, os bons costumes e a ideologia política defendida pelos generais ditadores. De modo geral, era perceptível que prevaleciam parâmetros políticos na avaliação de textos jornalísticos e para a classe artística a régua censória se pautava pela moralidade.

Ainda analisando a estratégia de tomada e legitimação do poder pelos militares, Ridenti (2014, p. 30) recorre a Max Weber para lembrar que a dominação somente alcança o seu intento se não ficar restrita ao campo da violência. Por isso, diz o sociólogo, "os golpistas de 1964 preocuparam-se também com a sua legitimidade" (Ridenti, 2014, p. 30). Essa busca pela validação e/ou aceitação do golpe foi empreendida de algumas maneiras. No campo discursivo, por exemplo, os governistas não assumiam ser ditadores e já no primeiro ato institucional apareceu a manobra para convencer o povo brasileiro de que o golpe havia sido "um movimento civil e militar que acaba de abrir uma nova perspectiva para o seu futuro" (Brasil, 1964, s/p). Todo o texto que compõe esse decreto revela a intenção de fixar na mente das pessoas que a tomada do poder havia sido uma ação patriota para defender a democracia e que essa estava sendo ameaçada pelos subversivos e comunistas. Pro-

teger a pátria e a família também era a justificativa principal para todas as atitudes autoritárias e, incansavelmente, dizia o governo que as ações coercitivas estavam sendo usadas somente para reprimir os considerados "perigosos" para a segurança do país e esse estava "acima de tudo, portanto, tudo vale contra aqueles que o ameaçam" (Gaspari, 2014, p. 19).

Evidentemente, o discurso dos generais ditadores era mentiroso e, na prática, subversivo e comunista era qualquer um que fosse contrário ao comando e à ideologia das Forças Armadas. No plano tático empreendido pelos militares para imprimir uma aparência de legalidade aos métodos de coerção executados por eles, os temíveis atos institucionais, que começaram a ser decretados em 1964 e recrudesceram no quesito repressão com o passar dos anos, foram os recursos escolhidos para ludibriar e controlar, quando não aterrorizar a sociedade, como o quinto ato.

Dando continuidade ao cumprimento do plano que priorizava a permanência dos ditadores no comando do país, em 1967, foram impostas a Lei de Segurança Nacional e a Lei de Imprensa, normativas que reforçavam o discurso autoritário da ditadura, pois a primeira definia o que seria crime contra a segurança do país e a ordem política e social da nação; a segunda regulava a imprensa. Basicamente, eram manuais de controle e punição que estabeleciam condenações para quem se declarava e/ou agia contrário ao governo. A Lei de Segurança Nacional, por exemplo, demarcava "os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social" (Brasil, 1967, s/p), estabelecendo, na forma jurídica, o que eram atos subversivos e sistematizando penas para tais ilegalidades. Esse documento autorizava a aplicação rigorosa da Justiça Militar, independentemente de o *infrator* ser membro das Forças Armadas ou não, portanto, os

militares seriam os juízes de quaisquer ações contra eles, ainda que o julgado fosse um civil.

Pesquisas acadêmicas baseadas em documentos oficiais da época indicam que, nos primeiros anos da ditadura militar, entre 3 e 5 mil funcionários públicos foram demitidos ou sumariamente aposentados. Grande parte era do quadro das Forças Armadas e um número considerável de professores universitários, jornalistas e diplomatas, que, além de perderem os empregos, tiveram os direitos políticos cassados (Bethell, 2018). Isso indica que, já nos primeiros anos do golpe, houve resistência da população ao regime e que essa ocorreu também em consequência dos atos abusivos e violentos praticados pelas forças policiais, ou seja, houve um recuo do apoio de parte dos inicialmente simpatizantes. No que diz respeito aos movimentos estudantis e sindicais, esses, passado o primeiro impacto do golpe, se reorganizaram e realizaram protestos como a *Passeata dos Cem Mil*, em junho de 1968, com participação massiva de artistas de diversas áreas, movimentos sociais e sindicais. Esse evento foi considerado a maior manifestação de rua e o auge da resistência democrática contra a ditadura.

Com a mobilização social e os protestos ocorrendo, a publicação do AI-5 foi uma tática do comando militar para demonstrar poder e radicalizar o enfrentamento às ações rebeldes e às aglutinações promovidas por segmentos descontentes e representativos da sociedade. Esse decreto foi determinante para a estruturação e institucionalização definitiva da censura nos anos 70, pois concedia poderes quase ilimitados aos ditadores e autorizava de forma explícita e contundente ataques à liberdade de expressão.

Inspiradas doutrinariamente nas ideias de Carl Schmitt, jurista que fundamentou o regime nazista, as violações contidas nos artigos do AI-5 se complementavam e concentravam

categoricamente o poder político nas mãos dos ditadores, permitindo que esses pudessem administrar desobedecendo leis constitucionais e permitindo ações como a suspensão do Congresso Nacional, que, a partir de então, estava impedido de legislar e de cumprir a sua função fiscalizadora do Executivo. Acobertada, a polícia política poderia, por exemplo, prender qualquer cidadão por dois meses e deixá-lo incomunicável durante os dez primeiros dias de detenção, isso porque o 5º. Ato permitia. Amparados legalmente, agentes da censura ocupavam emissoras de televisão, rádios e redações de jornais dando publicidade ao decreto e coibindo a liberdade de expressão. Não há dúvidas, portanto, de que as truculências praticadas pela ditadura foram avalizadas pelo alto comando militar por meio desses atos e que, a cada edição deles, o teor autoritário das normativas era ampliado, aumentando a escalada de crueldades que vinham sendo praticadas pelos órgãos e agentes da repressão a mando do comando militar. Foi nesse período que a prática da tortura passou a ser totalmente normalizada nos porões da ditadura.

Apesar da violência incessante, é importante reafirmar que houve resistência à ditadura desde o início, principalmente por parte de grupos sindicais, culturais e políticos progressistas, que se manifestavam publicamente, reivindicando liberdade de expressão e se declarando contrários aos modos e maneiras de governar com base no autoritarismo e na violência. Em relação ao AI-5, o enfrentamento era ainda mais necessário porque, além da autorização de ilegalidades e de não ter prazo de validade, o decreto trazia consigo outro agravante: o recrudescimento da repressão. Amparados pelo absolutismo autoconcedido, os ditadores militares passaram a editar diligências cada vez mais radicais, visando deter e acabar definitivamente com os movimentos dos grupos de oposição que não arrefeciam. Em fins de janeiro de 1970, em mais uma exibição

de poder totalitário, o governo Médici publicou uma lei pormenorizada de censura que atingia gravemente as publicações nacionais, o Decreto-Lei 1077/70, que oficializava e norteava a censura prévia a livros e revistas no país.

Como já lembramos aqui, ataques à imprensa e às artes são ações características das ditaduras políticas, posto que regimes de exceção caem, na grande maioria, pelas ações de resistência empreendidas pelos artistas e pela imprensa alternativa, portanto, é algo esperado que iniciativas e movimentações desses segmentos sejam cerceadas ou mesmo aniquiladas.

Ao teorizarem sobre a repressão ao segmento cultural na ditadura, Stephanou (2001), Maués (2013) e Reimão (2011), por exemplo, se alinham quando afirmam que a perseguição existiu e era cruel desde os primeiros momentos do golpe, porém eram ações desorganizadas e, apesar do contexto de coibições e perseguições, não havia uma lei específica de vigilância aos livros e nem um aparato repressor eficaz para a empreitada. Com o passar dos anos, atos institucionais específicos criaram um aparato jurídico que amparou legalmente as ações coercitivas. Posto isso, podemos dizer que os primeiros anos após o golpe foram usados para atacar os chamados subversivos de forma atabalhoada e, concomitantemente, erguer um ambiente repressivo baseado em diligências e atividades sistematizadas e acobertadas pelas novas leis que iam sendo criadas e estabelecidas.

A censura é ato vil, um atentado aos direitos humanos, à liberdade de expressão. Ainda assim, é um recurso usual de autocracias para conter ou silenciar falas e atitudes contrárias. No Brasil, o cerceamento de liberdades individuais e as perseguições aos artistas e intelectuais ocorrem desde os tempos coloniais. Necessário lembrar que, inspirada no passado e em governos totalitários europeus, entre 1937-1939,

a ditadura Vargas criou órgãos reguladores como o Instituto Nacional do Livro (INL) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cuja função era publicar propaganda estatal e opinar sobre diretrizes doutrinárias em defesa da cultura. Entretanto, além de *opinar*, esses órgãos podiam interditar livros e outras instituições que atentassem contra a moral e contra a pátria e as suas instituições e poderiam controlar a opinião pública. Lembremos que Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queiroz foram presos na Era Vargas, suspeitos de fazerem propaganda comunista.

Percebemos, assim, que, ao publicar o Decreto-Lei 1077/70, a ditadura militar apenas seguiu uma prática comum e antiga usada por governos antidemocráticos, numa tentativa de refrear ou mesmo tentar apagar a voz da classe intelectual através da censura. Assim, ratificamos, a lei de censura prévia aos livros não poderia ser considerada uma surpresa por dois motivos: grande parte do segmento cultural se posicionava discordante do regime militar; a repulsa dos artistas resistentes aumentava a cada documento censório editado e mediante as violências públicas praticadas corriqueiramente pelas polícias. Portanto, ataques à cultura e à imprensa já estavam acontecendo e cada dia mais editoras, redações e escritores eram coagidos e proibidos de publicar as suas produções.

Para exemplificarmos a escalada de violência aos artistas, citaremos o caso de Nelson Rodrigues. Em 1966, uma obra do escritor pernambucano foi impedida de ser distribuída e vendida dias após chegar às livrarias. Segundo os censores, o romance *O casamento* (1966) havia sido enquadrado numa portaria do Ministério da Justiça porque segundo os censores o texto era um atentado contra a organização familiar, pois tinha narrativa infame e linguagem indecente (Reimão, 2011). O conteúdo da ordem ministerial era uma reprodução do dis-

curso recorrente dos ditadores e quatro anos depois essa fala foi transformada em lei presidencial sob a forma de decreto, ampliando o poder dos censores ao deliberar que não seriam "toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes" (Brasil, 1970, s/p).

Ao saber da censura do livro de Nelson Rodrigues, o jornalista Ruy Castro, que décadas mais tarde publicaria a biografia *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues* (1992), comentou a proibição chamando atenção para os possíveis desdobramentos de uma ordem ministerial calcada na ilegalidade, o que se comprovou anos depois com a publicação do Decreto-Lei 1077/70, quando, a partir de então, o objeto livro, conforme determinação explícita do documento, deveria ser avaliado antes de publicado porque, segundo os ditadores, "algumas editoras, revistas e canais de comunicação estavam fazendo publicações obscenas e tinham generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente a moral comum" (Brasil, 1970, s/p). Estabelecia-se, dessa forma, a regulamentação da censura prévia aos livros, pois todo o texto dessa lei revestia de falsa legalidade o ato de vigiar e censurar meios de comunicação e informação e produtos culturais, que eram materiais vistos pela cúpula militar como potencialmente subversivos, por propagarem ideais comunistas. Assim, as publicações passaram a ser examinadas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e pelo setor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Inicialmente, a literatura marxista foi o primeiro alvo das ações da polícia política dos censores. Na realidade, desde 1964, as obras dos intelectuais de esquerda já estavam sendo monitoradas e apreendidas, porém, com a vigência do Decreto 1077/70, as perseguições e apreensões foram intensificadas. O sistema repressivo entendia que a leitura de textos de autores

marxistas e a adesão aos ideais do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) eram ações extremamente atraentes para os estudantes universitários, jovens ávidos por liberdade e dispostos a lutar por ela. Simultaneamente à repressão no meio estudantil, eram também fiscalizados os jornais e as revistas da grande imprensa e da imprensa alternativa. Porém, era óbvio que a grande obsessão do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) era neutralizar intelectuais que se opunham ao autoritarismo.

Em meados da década de 70, já era evidente o desgaste dos militares golpistas perante a sociedade civil. A classe mais abastada, após sofrer pressões do exterior ocasionadas pela divulgação de denúncias da extrema violência política que ocorria no país, mostrava-se desconfortável com a imagem dela atrelada ao governo de ditadores. É relevante lembrar que, ao assumirem o comando em 1974, o general Geisel e a cúpula do comando, acuados com os números negativos da inflação e da dívida externa e tendo que lidar com o descontentamento que começava a aumentar entre os apoiadores civis e mesmo no meio militar, decidiram iniciar uma fase que ficou conhecida como *distensão*. Esse momento foi resumido por um *slogan* repetido exaustivamente ao longo do mandato de Geisel: *abertura lenta, gradual e segura*. Todavia, no quesito repressão à cultura, o recrudescimento continuava. Nomeando o jurista conservador Armando Falcão para ocupar o Ministério da Justiça, os ditadores continuaram perseguindo ferrenhamente escritores e obras que a censura dizia atentar contra a moral e os bons costumes, bem como qualquer pessoa que discordasse do governo e pudesse exercer influência sobre os cidadãos, especialmente os jovens, com ideias rebeldes. Temos claro, assim, que o discurso de abertura, pelo menos em relação ao segmento cultural, naquele momento, ficou no plano teórico. No dia a dia, a paranoia conspiratória e a "cruzada moral" con-

tinuaram e Falcão atuou fortemente para superar o recorde de proibições, chegando a censurar mais de 500 livros, além de centenas de milhares de filmes, músicas, *jingles*, teatro, música etc., registrando uma certa fixação pelos temas vinculados à sexualidade. Textos de Cassandra Rios e Rita Reynolds eram constantemente apreendidos, por exemplo. Dentre os principais autores apontados para vigília e apreensão: Caio Prado Jr., Che Guevara, Fidel Castro, Guilhon de Albuquerque, José Álvaro Moisés, José Serra, Kurt Urich Mirow, Mao Tsé-Tung, Nelson Wernek Sodré, Régis Debray, dentre outros (Silva, 1989, p. 15).

A partir de 1976, com maior controle do poder presidencial, Geisel conteve os generais mais radicais, aqueles que defendiam o endurecimento progressivo do regime militar e a permanência das Forças Armadas no poder, e ocorreu uma clara diminuição das atividades da polícia política. Porém, somente em 13 de outubro de 1978, o Congresso Nacional aprovou e tornou pública a Emenda Constitucional nº. 11, que revogava o AI-5 a partir de 1º. de janeiro de 1979. Em agosto do mesmo ano, foi promulgada a Lei da Anistia e iniciado o processo de reinstalação da democracia no país.

Em 1988, duas décadas após a publicação do AI-5, Zuenir Ventura lançou um trabalho importante sobre a censura dos livros. A obra *1968: o ano que não terminou* foi elaborada com base em jornais e revistas da época e na própria experiência do autor, que fora preso de forma arbitrária, sem acusação formal e sem julgamento, por ajudar políticos e intelectuais considerados subversivos.

Em seu livro, ao abordar os números da violência política, o autor estima que, entre 1968 e 1978, mais de mil e quinhentos políticos foram vítimas da repressão, punidos com cassação, suspensão de direitos políticos, afastamento ou per-

da do trabalho e/ou prisão. No que diz respeito à proibição e/ou circulação de material artístico-cultural, afirma que foram censurados "cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, dezenas de programas de rádio, 100 revistas, mais de 500 letras de música e uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovelas" (Ventura, 1988, p. 285).

Estudar os números da repressão, mais especificamente a censura aos livros, tem sido objeto de pesquisa principalmente de alguns profissionais da área de Ciências Humanas. Quase sempre, esses dados relativos às ações de repressão às publicações são controversos. Sandra Reimão, professora livre-docente da Universidade de São Paulo, dedicou-se ao tema por mais de uma década e fez questão de debater as divergências em relação a esses levantamentos referentes ao material artístico censurado pelo regime de 64.

Ao realizar pesquisas para elaboração de sua tese de doutorado, Reimão (2011) considerou fontes acadêmicas e arquivos do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão que, a partir do Decreto 1077/70, passou a ser responsável pela censura dos livros. Estabelecendo diálogos com estudos publicados que abordavam esse tema, analisando documentos oficiais e o contexto de proibição e censura cultural, com atenção particular aos livros de ficção censurados de alguma maneira pelo regime, a professora-pesquisadora desenvolveu um trabalho minucioso, que foi publicado pela primeira vez em 2011, com o título *Repressão e resistência: censura a livros na Ditadura Militar*. No primeiro capítulo dessa obra, a autora é cuidadosa ao delinear o panorama da atuação censória dos militares e explicitamente cautelosa ao abordar os números resultantes das ações governamentais contra a liberdade de expressão. Reimão justifica a recomendação de prudência porque considera indispensável atentar

para alguns aspectos, como o fato de os arquivos com esses documentos se tratarem de material preservado, ou seja, não se pode negar a impossibilidade de se dimensionar o tamanho da documentação original na sua totalidade e a qual percentual esse material protegido corresponderia.

Como resultado de seus estudos, a autora pondera que, em relação aos processos de censura prévia de publicações, os livros, as revistas, correspondem a um quantitativo pequeno, se comparado ao volume das peças teatrais e das obras cinematográficas vetadas. O levantamento feito por funcionários do Arquivo Nacional registra cerca de 490 livros e 97 revistas avaliadas pelo DCDP. Levando-se em conta o contexto de preservação dos documentos e as trocas de responsabilidade pelo acervo entre órgãos do governo para uma maior proteção, Reimão afirma ser difícil contabilizar com precisão o acervo censurado.

Sobre essas discrepâncias de números, ao tentar quantificar os arquivos/obras vetados pela ditadura, é preciso atentar ainda para o fato de que o golpe militar de 64 é uma ferida aberta, um assunto delicadíssimo e ainda em análise. Assim, desde a retomada da democracia e a promulgação da Constituição de 1988, há uma batalha sendo travada entre grupos militares e movimentos criados pela sociedade civil e pelos parentes dos desaparecidos e mortos pela repressão durante o regime. Dois lados antagônicos lutando pela memória, pelo domínio da versão oficial dos fatos, em constante guerra informacional, realidade que contribui decisivamente para a discordância dos números apresentados (Figueiredo, 2017). Outro fato é o acesso e a localização dos arquivos. Não se faz ideia do tamanho do acervo existente, porém não é demais imaginar que algum material foi extraviado ou mesmo escondido e que há material a ser encontrado, acima de tudo, revelado. Não é

demais lembrar que os projetos que lutam para preservar a memória das vítimas e esclarecer os crimes esperam a liberação de arquivos selados em posse das Forças Armadas. Portanto, é compreensível a falta de alinhamento, as divergências, as discrepâncias, no que diz respeito aos números da repressão, seja em relação ao material físico apreendido ou às vidas ceifadas. É preciso considerar que cada pesquisador tem como base um acervo singular porque essa história ainda está sendo contada e o enredo muda à medida que acontecimentos e personagens saem das sombras.

Na obra *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), uma contribuição valiosa para os estudos sobre o tema literatura e ditadura, Eurídice Figueiredo, professora da Universidade Federal Fluminense, realça a importância de alguns dos movimentos e ações de segmentos da sociedade brasileira para preservar a memória, em busca de justiça e de resistência ao apagamento da verdade no que diz respeito às violências da ditadura de 64. Neste trabalho, faremos referência a três projetos citados pela pesquisadora, que escolhemos devido ao alcance e consistência e, ainda, por ilustrarem bem os motivos pelos quais não podemos esquecer uma das faces do governo militar: a falta de humanidade. O primeiro é o projeto *Brasil: nunca mais* (Arns, 2014), iniciativa de jornalistas, religiosos e advogados, que, em 1979, iniciaram um trabalho clandestino de registro e arquivamento de processos realizados pelos tribunais militares, uma ação fundamental de escrituração da tortura no período e que resultou numa documentação de quase 900 mil cópias. Uma versão resumida desse calhamaço foi transformada em livro com o nome do projeto, incomodando os militares a ponto de esses elaborarem outra publicação para contrapor as informações do *Brasil: nunca mais* (Arns, 2014). A obra dos generais não foi publicada na época, somente vindo a público nos últimos anos, quando

mídias cooptadas pelos direitistas conseguiram mais espaço e apoio social e passaram a veicular falsas notícias alinhadas às ideias contidas no documento, o que rendeu propaganda para o livro e despertou interesse de grupos fascistas. (Figueiredo, 2017, p. 16).

O segundo movimento de resistência que merece destaque é a *Comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos*. Idealizada e criada por lei pelo deputado federal e vítima da ditadura, Nilmário Miranda, em 1995, foi presidida pelo jurista Miguel Reale Júnior. Com uma atuação fundamental na busca por informações e reparação em relação aos mortos e desaparecidos no regime de 64, essa comissão conseguiu reunir 326 nomes e respectivas biografias. Esse trabalho foi disponibilizado em livrarias com o título *Os filhos deste solo* (1999), tendo Nilmário Miranda e Carlos Tibúrcio como autores. Há ainda a versão digital, o *e-book Direito à memória e à verdade* (2007), disponibilizado no *site* da Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República. Com as atividades da comissão amparadas e instituídas por Lei, foi possível conceder atestados de óbito e indenização para as famílias diretamente violentadas pela ditadura. Entretanto, as famílias ainda lutam pela investigação e elucidação das mortes (Figueiredo, 2017).

A terceira ação que apontamos é a *Comissão Nacional da Verdade* (CNV), colegiado criado por lei em 2011 e instituído um ano depois pelo governo brasileiro para investigar os atentados contra os direitos humanos cometidos pela ditadura militar. Fomentada principalmente por 20 milhões de páginas disponíveis no Arquivo Nacional, antes em poder de órgãos de censura e guardadas separadamente em vários departamentos governamentais, essa comissão apurou que 191 brasileiros que resistiram à ditadura foram mortos; 210 con-

tinuam desaparecidos e apenas 33 corpos foram localizados, num total de 434 cidadãos mortos e desaparecidos. Um relatório composto por três volumes detalhando as apurações da CNV foi entregue à presidência da República em dezembro de 2014 e posteriormente disponibilizado para a sociedade em vários canais governamentais e civis, sendo um documento de fácil acesso.

Ao apresentarmos, ainda que brevemente, esses três movimentos de luta pela preservação da memória da ditadura de 64 no Brasil, o nosso intuito é possibilitar uma compreensão mais ampla em relação aos dados numéricos divulgados nas várias pesquisas que tratam do tema repressão na ditadura militar, uma vez que alguns desses dados, especialmente os que tratam dos mortos, desaparecidos, torturados, censurados etc. são divergentes.

Acreditamos que essa explanação sobre os detalhes que permeiam a preservação e os entraves no acesso a esse material, além das dificuldades inerentes de pesquisar um tema tão sensível, tornam mais claro por que o entendimento desse processo de apuração de documentos e compreensão das violações e violências da ditadura pelos brasileiros tem sido lento, apesar do trabalho importante feito por movimentos sociais que travam uma batalha incansável contra o apagamento dos fatos e por justiça para as vítimas dos militares ditadores.

Ainda tratando da morosidade da apuração dos crimes cometidos nesse período nefasto da história do país, recorremos à explicação de Eduardo Reina, jornalista, autor de livros e textos científicos que debatem a ditadura militar e condutor de um trabalho investigativo perene com enfoque em descobrir e dar visibilidade a histórias de mulheres periféricas e camponeses, indígenas assassinados ou desaparecidos ao longo do regime de 64. Numa entrevista concedida para a

revista *Entreletras*, do Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal de Tocantins, ao discorrer sobre a maneira como a sociedade civil de alguns países do Cone Sul enfrentou o pós-ditadura, Reina chama atenção para o caso da Argentina. O país vizinho, segundo ele, foi ajudado pelo curso da história, porque após o fim do regime militar naquele país, aconteceram eventos como a Guerra das Malvinas, muito desgastante para o país, mas que culminou com uma movimentação social contra os militares. Como consequência e inconformados com a decisão do governo de travar um conflito inútil e desnecessário contra os ingleses, o povo argentino criou entidades civis que empreenderam ações reivindicatórias de busca e esclarecimento sobre os seus desaparecidos políticos. No Brasil, diz Reina (2020), não tivemos isso e a Lei da Anistia serviu mais para apagar os crimes cometidos pela polícia política. Desse modo, uma questão essencial para o jornalista é defender sempre a investigação criteriosa dos arquivos da ditadura e a busca por mais fontes de informações porque, segundo ele, ainda sabemos muito pouco sobre o período da repressão no que diz respeito às violações civis e aos direitos humanos. Assim, apesar de ser um trabalho árduo, minucioso, demorado, precisa e deve ser feito cada vez mais, mesmo com todos as forças contrárias, porque é essencial divulgar o que ocorreu, principalmente ouvir outras fontes, que não os militares.

Em se tratando de forças que atuam contra a apuração e publicidade dos crimes cometidos ao longo do regime militar, a postura das Forças Armadas em relação às violações dos direitos humanos e civis na ditadura é tema caro para Eurídice Figueiredo. A professora da Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense é peremptória ao afirmar que a Lei da Anistia impediu que os agentes de tortura e perseguição fossem julgados e punidos e ainda concedeu perdão

aos envolvidos na repressão. De acordo com a docente, essa lei contribuiu decisivamente para que o estado brasileiro se negasse a expor os crimes e punir os torturadores. Evidenciados, portanto, estão alguns dos vários percalços que surgem para um pesquisador da história da ditadura no Brasil, principalmente quando esses se propõem a analisar os números referentes às violências cometidas pelo Estado repressor. Por isso, são aceitáveis e necessários o cuidado e a cautela com que esses dados são tratados pelos estudiosos comprometidos com o esclarecimento do período, como são os citados e usados neste trabalho.

Ao expormos esses detalhes sobre as pesquisas realizadas por aqueles que se debruçam sobre os números da repressão na ditadura militar, buscamos deixar o mais claro possível que houve uma repressão violenta no Brasil, iniciada com a deflagração do golpe e recrudescendo de maneira perene nos primeiros anos do governo ditatorial e radicalizando totalmente em 1968, quando o Estado de exceção foi definitivamente estabelecido de forma ampla, amparado pela promulgação de leis específicas que davam ar de legalidade às investidas policiais truculentas que atentavam contra os direitos dos cidadãos. Há documentos comprovando que brasileiros foram perseguidos, presos, silenciados, torturados e mortos e a falta de consenso referente aos números apenas reforça a necessidade de mais estudos e apoio institucional para pesquisas que se debruçam sobre os *anos de ferro e de chumbo* no Brasil, porque cada análise contribui para esclarecimentos e reflexões sobre um tema ainda tão obscuro para a sociedade.

Diante da censura de livros no Brasil, entre os anos de 1964-1979, nota-se que a repressão ao segmento cultural, especialmente no que concerne às publicações, ocorreu de forma mais organizada com a Lei 1077/70, que trazia um

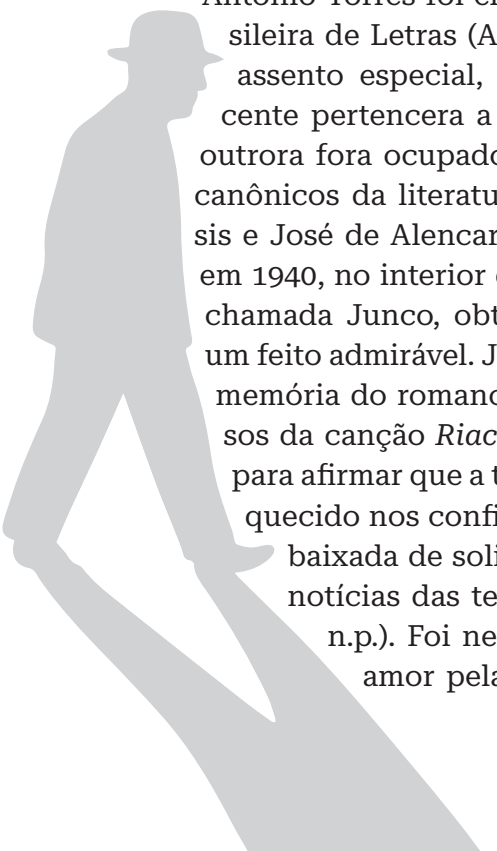
ordenamento específico para impedir a circulação dos livros e cercear a produção dos escritores. Mesmo assim, os três romances de Antônio Torres, cujos enredos traziam críticas ao governo e ao *modus operandi* da polícia política, publicados entre 1972-1976, não foram proibidos de circular. Na prática, lançar essas obras foi um ato de resistência cultural do escritor, que através da escrita se posicionou contra as atrocidades que ocorriam no país a mando dos militares, um posicionamento que nos motivou a estudar essas narrativas com intuito de comprovar a importância delas como ficções colaborativas para a compreensão da ditadura de 64, um trauma não resolvido do brasileiro.

A importância desses livros escritos em plena ditadura militar e abordando as violências do regime é bem explicada por Figueiredo, quando essa discorre sobre seus propósitos ao escrever a obra *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017) e diz que a ficção *é mais* assertiva ao desvelar o autoritarismo para o público. Sobre a singularidade do literário, trazemos aqui uma informação sempre rememorada por Antônio Torres (2002), quando perguntado sobre a produção do seu primeiro livro. Nessas ocasiões, o autor invariavelmente enfatiza que o romance foi escrito e lançado "na contramão do enquadramento da ordem & progresso: censura, prisões, tortura, desaparecimentos, mortes, nunca é demais lembrar [...] *Um cão uivando para lua* é desse tempo e deste lugar" (Torres, 2002, p. 9). Assim também aconteceu com as suas duas obras seguintes. E como a literatura é um espelho da vida, as três narrativas não se furtaram, apesar da perseguição política, a configurar a ditadura militar, possibilitando reflexões sobre uma época sombria; sobre a atuação de um escritor; sobre a necessidade da arte literária em momentos de horror, que vez ou outra assolam a humanidade.

Dessa maneira, os livros aqui analisados são obras de ficção escritas em tempo real de silenciamento e de terror que atingiram o Brasil sob o comando de ditadores militares. Como narrativas de resistência, devem, por isso, compor o acervo especial de ficção que se opõem a governos autocráticos e que contribuem com um olhar contrário e desafiador sobre a história oficial, colaborando, dessa maneira, para a preservação da memória nacional. Arte-palavra, esses romances, quando lidos com sensibilidade, podem nos levar a pensar o passado e refletir sobre o povo que queremos ser e o país que precisamos/devemos reconstruir, pois concretizam mais uma oportunidade de compreensão da ditadura de 64, cujos estragos ainda nos atingem.

# 3 ANTÔNIO TORRES: 50 ANOS DE FICÇÃO E RESISTÊNCIA

*"Narrar é resistir."*
(Guimarães Rosa, *O vaqueiro Mariano*, 1947-1948, p. 74)



Em novembro de 2013, prestes a completar 73 anos, Antônio Torres foi eleito imortal da Academia Brasileira de Letras (ABL), para ocupar a cadeira 23, assento especial, uma vez que no passado recente pertencera a Jorge Amado e Zélia Gattai e outrora fora ocupado por dois dos escritores mais canônicos da literatura brasileira: Machado de Assis e José de Alencar. Para um menino que nasceu em 1940, no interior da Bahia, em uma cidadezinha chamada Junco, obter a imortalidade literária foi um feito admirável. Junco, aliás, tem lugar cativo na memória do romancista, que costuma evocar versos da canção *Riacho do navio*, de Luiz Gonzaga, para afirmar que a terra natal era "um povoado esquecido nos confins do tempo, encravado numa baixada de solidão e poeira, sem rádio e sem notícias das terras civilizadas" (Torres, 2014, n.p.). Foi nessa mesma cidadezinha que o amor pelas Letras começou. Numa ma-

nhã de domingo, sua mãe, Dona Durvalice, chegou em casa tendo nas mãos o mais extraordinário dos inventos humanos. Um "abecê" (Torres, 2014, n.p.). Ao entrar na escola, já sabendo o bê-á-bá, encheu os olhos da professora Serafina, que transformou o aluno em declamador de poemas e atração das festas públicas da comunidade. Sua fama de bom aluno se espalhou e durante um tempo escreveu cartas para os analfabetos da região, que enviavam as missivas para os parentes que haviam migrado para o Sul. Foi nessa época que começou a sonhar em ser Castro Alves, hoje um desejo lembrado de forma bem-humorada pelo escritor: "O cara era bonito como um corno e dava muita sorte com as mulheres. Quem é que não queria ser Castro Alves?" (Torres, 2017, p. 1).

Aos 19 anos, o filho mais velho do Seu Irineu se mudou para Salvador e virou repórter do *Jornal da Bahia*. Dois anos depois, estava em São Paulo, trabalhando no diário Última *hora*, no qual trocou o jornalismo pela publicidade, atuando como redator e diretor de criação em várias agências da capital paulista, Portugal e Rio de Janeiro. Em 1968, ao voltar de uma temporada em Lisboa, resolveu se dedicar à literatura, lançando a sua primeira obra em 1972. A partir daí, não parou mais. Passadas quase cinco décadas, dezoito livros publicados, reedições, reverenciado no Brasil e no exterior e com obras traduzidas para vários países, Antônio Torres continua bastante ativo. *Querida cidade,* seu 12º. romance, publicado em 2021, foi concebido na última década e em meio aos muitos compromissos literários que o escritor cumpre para receber homenagens, debater a própria obra, promover a literatura brasileira e fomentar a leitura literária, apadrinhando projetos e eventos com o tema.

O *Chevalier des Arts et des Lettres*, honraria concedida pelo governo francês pela difusão da sua obra na França, é

conhecido pelo estilo de narrativa fragmentada, que suscita vários temas individuais e coletivos e brinca com a memória. Compõem suas obras personagens de origem simples e alma complexa, sintaxe submissa ao discurso, domínio da intersecção das linguagens culta e popular, a música e, sempre a rondar, talvez o seu tema mais caro, as fugas, o ir e vir, a resistência, o não se entregar, a interminável busca de si e da realização de um sonho. Quando questionado sobre o que é o livro, Torres costuma responder que "é uma história cheia de histórias" (Torres, 2021, p. 194).

E de boas e significativas histórias é estruturado o seu legado de cinquenta anos como escritor de ficção. Não raro, seus enredos apresentam personagens como a figura materna forte e resolutiva, a despeito do ambiente machista; o pai acuado, extremamente humano e falho; as luzes e o brilho sedutor da cidade; o filho que migra e a família que espera; loucos e suicidas; o grande personagem Brasil; a presença dos sentimentos, quase sempre desmedidos, quase sempre violentos, impulsionando os indivíduos e inundando as páginas romanescas de angústia, desespero, medo, raiva e esperança. Há sempre um pouco de esperança na escrita torresina.

Uma das marcas estratégicas da literatura de Antônio Torres é o constante movimento interno da narrativa, garantido pelas bem realizadas digressões propiciadas, muitas vezes, pelos sonhos das personagens, pelo diálogo do texto com as tradições que o precedem, com o cancioneiro popular e erudito, com as literaturas brasileira e universal. Um texto que se tece como sonhos criando forma através da escrita e essa configurando os caminhos da migração, do escape, seja da terra natal e/ou de si próprio. Estar ativo em sua produção literária é uma bela maneira de Antônio Torres comemorar cinquenta anos de literatura, até mesmo porque o passar dos anos e

as mudanças do tempo não foram motivos para o escritor se curvar às modas mercadológicas. O autor não desceu da montanha, como conjecturou Aguinaldo Silva (1972), autor da primeira crítica impressa, texto responsável por chamar atenção do meio literário para o jovem ficcionista. Cabe dizer que os críticos que lhe desejaram vida longa na estreia ficariam satisfeitos. Hélio Pólvora, um dos colunistas mais respeitados da época, provavelmente estaria, uma vez que, após analisar o primeiro romance do junquense, apostou na espera de uma "ficção maior, mais amadurecida, fruto de técnica e escrita mais apuradas (Pólvora, 1973, n.p.). Os romances de Torres se sucederam, o talento para contar histórias comprovou-se com páginas tecnicamente mais sofisticadas e narrativas mais enredadas, o que já não surpreende e apenas corrobora o motivo da admiração por parte do público e da crítica. O que tem surpreendido mesmo, cinco décadas após a estreia, é o fôlego do velho escriba.

Nas páginas de abertura de *Um cão uivando para a lua* (1972), Torres usa uma frase emblemática de William Faulkner: "Entre a dor e o nada eu escolho a dor" (Torres, 2002, p. 5) Essa epígrafe já prenunciava a resistência pessoal do escritor, posto que o ano era 1972, um tempo de dor no Brasil governado por ditadores, que empreendiam uma cruzada moral e política responsável por mortes, desaparecimentos, prisões, torturas, censuras. No prefácio da edição comemorativa de trinta anos do primeiro romance, o autor se lembra daquele tempo de aparente

> [...] *progresso* – a Transamazônica, ponte Rio-Niterói, Itaipu, o BNH, o *boom* imobiliário, o DDD e o DDI, PNBs fantásticos, as fachadas da ditadura militar. Em seus porões os descontentes ou dissidentes, uivavam até a morte, se não fossem resgatados antes no rabo de um foguete para o exílio [...] ah, me-

> ninos, era uma era de arte na contramão do enquadramento da ordem (Torres, 2002, pp. 8-9).

e, sobretudo, de horrores. Torres revela também que "O título surgiu numa noite escura, em São Paulo, [...] Como os uivos vindos lá do fundo dos quartéis e dos manicômios, num dos quais, no Rio de janeiro, visitei um amigo que estava passando uma temporada no inferno dos eletrochoques" (Torres, 2002, p. 9). Foi nesse Brasil sombrio que resolveu iniciar a carreira de ficcionista.

A história da humanidade tem demonstrado que, em períodos turbulentos das sociedades, quando, por exemplo, as liberdades e os direitos civis estão sendo atacados e negados aos cidadãos, a cultura e a arte quase sempre assumem papéis fundamentais de resistência, provavelmente por se configurarem como linguagens que recusam o fechamento e a imposição de um sentido único, possibilitando, assim, o enfrentamento ao autoritarismo, às desigualdades, às violências inúmeras que caracterizam tais épocas. Embora a literatura não resolva problemas e nem se proponha a isso, ela joga luz sobre eles possibilitando transformações individuais e/ou coletivas.

Houve bastante resistência das artes à ditadura de 64, contudo, quando pensamos nos atores sociais do segmento que fizeram oposição ao governo dos generais, possivelmente, lembraremos mais de imediato das músicas e peças de teatro, sendo legado às outras áreas, de certa maneira, um papel secundário, coadjuvante, e por vezes até dando-lhes pouca valia e/ou mesmo relegando-as ao esquecimento, o que seria um erro, pois todos os movimentos estéticos foram necessários e importantes naquele período histórico-social marcado por injustiças e horrores. Por isso, convém lembrar que ocorreu uma significativa resistência por parte da escrita literária durante

o regime militar e que, em muitas ocasiões, a reação ao governo dos generais aconteceu através da escrita de ficção, que denunciava as atrocidades configurando as violências sociais ocorridas no país, bem como a transformação de uma nação subjugada por um governo de exceção, autoritário, centralizador, controlador e supressor de direitos civis.

Com a publicação do Decreto-Lei 1077/70 e a autorização legal para censura prévia dos livros, alguns escritores, Jorge Amado e Érico Veríssimo entre eles, campeões de venda na época, lideraram movimentos contra a repressão e declararam preferir parar de publicar no Brasil a submeter os originais aos censores. Mediante esse posicionamento público de figuras importantes da literatura e, principalmente, pelo prestígio internacional do autor de *Capitães da Areia*, o governo recuou um pouco, publicando, dias após o decreto, novas instruções que foram elencadas na Portaria 11-B, Instrução n. 1-70, de 24 de fevereiro[2], que liberava da vigilância censora material com fins didáticos ou teor filosófico, técnico, científico, se esse não abordasse assuntos considerados sensíveis para o governo. Apesar das ressalvas, o documento foi considerado um avanço, porque, naquele momento, a censura estava trabalhando de forma perversa e incessantemente, inclusive, com um volume de trabalho maior em consequência das denúncias anônimas. Nélida Piñon, contemporânea de Torres, no discurso de recepção do amigo quando esse assumiu cadeira na Academia Brasileira de Letras, lembrou:

> [...] a ditadura militar, que se estabeleceu no Brasil a partir de 1964, semeou pela terra

2. "Estão isentas de verificação prévia as publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosófico, científico, técnico didático, bem como as que não versarem sobre temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes" (Reimão, 2011, p. 30).

> tempos obscuros e cruéis. É difícil rastrear os efeitos desta tragédia que se abateu sobre a vida nacional. Uma circunstância que também golpeou os escritores, vítimas dos efeitos produzidos por um sistema que, em defesa de estruturas monolíticas, cerceava a liberdade, cassava direitos, impunha vigilante censura. Era como viver em um exílio que nos privava da rebeldia intelectual inerente ao ato mesmo de refletir, que cancelava o pensamento portador em seu bojo de variações e matizes (Piñon, 2014, s/p).

A autora de *A doce canção de Caetana* (1998) relembrou ainda que, apesar de tudo, houve insurgência por parte dos escritores, chegando alguns deles e ela mesma a percorrerem juntos o Brasil, desafiando e resistindo ao

> [...] controle de um regime que abortava projetos, imergíamos em mortífera clandestinidade. Contudo, a serviço de um ideal libertário, reagíamos ao formar certa falange com nomes como: Torres, Loyola, Louzeiro, Ednalva, João Antonio, Rubem, Lygia, Cícero, Novaes, e a escriba que lhes fala, e outros nomes mais. Unidos, demos início a uma empreitada cívica contra os que faziam regredir as pautas essenciais da civilização. Através de protestos públicos, de manifestos e de viagens pelo Brasil, transformamo-nos em goiardos medievais a divulgarem pela Europa a liberdade acintosa e a palavra poética (Piñon, 2014, s/p).

Todavia, diante do cenário de repressão, denúncia anônima e censura institucionalizada e abalizada pelas forças repressivas do Estado, muitos/as escritores/as passaram a evitar

nos seus trabalhos abordagens que confrontassem diretamente o momento histórico, passando a praticar a autocensura como estratégia para escapar da vigilância, da prisão, da tortura ou mesmo da morte[3]. Talvez por isso, por um tempo considerável, a produção literária dos anos 70 do século XX foi duramente criticada e caracterizada como pouco profícua por uma parte da crítica literária. À época, tornaram-se corriqueiras expressões como *gavetas vazias*, *vazio cultural*. Na percepção de alguns, Campos (1974), Estevam (1974) e Oliveira (1975), isso ocorria por conta da inviabilidade de se produzir arte e cultura sob a vigília dos censores. Na análise de outros, Coutinho (1973) e Arrigucci (1975), o problema era a falta de ligação de parte dos nossos escritores com a realidade social e ausência de identificação com o momento, derivando uma produção literária dessa postura pretensamente isenta de conflitos sociais, culminando em obras que refletiam experimentalismos técnico-formais, às vezes atraentes, porém quase sempre sem valor artístico e pobre em compromisso artístico-social. Em palavras claras, produção fraca, principalmente se comparada a um passado recente da produção literária brasileira, como o romance de 30 ou a Geração de 45.

Crítico literário na época, Aguinaldo Silva expressou seu descontentamento com os rumos da ficção nacional dos anos 70. Em um texto para o jornal *Opinião,* em novembro de 1972, ao se manifestar sobre a produção cultural do período, o novelista emitiu uma opinião duríssima sobre a produção literária brasileira do final dos anos 60 e início dos anos 70, compreendendo-a, de maneira geral, como fraca, amadora e covarde. Eram tempos de acirramentos. Entrando no debate,

3. "A autocensura funcionava como uma espécie de constrangimento interior, relacionado ao medo político e ideológico e à insatisfação geral, que levava os escritores a controlar, no nascedouro, seus temas e modos expressivos, para que não fossem censurados" (Pellegrini, 2014, s/p).

num artigo publicado na *Revista Visão,* o crítico Carlos Nelson Coutinho (1973) elaborou um painel literário apresentando novos autores e tecendo juízo de valor sobre a literatura brasileira. Iniciando seu texto em tom de desculpas para o público, o ensaísta afirma que aquele era um momento de esvaziamento e estagnação cultural. Afirmava ainda, embora sem nomear, que um número relevante dos nossos escritores – exceto os grandes – via quase sempre a literatura como algo elitista, individualista e que isso culminara numa produção, às vezes, até interessante do ponto de vista experimental, entretanto distanciada dos valores humanos e escassa de valor estético. E alertou que, para compreender essa produção literária um tanto quanto decepcionante, seria necessário, considerar causas externas a opção dos jovens pela elaboração de uma ficção neutra, apesar do cenário político-social.

Em 1996, mais distanciada temporalmente da polêmica, Tânia Pellegrini publicou o livro *Gavetas vazias: Ficção e política nos anos 70,* tendo como foco de análise as relações entre literatura e o contexto político-social de 64, buscando esclarecer como se deu a produção da literatura brasileira em um período marcado por intensa militarização do Estado e muita repressão cultural, com leis censórias exclusivas para os livros.

Em quase duzentas páginas de explanações e argumentações cuidadosamente fundamentadas, Pellegrini finda por assumir uma postura diferente de Silva e Coutinho. Sobre a produção supostamente pífia dos nossos escritores, afirma, por exemplo, que existia uma produção inovadora que trilhava por novos caminhos de ficção, por isso não se deveria analisar a literatura nacional daquele tempo, tendo como base apenas a situação política e social do país.

De fato, se nos propusermos a fazer um panorama da literatura brasileira dos anos 70 do século passado, é possível

apontar que autores experientes, alguns até consagrados pelo público e pela crítica, lançaram obras importantes. Lembremos de Lygia Fagundes Telles, em *As meninas* (1973), obra em que há configuração de tortura relacionada à ditadura militar de 64; Antônio Callado em *Quarup* (1967); Jorge Amado que, entre 1964 e 1977, lançou cinco romances, dentre eles *Tenda dos Milagres* (1969), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do Agreste* (1977). Houve também a estreia de autores que se consolidariam anos depois como nomes significativos das nossas Letras no campo da narrativa, como Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, João Gilberto Noll e Antônio Torres. E não podemos deixar de fazer referência à chamada "poesia marginal", representada aqui por Ana Cristina Cesar, Chacal, Cacaso e Torquato Neto. Convém enfatizar que alguns textos foram enquadrados nos decretos e leis de censura e impedidos de circular ou nem chegaram a ser publicados, como *Aracelli, meu amor* (1976), de José Louzeiro; *Mister Curitiba* (1976), de Dalton Trevisan; *Zero* (1974), de Ignácio de Loyola Brandão, para citar alguns.

Para Pellegrini (1996), portanto, quem se debruçar sobre a produção desse tempo deve fazê-lo com cuidado, atenção e sob um viés mais amplo. A autora propõe que deveriam ocorrer análises abordando *a presença* da literatura em tempos tão difíceis como foram *os anos de chumbo*, com destaque para o fato de essa safra literária revelar *novas* formas de produção, merecendo por isso um olhar crítico menos tradicional, ou seja, a crítica literária deveria repensar os métodos usados até então e buscar outras técnicas de análise, pois os autores que escreviam na ditadura tiveram que, no mínimo, redefinir as suas estratégias de escrita para tentar escapar da censura, da prisão, da tortura e até da morte.

Quase quarenta anos após o golpe de 64, tendo sido publicado um considerável número de estudos sobre a literatura brasileira na ditadura militar, confirma-se que nem todas as gavetas estavam vazias e que aquele tempo não foi perdido para a literatura nacional. O próprio Carlos Nelson Coutinho (1973), ainda que apontando o que chamou "falta de fôlego" dos nossos romancistas mais experientes e do desinteresse das editoras em publicar novatos com ideias "inoportunas", também apontou o surgimento de novos e talentosos escritores, distanciados de pastiches e de modismos técnico-formais e tocados pelos dramas humanos e pelo indivíduo, como Moacyr Scliar e Antônio Torres, entre outros. O gaúcho lançou um romance em 1972, *A guerra no bom fim,* mas não era sua estreia na literatura, ele já havia publicado livros de contos; Antônio Torres era estreante naquele ano, com a narrativa *Um cão uivando para a lua*. Ao analisar os livros desses dois escritores, o crítico avaliou que, apesar de algumas falhas de composição, eram autores que possuíam técnica literária e abordavam temáticas de real significado para o ser humano, porque eram obras que privilegiavam o social, o tempo, o contexto. Sobre o texto de Torres, ponderou que, apesar da inexperiência do baiano na escrita de ficção, seu primeiro romance era uma das melhores obras lançadas nos últimos anos pela temática, pela elaboração de personagens capazes de expressar as angústias sociais do momento e  pelo modo de escrita adotado pelo jovem autor.

Ao longo da sua crítica, Coutinho enaltece o núcleo humano presente na obra, que traz, entre outros personagens, um migrante nordestino vivendo em São Paulo, buscando sucesso como jornalista. O mote da migração não era novidade, mas um nordestino almejando sucesso em São Paulo como repórter era bastante simbólico, se pensarmos nos temas que esse assunto suscita: a concentração de editoras e jornais no

eixo Rio-São Paulo; a situação do intelectual brasileiro que vive em outras regiões e é forçado a se deslocar para tentar mais oportunidades de difusão do seu trabalho e de atuação profissional; a censura que se abateu sobre os meios de comunicação no período da ditadura. Assim, o fato de a região Nordeste, devido a uma desigual distribuição de recursos no período de industrialização do país, ser menos desenvolvida e menos avançada na escolarização dos seus habitantes, faz do protagonista oriundo desse lugar e com pretensão de alcançar sucesso como formador de opinião enredo interessante pela reflexão que se lança sobre aspectos sociais, econômicos e políticos do país. Era, portanto, um romance com várias frentes, com reflexão sofisticada sobre valores humanos, questões sociais, políticas e econômicas e riqueza estética, uma novidade. E, por isso, na opinião de Coutinho, se destacava dos demais. Esse crítico não foi o único a perceber talento no estreante. *Um cão uivando para lua* foi considerado o romance revelação de 1972 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*.

A crítica e o público aprovaram a história de um migrante nordestino letrado que vai para cidade grande, onde é impactado pelo choque cultural e sufocado pela atmosfera competitiva da capital, acabando por se transformar num intelectual neurótico e enlouquecendo de vez, quando tem uma reportagem censurada. No hospício, onde está ambientada grande parte do romance, a visita de um amigo, também repórter, é motivo para serem realizados diálogos que irão estruturar a trama, falas que oscilam entre o real e a imaginação e provocam reflexões acerca da condição humana e, simultaneamente, da história do Brasil.

> Passei o dia todo subindo e descendo escada. Preciso me cansar [...] Não, não sou eu quem está louco [...] os loucos são eles. Eu simples-

> mente os odeio [...] é por causa dos remédios. Acho que já não tenho sangue nenhum nas veias. Tenho drogas. [...] – Os remédios me deixam numa tensão desesperadora – digo, para cortar os pensamentos. – Entenda essa loucura: eles me dão calmantes que me deixam excitado. Experimente a loucura um dia, que você vai entender o quanto este mundo está louco (Torres, 2002, pp. 17-19).

Além do tom e conteúdo angustiados do diálogo travado entre as personagens, é significativo que suas vozes pertençam a um segmento social relevante, o da comunicação. Assim, *Um cão uivando para a lua* (1972) chama a atenção dos leitores porque ficcionaliza a insanidade de um país e o adoecimento mental da população. Paralelamente, mostra o embate entre os meios de comunicação de massa, evidenciando como esses estavam atuando no Brasil de 64. Uma estreia emblemática porque indicava a resistência de um jovem autor se rebelando contra um *status quo* hediondo.

Torres se inscreve numa tradição, da literatura brasileira, do que poderíamos chamar de prosa realista, vinculada, em especial, ao romance de 30, apresentando uma crítica sobre a sociedade contemporânea e questionando as alternativas de sobrevivência na metrópole. Destacou-se, ainda, a personagem central ser um nordestino migrante jornalista – um dos ofícios mais atacados pela ditadura –, em um tempo de censura. Mais especificamente, o romance apresentava dois jornalistas dialogando e refletindo sobre suas vidas e expondo mazelas individuais e coletivas, configurando um tempo de autoritarismo. Essa construção romanesca configurando uma crítica à realidade era, sem dúvidas, postura audaciosa para um escritor estreante, numa época de imposição de silêncio e de ataques aos direitos humanos. Para Coutinho (1973), Torres

teve a coragem de tratar na sua ficção de alguns dos problemas que incomodavam grande parte da população e, desse modo, seu romance indicava que a literatura podia ser um recurso para discutir a sociedade.

Empolgado com a excelente recepção, ainda em 1973, menos de um ano após a sua estreia, Torres lançou *Os homens dos pés redondos* (1973), narrativa urbana que retomava múltiplos aspectos da realidade portuguesa da década de 60 do século XX – os últimos anos do governo de Antônio de Oliveira Salazar –disfarçados na fictícia Ibéria. Utilizando estratégias semelhantes às adotadas na obra anterior, como a transfiguração da realidade, metáforas, digressões temporais, o escritor propôs diversas reflexões que abordavam várias situações características de regimes autoritários, como opressões; tortura; medo; cerceamento intelectual.

> – O rapaz se lembrou das cartas, que estavam colocadas dentro de um livro. – Eles contam tudo aí. Estas não tiveram que passar pela censura.
> Me inquieto:
> - Tem certeza de que podemos falar à vontade?
> - Podemos sim. Como o senhor está vendo, só estamos nós dois aqui.
> - Você está mesmo seguro de que não há nenhum microfone embutido nessas paredes?
> - Calma, homem. Não chegamos a tanto.
> - É que você passou muito tempo fora. O negócio mudou muito, mudou muito...
> - Parece que eles só estão pondo o microfone nos edifícios novos. Este em que eu moro é do tempo do meu avô.

> - Não confie muito nisso. Ouça o que eu estou lhe dizendo: não confie muito nisso (Torres, 1999, p. 96-97).

Mas não se esqueceu de refletir sobre as agruras de um sistema econômico excludente, como as injustas desigualdades regionais, capitalismo desenfreado, massificação publicitária; presença opressora da Igreja, provincianismos e preconceitos, imposição de costumes urbanos.

> Todas as cidades, em todo o país, haviam amanhecido com seus muros repletos de cartazes, imensos *outdoors* de 32 e 64 folhas negras, e que não diziam absolutamente nada. Ninguém estava entendendo o que significavam esses cartazes, a não ser, naturalmente, o homem que havia pago milhões por eles, assim como havia pago outros milhões pelos filmes que estavam aparecendo na televisão – [...] Páginas inteiras nos jornais e nas revistas, folhetos e malas diretas, anúncios do mesmo teor no rádio [...] (Torres, 1999, p. 248).

Um texto novamente bem recepcionado pela crítica, diante do alegado conformismo literário da época e, principalmente, pela técnica do autor, que de acordo com alguns colunistas estava mais seguro na escrita. Também foram apontadas como estratégias discursiva o uso do humor e da ironia como convites para reflexão, uma das características fundantes da obra do Torres.

Para o leitor atento, inegavelmente, o segundo livro de Torres trazia críticas e propostas instigantes de reflexão, ainda que em chave ficcional, sobre os acontecimentos de uma cidade sob o jugo da opressão e travando um embate entre o

passado e o futuro. Um enredo novamente bastante verossímil como metáfora do Brasil de 1973, que estava sob o comando daquele que foi considerado um dos mais duros entre os ditadores militares, o General Médici. Sobre *Os homens dos pés redondos* (1973), o escritor costuma dizer ser um romance ainda irregular, de principiante na escrita. Na verdade, era o primeiro romance que começara a escrever, quando ainda estava em Portugal, antes mesmo de *Um cão uivando para lua* (1972).

Percebe-se que, com esse livro, ficou evidente para a crítica uma das marcas que se tornaria, para muitos, a assinatura mais forte da obra de Torres: a escrita atenta ao social, um olhar para a vida de exclusão de parte do povo brasileiro, gente sempre carente de voz que gritasse as injustiças, violências e desigualdades históricas que afligiam essa população.

Três anos depois, em 1976, Antônio Torres se firmaria definitivamente no cenário literário, lançando o *best-seller* *Essa terra* (1976), um romance que apresentava um marco na composição romanesca de sua obra: uma personagem principal migrante, um elemento que se configura como central, narrando as agruras do indivíduo retirante, no complexo processo de deslocamento – ida, permanência e volta –, da pequena cidade para a sonhada metrópole e depois de volta à pequena cidade. Outro aspecto a se destacar é o abandono da terceira pessoa, como voz narrativa, e a mudança de foco para a primeira pessoa.

> Naquela hora eu poderia fazer uma linha reta da minha cabeça até o sol e, como um macaco numa corda, subir por ela até Deus – eu, que nunca tinha precisado saber as horas. Era meio-dia e eu sabia que era meio-dia simplesmente porque pisando numa sombra do tamanho do meu chapéu, o único si-

> nal de vida na velha praça de sempre, onde ninguém mete a cabeça para não queimar o juízo. Loucos ali só eu e o matuto com seu cavalo suado, que surgiu como uma aparição dentro de uma nuvem de poeira, para deter a minha aventura debaixo da caldeira de Nosso Senhor. (Torres, 2018, p. 9).

Em seu terceiro livro, Torres põe a personagem Totonhim como narrador-protagonista para que ele conte a sua história sem intermediações, configurando-o como sujeito consciente e narrador de sua história. Assim, o autor se filia a uma tradição que se vincula a Guimarães Rosa, autor de vários contos cujos narradores são miseráveis, dando oportunidade de fala para personagens social e economicamente configurados como aqueles que permanecem silenciados, em nossa sociedade, sem direito a se expressar por si mesmos.

Em *Essa terra* (1976), com Totonhim e a família contando suas dores e esperanças, é celebrada a ruptura com a tradição de silenciamento da personagem retirante nordestina na literatura brasileira. A relevância disso é bem explicada por Araújo (2019) que, em pesquisa sobre a trajetória do migrante do Nordeste como protagonista no cânone literário brasileiro, busca identificar as mudanças da focalização narrativa dessa voz usando como *corpus* alguns romances, compreendidos entre 1938 e 1997, de autores como Graciliano Ramos, Clarice Lispector e Antônio Torres, afirmando que essas obras abordam a problemática do migrante, a partir da sua origem e que no livro de Torres o migrante tem voz própria, uma fala sem mediação, na primeira pessoa.

É importante marcar que essa configuração de voz ao desvalido em *Essa terra* (1976), acontece em meados dos anos 70, portanto, quando o país ainda estava sob uma ditadura que

silenciava e massacrava os opositores. E porque consideramos o silenciamento uma condição histórica, política e social, essa concessão de voz ao excluído é, sob vários aspectos, de extrema importância, uma vez que indica enfrentamento de situação histórica em momento adverso, ao abrir espaço para a voz de um segmento marginalizado socialmente em um contexto no qual a ordem era silenciar. Assim, oportunizar voz aos silenciados pelo autoritarismo, apresentando-os, de maneira inédita, como sujeitos ativos na construção da sua própria narrativa, é uma maneira de fazer reparação histórica, necessidade que Torres quis pontuar em sua ficção, um ineditismo na literatura brasileira. Portanto, apesar de o governo dispor de leis específicas que legalizavam a violência contra os discordantes, Torres conseguiu escrever, publicar e vender sua produção literária, ao contrário de alguns de seus pares, que foram perseguidos e/ou presos pelos agentes da repressão, tiveram os escritos censurados e proibidos de circular.

Com o sistema repressivo funcionando desde o início do golpe e o Estado institucionalizando a violência, nos perguntamos como Antônio Torres conseguiu escapar dos censores. Há algumas hipóteses que tentam explicar isso. Uma delas, simplista, cita o fato de se tratar de um autor novato, que não chamava a atenção dos agentes; outra, mais embasada, considera que a estrutura falha do sistema repressor, a impossibilidade de rastrear todas as publicações e a predileção da censura por coibir com mais afinco as peças teatrais e a música, setores culturais de maior alcance popular, livraram o escritor da perseguição. No entanto, baseados nos temas abordados pelos romances torresinos e considerando que Torres era figura conhecida do setor da comunicação pelos trabalhos como jornalista e publicitário, concluímos que as explicações não são suficientes para justificar a livre circulação da obra de um autor contrário à ditadura, em um ambiente de censura

institucionalizada e sendo essas obras lançadas em curto espaço de tempo.

Avaliando estudos sobre a censura aos livros empreendida pelo governo de 64, parece-nos evidente que a maioria das obras apreendidas, escritores censurados e/ou presos pelo regime eram autores de produções de cunho marxista, comunistas, socialistas, esquerdistas ou com teor sexual. Sandra Reimão (2011), ao analisar os critérios adotados pelos censores considera algumas hipóteses, como por exemplo: o aparato censório era mais moral que político e os próprios artistas e intelectuais praticavam autocensura. Essa ideia alinha-se com a fala de Pellegrini (2014, s/p), que também percebeu a autocensura dos escritores durante o regime militar como uma medida de autoproteção.

Entretanto, apesar de a cautela ser algo compreensível e esperado, houve escritores que continuaram escrevendo sobre temas considerados indigestos pelos ditadores e conseguiram manter suas obras circulando. É bem verdade que alguns desses foram censurados posteriormente ou presos. Sobre essa censura *a posteriori*, esclarecemos que acontecia em consequência da falta de estrutura dos órgãos oficiais, que impedia a realização de vigilância e controle social amplos. Mediante o pequeno quantitativo de agentes e o despreparo desses para lidar com o objeto livro, restava-lhes a legislação que sistematizava as proibições, sendo essa interpretada de maneira subjetiva e, por isso, diminuindo o arco de alcance da censura e atingindo os planos ditatoriais de silenciamento da literatura.

Para ilustrar com detalhes o ambiente de produção literária de Antônio Torres, apresentaremos algumas das censuras ocorridas na época, casos que se tornaram emblemáticos, como as proibições dos livros de autores como Nelson Rodrigues – já mencionado –, Cassandra Rios, Aguinaldo Silva,

Ignácio de Loyola Brandão, Renato Tapajós e Rubem Fonseca. Rios, pioneira sobre pautas LGBTQIAP+, tachada de "escritora maldita" pelo regime militar, era levada com frequência para depor no Dops – Departamento de Ordem Política e Social. A autora teve 36 livros censurados, sendo 14 deles vetados em 1976. É significativo que, ao adotar um pseudônimo masculino, Oliver Rivers, a paulistana conseguiu publicar os seus textos eróticos. Assim, podemos afirmar que, a partir de um dado momento, a repressão passou a censurar a escritora Cassandra Rios e não apenas o seu texto.

A censura rondou Nelson Rodrigues desde o início do golpe de 64. O pernambucano recebeu o primeiro veto em 1966 e, a partir de então, foi transformado em alvo regular dos censores, que quase sempre classificavam o texto do escritor como inapropriado, ofensivo aos bons costumes e à família por abordar temáticas sexuais.

Também censurado na ditadura de 64, o novelista Aguinaldo Silva foi importunado pelos repressores em 1967, quando o livro *Dez estórias imorais* foi proibido quase dez anos após o lançamento. Acredita-se, nesse caso, que a censura tardia aconteceu em decorrência da atuação dele como jornalista de veículos considerados esquerdistas, como os jornais *Movimento* e *Opinião*. Gay e militante, Silva continuou na mira do regime e foi preso em 1969, sob um parecer que apresentava como justificativa para o cárcere um prefácio escrito para uma edição brasileira do livro *Diário,* de Che Guevara.

O caso da repressão ao escritor Renato Tapajós teve motivações diferentes. Detido em julho de 1977, três meses após o lançamento de *Em c*âmera *lenta,* o paraense era membro da guerrilha urbana e conhecido dos agentes da repressão porque já estivera preso anos antes, entre 1969 e 1974, pelo ativismo político. Na prisão, escreveu a obra autobiográfica,

caracterizada pelos censores como uma apologia ao terrorismo. Tapajós foi o único escritor a ser encarcerado pela ditadura pelo conteúdo de um livro e passou quase um mês atrás das grades. A soltura somente ocorreu após a mobilização da impressa e muita pressão de órgãos internacionais, como a Anistia Internacional.

Assim como Tapajós, Ignácio de Loyola Brandão não foi, inicialmente, vítima da violência e cruzada moral dos militares. O livro *Zero* (1975) trazia alegorias sobre a violência do Estado brasileiro, mas passou pelo crivo da censura e estava nas livrarias com boa aceitação junto ao público. Porém, foi denunciado anonimamente e teve sua autorização para circular cancelada. Portanto, o livro de Brandão não foi avaliado pelos censores, o despacho proibitivo, antes da primeira edição; foi censurado posteriormente. O livro voltaria às livrarias apenas em 1979, com a extinção das leis de censura. Hoje, com 15 edições em língua portuguesa e publicação em vários países, *Zero* é considerado um clássico nacional.

Ponderando algumas das análises sobre liberdade de expressão, vigilância sobre a circulação dos livros, encarceramento de escritores e o contexto político da censura cultural nos anos 70, detalhadamente expostas e explicadas por Reimão (2011, 2016), concluímos que Antônio Torres não foi atingido diretamente pela repressão em decorrência da confluência de alguns fatores. Decerto, as falhas estruturais da polícia política e a falta de habilidade dos agentes censórios para lidar com o literário contribuíram para que os três livros do autor baiano circulassem, apesar de apresentarem a violência do regime militar. Todavia, afirmamos que não foi apenas por isso. Reiteramos, foram três romances que evidenciavam crimes contra a humanidade praticados pelos militares, lançados em curto espaço de tempo e na vigência de leis de repressão.

Portanto, ainda que houvesse falta de preparo dos censores para lidar com textos de ficção, estúpidos e ingênuos eles não eram e não estavam ali fortuitamente, o que nos levou a pensar na existência de outras justificativas para a livre circulação da obra torresina. Uma hipótese que nos parece plausível remete, mais precisamente, para as estratégias de escrita adotadas pelo ficcionista para driblar a censura, certamente relacionadas à sua grande experiência como jornalista.

Antônio Torres é profissional da comunicação desde os dezoitos anos e construiu uma carreira exitosa no jornalismo e na publicidade, área essa que exige criatividade no manuseio das palavras. Sobre as experiências como jornalista e publicitário, o autor costuma dizer "Aprendi a ver o mundo pelo jornalismo. A publicidade ensinou-me a contar tudo bem rapidinho" (Torres, 2020, n.p.). Sendo assim, quando enveredou pelos caminhos da ficção, ele já mantinha uma relação sólida e íntima com as palavras e sabia manejá-las com habilidade.

Numa entrevista realizada com o escritor, ao abordarmos sua produção nos anos 70, perguntamos se ele temia a censura e quais eram as recordações daqueles tempos de coerção.

> Tinha perfeita consciência dos riscos que corria, pois me sentia um passageiro de um trem estreitamente vigiado, para lembrar o título de um filme da antiga Tchecoslováquia. [...] Em Aracaju, fiquei sabendo da proibição de *Um cão uivando para a lua* num colégio, no qual uma professora queria adotá-lo. [...] Recordo uma noite em Piracicaba, SP, no auditório da UNESP [...] Na minha vez de falar, alguém na plateia levantou a mão para dizer que o *Essa terra* havia sido proi-

> bido de ser estudado numa escola daquela cidade, por causa de... um palavrão [...] No Rio de Janeiro, a diretora da faculdade de Letras da UERJ, professora Dirce Cortes Riedel, fora questionada pelo coronel que fazia a *segurança* da universidade. Ele queria saber quem se responsabilizava pela minha presença ali, pois, ao que fora informado, eu costumava fazer declarações que não combinavam com o ambiente acadêmico. [...] Ou seja, aqui e ali eu sentia que, de alguma maneira, a censura me combatia à sombra [...] Como ocorreu numa resenha sobre o já citado *Essa terra* publicada num semanário de São Paulo com um espaço em branco entre uma frase e outra, num claro sinal de uma tesourada [...] Mas é verdade: acabei escapando de ter qualquer um dos meus livros confiscados (Torres, 2020, n.p.).

Essa revelação do autor sobre a sua vivência na ditadura de 64 reforça a nossa compreensão de que o escritor entrou na mira da repressão, mas possivelmente não foi enquadrado oficialmente, porque o sistema repressivo, leia-se censores pautados apenas pela legislação moralista, não detectou ameaças ao regime nos textos de Torres, que apresentou uma proposta literária de resistência através da palavra, utilizando e explorando as possibilidades da escrita.

A maior força do texto literário reside, talvez, na grande possibilidade de reflexão que ele traz consigo, podendo mesmo causar um impacto na vida do/a leitor/a, em sua compreensão do mundo. Esses espelhos de realidade propiciados pela literatura são de grande valor para o indivíduo, por exemplo, compreender sua condição. *Essa terra* (1976) contribui artisticamente quando expõe as angústias do pai do protagonista,

quando esse, após sofrer um golpe da instituição financeira que era apoiada pelo governo e pela Igreja, tem que deixar seu *habitat* natural e morar na cidade

> Voltaria lá apenas para fazer a entrega da roça assinar a escritura [...] Saiu zanzando sozinho pelas ruas da cidade que ainda não conhecia direito, com a desculpa de que estava procurando trabalho. Talvez aqui também soubessem de sua fama de bom carpinteiro, aqui também ele haveria de se ajeitar. Mas era tudo tão diferente. Não conhecia ninguém, nenhum dos seus compadres estavam nestas ruas, nestas casas. Desistiu logo no primeiro botequim, onde pediu uma cachaça e começou a conversar com alguns fregueses. Não, trabalho para carpinteiro ninguém sabia onde tinha, todos ali trabalhavam em oficinas mecânicas e postos de gasolina. Continuou bebendo, sem comer nada, sem sair do lugar. (Torres, 2018, p. 77-78).

Nessa passagem, o romance expõe a fundo as violências de um governo autoritário e amplia a visão sobre as desgraças que a ditadura do governo provoca na vida dos cidadãos. Todos os cidadãos, inclusive os do campo. Portanto, não se trata de mero registro de fatos, mas de propor, através da ficção um diálogo com a realidade política, econômica e social, nas malhas do romance, de modo crítico, criando condições para que o leitor possa pensar as malhas e os lugares sociais de maneira mais ampla. A história pode contar o fato, todavia, a engrenagem literária instiga pensar o fato.

Sendo um instrumento com alcance de formar opinião, é comum, principalmente em tempos de opressão, o mundo das artes ecoar vozes oprimidas, o que faz desse universo um

espaço comum de resistência. Temos claro, contudo, que elas, as artes, e assim também a literatura, não se propõem a resolver problemas – e nem devem tomar para si essa tarefa –, mas, talvez, justamente por isso, por não se proporem a apresentar soluções é que elas nos possibilitam liberdades para questionar verdades e realidades que se nos apresentam ou mesmo se nos impõem como imutáveis. Essa possibilidade de, talvez (co)movidos pela imaginação artística, conceber outros contextos possíveis pode nos mover em busca de transformação da própria história. E se atuarmos em conjunto, portanto, coletivamente, podemos ser atores na construção de uma nova, mais justa, realidade. Residem aí, provavelmente, a potência e os perigos para os poderes constituídos da arte, e o porquê da importância da resistência artístico-cultural e consequentemente a necessidade e a relevância dos três primeiros livros de Antônio Torres, que traziam um discurso diferente do oficial e da imprensa chapa-branca, esse pautado pelos ditadores, e configurando como a perseguição política do regime afetava as vidas dos brasileiros.

Partindo de uma premissa que considera o ato de resistir uma ação sustentada firmemente na vontade de se opor, de rechaçar uma força contrária, Bosi (1996) alerta que "não nos cabe senão compreender resistindo e resistir compreendendo". Assim, compor um texto ficcional de resistência demandaria um movimento interno que se concretizaria com manipulação de técnicas narrativas que apresentariam a tensão do momento mediante configurações da realidade e, dessa maneira, demonstrando a sua resistência ao *status quo*.

Bosi(1996) distingue que a resistência pode se apresentar na narrativa como tema ou como forma inerente à escrita. Nessa perspectiva, narrativas de resistência que adotam forma imanente de escrita seriam aquelas que rompem com as

máscaras espessas da realidade e dão voz ao que é condenado à veleidade pela máquina social, uma escrita, portanto, independente da tarefa estrita da militância partidária, ou seja, escapando de uma visão redutora, programática e fechada, o que a torna resistente não somente enquanto tema, mas também, e necessariamente, enquanto escrita literária.

Diante disso, analisando os três primeiros livros de Antônio Torres e associando-os às ideias de Bosi (1996) sobre resistir através da escrita, classificamos que é uma obra de resistência porque há nos romances o tema ditadura tratado de forma crítica, com passagens aludindo à censura, aos desaparecimentos, às mortes, à tortura, contexto característico de regimes antidemocráticos. Sendo assim, o autor opôs-se às forças opressoras, transformando em arte a tensão entre indivíduos e sociedade, com valor expressivo e estético, de jeito que criação e representação dialogassem entre si e assim superassem os muros da política. Afirmamos que Torres produziu uma escrita de resistência, conforme definiu Bosi, porque adotou a forma imanente da escrita e técnicas de narrativa para transformar o externo, o vivido pela sociedade, em interno, em fatura literária. Ressignificando o real e transformando essa realidade em matéria ficcional, podemos dizer, tecendo arte-palavra, que o romancista oferece à sociedade uma maneira de construir seu próprio pensamento sobre um tempo sombrio, calcado na reflexão. Um ato de desafio ao autoritarismo vigente, um sinal de que era possível acreditar em formas de resistências porque elas existiam.

Quase quatro décadas após a abertura política, ainda há muitas sombras pairando sobre as violências cometidas pelo regime militar e visível recusa das Forças Armadas Brasileiras em prestar esclarecimentos para as famílias das vítimas do regime. Com o passar dos anos, foi ficando evidente, também, a

existência de grupos interessados em manipular e camuflar os crimes cometidos pelo regime de 64 e simultaneamente louvar as *conquistas* dos ditadores. Como sociedade, precisamos nos opor a mais essa imposição militar. É essencial rever o passado; questionar discursos oficiais complacentes/coniventes com a violência ocorrida no período; rechaçar discursos golpistas; respeitar as vítimas e exigir justiça para elas apoiando suas famílias, que continuam lutando por reparação histórica, são algumas ações que ajudaram o povo brasileiro a entender melhor a história do país, a compreender o presente e a traçar rumos para o estabelecimento de uma democracia firme. Assim, olhar para o passado antidemocrático, violento, perceber que algumas das atrocidades do presente têm ligação com a ditadura de 64, são atitudes urgentes e dizem respeito a cada cidadão brasileiro. Não podemos fugir e nem fingir que está tudo bem. Não está.

Contudo, compreendemos que recordar tempos infames e de dor requer coragem e mesmo acolhimento. Nessa jornada, talvez apenas a literatura possa servir de refúgio porque "Há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar" (Calvino, 1990, p. 11). Dessa maneira, nos servem os romances de Antônio Torres lançados na ditadura de 64, pois configuraram em tempo real a violência da polícia política que atingiu o cotidiano do homem comum e demonstram preocupação em forjar uma escrita de resistência. Explorando as singularidades do literário, os livros do autor simbolizam crueldades e crimes de um governo ditatorial, suscitando, ontem e hoje, reflexões sobre governos autocráticos e nos contemplando com obras importantes, que devem compor os arquivos de literatura e ditadura porque "o passado está aberto para novas interpretações, donde a importância da literatura para reelaborar os traumas causados pela ditadura" (Figueiredo, 2017, p. 41).

Na obra *O que é literatura,* Sartre (1989) compreende que escritores que transformam posicionamentos ideológicos em temas de escrita literária assumem para si a tarefa de fazer de sua obra espelho da sociedade para si mesma, buscando, assim, que os homens tomem consciência das próprias ações e escolhas e possam, através da representação do real, refletir, se dar ao conhecimento de si. Os talentosos escritores comprometidos com seu tempo sabem do peso da palavra, por isso o leitor de ficção não poderá "ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele" (Sartre, 1989, p. 21). Jogar luz sobre as sombras, resistir às atrocidades dos ditadores é uma característica da obra de Antônio Torres e evidenciada desde sempre pelos seus pares.

Em 2014, ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras e ser recepcionado com um discurso proferido por Nélida Piñon, ouviu a colega imortal louvar a audaciosa escolha de temas e os artifícios de escrita adotados pelo mais novo ocupante da cadeira de Machado de Assis. Referindo-se aos romances lançados pelo autor e a estreia em meio à repressão de 64, Piñon lembrou que as injustiças sociais desde sempre estiveram presentes nas obras dele. Recordou oportunamente que a temporada em Portugal nos anos 60 contribuiu com experiências enriquecedoras que ampliaram seu repertório e apuraram sua técnica, que adquiriram verniz universal e como consequência traduções de vários livros em diversos idiomas.

Sobre os leitores estrangeiros, a imprensa francesa, por exemplo, costuma se referir ao ficcionista como poeta e pintor de imagens e cores (Barros, 2000). Em seu discurso, Piñon (2014, s/p) dialogou com essa afirmação quando disse que a literatura do confrade tem

> Uma força poética que trata o sórdido e o triste como partes de uma engrenagem cria-

> tiva indisposta a falsificar a realidade ou a transigir com subterfúgios o que a história quer silenciar. Tal argamassa narrativa apura com poesia repentina e realismo impiedoso os dilemas, as contradições, o que é assimétrico e nos assola. As frases, deliberadamente curtas, velozes, atuam como jorro de água. Uma estratégia que o autor adotou a fim de compatibilizar o enigmático da arte com a fúria que irrompe de tantas páginas.

Com uma vida literária ativa e sempre compromissado em valorizar a literatura brasileira, o escritor é constantemente convidado para entrevistas e eventos. Em 2013, conversando com o escritor José Castello, numa entrevista que foi publicada no jornal *Rascunho*, Torres (2013, s/p) reafirmou a sua visão de literatura:

> Acho que a literatura pode mudar as pessoas, sim. Há quem diga que não, que não muda nada. Cada um tem sua ideia. A mim, mudou. Acho impossível que alguém, um dia, não tenha sido mudado por *Madame Bovary* e por *Crime e castigo*. Impossível não ser mudado por Kafka ou Machado de Assis. Eu fui. Vim de um mundo rural, agrário e ágrafo. Vim do sertão. Quando descobri os livros, descobri outro mundo.

E não raro, quando é questionado sobre o ofício da escrita, não titubeia e nem economiza palavras, ao afirmar:

> Sou um escritor formado por frases assim: "Conhecia-o de vista e de chapéu". Machado de Assis, no começo de Dom Casmurro. Levei um choque com essa frase. E achei que

> ser escritor era isto: você ficar horas e horas e horas em busca de uma frase que, primeiramente, nos provoque um desconcerto pessoal. Um choque. E aí no que é que isso resulta? Fico horas e horas esperando aquela palavra, catatônico diante da tela em branco. Em busca da palavra que exprima exatamente aquilo que quero dizer. Sempre torturado por uma sensação de limitação, pelo fato do meu conhecimento de palavras ser tão inferior à necessidade que sinto delas. Você precisa de uma palavra, daquela que vai dizer aquilo tudo que você está sentindo, e você não a encontra. Passa horas e horas torturado com isso. E, aí, ela vem, vem a frase, depois o bloco de texto todo. Sou escritor formado assim. E acredito que a maioria dos escritores do mundo foi formada assim (Torres, 2013, n.p.).

Considerando os temas, a linguagem, os personagens e os cenários de *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976), podemos afirmar que Antônio Torres concretiza a ideia do que seja o romance, conforme preconizou Bakhtin (1988), tendo em vista que o autor baiano compreendeu as mudanças e urgências do seu tempo e refletiu isso em suas obras, apresentando, por exemplo, narrativas com enredos que se chocavam com o *status quo* e dando voz e espaço de protagonismo a segmentos sociais marginalizados. É sobre esse tipo de escrita literária, estruturada em um contradiscurso ao hegemônico, que se apoiam as ideias do teórico russo. E Torres materializa isso na arquitetura de suas obras.

Diante das falas do próprio autor, dos depoimentos e das opiniões de seus pares-leitores-críticos, e considerando

também as ideias de Bakhtin (1988), é possível perceber que há um acordo de Antônio Torres não apenas com a palavra, mas, essencialmente, com a arte-ofício da palavra, com a escrita entendida como ato político, ético e estético, sem dissociações. O que nos leva a afirmar que o empenho e o trabalho cuidadoso com as letras, aliados a uma consciência da necessidade de circulação de uma literatura crítica da realidade na qual é produzida, foram responsáveis pela escrita de resistência sobre as agruras da ditadura militar e, concomitantemente, contribuíram para livrá-lo da censura na repressão de 64.

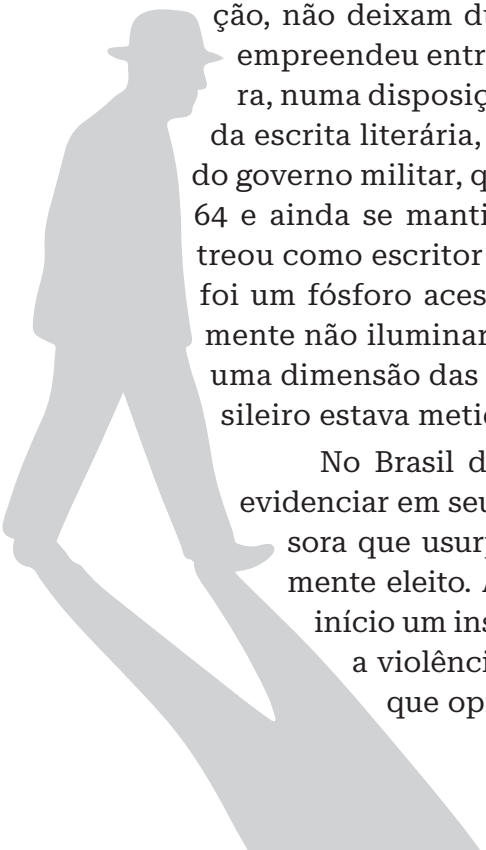
Diante do exposto, considerando que o tema literatura e ditadura tem sido corrente na nossa literatura, especialmente após a abertura democrática ocorrida em 1985, é evidente que há um número considerável de autores e autoras que escreveram e escrevem sobre os traumas causados pela ditadura de 64, colaborando, cada um, a sua maneira, com um acervo muito importante para a literatura nacional, ou seja, com obras literárias que ajudam na compreensão de época tão nefasta do país. Mediante a importância da preservação da memória e por muitas dessas narrativas configurarem traumas individuais e coletivos, enfatizamos a necessidade de essas obras serem mais publicizadas e estudos sobre elas serem mais valorizados. Por isso, apontamos aqui as singularidades que envolvem a produção de Antônio Torres na época do regime militar, especialmente a escrita de resistência que sustenta os livros do ficcionista lançados entre 1972-1976. Ampliar os estudos sobre o legado literário desse romancista, além de ser uma forma de homenagear escritor tão longevo e dedicado, significa trazer para a cena da análise literária, além do estudo dos elementos romanescos, poéticos e estéticos, as dimensões política e ética que caracterizam sua obra, algo que consideramos relevante nesses tempos em que muitos tentam negar a

história de horrores perpetrados por uma ditadura militar que saiu do poder, mas ainda assombra nosso país.

# 4 DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NOS ROMANCES TORRESINOS

*"Quero lançar um grito desumano."*
( "Cálice", Chico Buarque, 1973)

Os temas, os enredos e os personagens dos três primeiros romances de Antônio Torres, bem como a sua transposição romanesca de fatos históricos para a ficção, não deixam dúvidas do diálogo que o autor empreendeu entre a história do país e a literatura, numa disposição evidente de se opor, através da escrita literária, ao autoritarismo e à repressão do governo militar, que se impusera no Brasil desde 64 e ainda se mantinha no poder quando ele estreou como escritor em 1972. A literatura torresina foi um fósforo aceso na escuridão, que evidentemente não iluminaria o bastante, mas poderia dar uma dimensão das sombras nas quais o povo brasileiro estava metido.



No Brasil da ditadura, Torres se dispôs a evidenciar em seu texto uma engrenagem opressora que usurpara um governo democraticamente eleito. Assim, a sua ficção foi desde o início um instrumento de resistência, sendo a violência institucionalizada do Estado, que oprimia incessantemente os cida-

dãos, tema nos seus três primeiros romances. Transformando o autoritarismo em conteúdo romanesco, o autor contrariava o discurso oficial enganoso insistentemente veiculado pelos militares, que buscavam justificar todos seus atos ditatoriais afirmando que agiam em defesa da família, da pátria e contra os tachados de subversivos, porque esses eram contrários à moral e aos bons costumes e pretendiam transformar o país numa nação comunista.

Para destacar a importância da obra de Antônio Torres enquanto arquivo da ditadura de 64, faz-se necessário abordar a Lei da Anistia, publicada em 1979. Essa lei, engendrada ainda durante o governo militar, beneficiou presos e exilados pelo regime e foi ampla o bastante para livrar de punição os militares e outras autoridades e civis responsáveis pela institucionalização e prática da violência ao longo do governo ditatorial. Foi assim que, acobertada por uma lei feita por elas, as Forças Armadas protegeram e impuseram silêncio sobre os crimes do regime, lacrando, inclusive, documentos comprobatórios das ações incriminatórias.

No Brasil, além de garantir que os crimes não fossem apurados e os responsáveis punidos, a Lei da Anistia estimulou a articulação de grupos interessados em negar as violências autorizadas pelos ditadores de 64, mais um ataque violento às vítimas e, por extensão, um ato violento contra todos nós.

Assim, apesar da revogação dos Atos Institucionais e da abertura democrática, os militares não deixaram de agir em benefício próprio e articularam a promoção do silêncio em relação aos fatos e acontecimentos criminosos praticados no tempo em que estiveram concretizando a ditadura. Podemos citar como uma das ações empreendidas para fomentar o esquecimento, por exemplo, a disseminação de versões e discursos favoráveis ao governo das Forças Armadas, principalmente

na área da economia, da segurança pública e de questões envolvendo a pauta moral e de costumes. Esse discurso foi tão apregoado, que hoje, quase quatro décadas depois da saída dos golpistas do poder, há brasileiros indo às ruas para louvar e pedir a volta da quartelada no comando do país.

Ao possibilitar "autoanistia" aos agentes do Estado responsáveis pela repressão, torturas e assassinatos após o golpe de 1964, o Brasil contribuiu com a articulação de segmentos sociais que passaram a desenvolver ações voltadas para esquecimento coletivo de um período de horror da nossa sociedade, algo extremamente preocupante. Os relatórios da Comissão Nacional da Verdade (2014) comprovaram que houve censura, perseguições, desaparecimentos, prisões, torturas e mortes na ditadura. Não obstante, ficou evidente que houve impunidade, porque os agentes da repressão não foram responsabilizados pelos crimes contra a humanidade.

Diante da explícita estratégia de apagamento da história, principalmente em relação aos crimes hediondos cometidos pelo regime militar de 64, cabe ao Estado brasileiro fazer justiça, de maneira particular para as famílias das vítimas, que precisam e têm direito a respostas; de maneira geral, a sociedade também precisa de respostas. É dever do Estado brasileiro empreender medidas que tenham como objetivo a punição severa dos agentes e aliados que cometeram as atrocidades relatadas pelas vítimas, para que dessa forma a justiça prevaleça, para que haja o fortalecimento da democracia e para salvaguardar os direitos humanos. Enquanto não forem prestados esclarecimentos e determinadas punições para quem cometeu crimes agindo sob proteção dos ditadores de 64 e permanecem protegidos até hoje, não será possível dizer que a justiça prevaleceu e que a humanidade venceu a barbárie. Por isso, não podemos nos esquecer, não devemos nos silen-

ciar. É mesmo obrigação social lembrar da ditadura de 64, das suas perversidades, dos seus responsáveis e, na perspectiva de lembrar para não esquecer, o texto literário é um dos instrumentos que podemos usar para combater ações que atacam a memória do país, visando provocar o esquecimento coletivo. Referimo-nos ao literário porque somente a ficção, com suas singularidades e artifícios, é capaz de criar enredos e simular realidades que conseguem conduzir o leitor a fazer reflexões necessárias e mais profundas sobre tema/situações difíceis.

Por isso, ao lançar três romances nos *anos de chumbo*, configurando situações de censura, tortura, anonimato, desaparecimentos, prisões e outros crimes vividos no dia a dia da ditadura, Antônio Torres colaborou, enquanto intelectual, com outro olhar sobre o fato histórico. Ao ficcionalizar a história do país, o autor colocou à disposição da sociedade uma percepção diferente sobre o modo de governar dos ditadores de 64, o que torna *Um cão uivando para a lua, Os homens dos pés redondos* e *Essa terra* mais que narrativas romanescas: são obras que compõem arquivos da ditadura militar no Brasil e provas de resistência cultural ao apagamento e ao silenciamento promovidos pela Lei da Anistia, que, de tão complacente com os crimes cometidos pelo sistema repressivo de 64, passou a ser chamada por alguns de lei da amnésia. Os livros mencionados estão disponíveis e a leitura deles pode desencadear reflexões sobre o passado e os pensamentos que, postos em ação, poderão contribuir para a preservação da memória, da justiça e da verdade para as vítimas e suas famílias. Algo que é necessário também para firmar o compromisso da nação com a democracia.

A partir de agora, apresentaremos as três obras e como o autor transformou fato histórico em romance, ou seja, como Antônio Torres configurou, ficcionou o métodos violentos da polícia política da ditadura nas tessituras das narrativas.

## 4.1 *Um cão uivando para a lua*: o berro dos desesperados

Escrito e produzido num contexto de repressão, de autoritarismo, de violência, de desespero, de medo e, ainda, de esperança, *Um cão uivando para a lua* (1972) expõe tudo isso. Alguns críticos consideraram motivos demais para apenas um romance. Discordamos. Sobrevivia-se a uma ditadura e um texto ficcional apresentar essa profusão de temas é algo que pode ser compreendido como uma necessidade do momento de exceção ou mesmo como um propósito autoral, com o intuito de apontar as turbulências várias que caracterizavam aquele tempo doído, de perdas, cheio de instantes provocadores e invocadores de inúmeras reações e sentimentos. Que fossem expostos os estragos físicos e mentais provocados pela ditadura, pois eles precisavam ser e deveriam ser ostentados. Provavelmente, nessa coragem de manifestar uma avalanche de sentimentos dilacerantes e de revelar situações de atentados à vida humana, resida a importância do livro de Antônio Torres, afinal, qual lugar mais propício que a ficção para o desfile de liberdades e libertações mentais em tempos de realidade tão cruel?

Ao falar do livro de estreia, Torres (2002, p. 9) costuma se lembrar de que *Um cão uivando para a lua* (1972) foi escrito após passagens por Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e França, embora o fio condutor da obra tenha surgido após visitar "um amigo que estava passando uma temporada no inferno dos eletrochoques". Ao chegar em casa, abalado com a situação do colega, ligou para um psicanalista tentando compreender melhor a condição do paciente, pois ficara impressionado ao ver o amigo com a cabeça raspada, bastante agitado pelos remédios que os médicos davam e que o deixavam ainda mais nervoso. Após a conversa com o médico, refletindo sobre o que ouvira em relação às variantes que envolviam a sanidade

e a loucura, teve a ideia de escrever uma narrativa curta sobre um louco que conversava consigo mesmo. Empolgado, resolveu interromper a escrita em curso de um romance e começou o novo projeto. O texto demorou a tomar forma. Entretanto, após três páginas, engrenou e em oito meses a narrativa estava pronta e com o título inspirado numa música de Miles Davis, *My funny Vallentine,* que Torres ouvia bastante na época e cuja melodia lhe lembrava gritos desesperados.

Em entrevista concedida a esta pesquisadora, em 2020, perguntado sobre como escrevera o primeiro romance, Torres (2021, p. 183) falou um pouco sobre os bastidores da escrita da obra:

> *Um cão uivando para a lua* começa assim: "Passei o dia inteiro subindo e descendo escada". Levei muito tempo para perceber o que se escondia por trás dessa frase, que simbolicamente expressava a minha vã (até então) luta com as palavras. Ali eu senti que tinha um conto nas mãos, e que seria o de um louco batendo papo com ele mesmo. A partir da terceira página, a narrativa pegou o embalo e oito meses depois cheguei ao ponto final de um romance, que iria ter uma repercussão surpreendente, e cujo título fora inspirado no trompete de Miles Davis, a tocar uma terna balada, *My funny Vallentine,* numa interpretação tão lancinante que me levava a ouvir ao longe os gritos dos torturados.

Com o livro, Torres conseguiu não somente expressar a sua inquietação com a loucura do amigo, mas também com a derrocada do país simbolizada pela imagem projetada pelo título do romance, um animal berrando para o céu escuro "todos os desencantos, desencontros, machucados da vida, entregas,

refregas, lembranças, saudades" (Torres, 2002, p. 185-186), todavia, com uma lua que indiciava um pouco de luz e esperança para um país – naquele momento – sombrio.

A narrativa de *Um cão uivando para lua* (1972) se centra basicamente nas histórias de dois profissionais da comunicação: A. e T. Um é profissional da televisão e o outro repórter de jornal. Inicia-se o drama com o apresentador televisivo visitando o jornalista numa casa de repouso, local onde A. parece ter se refugiado após perder o emprego. Saberemos depois que o motivo de A. ficar desempregado fora um conflito com o editor do jornal. A. havia sido enviado ao norte do país para escrever uma reportagem sobre a construção da Transamazônica. Saindo da ficção para o Brasil de 64, essa obra fora usada como símbolo do *milagre econômico* alardeado pela ditadura. Contudo, o texto ficcional, ao invés de elogiar os militares, apresentava um retrato dos conflitos que permeavam a construção da grande estrada, o tipo de matéria que se chocava com a linha editorial assumida pelos donos do periódico, que recebiam patrocínio governamental. Defendendo os interesses dos patrões, o chefe de redação reclama e desmerece o trabalho de A.

> – Então, numa hora em que está todo mundo voltado para o "*milagre da Amazônia*", você gasta o meu dinheiro para escrever que aquilo é um negócio miserável? E você pensa que eu vou engolir isso em seco? Você não vê que a hora é de construção e não de pessimismo? O tempo dos derrotistas acabou.
> – Eu não entendo direito de pessimismo e otimismo. Sou apenas um repórter e fui contratado como tal.
> – Uma bosta de repórter, diga-se. Pensa que eu sou parvo?

> – Penso. E penso mais: que você é desonesto. E penso mais: que você é filho da puta.
> Ele parecia ter acabado de ouvir a voz do diabo. Seus olhos estavam em tempo de sair das órbitas, para entrar em outra galáxia. Deu um murro em cima da mesa, com tal força que estremeceu toda a papelada em cima dela. Levantou-se e começou a berrar, com um dedo na minha cara, como uma metralhadora disparada. Também me levantei e disse:
> – E assim não tem papo. Berro, comigo, não.
> [...]
> Na rua, olhei para o luminoso do vibrante jornal *A Arma do Povo,* depois de uma olhada para os caminhões coloridos da entrega. Tornei a olhar para o luminoso do jornal acenando para ele "Adeus, amigo. A festa acabou" (Torres, 2002, pp. 73-74).

A. perde a paciência e enfrenta o chefe, que grita mais xingamentos, humilha e castiga o repórter com o desemprego, uma punição terrível que tem como consequência a hospitalização do repórter. Os motivos que causaram o desligamento do jornal revelam a inabilidade da personagem em se adaptar aos esquemas sociais de sobrevivência do mundo do capital, fazendo com que tenha um esgotamento mental e pare num hospício. Esse é o drama aparente do livro. Porém, a vida não é tão simples e as angústias de A. são oportunas para Torres elaborar um retrato da vida de um indivíduo que se insurge contra o contexto político-social no qual está inserido. Essa habilidade de alinhar as vivências e emoções individuais com as angústias coletivas foi apontada pela crítica como um traço marcante da escrita de Antônio Torres, que se podia qualificar como "*Designer*" da neurose urbana, atuando ao mesmo tempo como um sismógrafo e um enxadrista das repercussões

emocionais e psicológicas dos indivíduos submetidos à bateria dos fenômenos sociais na contemporaneidade das cidades grandes (Araújo, 2008, n.p.).

Em *Um cão uivando para a lua* (1972), o dia a dia do repórter no manicômio é intenso, uma consequência direta das medicações em excesso, que são prescritas pelos médicos e responsáveis pela sonolência constante de A.

> – Os remédios me deixam numa tensão desesperadora – digo, para cortar os pensamentos. – Entenda essa loucura: eles me dão calmantes que me deixam excitado. Experimente a loucura um dia, que você vai entender o quanto esse mundo está louco.
> – Daqui a uma semana você vai fora e tudo vai mudar – insiste T., otimista.
> – Primeiro me disseram: "Seu caso é simples. Estafa". E me puseram pra dormir, adoidado (Torres, 2002, p. 19).

O discurso de A. denuncia que ele está sendo dopado, mas revela também que é através dos efeitos das substâncias sedativas que ele alucina, sonha e mergulha em várias situações de escapismo. Essas viagens internas do paciente acabam expondo dramas pessoais dele mesmo e ainda dos que vivem a sua volta. Assim, a visita de T. funciona como ponto de partida inicial de rememorações e avaliações de fatos importantes da vida das personagens e por extensão da vida do país. No decorrer dos onze capítulos, veremos que o repórter perdeu a sanidade porque os seus valores entraram em conflito com a ética – ou falta dela – dos patrões.

No que se refere ao apresentador T., acontece o contrário porque esse, em busca de dinheiro e fama, despe-se de valores morais, alinha-se ao poder e se torna um sucesso tele-

visivo como apresentador de programas de auditório, que são usados para anestesiar a população para que essa fique inerte mediante os abusos governamentais. O comunicador, diferente do amigo, rendera-se aos valores da classe dominante. Contudo, o sucesso é razão de angústia, raiva e constrangimento para T., visto que naquela época se render à televisão, símbolo midiático do capitalismo, das falsas verdades e da manipulação, era um atestado de fraqueza, de submissão a um veículo de comunicação menor, de produções de consumo fácil e destituído de programação crítica. Esse incômodo fica explícito, por exemplo, num jantar que ele promove na sua casa tendo como convidados os novos amigos, e para distraí-los ou para distrair a si mesmo ou saudoso do antigo T., projeta um documentário europeu que aborda a desigualdade social no Brasil. Porém, a escolha do filme não é bem recebida pelos colegas, que se sentem aliviados quando a sessão termina.

> – Desconfio que ninguém gostou.
> – Prefiro os filmes pornográficos. [...]
> – Seja como for, o filme é muito bem-feito, vocês não acharam? – perguntou o dono da casa.
> – Pra mim, um filme bem-feito é o que tem uma boa história – disse a senhora que ama os gatos. – Assim que nem *love story*. Ai, como chorei (Torres, 2002, p. 45).

A superficialidade e a alienação dos presentes deixa T. enjoado e entediado, ao ponto de se isolar e ficar remoendo questões do núcleo social no qual estava inserido.

> [...] T. sente que o uísque não está descendo bem em seu estômago, não por causa do uísque e sim por causa do estômago. Considerou, com algum espanto, que já não sente

> tanta vontade de beber como antes. Alguma coisa deve estar mudando. Olha para as pessoas em volta como se estivesse assistindo a um teatro do absurdo. Faz um esforço muito grande para compreendê-las, para se compreender, sim, gente, o que está se passando? Das duas, três: ou já se conhecera um monte de criaturas mais interessantes, ou ele próprio estava ficando velho e desinteressante, ou estava se aproximando das pessoas erradas (Torres, 2002, pp. 47-48).

A inquietação de T., motivada pela pouca sofisticação intelectual, alienação e ausência de valores demonstrada pelos amigos diante da realidade excludente e cruel configura o vazio existencial da própria sociedade. Ao comparar a cena vivida em casa com um drama disparatado, a personagem indica consciência da vida falsa, sem objetivos e descolada do real, por isso, *absurda* dos seus amigos e até mesmo dele próprio. A referência, no fragmento, ao teatro do absurdo[4], nos remete ao diálogo entre romance e drama, em especial, com um modo de conceber o teatro que é bastante crítico em relação às violências sociais que vivenciamos, pois o teatro do absurdo se esforça por expressar o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo (Esslin, 1996, p. 96).

Para comprovar o isolamento intelectual da personagem e o seu desgosto existencial, a noite termina com T. jantando sozinho em uma poltrona, observando à distância a mesa farta onde a mulher e os convidados comiam, conversavam sobre o cardápio e gargalhavam com piadas repetidas. Enraivecido e achando todos os amigos repugnantes, embebeda-se e res-

munga para si mesmo “Eu quero viver. Eu quero outra vida” (Torres, 2002, p. 49).

Em toda narrativa ocorre um desfile de confissões entre os dois amigos, situações que ilustram e expressam desejos, razões e maneiras de/para sobreviverem. A cada lembrança, nitidamente as trajetórias deles vão se contrapondo e nesses embates vai sendo representado o momento histórico pelo qual passa o Brasil.

> – Algum problema, então?
> – Vários. Além dos já citados [...] aquele negócio de não ter mais com quem conversar. Se você se senta com alguém, num lugar público e esse alguém tem alguma coisa importante para lhe dizer, primeiro ele olha para um lado e para o outro, antes de começar. Todo mundo se sente vigiado, é uma calamidade. Se você está em casa e aparece um amigo, você fica com medo de que ele cometa alguma indiscrição, que possa ser ouvida pelos vizinhos. Numa enfileirada só, à parte os problemas domésticos e profissionais, vem uma porretada de outras complicações: um cara que você não pôde fazer nada por ele. Outro que foi embora e nunca mais pôde voltar. Outro que não agüentou a barra e cortou os pulsos. Outro que partiu violentamente... (Torres, 2002, p. 156).

A ilustração de dois posicionamentos: um em concordância com os poderosos, ansiando sucesso e riqueza a despeito de tudo; outro, em direção contrária, agarrando-se ao escrúpulo e à ética e vivendo à margem, espelha muito bem a situação política de um país em ruptura. Em meio às recordações pessoais das personagens e às histórias envolvendo

também alguns colegas e parentes, é possível reconhecer os diversos problemas da nação e esses, lançados como cenário e ambientação para vários momentos da vida das personagens, invariavelmente abordam como era viver sob um regime autoritário, oprimido pela violência legalizada e institucionalizada pelo Estado.

Celso Japiassu (2002), que leu o romance antes mesmo da publicação, chamou atenção para o fato de o primeiro livro de Torres tratar das realidades interior e exterior e da exigência de um leitor atento, sensível, para fruir as nuances e construção de cada personagem. De fato, para compreender a dinâmica das personagens e o que elas configuram, é preciso ser leitor atento, sensível, porque as personagens dessa trama são apresentadas de forma fragmentada, cifrada, com discursos expressando vários tons e sentimentos, dando dimensão dos seres em frangalhos que estão mediante o ambiente de medo e morte que os cerca.

Aguinaldo Silva, em crítica já referida, considerou Torres um estreante seguro e chamou a atenção para a linguagem realista e coloquial e a riqueza de situações que compunham o romance e configuravam a realidade do país, uma nação acuada pela censura. Não economizou elogios e apontou como positiva a opção autoral de construir um texto com léxico mais próximo do povo e a escolha do tema corajoso, apontando os problemas políticos da ditadura, compreendemos ser a disposição do autor de *Um cão uivando para a lua* (1972) de se conectar com a sociedade algo de fato importante, porque essa estava passando por um momento de carência, inclusive intelectual, como deixa entrever Silva. Talvez por ser a primeira crítica publicada sobre o romance e por acentuar essas qualidades que pareciam preencher lacunas sociais e culturais, a opinião do hoje novelista impulsionou a leitura de críticos

consagrados, o que ajudou a obra a ser lida e comentada no meio literário como uma produção de possível talento.

Houve, naturalmente, quem apontasse problemas na composição de *Um cão uivando para lua* (1972), como os críticos Hélio Pólvora (1973), que reclamou de trechos escritos de forma desenfreada e sem a lapidação necessária. Porém, o colunista do *Jornal do Brasil,* assim como a maioria da crítica, considerou mais importante para a época louvar a escolha do autor em ficcionalizar a incômoda realidade brasileira num momento de repressão e de silenciamento das artes. Não somente Pólvora, também a maioria da crítica da época preferiu enfatizar os aspectos positivos da obra inicial de Antônio Torres. E esses eram inegáveis. A narrativa trazia clareza na linguagem, o tom era raivoso, o enredo oscilava entre violências, angústias, desesperos e gritos de socorro. Era a ficção dando voz ao cidadão brasileiro silenciado. Não era um livro tecnicamente perfeito? Disseram que não era. E pensamos que, no contexto de produção vivido pelo autor, nem precisava ser porque o mais necessário tinha sido realizado, a entrega de um romance que não compactuava com silêncios autoritários. Era arte, era ficção, conectada com o real, era algo que a sociedade precisava, nós, humanistas, precisávamos.

Trinta anos depois do lançamento de *Um cão uivando para a lua* (1972), em um prefácio de edição comemorativa, Torres relembrou dos bastidores da escrita da sua primeira obra de ficção. Nos parágrafos finais do texto de apresentação do volume especial, confessou sentir uma certa saudade de quando estreou na literatura porque “aqueles eram anos duros, sim, mas infinitamente mais ricos nas relações humanas. Agora o chumbo é outro e salve-se quem puder. Quanto ao livro, resta-me esperar que ainda faça algum sentido” (Torres, 2002, p. 15). Talvez o saudosismo do romancista advenha

da boa receptividade na estreia, as palavras de incentivo dos críticos, o apoio dos amigos para que a primeira tiragem chegasse ao público etc. Quanto à atemporalidade do livro e sua relevância, cinquenta anos depois, podemos afirmar que, sim, o livro faz muito sentido. Nossa convicção baseia-se nos fatos ocorridos no país desde 2014, com a realização de manifestações antidemocráticas que culminaram dois anos depois com o *impeachment* de uma presidenta eleita democraticamente. Importante ressaltar que foi um golpe político sórdido, um conluio baseado em discursos autoritários e elogiosos a torturadores e à ditadura de 64, sem falar nos planos de golpe circulando livremente e com apoio de vários segmentos da sociedade brasileira.

É necessário, também, referenciar a eleição presidencial de 2018, que culminou com a ocupação do poder por representantes da direita e quatro anos de governo fascista no Brasil; o processo eleitoral dificílimo em 2022, girando em torno do extremismo das direitas e do árduo compromisso da esquerda em conclamar a população para defender a democracia, reconduzindo à presidência um político humanista, fato consumado no segundo turno do pleito. E, como se não bastasse, mesmo após a vitória do candidato eleito pela maioria, o ataque ao Estado Democrático de Direito, em oito de janeiro de 2023, uma semana após a posse presidencial. E em 2026 o retorno de discursos antidemocráticos ao cenário eleitoral. Diante disso, reafirmamos, o primeiro livro de Antônio Torres, cujo tecido narrativo traz um enfrentamento ao autoritarismo, fez e continua fazendo sentido, pois aponta para faltas da nossa sociedade, principalmente no que diz respeito à preservação e valorização da memória coletiva.

A relevância de *Um cão uivando para lua* (1972) para a literatura é extremamente positiva porque ilumina as contri-

buições que o texto literário pode propiciar para a sociedade, importância que não é popularizada. Porém, há o lado incômodo dessa, digamos, atualidade do romance. Se à época do lançamento a obra configurava a tragicidade de um governo antidemocrático, algo necessário, como já dissemos, hoje o texto evidencia também um país sem memória e o prejuízo terrível que é o apagamento e o silenciamento praticado em relação à ditadura de 64 e aos crimes cometidos com aval dos ditadores militares. Por isso, é essencial valorizarmos uma obra literária que traz em suas páginas os dramas vividos em tempos antidemocráticos porque a leitura dela pode nos desviar de erros passados.

Desse modo, reconhecer e popularizar ficções que abordam o regime militar e promovem reflexões sobre as consequências da impunidade dos agentes da ditadura deveria ser um compromisso social da nação. Fomentar a leitura dessas ficções, sendo essas concretizadas na base da escrita de resistência aos regimes antidemocráticos, é uma atitude de enfrentamento, dentre as muitas que podem e devem ser tomadas, contra as ações perenes de desmemoriação praticadas intencionalmente por segmentos das extremas-direitas, grupos infiltrados na sociedade brasileira com interesses claros de promover o esquecimento que lhes convêm e conduzir narrativas favoráveis que garantam a permanência deles no comando econômico-político do país em detrimento de maior parte da população.

Para comprovar a qualidade literária e o sentido de *Um cão uivando para a lua* (1972), analisaremos alguns detalhes e passagens do livro, demonstrando os motivos pelos quais percebemos a escrita de Antônio Torres como um ato de resistência ao autoritarismo, à censura e à perseguição. Começaremos essa análise nos detendo no título do romance. Temos

o verbo *uivar,* uma escolha que se reveste de sentidos porque essa ação indica "soltar a voz gritando à semelhança de um uivo; berrar; gritar; vociferar" (Michaelis, 2015, n.p.); temos, ainda, que a ação está flexionada no gerúndio, forma verbal das ações continuadas, em andamento, prolongadas. Assim, de início, já é possível registrar a postura de enfrentamento adotada pelo autor desde o título, posto que, metaforicamente, o cão berra, grita de forma raivosa e ininterrupta. E, convém lembrar, o contexto histórico é repressivo, a ordem é silenciar, mas o cão desesperado ousa "arreganhar os dentes" (Torres, 2002, p. 186), e quem sabe pode até "acertar pelo menos uma mordida" (Torres, 2002, p. 186). Que ninguém duvide do que pode a literatura.

Ainda sobre a ação de *uivar,* para as Ciências Biológicas e os estudos sobre a vida animal, o uivo é uma forma de se comunicar à distância usada pelos cães que, quando uivam, atingem um timbre mais alto indicando dor, sofrimento e também chamamento para reunir membros do grupo, de acordo com a bióloga e especialista em comportamento animal, Rubia Burnier, em matéria para o *site* Terra (2020). Posto isso, se alinharmos a natureza canina à época de lançamento do livro *Um cão uivando para a lua* (1972), um tempo de coerções e ações de censura às publicações artísticas, o título do romance cifrava, indubitavelmente, posicionamento contrário ao regime opressor. O cão grita, pede socorro, pede união contra a barbárie. O bicho uivou por um país (Torres, 2002).

O fragmento "entre a dor e o nada eu escolho a dor" (Torres, 2002, p. 5), extraído de *Wild Palms,* de William Faulkner, abre o primeiro capítulo de *Um cão uivando para a lua* (1972). A escolha dessa epígrafe, além de revelar uma preferência literária do próprio Torres, pode ser interpretada como um prenúncio de que a sua prosa será inquietante e, utilizando as

palavras do americano, o estreante tenta dimensionar o tamanho do desespero que o afligia como intelectual e, por extensão, que afligia grande parte da classe artística. Digamos logo: que nocauteava grande parte da sociedade brasileira, situação tão bem metaforizada pelo jornalista Audálio Dantas, em carta enviada ao amigo nordestino: "Fiquei acuado, rabo entre as pernas como vive quase toda a gente, sem coragem de latir para os cachorrões fortes que estão no outro lado do muro, prontos para avançar" (Torres, 2002, p. 186). As palavras de Dantas simbolizaram com precisão como era a vida sob a ditadura. As vozes contrárias haviam sido emudecidas pelo uso da força e/ou pela legislação a favor da opressão, qualquer modo de resistência era visto como um alento, um sinal de esperança. Uivar/falar era resistir, ainda que isso significasse risco extremo. No caso, *Um cão uivando para lua* (1972) era também a escolha de um escritor para, através da ficção, contestar a imposição do silêncio, mesmo que isso pusesse em risco sua vida, afinal, seguindo a lógica faulkneriana, viver inerte, anestesiado, não era viver.

No que diz respeito à construção das personagens do romance, pensamos que o autor desenvolveu algumas estratégias dialogando diretamente com a realidade. No caso dos protagonistas, ocorreu uma dinâmica interessante, a ocultação dos nomes deles, de maneira que ao longo da narrativa saberemos apenas suas profissões, alguns segredos, desejos, frustrações, mas nunca como se chamam. O anonimato é adotado também para alguns personagens coadjuvantes, assim, veremos passagens com uma "Senhora X"; uma "Senhora Y"; um "Dr. X". Essa necessidade da anonímia é abordada de maneira bem sutil na narrativa, aparecendo, por exemplo, em meio a uma reunião de amigos na casa de T., quando os convidados, aparentemente de forma despretensiosa, conversam sobre o gosto por animais domésticos e a *senhora X* diz que gosta de

gatos porque são animais de boa natureza e que "sempre foram muito perseguidos. É por isso que são neuróticos" (Torres, 2002, p. 42). Orgulhosa, a mulher mostra fotografias dos seus bichos, revela sentir saudades porque os animais estão em Paris. Ao lembrar da cidade-luz, demonstra certa preocupação e explica o motivo: os felinos estão fazendo barulhos e causando problemas. "Meu filho me escreveu dizendo que eles miam muito [...] Estão até dando uns probleminhas pra ele, por causa de uma lei do silêncio" (Torres, 2002, p. 43).

Considerando os motivos que levaram Antônio Torres a escrever *Um cão uivando para lua* (1972), e o contexto de repressão no qual o livro foi desenvolvido, parece-nos claro que a dinâmica realizada com os antropônimos no interior do romance estrategicamente evidencia a necessidade que muitos brasileiros tiveram de se proteger da perseguição política empreendida pela polícia política da ditadura porque eram cidadãos que discordavam dos modos de governar dos ditadores. Com o direito à liberdade de expressão usurpado, os discordantes foram forçados a aderir ao anonimato, a renunciar sua identificação no convívio social. Uma agressão à cidadania, pois é pelo nome que o indivíduo responde por suas obrigações e reivindica seus direitos, logo, a renúncia do antropônimo, em qualquer circunstância, é de chamar atenção. Na ditadura de 64, sendo um desapego forçado por motivação política, foi uma violação gravíssima.

A introdução de uma fala supostamente trivial na voz de uma personagem destituída de seu nome próprio, a referência a uma lei de silêncio e à cidade europeia indicam, através da ficção, o fato de que, naquele tempo, brasileiros estavam sendo forçados ao exílio, à clandestinidade, ao silenciamento, situações essas características nas ditaduras. Usando como subterfúgio uma conversa sobre preferências por animais

domésticos, Torres abre caminho para configurar a situação política no Brasil, posto que a França era um dos principais destinos dos exilados brasileiros[5] e Paris praticamente se tornou a capital do exílio para eles. Além disso, vigoravam no país alguns decretos cerceando a liberdade de expressão. Dessa feita, a conversa na casa de T. envolvendo uma senhora anônima e gatos que provocavam tumulto e desafiavam uma lei que reprimia o barulho é uma grande metáfora da repressão brasileira de 64. Portanto, o romance configura a realidade do país naquele momento e demonstra a força do texto ficcional quando esse é construído com base nas possibilidades da imaginação e dos sentidos múltiplos da linguagem.

É necessário acentuar que, recorrendo a manobras como diálogos aparentemente corriqueiros entre amigos, Torres usa a ambiguidade do discurso literário para traçar um paralelismo com a realidade brasileira e as formas de resistência praticadas pelos opositores do regime de 64, posto que, perseguidas pela polícia política, essas pessoas se viam obrigadas a sair das vistas do Estado repressor e a aderir ao anonimato, forçadamente renunciando à identidade e passando a viver sem o nome de origem para se protegerem e/ou para combaterem, da maneira que podiam, o governo opressor. Privar-se do próprio nome, viver às escondidas, para fugir da perseguição governamental por discordância ideológica é um processo de violação de liberdade duríssimo. No caso da clandestinidade na ditadura, não se tratava de uma vontade própria porque não havia liberdade para escolher, era a opção que restava, um ataque aos direitos cidadãos, uma ofensiva à prerrogativa de se expressar e ao direito de ir

5. Com o recrudescimento da repressão no Brasil e a consolidação de governos ditatoriais na América Latina, a França foi o principal polo de concentração de brasileiros (Marques, 2017, p. 20).

e vir. Sendo assim, não se tratava de uma alternativa, era uma condição imposta por um contexto político extremamente agressivo e desfavorável para discordantes e dissidentes, que obrigou inúmeros brasileiros a renunciar ao direito personalíssimo do nome de origem e viver em segredo.

Uma recorrência significativa nas páginas de *Um cão uivando para a lua* (1972) é a onipresença policial em várias situações.

> Um dia ainda escreverei a minha reportagem e vai ser sobre São Miguel Paulista. Foi o que pensei uma vez, durante o São João, quando cheguei a um boteco e a polícia entrou e o pessoal parou de tocar. Ficou todo mundo em silêncio, até serem revistados e os soldados irem embora.Então eles pediram mais cachaça, jogaram um pouquinho para o santo, disseram "eles estão na sina deles e nós na nossa" (Torres, 2002, pp. 120-121).

Nessa passagem e em outras mais do romance, são demonstradas incursões de agentes da força policial interferindo no cotidiano da população, configurando com muita precisão a truculência e a vigilância presentes no dia a dia do cidadão comum, dimensionando como os modos de repressão do regime militar incomodavam e alteravam a vida das pessoas. Em uma dessas passagens, no primeiro capítulo, A. se lembra de uma conversa travada com alguns pacientes jovens, seus colegas no sanatório, quando um desses revelou que a presença deles em família não era bem-vinda: "Meus pais não nos querem em casa. Pintou confusão, uma briga qualquer, eles logo nos empurram pra cá" (Torres, 2002, p. 25). E quando o repórter pergunta se eles vinham de bom grado, sem resistência, ouve a justificativa: "– Bem, eles chamam a polícia e tudo, e aí, sabe

como é, diante da força, né?" (Torres, 2002, p. 25). Nota-se no trecho a presença fácil, a disponibilidade da polícia em intervir na vida dos cidadãos e quase sempre com atuação violenta.

Em outra passagem, ficamos sabendo que a polícia aparece na redação do jornal, local de trabalho de A.

> Nesse momento chegavam três homens perto de mim. Reconheci um deles. Era o redator-chefe. Os outros dois eu nunca tinha visto antes. Eu só sabia que não simpatizava com nenhum deles, eram todos mal-encarados, pareciam policiais ou coisa que o valha. O redator-chefe disse qualquer coisa para eles, quase que em código e os três se retiraram (Torres, 2002, p. 80).

Esse fragmento é bem revelador do que causa a opressão na vida do cidadão. Além da referência explícita à chegada da polícia na redação e da fala cifrada entre o redator-chefe e os agentes, é importante atentar para o ambiente antes de a visita indesejada chegar. A situação começa a se desenhar com A. chegando no trabalho e os colegas desviando o olhar dele, o que o deixa desconfortável. Preocupado, decide arrumar sua escrivaninha e se depara com um besouro. Tentava se livrar do inseto, quando foi interrompido pela chegada do chefe acompanhado de alguns homens. Após a inspeção dos policiais e da saída deles da sala junto com o chefe, o repórter volta para concluir a limpeza de seu espaço de trabalho, porém o incômodo besouro tinha se transformado num

> [...] rato. Dei a volta na mesa, me sentei na cadeira e, ainda com uma das mãos sobre o furo do tampo, fui levando a outra mão por baixo para agarrar o rato. Ele pregou os dentes em meus dedos. Senti a mordida,

> mas ainda assim não desisti. Apertei o rato na mão, trazendo-o para fora. Ele continuou com os dentes pregados em um dos meus dedos. (Torres, 2002, p. 80).

Nesse ínterim, o chefe retorna sozinho para a sala e, aparentando desconforto, informa o motivo da visita. Um amontoado de informações, despejadas atabalhoadamente e de forma desconexa, mas sem deixar dúvidas de que eram ordens superiores. "Que loucura, que loucura. Os homens estão exigindo uma limpeza geral. Querem entrar aqui e encontrar a barra mansa. Nenhum negócio pendente, nenhuma encrenca, ninguém que possa atrapalhar o ritmo [...] já mandaram fazer uma vistoria. Querem tudo em pratos limpos" (Torres, 2002, p. 81).

A. começa a bater nas teclas da máquina, sem conseguir escrever quase nada, apenas fingindo trabalhar e ouvindo contrariado o redator cumprir a missão de informar aos trabalhadores as novas diretrizes do jornal. Semblante fechado, o chefe se retira deixando o ambiente, outrora inundado pelo barulho de vozes e batidas no teclado das máquinas de escrever, entregue ao silêncio. A intromissão externa no dia a dia dos veículos de comunicação é enfatizada em *Um cão uivando para lua* (1972) através da ironia, pois o jornal é um veículo de comunicação, informação, mas a nova linha editorial indica que haverá censura; do paradoxo, a incômoda interferência externa na redação do periódico é denunciada através da fala incoerente do redator-chefe, homem que domina as palavras, o discurso, mas fica sem palavras mediante a violência da repressão. Violência absurda, inimaginável; um ambiente no qual deveria reinar a palavra, o discurso, a informação, a comunicação, é atropelado pela opressão. E quando a polícia chega, a comunicação acaba; a polícia vai embora, a comunicação continua interrompida. Isso significa ponto para a dita-

dura, que apagou as vozes da informação e fez prevalecer ileso o discurso oficial.

A intromissão externa no dia a dia dos veículos de comunicação aconteceu desde o início do golpe de 64. A censura começou a operar na imprensa e essa foi sendo continuamente atacada numa escala de coerção que aumentava gradativamente a cada ano, atingindo níveis extremos de vigilância e punição nos anos de chumbo com leis e decretos específicos de censura prévia às publicações. Torres, profissional da imprensa, não se esquivou de configurar essa realidade em *Um cão uivando para lua* (1972). A repressão política é posta em evidência nas falas do redator-chefe e com a presença da polícia na redação, contudo, não obstante a violência explícita, o que mais nos chama atenção são as pistas linguísticas que apontam o quanto a truculência policial afetava psicologicamente os indivíduos. Além do nervosismo e da angústia do chefe, há toda tensão e distúrbio mental de A. mediante a presença coercitiva do Estado.

Voltando para o início deste capítulo, percebemos que a vigilância na redação está em curso. "Entrei na redação e já estava todo mundo lá. Aos poucos, fui percebendo que quando eu olhava para alguém, esse alguém desviava os olhos [...] Eu já estava começando a sentir uma nova espécie de pânico íntimo" (Torres, 2002, p. 79). Assim, A. começa a medir – não as palavras – os pensamentos. Ele não pensa, por exemplo, que os homens *mal-encarados* são da polícia, ele fala "*pareciam policiais*". Porém, tomamos o uso do pretérito imperfeito como proposital porque esse tempo verbal confere um tom mais polido, mais ameno à afirmação e, principalmente, menos comprometedor, menos incriminatório. Esse cuidado com o que se diz é notado também no responsável pela redação do jornal, quando esse não fala em hipótese alguma que os visitantes

são censores, ele os trata como *os homens*, ou seja, cifra a fala, posto que a expressão *os homi* é uma gíria corrente usada pelos criminosos para se referir à polícia[6]. Imaginemos o abuso mental causado pelo estresse do quero dizer, não posso dizer; quero falar, estou impedido de falar. Potencializemos esse trauma psicológico lembrando que estamos tratando, nessa cena, de profissionais da comunicação. Não à toa, A. vai parar no hospício.

A contenção de A. no manicômio pode ser ainda mais compreendida pela metáfora do rato, também presente neste capítulo da inspeção da polícia no jornal. Além das marcas linguísticas, está presente no trecho a utilização da metáfora utilizando o bicho. O uso desse recurso aparece assim que a patrulha vai embora e o besouro na mesa do repórter se transforma num roedor. No *Dicionário de s*ímbolos (1999), o rato é definido como um animal detentor de uma simbologia diversa, um arquétipo com muitos vieses. Ele representa para uns, geralmente os cristãos, avareza, ganância, roubo, impureza, ou seja, uma criatura que não desperta boas energias, imundo. No imaginário popular, em geral, é um animal sujo, vetor de doenças, repulsivo e indesejável. Para algumas culturas e crenças,

6. No capítulo um do *ebook Abundância de emoções: loucuras, amores, temores e aprendizados para a vida e carreira* (2020), Renato Ribeiro relata algumas de suas aventuras da adolescência como dependente químico e nelas explica as gírias usadas pelo tráfico, como no exemplo quando conta sobre a fuga de um flagrante policial: "Vai lá rapidão, carai, senão os homi (a polícia), podem chegar a dar B.O. (Boletim de Ocorrência)". A expressão também é citada de forma recorrente nos programas policiais televisivos e em reportagens policiais, a exemplo desta: https://g1.globo.com/espirito- santo/noticia/2016/06/gravacoes-revelam-trabalho-dos-sentinelas-do-trafico-em-vitoria.html. O uso coloquial do termo também é analisado na tese *Tradução da fala coloquial ficcional: análise da tradução para o espanhol de Cidade de Deus, de Paulo Lins*, disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=33756@1. Acesso em: 10 mar. 2023.

ao contrário, esses animais possuem uma conotação bastante positiva. No xamanismo e no hinduísmo, eles simbolizam inteligência e habilidade.

Posto isso, considerando a riqueza simbólica que a figura do rato traz consigo e sua imediata aparição no espaço da redação após as forças policiais saírem de cena, podemos dizer que esse animal é usado no romance para configurar os agentes da repressão como temíveis, repulsivos e traiçoeiros, tendo em vista a atuação deles na ditadura. "Senti a mordida, mas ainda assim não desisti. Apertei o rato na mão, trazendo-o para fora. Ele continuou com os dentes pregados em um dos meus dedos. Então, com a outra mão, apertei o seu pescoço. Minha vontade era matá-lo [...]" (Torres, 2002, pp. 80-82).

Essa passagem é construída com a exploração das simbologias atreladas ao rato. Se por um lado, o animal causa repulsa no repórter, A. também reconhece a coragem e a vontade de sobreviver do bicho, que, mesmo sendo de tamanho insignificante, luta com toda força para continuar vivo, reação que acaba influenciando-o positivamente: "[...] todo o meu pânico havia se dissipado. Eu era um homem tranquilo. Peguei uma folha de papel e pus na máquina. Comecei a bater um título [...] O redator-chefe [...] dizia umas coisas [...] às quais eu não dava a menor atenção [...] Então procurei ver o que eu havia escrito e estava lá, no papel da máquina de escrever: "não mate este rato dentro de você" (Torres, 2002, pp. 80-82).

Desse modo, percebemos no romance um trabalho calculado de Antônio Torres ao manusear os sentidos e as simbologias da palavra *rato*, aproveitando-se do que ela significa e do que ela evoca no imaginário para fincar, através do literário, posição de resistência ao autoritarismo. Para esclarecer mais esse aproveitamento, retomemos a dualidade do rato, que no xamanismo é símbolo de perspicácia, resiliência, observação,

mas cuja maior fragilidade é o medo. Na narrativa, temos A., um homem inteligente, observador, que faz reportagens críticas ao contexto histórico-social do país, porém, como qualquer cidadão, estava com medo dos indesejáveis e asquerosos agentes da repressão. Assim, explora-se a ambiguidade do rato – ora repulsivo, ora esperto – para, metaforicamente, aludir a todo perigo e dubiedade do momento político. Houve, ainda, o uso da simbologia do roedor para despertar a necessidade de resistência do repórter – se ampliarmos ainda mais nossa visão, da imprensa, da voz, da escrita – em um cenário de opressão. O autor mais fez uso dos recursos múltiplos da linguagem para registrar em sua ficção os perigos do autoritarismo na vida das pessoas e, consequentemente, de um país.

Torres foi além e não deixou de expor a intromissão da polícia política de 64 no ambiente privado das pessoas. No romance *Um cão uivando para a lua* (1972), essa invasão de privacidade está configurada em algumas histórias contadas por A. Em uma delas, ele diz que tinha ido para uma festa na casa de T. e que, assim que chegou no local, "A impressão inicial foi de ter entrado na festa errada" (Torres, 2002, p. 141). Inicialmente é dito que o incômodo acontece porque essa personagem não sabe se comportar no ambiente chique e caro da burguesia carioca. Porém, aos poucos o repórter vai se inquietando e se preocupando porque percebe que "As coisas não corriam tão bem quanto era de se esperar, na casa de T. [...] não sabia como pôr os pés, do mesmo modo que não sabia o que fazer com as mãos [...] havia ali qualquer coisa que cheirava à porta de xadrez" (Torres, 2002, p. 141). A apreensão vira pânico quando se dá conta de que a sensação de mal-estar se deve

> [...] a presença de três homens, um deles mal-encarado o bastante para ser reconhecido, mesmo a duzentos metros de distância, ou a

> qualquer distância que o olho de um homem pudesse atingir, como delegado de política, ou tira, qualquer função diretamente vinculada à lei. Isso estava na cara, era indiscutível [...] O homem com cara de policial lançou os seus olhos inquiridores contra os meus, de forma tão fulminante que eu pensei logo que o negócio era comigo [...] E como descobriram que eu vinha para cá? Vá ver o telefone de T. está sob controle, vá ver eles gravaram nosso papo [...] Tudo é possível. Todos estavam muito quietos, porém impacientes. [...] Estava tonto e aterrorizado [...] Estava vendo tudo torto [...] Temi pelo pior: eu ia desmaiar (Torres, 2002, pp. 141-142).

Essa passagem na casa do apresentador é bem angustiante. A narrativa vai sendo conduzida de modo a levar o leitor a vivenciar, literalmente passo a passo, o desespero causado pela opressão. O convidado *sente* o ambiente ruim; *sente o cheiro* da polícia; *sente* o ar ameaçador *entra(r) pelas narinas*. O leitor *sente* o terror minando o corpo e a mente do indivíduo, de tal maneira que, quando *os olhos* da lei se fixam nele de modo inquisidor, desencadeiam em A. a sensação de perseguição e temor incontroláveis, embaçando *a visão* e deixando-o sem ar. Amedrontado, acuado, ele corre para o banheiro, onde lava o rosto e respira fundo "tentando tomar fôlego e recobrar a força [...] Para onde quer que eu olhe, vejo estes homens. A implicação só pode ser uma: estou sendo perseguido" (Torres, 2002, pp. 142-146).

Ao analisar o comportamento de A. na casa do amigo, parece-nos claro que, para marcar o silenciamento obrigatório e demonstrar o medo que dominava a sociedade, o autor opta por usar a linguagem do corpo em detrimento da linguagem verbal, provavelmente ancorado na ideia de que os sentidos

agem como intermediários do relacionamento humano com o ambiente, possibilitando integração, sobrevivência etc. Explorando a linguagem corporal para descrever as reações de A., Torres propõe uma experiência sensorial ao leitor, ativando, em alta voltagem, dois sentidos: visão e olfato. A escolha específica desses sentidos é extremamente significativa, visto que funcionam como receptores remotos que examinam o mundo à distância[7]. Entre os cinco sentidos tradicionais, a visão se destaca por ser um sentido sofisticado, com capacidade de percepção imediata e poder de transmissão veloz para o cérebro. O olfato humano, por sua vez, apesar de pouco desenvolvido quando comparado com o dos outros seres, é interessante porque está intimamente ligado a aspectos emocionais e é particularmente sensível a odores desagradáveis.

Diante das particularidades de cada sentido, considerando a influência dos estímulos sensoriais e analisando a exploração estética do olfato e da visão em *Um cão uivando para a lua* (1972), temos A. na festa do amigo, escondido no banheiro, aterrorizado pela polícia repressiva, silenciado pelo medo, mas falando através de outras partes do corpo, ou seja, adaptando-se e dando vazão ao pânico que se apodera dele, pedindo socorro da maneira que é possível. Os olhos do repórter expressam o temor que vai se apoderando dele enquanto percorre o ambiente e capta os odores, ficando a cargo da visão e do olfato denunciarem a violação da alma e o sufocamento do indivíduo. Dessa maneira, é possível captar no romance o

7. Teoria defendida pelo norte-americano Edward T. Hall, na obra *A dimensão oculta* (1986). Segundo Hall, é extremamente importante a ação que os cinco sentidos desempenham na percepção do espaço pelo ser humano e como nos relacionamos com a realidade através dos diferentes estímulos sensoriais que recebemos. Esse antropólogo diz ainda que todos possuímos na mente uma representação do mundo através de imagens, sons e sensações cinestésicas e o espaço seria um prolongamento do organismo marcado por sinais visuais, verbais e olfativos.

amedrontamento cotidiano do homem comum usando como recurso o comportamento de A. mediante a presença invasiva da polícia em ambientes privados. E como A. não pode se expressar através da voz, o autor recorre à descrição da dinâmica das reações internas mediante o estímulo externo, usando um artifício estilístico, a sinestesia. Essa figura de palavra que estabelece relações com os sentidos, uma condição neurológica na qual o estímulo de um determinado sentido provoca uma percepção automática noutro sentido diferente (Presa, 2008). Portanto, através da corporificação das emoções, essa cena da festa na casa de T. se constrói tentando mensurar para o leitor o tamanho do horror imposto pela força policial no dia a dia de homens e mulheres comuns.

O empenho da polícia política é uma constante no livro de Torres. É configurado no romance que, além de se fazerem presentes no trabalho e na casa das pessoas, os agentes estavam concomitantemente nas ruas, enquadrando os transeuntes e tornando o espaço público um lugar perigoso, principalmente à noite, quando havia "o medo de que um carro da polícia o apanhasse e o jogasse dentro de qualquer Tietê desses" (Torres, 2002, p. 104).

Em *Um cão uivando para a lua* (1972) são demonstradas como poderiam acontecer essas dinâmicas. Numa passagem, A. pega um táxi e ouve as queixas do motorista, que indignado pelas inúmeras e truculentas batidas realizadas por um contingente expressivo de agentes, diz:

> [...] guardas, de metralhadora em punho, paravam todos os carros [...] No instante percebo que estou cercado dos dois lados, por metralhadoras. "Desce daí" – disse um polícia. Revistaram o carro, viram os meus documentos [...]. Não agüentei: "Olhem pra minha

> cara" – eu disse. "Eu sou um pai de família, tenho mulher e filhos pra sustentar, trabalhei que nem um jumento o dia todo, estou morto de cansado e vocês ainda acham de me tratar como se eu fosse um marginal. Está certo? (Torres, 2002, pp. 146-147).

A narrativa é, na verdade, recheada de relatos de casos de violência policial no cotidiano. Além das revistas nos táxis, os bares e os ônibus também eram alvos das forças. Nos botecos, diziam averiguar se ocorria comércio ilegal de bebidas e/ou cigarros; nos ônibus, a justificativa usada era que verificariam as condições dos veículos, porém aproveitavam e revistavam os passageiros, causando a maior confusão do mundo, aporrinhando mais ainda a vida da população (Torres, 2002, p. 147). Quando lembramos que bares, transportes públicos e ruas são espaços coletivos, compreendemos que a presença policial nesses cenários é propositada, uma vez que se interpreta que são locais propícios para promover proximidade, reuniões e troca de ideias. São lugares também favoráveis para que os sujeitos ampliem e estreitem amizades, portanto era interesse dos militares impedir que as pessoas se sentissem suficientemente à vontade a ponto de entabular longas conversas, desenvolver intimidade, confiança. Assim, a presença ostensiva e recorrente de agentes policiais em ambientes de compartilhamento e de lazer era uma estratégia para que as pessoas se incomodassem e tivessem dificuldade de se agrupar, criar laços comuns e fazer planos.

Em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, Dalcastagnè (1996) analisa nove livros brasileiros que tiveram a ditadura militar como motivo. A autora faz um estudo dos ambientes públicos e privados presentes nas narrativas e mostra como o romance nacional se fez arte configurando a

repressão do regime. (Dalcastagnè, 1996). Em sua abordagem, a autora classifica as praças como locais de manifestação popular própria para discursos e a casa, ao contrário, um local para expressão individual, teoricamente seguro. Dessa maneira, a ocupação das praças ou invasão das casas por quem quer que seja, sem motivo legal e descumprindo os rituais jurídicos, seria o grau máximo de violação de direitos civis. Por isso, ter a polícia impondo sua presença na casa das pessoas é impregnar esse ambiente de medo, um dos maiores objetivos do regime militar. Portanto, as interferências truculentas constantes em zonas públicas eram uma das táticas da polícia política para que os cidadãos não se sentissem livres em nenhum local. As revistas constrangedoras e incômodas nas áreas de lazer, nas ruas, nos ônibus, no trabalho, compunham um esquema de vigilância para atormentar e amedrontar as pessoas, que percebiam a liberdade individual ser atacada diariamente. As falas revoltadas do motorista de táxi, um trabalhador comum, um cidadão simples, como milhares de brasileiros, demonstrou como a vigilância recorrente interferia no cotidiano e afetava a mente das pessoas. O taxista simboliza o quanto elas ficavam nervosas, impacientes, angustiadas e se sentiam sufocadas pela repressão.

*Um cão uivando para a lua* (1972) ficcionaliza o horror cotidiano provocado pela onipresença da repressão militar, que incutia o medo como forma de controle e silenciamento. Criar uma cena na qual indivíduos se sentem desconfortáveis num local íntimo, onde deveriam se sentir à vontade e seguros; apresentar um sujeito acuado sob o escrutínio da polícia numa reunião de amigos numa casa de família, detalhando o terror, a inércia, o desespero crescente e seu corpo sufocando e falando por ele, configura uma realidade na qual a polícia oprimia de forma avassaladora a vida comum, invadindo violentamente os domínios físicos e mentais dos sujeitos. A

polícia era o executor desse plano de controle e era instruída a atacar de vários modos. Se não era possível encarcerar, promovia-se diariamente o desgaste mental da população, de maneira que ela ficasse cada vez mais frágil e fácil de dominar. A ficcionalização do *modus operandi* da polícia se faz importante quando percebemos que parte da população, vítima do discurso conservador dos generais e dos apoiadores do golpe, era levada a acreditar que os militares agiam em defesa da pátria e da família e que perseguiam e puniam apenas comunistas e subversivos que queriam dominar o país. O texto de Antônio Torres se contrapõe a esse discurso mentiroso e perigoso quando configura outra realidade e possibilita novos olhares sobre a situação. O romance também se apresenta relevante hoje, décadas após o lançamento, quando segmentos sociais ressuscitam o discurso golpista de 64 e tramam a volta dos militares ao poder.

Sobre a violência empreendida pelos ditadores de 64, avaliando os métodos execráveis de repressão autorizados pelos militares, a tortura foi, sem dúvidas, a mais cruel pelas possibilidades de agregar em um ato vários atos de violência. Ao torturar, a polícia política busca provocar dor insuportável. E torturar virou rotina para a polícia da ditadura e uma ação que foi sendo sistematicamente normalizada pelos ditadores militares com declarações públicas como: "Era essencial reprimir. Não posso discutir o método de repressão, se foi adequado, se foi o melhor que se podia adotar. O fato é que a subversão acabou" (Gaspari, 2014, p. 20) e "Eu não admito a tortura por sadismo ou vingança. Para obter informações, acho válida. Os hipócritas dizem que não, mas todo mundo usa [...] Isso é uma contingência natural da humanidade" (Gaspari, 2014, p. 27), falas dos generais Geisel e Adyr Fiuza de Castro, fundador do Centro de Informações do Exército (CIE), respectivamente.

Mediante os crimes cometidos pela ditadura de 64 e prevalecendo a impunidade, a *Comissão Nacional da Verdade* (2014) produziu um longo relatório esmiuçando os aparelhos de repressão, explicando a operacionalização das ações da polícia política do regime e descrevendo os métodos de práticas graves, realizados muitas vezes nos Centros de Informação das Forças Armadas (CIFA). Com a publicação e o horror público das revelações, os militares se empenharam em campanhas para desacreditar o trabalho da CNV e caracterizaram o trabalho como "absurdo", porque o documento estava baseado apenas em depoimentos de testemunhas (DW, 2022). Ao usar a palavra *absurdo* para caracterizar as falas das vítimas, é possível reconhecer uma manobra do representante dos militares para dominar a narrativa sobre a violência política de 64, descredibilizando os testemunhos colhidos. Os significados da palavra absurdo remetem a algo irracional, ou seja, algo que não foi concebido e, assim, logicamente, é algo que não existe, não se concretiza. O uso proposital dessa palavra para classificar um testemunho como uma fala sem sentido, destituída de racionalidade, voz disparatada, como de costume, indica que a força policial visa promover a abstração, a desatenção da sociedade em relação ao assunto, ou seja, eles, os militares, continuam atuando e pensando que podem manipular a verdade sempre.

Apesar da censura imposta à classe artística, Antônio Torres não se deixou intimidar. A prática sistemática de tortura é representada desde o primeiro capítulo de *Um cão uivando para a lua* (1972). Nas cenas iniciais, A. já aparece como paciente em um hospício e se mostra ansioso para contar um sonho que teve e no qual ele está despido, preso a uma parede dentro de uma cisterna, sem saber onde estava e tomado pelo medo. A partir desse ponto, em vários trechos do romance, o repórter e outros personagens serão usados como instrumen-

tos para materializar algumas das estratégias de resistências e vivências das vítimas da ditadura. Essas situações serão, de forma recorrente, introduzidas na narrativa através de inserções nas quais os sujeitos, na maior parte das vezes, demonstram, entre outros comportamentos, ansiedade, frustação, cansaço, desespero, como o amigo de T. que, antes de narrar um sonho, revela:

> Toda a minha vida foi uma luta idiota pela percepção, apreensão e aceitação da realidade. Ao lutador, seu justo prêmio: uma camisa-de-força. Sobre isso eu falo depois. Quero contar agora um sonho que tive esta madrugada, antes que se escoem estas abençoadas horas em que posso falar com alguém, Deus seja louvado, como um ser humano normal (Torres, 2002, p. 26).

E conclui: "está na hora de voltar para o quarto e ficar esperando que o sono chegue. Preciso dormir. Isso é tudo. Calma e desesperadamente. D-o-r-m-i-r" (Torres, 2022, p. 32).

Em estado onírico, ocorrem rememorações individuais que acabam por tratar dos dramas individuais e do momento histórico do país. É necessário atentar que, para abordar a tortura, tema sensível, Torres adota o onírico como recurso para transformar a cruel realidade em ficção. Compreensivelmente, para escapar da censura, o autor usa um recurso um tanto quanto comum na literatura, a linguagem simbólica do sonho, uma faculdade potenciadora do imaginário e da fantasia, um subterfúgio que permite articular uma vivência de maneira figurativa (Ceia, 2009). Além disso, há cuidado e capricho na construção das cenas de violência, de modo que cada detalhe seja, apesar de incômodo, simbólico e significativo para causar reflexão, mas sem deixar margens para dúvidas de que

estamos lendo uma configuração de violência extrema autorizada pelos ditadores de 64.

Saindo momentaneamente das tramas da ficção e estudando as entrevistas históricas das vítimas de tortura e dos familiares dos mortos e desaparecidos na ditadura de 64, apuramos que nos relatos e depoimentos colhidos pela *Comissão Nacional da Verdade* (2014) e compilados no relatório final publicado pela comissão, são citados quase sempre algumas estratégias e planos adotados pelos presos políticos para tentar resistir aos flagelos. O jornalista Antônio Roberto Espinosa, preso em dezembro de 1969 no Rio de Janeiro e conduzido para ser torturado em São Paulo, revelou:

> Decidi: "Só tem uma forma de fazer isso: dormir". Então encostei nessa coluna e disse: "Bom, é sua obrigação revolucionária, obrigação moral de dormir". Aí eu dormi [...] dormia desbragadamente. Quando vinham, jogavam a comida por baixo e eu empurrava com o pé de volta, e continuava dormindo. Porque, enquanto eu dormia, podia sonhar. Eu estava na praia, eu estava continuando a fazer as coisas, estava entrando em quartéis, tomando os quartéis, levando as armas que deveriam estar em poder do povo. Aprendi a dormir (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 278).

Retomando *Um cão uivando para a lua* (1972), temos A. narrando um sonho no qual ele está

> [...] inteiramente nu. Fazia um frio tremendo e eu não tinha a menor ideia de onde me encontrava. Então percebo que estou com os dois pés sobre um tijolo, o corpo apoia-

> do numa parede e os braços presos numa corda. Aos poucos, vou reconstituindo a realidade. Eu tinha caído dentro de uma cisterna. Olhando para baixo, o que avisto? Uma espécie de funil muito comprido, ao fim do qual tem uma poça d'água. Tremo de medo. Se o tijolinho que me sustenta arrebentar, vou dar com os cornos no submundo do Universo. Imagino, a partir daquela poça escura, um oceano de água podre. Olho para cima. Preciso descobrir de onde vem aquela corda e se ela já está presa também a algum galho que possa quebrar. Não vejo nada. Percebo apenas que estou a uns dois metros da superfície [...] Saber como tinha chegado a uma situação dessas eu não sabia. Só sabia que estava muito nublado e a claridade era quase nada (Torres, 2002, p. 26).

A nudez, o frio, o desnorteamento, a posição do corpo, a corda, o buraco profundo, a poça escura, a água podre, dão pistas da situação estranha e, se considerarmos o contexto histórico, há a composição de um quadro de alguém sendo torturado. Aqui é necessário dizer que, no relatório final da CNV, é realizada uma exposição minuciosa de métodos e práticas graves de violações dos direitos humanos. No referido documento, no Tomo 3, são descritos pelas vítimas, em detalhes, procedimentos de tortura autorizados e executados pelo regime militar, ficando claro que havia, de fato, um projeto de aniquilamento dos opositores do governo autoritário. De acordo com cartas de torturados divulgadas pela OAB/SP, uma ação bastante usada pelos torturadores consistia em pendurar a vítima pelos pés, mãos ou braços, sustentá-la por ganchos no teto ou numa parede e aplicar choques elétricos, picadas de insetos, abuso sexual e outras formas de violência, era a

crucificação (CNV, 2014, p. 371). Essa é uma das primeiras torturas configuradas em *Um cão uivando para a lua* (1972). A. está sendo crucificado, numa relação dialógica direta com o texto bíblico.

Diante disso, o sonho de A. representa uma fuga da realidade violenta enfrentada por jornalistas que ousavam discordar de ações ditatoriais. O espaço escuro, a nudez, o medo e a *crucificação* podem ser vistos, metaforicamente, como indicativos da fragilidade e da injustiça de quem se colocava em posição de resistência ao governo de ditadores. Por sua vez, o relatório final da CNV, sendo um registro construído com base em fontes fidedignas, que corrobora a desumanização dos torturadores é, sobretudo, um enfrentamento ao apagamento da memória do país. Portanto, alinhando ficção e história, temos uma obra romanesca que foi produzida em tempo real e que, apesar da opressão, ousou instigar reflexões sobre os porões da ditadura de 64. Uma marca importante da obra torresina.

Antônio Torres foi além de ficcionar apenas os dramas das vítimas da ditadura em *Um cão uivando para a lua* (1972). O autor também transformou o sadismo dos torturadores em matéria ficcional, chamando atenção para o comportamento dos agentes de violência, que não escondiam o prazer de torturar. Ainda no sonho que configura tortura, em meio à agonia, A. delira e imagina alguém chegando e lhe perguntando:

> – O senhor deseja alguma coisa?
> – Sim, claro, naturalmente. Quero sair.
> – Ha, ha, ha, nós vamos cortar essa corda. Olhe lá para baixo. Agora, responda: deseja alguma coisa?
> [...]
> – Ha, ha, ha. Nem um cigarro? Um Minister com filtro? [...]

> Foi aí que eu comecei a ouvir um barulho de gente chegando. O movimento parecia distante, mas, aos poucos, foi se aproximando. Pensei na possibilidade de ter saído uma notícia nos jornais e uma equipe de salvamento se achar a caminho. (Torres, 2002, p. 26-27).

No fragmento acima transcrito, merecem destaque as risadas, o sadismo, bem como uma tortura comum, as queimaduras com cigarros. Essa é a técnica configurada no trecho. Eles, a polícia, eram perversos. E essa perversão toma forma em *Um cão uivando para a lua* (1972) quando os agentes riem mediante o pedido de socorro de A.; quando ameaçam cortar a corda; quando ironicamente oferecem um cigarro, quando, na verdade, estão avisando o que vão fazer, ou seja, infligindo tortura psicológica.

No já mencionado Tomo 3 que compõe o relatório final da CNV (2014), são dados detalhes sobre a formação continuada que os agentes receberam para se tornarem especialistas em tortura. Está documentado que os cursos foram realizados no Brasil e no exterior e que houve muito intercâmbio de técnicas; a postura e as falas dos militares registradas pela comissão são chocantes. Muitos deles, sem rodeios, diziam concordar com a tortura, confessavam menosprezar cursos teóricos e técnicas *mais leves,* como o general Ibiapina Lima, que resumiu sua experiência na Escola das Américas, no Panamá:

> Não ensinavam a matar gente. Aliás, nesse aspecto, era uma escola muito fraca. Eles acreditavam muito no informante pago, duplo. E o informante duplo não serve para a segurança [...] para mim não serviu de nada. Aquelas aulas eram para quem não tinha curso de Estado-Maior, como eu tinha (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 332).

A Igreja Católica apurou e produziu relatórios baseados em documentos militares e registrou que foram usadas mais de cem formas de tortura pela polícia política no Brasil de 64. Os brasileiros foram treinados no exterior, aprenderam e aperfeiçoaram métodos de violência e aumentaram o leque de práticas, ou seja, os agentes brasileiros passaram a ser inventores de modos de torturar.

O romance de Antônio Torres, no diálogo que empreende com os anos da ditadura militar, não deixa de fazer alusão às pessoas que foram coniventes e apoiadoras do regime, ou seja, aquelas que contribuíram para a instauração do horror. Em seu sonho, A. nos lembra que elas existiram:

> Volto a olhar para cima e sinto que estou cercado. Na boca da cisterna dezenas de pessoas estão paradas, olhando para mim, e eu vejo o horror, muito nitidamente, em suas caras. Mas não são caras amistosas, isso fica logo evidente. Para aumentar ainda mais o meu próprio horror, há qualquer coisa de monstruoso naqueles olhares [...]
> De repente, todo mundo se afasta, como se todos estivessem decepcionados. Grito por socorro. Inútil. Então fico achando que fiz uma grande besteira. Não devia ter aberto a boca (Torres, 2002, p. 27).

No fragmento acima, além de indicar a presença de uma plateia insensível ao seu sofrimento, A. confessa um arrependimento. Apesar de inicialmente dizer que não sabia a razão de estar amarrado dentro de um poço escuro e podre, ele sabe. Lembremos da visita da polícia política à redação do jornal onde o repórter trabalhava e de que, após a partida dos censores, tomando como fonte de inspiração a luta do rato para

sobreviver, A. resolve também lutar pela sua independência jornalística, seu poder de fala, mas foi pego. Logo, ao perceber que o socorro não viria, reconhece ter falado algo proibido. Ao tomar consciência de que não receberia ajuda, prepara-se para as consequências de seus atos de insubordinação: "Ouvi vozes, novamente. Agora esperava pelo pior. Se fossem os mesmos que vieram antes, certamente iriam pisar em meus dedos, para que eu descambasse de vez lá para baixo" (Torres, 2002, pp. 29-30). A reação da personagem é bastante significativa no que diz respeito aos horrores da ditadura: a vítima passa a se considerar responsável, culpada, pelo que vivencia.

Aqui é importante lembrarmos que A. escrevera uma reportagem criticando a construção da Transamazônica, uma das obras carro-chefe da propaganda econômica do governo. Recordemos também que ele estava num hospital psiquiátrico. Pois, fazendo um paralelo com a realidade, tomemos um levantamento sobre presos políticos encarcerados em manicômios, feito pela repórter Amanda Rossi, publicado em junho de 2021 e baseado em dados apurados em documentos da Justiça Militar, registros da *Comissão Nacional da Verdade* e documentos da biblioteca digital do Projeto *Brasil: nunca mais*. Além dessas fontes, Rossi contatou familiares das vítimas. No texto, divulgado nas mídias do grupo *UOL* em 14 de junho de 2021, afirma-se que foram detectados

> 24 casos de presos políticos internados pela ditadura militar em instituições psiquiátricas, em nove unidades da federação. Pelo menos 22 foram antes submetidos a tortura em prisões comuns. As internações foram determinadas pela Justiça Militar ou por autoridades que tinham os presos políticos sob custódia (UOL, 2021, n.p.).

Ao ser contatado pelos jornalistas, o Ministério da Defesa se pronunciou recorrendo à Lei da Anistia "os fatos relativos ao período compreendido entre os anos 1964 e 1973 foram abrangidos pela Lei de Anistia, que alcançou, de forma ampla, geral e irrestrita, atos de cidadãos brasileiros" (UOL, 2021). Por outro lado, contrapondo a nota militar, Paulo Sérgio Pinheiro, um dos autores do relatório da *Comissão Nacional da Verdade,* diz que o levantamento realizado por Rossi "É um capítulo de mais um crime praticado pela ditadura de 64: além de desaparecer com pessoas, internou outras no manicômio. É muito importante reconstituir esses fatos, porque esses espaços também eram lugar de tortura" (UOL, 2021). Em *Um cão uivando para a lua* (1972), Antônio Torres aborda o encarceramento de profissionais da imprensa em hospitais psiquiátricos e descreve o tratamento disponibilizado nessas instituições para repórteres que se recusavam a louvar a ditadura:

> Do canto da minha boca sai um pouco de baba e meus lábios estão ligeiramente inchados. Cortaram meus cabelos [...] Tudo não passa de um mal-entendido, uma luta cujo número de assaltos não estava claramente definido. Fui a nocaute no vigésimo oitavo, quando a coisa, para mim, nem sequer havia esquentado o bastante [...] me puseram pra dormir, adoidado. Depois fiquei rondando para cima e para baixo, sem ter o que fazer. Até me chatear e partir para a agressão, verbal e física. Aí me meteram o debaixo dos choques e o negócio mudou todo de figura de uma hora para outra (Torres, 2002, pp. 18-19).

O fragmento acima revela mais um dos espaços sociais utilizados pela ditadura de 64 para executar violência política. A fala da personagem descreve uma das estratégias de apaga-

mento de discursos contrários ao oficial, dos ditadores. A disciplinarização imposta ao repórter começa com o isolamento imediato, a privação da liberdade e o afastamento do convívio em sociedade. Em seguida, os cabelos são raspados, ocorrendo o início da despersonalização, concretizada com a aplicação de remédios/drogas em excesso, que afetam o raciocínio e impossibilitam o pensar, escrever, se comunicar. Dessa forma, não existe mais um agente de informação. Assim, o romance de Torres aponta mais uma vez para a crueldade de um governo antidemocrático ao expor o caráter violento e punitivista das internações de profissionais da comunicação nos hospitais psiquiátricos e, além disso, o que é extremamente relevante, a exploração do arsenal disponível no campo psiquiátrico realizada pela ditadura militar de 64 como armas de tortura.

No artigo *A literatura e a formação do homem,* Candido (1972) teoriza sobre a relação entre a realidade e o imaginário e destaca a importância da contribuição desse diálogo para a humanização dos indivíduos. O sociólogo afirma que o texto literário, ao desafiar a linguagem comum, pode "atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos" (Candido, 1972, p. 805). Essa possibilidade do literário *de inculcar*, ou seja, de sensibilizar a consciência humana, muitas vezes entorpecida pela realidade posta/imposta, confere à ficção lugar propício para tentativas de transformar a agonia de um indivíduo, de uma nação, em matéria romanesca, posto que, ao serem trabalhados em favor do estético, os artifícios da linguagem viabilizam reflexões sobre o mundo e a sociedade e até mesmo sobre a própria atuação nesses espaços.

No caso do autor de ficção, quando esse se propõe a refletir a violência da ditadura de 64 e configura em seus textos os sofrimentos físicos e psicológicos dos indivíduos perseguí-

dos pelo Estado por discordâncias ideológicas, sua obra é uma contribuição social. Há de ser considerado que, na perspectiva dos Direitos Humanos, ou seja, de uma sociedade que se constitui como um Estado de Direito, todas as vezes que um indivíduo é oprimido pelo Estado, a nação é atacada; todas as vezes que um sujeito é torturado, a humanidade é violentada. Assim, as dores infligidas pelo regime são mais que o padecimento de alguns sujeitos e de seus familiares e a violenta repressão de 64 deve ser ficcionalizada para que não seja banalizada. A literatura, com seu poder de sensibilização, pode atuar contra a normalização dos crimes cometidos pela ditadura de 64, em curso desde a Lei da Anistia.

A tortura no regime militar aparece em várias narrativas da literatura brasileira. Na tentativa de registrar um dos momentos mais violentos da história nacional, alguns escritores foram duramente criticados por fracassarem ao não conseguirem equilibrar em seus livros fato e ficção. Muitos caíram no panfletarismo e apenas veicularam em suas obras denúncias de uma época. Não iremos apontar exemplos desses romances, posto que nos detivemos ao trabalho de um autor que foi além e explorou as possibilidades do literário para confrontar o discurso oficial da ditadura militar e obteve êxito. Trata-se de um escritor cujos livros produzidos nos anos 70 conseguiu desenvolver estratégias de escrita para denunciar o horror na forma de ficção, comprovamos isso analisando o sonho de A., exposto na longa cena de tortura que compõe o primeiro capítulo de *Um cão uivando para a lua* (1972), afirmamos que Antônio Torres obteve êxito ao configurar a violência de 64.

Apesar das exigências e singularidades que permeiam a ficcionalização desse tema, o devaneio da personagem problematiza no plano romanesco um governo autoritário que, por meio de violentas agressões físicas e mentais, aniquila impie-

dosamente cidadãos discordantes. Estabelecendo estratégias e recursos inerentes ao literário para atingir o seu objetivo, qual seja, apresentar, através da ficção, um discurso diferente do oficial, posto que os ditadores mentiam sobre a realidade da repressão, o autor conseguiu concretizar seu projeto e possibilitar à sociedade pensar sobre o regime ditatorial e as práticas violentas do governo. Para não enveredar pelo caminho da simples denúncia, que evidentemente não interessa ao literário, uma das opções do romancista foi explorar na escrita as possibilidades do estado onírico. Assim, pôs a personagem A. em constante divagação, podendo dessa maneira desafiar livremente a realidade e revelando em seus sonhos, nos detalhes, a violência da ditadura. De modo sutil, o repórter vai contando situações aparentemente desconexas e sem sentido ocorridas *nos sonhos* e pistas dos crimes políticos vão sendo espalhadas ao longo do texto, ou seja, o estado de imaginação é usado como recurso para a construção de imagens que permitem ao leitor compreender uma mensagem necessária: a ditadura de 64 torturou cidadãos.

Assim, fica claro que, em *Um cão uivando para a lua* (1972), a literatura torresina estabelece um diálogo com a história do país, fazendo um trabalho cuidadoso e intencional com a palavra a fim de expor em suas narrativas as ações da polícia política no cotidiano dos brasileiros, em consequência da operacionalização da violência institucional executada pelos ditadores de 64. Por isso, afirmamos que o fazer literário de Torres é "uma arte que dialoga com a realidade na qual é produzida, lidando com os seus limites e as suas possibilidades" (Santos; Souto, 2020, p. 17), seu primeiro romance pode ser caracterizado como uma produção que, dentre outros temas, aborda os crimes da ditadura, contribui para a preservação da memória nacional, instiga reflexões sobre governos antide-

mocráticos e por isso deve fazer parte do acervo de literatura arquivo da ditadura.

### 4.2 *Os homens dos pés redondos*: eles estão me levando

Antônio Torres lançou *Os homens dos pés redondos* (1973), na esteira do sucesso alcançado por *Um cão uivando para a lua* (1972). De acordo com informações dadas pelo próprio autor, o segundo romance começou a ser gestado em 1965, em Lisboa, cidade onde passava uma temporada. Num dia qualquer, passeando pelas ruas da capital portuguesa, se deteve e ficou observando

> [...] os homens que iam e vinham pela calçada, todos cabisbaixos, pesadões, tristes, como se dessem voltas em torno de si mesmos, carregando nas costas e na alma o fardo de quatro décadas de totalitarismo – na era do ditador Antônio de Oliveira Salazar –, três séculos de inquisições, dois mil anos de cristianismo, sem ver passar ali ninguém da minha idade, pois os jovens estavam na guerra na África ou haviam fugido Europa adentro, comecei a me perguntar o que tinha ido fazer ali. E de cara me veio a ideia de um romance (Torres, 2020, p. 5).

O enredo surgiu facilmente, conforme o autor, porém a escrita demorou a engrenar e ele considerou necessário entender mais profundamente aqueles homens e a história do povo português, tarefa que lhe ocupou os três anos que permaneceu em terras lusitanas. Quando voltou para o Brasil, o título da obra e as primeiras frases do livro estavam definidos, mas no terceiro capítulo a escrita foi interrompida porque, como já foi dito, a história pessoal de um amigo inspirou a produção

urgente de um conto e essa narrativa curta se transformou em romance, adiando a conclusão da história dos homens que andavam em círculos e, consequentemente, seu lançamento.

Com o prêmio de escritor revelação obtido na estreia literária e o sucesso do primeiro livro, Torres garantiu a atenção da crítica cultural quando publicou a segunda obra. A maioria dos cadernos e revistas literárias da época, de maneira geral, avaliou *Os homens dos pés redondos* (1973) como um texto ligeiramente superior a *Um cão uivando para a lua* (1972), apontando a escrita tecnicamente mais competente como justificativa. Alguns chamaram atenção para a ênfase dada ao aspecto político-social do enredo e outros enfatizaram o estilo ainda mais agressivo.

Num ensaio para o *Suplemento Literário* de Minas Gerais, Luiz Gonzaga Vieira (1974) afirmou que a nova obra de Torres era taciturna, lúgubre e pesada, bem mais que a obra anterior. Por sua vez, escrevendo para *O Estado de S. Paulo*, Rolmes Barbosa (1973) reconheceu no livro uma evolução técnica na escrita do baiano, revelada pela construção de personagens mais à vontade em cena ao abordarem os absurdos da condição humana. Todavia, ressaltou que o ficcionista ainda demostrava excessiva abordagem sociopolítica do mundo, o que poderia ser prejudicial para sua evolução como ficcionista.

A escrita dando relevância ao aspecto político-social, novamente presente numa obra de Antônio Torres, foi aspecto abordado também por Leo Gilson Ribeiro (1973), articulista da revista *Veja*. Sob o olhar desse crítico, o romancista conseguiu configurar o social sem cair na pieguice da literatura panfletária porque conseguiu simbolizar o momento social repressivo com uma escrita mais refinada.

Considerando as palavras do crítico mineiro, podemos afirmar que Torres deu continuidade ao projeto literário de re-

presentação do contexto social no qual estava inserido, apesar da censura, conseguindo evoluir tecnicamente ao apresentar mais domínio da linguagem.

> Não há heróis nem covardes. Estamos é sendo arrastados para uma irremediável loucura. Penso isso ao me lembrar, com gratidão, de um antigo companheiro de cela, muitos anos atrás. Ele possuía uma quase divina força moral, e acho que foi graças a essa estranha força que eu também não sucumbi, não me enterrei de vez. "Feche-se em si mesmo"– disse-me ele, ao ouvirmos um sujeito se debatendo nas paredes da cela ao lado – "feche os olhos, os ouvidos e o coração. Tudo isso passará. Confie no deus-tempo [...] no dia em que pus o pé fora da cadeia me senti como a mais inútil, a mais ineficaz das criaturas. Levei uns seis meses para me habituar com os sons de movimentos das ruas, as vozes e o comportamento das pessoas [...] E a partir de então nunca mais fui capaz de escrever uma única linha. Chega uma hora em que você não suporta vomitar tudo aquilo que a sua memória faz questão de esquecer. A isso se chama medo. (Torres, 1999, pp. 110-111).

A crítica de Marcos Santarrita (1974), publicada no Primeiro Caderno do *Jornal das Letras,* enveredou pelo mesmo viés comparativo e rememorou a estreia exitosa de Antônio Torres, afirmando que o novo romance seria outro sucesso porque era uma narrativa de qualidade, um livro mais arrojado, com personagens mais sólidas e representativas de dramas coletivos.

As preocupações demonstradas pelos analistas com o tom político dos romances de Antônio Torres nos parecem,

cinquenta anos depois, receios de que um escritor talentoso e promissor caísse no empobrecimento da escrita panfletária. É importante lembrar o ambiente no qual essas críticas eram produzidas. Eles, os críticos, também eram vigiados. Além disso, era comum ver obras e amigos caírem nas malhas da repressão, que estava nas ruas, nas casas, no trabalho das pessoas, exigindo delas cada vez mais domínio emocional. Escrever literatura nesse cenário era desafiador. Assim, o alerta da crítica soava mais como um cuidado com os rumos da escrita de Torres do que propriamente uma indicação de falha autoral. Hoje, o distanciamento nos permite perceber com mais clareza o projeto literário do romancista, que optou por escrever literatura também como resistência a um regime antidemocrático e extremamente violento, ainda que isso tornasse o seu fazer literário mais árduo. Ao que parece, o analista Santarrita (1974) foi um dos poucos, à época, que conseguiu enxergar logo essa intenção. Mais tarde, a crítica Vania Pinheiro Chaves (2006) revelou opinião similar, ao afirmar que *Os homens dos pés redondos* (1973), apesar de ser ambientado num espaço português, poderia ser tomado como uma configuração do Brasil de 64, inclusive pela linguagem utilizada, o linguajar dos brasileiros. Além disso, segundo a analista portuguesa, o autor lograra êxito ao equilibrar, no interior do romance, os embates individuais das personagens com a atuação opressora o regime político vigente na ficção/na realidade.

Voltando ao clima sombrio que permeia a obra, tão apontado pelos críticos, ponderando que Torres continuou apostando numa narrativa ambientada num país comandado por ditadores e personagens acuados pelo controle social, fator que limitava a vida das pessoas sob vários aspectos, cultural e político, por exemplo, e impedia que elas evoluíssem, é coerente a opção autoral por ambiente e linguagem soturnos.

> Que cada um se conformasse com a parte que lhe coubera [...] Pensa e anda. Anda e não vê nada. [...] Anda e pensa. Pensa e pensa. [...] Marche-marche, marche-marche. Acertem o passo, não percam o compasso. Direita, volver! Marche-marche. Um-dois. Um-dois. Marchemos, irmãos, para nossa redenção [...] Vai me revistar? É a rotina. Diária e cansativa. Um-dois (Torres, 1999, pp. 163-164).

Como vemos no fragmento acima, mais do que lutar pela vida, sobreviver tendo que suportar cotidianamente a opressão governamental continuava sendo motivo na obra do ficcionista, amparando o enredo conturbado, obscuro, intrincado. Portanto, o novo romance de Antônio Torres continuava dialogando com o autoritarismo de 64 e, assim, a literatura apresentava-se como uma maneira de simbolizar a realidade, depurar o real, fugir do horror, driblar o medo, resistir.

Em entrevistas que abordam seu legado literário, ao ser questionado sobre ter escrito e lançado mais de um romance refletindo a brutalidade do Estado brasileiro ao longo da ditadura; sobre correr riscos com a adoção de uma escrita de resistência; sobre a vida de um intelectual que se posicionava contrário aos ditadores e estando em vigor leis de censuras específicas para os livros, Torres conta episódios que aconteceram em meio à publicação dos livros. Sobre *Os homens dos pés redondos* (1973), costuma se lembrar de que:

> Às vésperas da publicação de *Os homens dos pés redondos,* pela Francisco Alves, fui levado pelo seu editor executivo, Virgílio Moretzsohn Moreira, à sala do dono da editora, o almirante (reformado) José Celso Macedo Soares, que, aos sorrisos, me disse:

> – O seu romance é muito forte. Algumas de suas passagens podem vir a desagradar aos generais. Mas eu não tenho medo deles não. Afinal, sou um almirante (Torres, 2020, p. 4).

O alerta dado pelo editor, militar aposentado, estava certamente baseado nas páginas e trechos do romance que apontavam a violência da polícia política. E, de fato, em *Os homens dos pés redondos* (1973), há cenas de tortura longas e em maior quantidade do que em *Um cão uivando para a lua* (1972), além de configurações de outras formas de ataques à liberdade de expressão e aos direitos civis, praticadas cotidianamente pelo governo autocrata que compõe o enredo.

A narrativa de *Os homens dos pés redondos* (1973) ocorre num país fictício chamado Ibéria, um topônimo para Portugal da ditadura de Salazar e ambiente muito semelhante ao Brasil de 64. Basicamente, a obra apresenta, num primeiro momento, as histórias de homens e mulheres oprimidos, cada qual a sua maneira, por um governo despótico. Torres dividiu o livro em três tomos – livro I, livro II e livro III –, narrados em terceira pessoa na maior parte do tempo e com passagens em primeira pessoa.

A seguir, apresentaremos as especificidades de cada um dos tomos em subseções, a fim de tornar a leitura mais dinâmica.

### *4.2.1 Os homens dos pés redondos: livro I*

> A julgar por ele, todos aqui são homens sem mulheres, porque as mães de seus filhos não contam.
> Noite após noite é sempre isso: um homem completamente encharcado de vinho transpõe o batente, entra no mesmo lugar (que no

> fundo desconfia não ser propriamente o seu lugar), vai sentar-se à mesa de sempre, pede café e bagaço, depois tira do bolso o maço SG filtro, que começa a queimar um atrás do outro, com furor, determinação e muitos pensamentos.
> [...]
> Há 38 anos estou ouvindo as mesmas histórias. Porque somos um povo de heróis, porque tudo depende da minha vontade, porque a missão ibérica sobre o mundo continua em marcha, porque temos que civilizar a Terra Negra com nossos cajados e estandartes redentores – e ferro. Tome ferro quem disser não a isso tudo. Respira? Paga. Come? Paga. Trepa? Paga. Tem um filho? Manda para a Terra Negra. Para quê? Para quê? Para morrer em nome do nosso heroísmo e da nossa glória (Torres, 1999, pp. 9-16).

O fragmento acima faz parte do primeiro capítulo de *Os homens dos pés redondos* (1973) e é composto de vinte e sete páginas com foco narrativo variando entre a primeira e a terceira pessoa do discurso, como vemos nas passagens citadas. Quando a narrativa aborda o plano externo, um narrador conduz a história; os dramas internos da personagem, por sua vez, são revelados em tom confessional na primeira pessoa. Essa alternância de vozes narrativas contribui para a fragmentação discursiva, uma técnica utilizada por Antônio Torres desde o livro de estreia, sobre a qual empreenderemos discussão mais adiante, mas já deixamos assinalado que é um recurso importante para a realização do projeto literário do autor, porque impõe uma tensão constante na narrativa e suscita a participação ativa dos leitores.

O enredo é desenvolvido por alguns personagens oriundos de vários estratos sociais e com vidas recheadas de problemas sem solução. Ricos ou pobres, não importa, são bandos de fracassados e infelizes vivendo em círculos. Dentre eles, destaque para Manuel de Jesus, Adelino Alves e Lena. Manuel é um empregado medíocre, com fixação pela figura do chefe, Adelino Alves, e estabelece como meta assassiná-lo. Alves, casado com Lena, é escritor com alguns livros lançados, uma figura intelectual e que também trabalha como diretor do departamento de publicidade de um banco. Todos os acontecimentos se desenvolvem orbitalmente em torno dessas personagens e através delas vamos captando o clima político-social da velha e absolutista Ibéria e os estragos que o autoritarismo histórico causa, como nessa passagem centralizada em Manuel:

> Eis que me encontro de novo diante da prancheta, contemplando a folha em branco, sem saber por onde começar. A sala continua suja, porque não apareceu ninguém para varrer o lixo. Papéis rascunhados e jogados para todos os lados. Cinza e pontas de cigarro. Envelopes rasgados e inúteis, como tudo. O casarão continua sendo o que sempre foi. Não passa de uma toca para ratos diurnos e fantasmas noturnos. Qualquer dia vão destruí-lo. Já me disseram isso, e eu acredito. Ouço barulho de máquinas trabalhando nos fundos e penso no grande imponente edifício moderno que se erguerá um dia aqui. Vai ser preciso muito trabalho para se destronar todo esse ranço da velha nobreza que ainda perdura nestas paredes. Quantas pessoas viveram aqui? Quantas gerações daquilo que se convencionou chamar de seres humanos? Quantos dramas esse teto foi capaz de abrigar? Barões e marqueses, nobres e velhacos,

> espoliadores e burgueses. Certamente. Basta ver o estilo da casa, os anjinhos desenhados no teto, a marca não de todo apagada nas paredes. Por aqui passou o tipo de gente que não me interessa. Certamente. O que conversavam ao pé da lareira? O que comiam? O que bebiam? Tudo do bom e do melhor? Certamente. Quando puserem este pardieiro abaixo, para onde será que vão me mandar? Se agora não há lugar para mim no bonito e brilhante prédio do banco, onde ficam os bacanas, depois também não vai haver. (Torres, 1999, pp. 85-86).

No longo trecho se destacam a má distribuição de renda e a riqueza do país centralizada na mão de poucos, a revolta do cidadão proletário diante das transformações econômicas e da sua figura facilmente descartável – uma triste realidade acentuada no discurso pela repetição do advérbio *certamente* –, e da certeza de que as coisas não mudarão, porque a hegemonia das classes abastadas é uma condição histórica perversa.

> [...] o banco continuará, com o mesmo nome ou com outro, com o mesmo dinheiro ou com outro, porém, naturalmente, escudado nas reservas que muitos homens estão semeando neste exato momento, o lastro de ouro e grandeza que ficará como herança para homens que não precisarão derramar muito suor para conseguirem a riqueza que lhes foi predestinada muitos anos antes [...] meu nome é Manuel Soares de Jesus, o que nada significa. (Torres, 1999, pp. 86- 87).

O livro I se estende por 165 páginas e está subdividido em seis capítulos que ocupam mais da metade do romance. Nesse tomo inicial, saberemos os motivos pelos quais Jesus odeia o patrão e como imagina assassiná-lo; conheceremos parte da classe pobre da sociedade local; será apresentada a história de Alves, a sua prisão e a chegada da personagem Estrangeiro, que ocupará o lugar do escritor no trabalho e na casa dele. Esse livro não termina sem que saibamos o destino de Alves, o manicômio. O livro II, no que lhe concerne, é um tanto quanto curto, com apenas um item, e narra a visita do Estrangeiro à fazenda do patrão, dono do banco, Sr. Fernandes, num feriado de Semana Santa. Em meio às festas realizadas pela família, são revelados todos os desejos, as frustrações, as tristezas, a solidão e os fracassos do clã endinheirado da história, ficando claro que, apesar do sucesso financeiro, a vida dos ricos não corria tão bem, ou seja, de uma maneira ou de outra, os bem-sucedidos também sofriam percalços mediante a tirania reinante em Ibéria. O livro III gira em torno de Lena e de todo sofrimento dela diante da prisão do marido e do confinamento dele num manicômio. É o fecho do romance, que termina com o julgamento do Estrangeiro, acusado de matar Alves, e os depoimentos das principais personagens, inclusive a velha Ibéria (o Estado).

> – Sr. Juiz, Sr. Promotor, Doutores do Júri: eu fiz um bem a Maria Helena. Deixo que o tempo se encarregue de vos provar que estou com a razão.
> É duro.
> Eu os vejo em toda parte, dia e noite.
> O juiz, o promotor e a testemunha de acusação. Quanto à defesa...

> Bem, eu tenho que continuar me defendendo no braço, enquanto eles não quebram a minha munheca (Torres, 1999, p. 280).

A passagem acima refere-se ao início do julgamento do Estrangeiro. A partir daí, todo o resto da cena é construído com base em várias digressões na fala da personagem, sendo a realidade cronológica constante e abruptamente atravessada por recordações supostamente desconexas, desalinhadas do fio condutor da narrativa que compõe *Os homens dos pés redondos* (1973). A estratégia da fragmentação foi um ponto quase sempre referido pelos críticos, que reparavam na maneira alucinada com que o texto interligava longos períodos narrativos, monólogos, passagens concretas e imaginárias, algumas dessas aparentemente absurdas, oníricas, fantásticas. Aparentemente, frisamos. Chaves (2021), percebe essa estratégia de Torres como uma técnica "revolucionária", que misturava tempo, acontecimentos e espaços desconectados numa leitura desatenta, mas que fariam todo sentido ao final para o leitor mais cuidadoso.

Na dissertação *Anos 1970: "Existir, apesar de..."*, Matheus Silva Marciano (2021) se detém sobre algumas produções de literatura nacional dos anos 70, incluindo na sua lista os três primeiros romances de Antônio Torres. Ao discorrer sobre *Os homens dos pés redondos* (1973), o pesquisador se aproxima um pouco da opinião de Chaves (2021) ao detectar as fragmentações discursivas da obra quando se refere aos delírios e ao sonambulismo da personagem Manuel de Jesus como uma espécie de loucura, de esquizofrenia. Marciano (2021) repara nas alucinações fantásticas e desvarios oníricos do empregado Manuel, afirmando que esse detalhe é importante para compreensão da personagem. Porém, conclui o seu texto sem detalhar em que consistia essa relevância.

Ainda sobre o estudo de Marciano (2021), é importante registrar que o pesquisador, ao analisar o terceiro capítulo do livro I, logo no início da exposição, aponta as digressões das personagens classificando-as e nomeando-as de forma alternada como *cortes* ou *cortes bruscos,* mas sem maiores explicações. E, nossa análise, um pouco mais adiante, nos debruçaremos sobre essas rotulações dadas por Marciano, com o intuito de clarificá-las. No momento, retomaremos a opinião de Chaves (2021) a respeito da construção fragmentária de *Os homens dos pés redondos* (1973) e dos recursos utilizados pelo autor Antônio Torres. Segundo ela, e concordamos com a pesquisadora pela análise que já realizamos de *Um cão uivando para a lua* (1972), a fragmentação parece ser uma característica da literatura torresina.

As viagens psicológicas do protagonista Manuel, por exemplo, são

> [...] longos e caóticos monólogos interiores, nos quais a lembrança dolorosa de episódios da infância, juventude e do passado recente surge mesclada com alucinações com outras personagens ou com alguns animais, em situações humilhantes e castradoras. O estado frequente de delírio em que ele mergulha é um elemento característico da construção de várias personagens deste e doutros romances de Antônio Torres, para quem sem delírio e indignação não existe literatura (Chaves, 2021, pp. 367-368).

É bem verdade que o estilo de compor narrativas de Antônio Torres já havia surpreendido no primeiro livro. Em crítica intitulada "O escritor não poupa os personagens", no caderno cultural do jornal *O Globo,* reiterava-se o estilo im-

petuoso do autor, que voltava a chamar atenção desde as primeiras páginas de *Os homens dos pés redondos* (1973). Causava admiração o uso dos sonhos e das retrospectivas, como forma comunicativa da maioria dos indivíduos, uma técnica brilhante porque estabelece uma linha direta entre leitor e personagem (*O Globo*, 1973).

Diante disso, voltemos para as afirmações de Marciano (2021) quando esse tece conjecturas sobre os devaneios das personagens do romance como *cortes bruscos*, chegando mesmo a afirmar que sobre essas digressões "não há definição sobre do que isso se trataria. Talvez dimensões de sonhos de Lena, ou de uma esquizofrenia própria da narrativa" (Marciano, 2021, p. 106). Com essa opinião em mente, leiamos uma fala de Chaves (2021, p. 360), na qual ela aborda o estilo de Antônio Torres na composição das personagens:

> [...] uma clara preferência pela abordagem psicológica das personagens, ou melhor, pela captação das motivações e consequências dos seus atos. Todavia, essa prática não permite conhecer inteiramente nenhuma delas, pois o que prevalece é a concepção da impossibilidade desse conhecimento, inclusive pelo próprio sujeito.

Como fica claro no fragmento, a pesquisadora portuguesa aponta como prática de Torres a exploração da consciência das personagens como técnica de escrita, mas não chega a considerar que esse fosse um recurso estratégico para configurar violência política.

Avaliando as falas de Chaves (2021) e Marciano (2021) e pensando sobre elas, compreendemos que a desordem cronológica de fatos e acontecimentos presentes em *Os homens dos pés redondos* (1973) – e detectada em *Um cão uivando para*

*a lua* (1972) –, remete às tendências estruturais do romance moderno do século XX e ao alinhamento dessas com as transformações sociais, apontadas por Rosenfeld (1973) em *Reflexões sobre o romance moderno*, ou seja, Torres incorporou a sua escrita as técnicas modernas da ficção.

A adesão de Antônio Torres às novas tendências literárias da época não deve ser compreendida como uma grande surpresa, pois o autor, além de leitor, é admirador da escrita de Faulkner. Ao compor seus romances com variação do foco narrativo, tramas bem estruturadas em múltiplas situações que se desenvolvem de formas paralela e alternada e se entrelaçando no final para formar um todo, o autor imprimiu um ritmo intenso aos seus textos e cativou a crítica e o público. Esse tipo de literatura é um desafio para o leitor porque exige atenção extrema, o que provoca mais proximidade com a obra e, consequentemente, vivência mais ampla das emoções que desperta e, assim, inevitavelmente, ainda mais autonomia para formar opinião sobre as muitas mensagens veiculadas na fatura romanesca.

Compreendendo a fragmentação do fluxo da consciência como uma decisão criativa de Antônio Torres, avançamos nossa interpretação a respeito dessa fragmentação como recurso estético no romance torresino. Ao considerarmos o contexto histórico de ditadura no interior do romance e a realidade brasileira na qual *Os homens dos pés redondos* (1973) foi concebido e publicado, interpretamos os desatinos das personagens e os apartes alegadamente desconexos como uma estratégia autoral para continuar com o projeto literário de configurar o momento histórico nefasto pelo qual o Brasil atravessava, após quase dez anos do golpe militar. Portanto, não era apenas mais um livro, tratava-se da continuidade de um plano autoral que se propunha a demonstrar, através da

literatura, que a polícia política continuava atuando e que estava mais cruel e violando cotidianamente os direitos do cidadão brasileiro. Leiamos o fragmento abaixo:

> – É só para saber como você vai – diz a voz de mulher no telefone – Ainda está vivo?
> – Pelo menos, é o que parece. [...]
> – Olha, você não gostaria de ver o Alves?
> – O Alves? Ele voltou?
> – Está numa casa de saúde. Casa de saúde é maneira de dizer.
> – Compreendo.
> – Quer ir lá comigo no final da tarde?
> – Quero sim. Como é que ele está, hein?
> – Muito mal.
> – Isso é terrível. [...]
> Os internos abrem passagem.
> Pi, pi, pi pi. Vru, vru vruuuuu.
> Alves passa entre eles, como se estivesse com um volante nas mãos (Torres, 1999, pp. 275-278).

Esse diálogo ocorre no capítulo final do romance e foi inserido após a última cena de tortura de Lena e o início do julgamento do Estrangeiro. Aparentemente, não há conexão entre as cenas, o que Marciano (2021) veria apenas como um *corte brusco*. Contudo, o enredo já havia anunciado o sumiço do escritor Alves e nesse fragmento saberemos que o intelectual fora internado em um hospício e louco ficara. Temos ainda, na passagem seguinte, o julgamento do Estrangeiro, acusado injustamente de matar o marido da amante. Na verdade, o Estado arbitrário condenará o acusado porque ele fazia muitas perguntas. Vemos, assim, que as movimentações da narrativa não são dispersas e sem sentido. Constrói-se uma trama na qual, em um cenário de autoritarismo, ocorrem o apagamento

de uma voz do segmento artístico-cultural, o silenciamento da mulher de um preso político, o isolamento social de outro sujeito, que incomoda o Estado e será silenciado, também acusado injustamente de um crime que não cometeu. Portanto, não acontece simplesmente um *corte brusco*, pelo contrário, é realizado um imbricamento de situações no tecido romanesco para configurar a ação repressiva do Estado agindo na vida das pessoas quando essas eram vistas como ameaças pelos governantes. Esse vai e vem da narrativa poderia ser considerado ainda uma maneira de escapar da censura imposta aos escritores pela ditadura.

Concluímos, diante disso, que desvarios e discursos caóticos em *Os homens dos pés redondos* (1973) são recursos criativos utilizados por Antônio Torres desde *Um cão uivando para a lua* (1972), obras nas quais as personagens mergulham em caos psicológicos, loucos sonhos e intermináveis alucinações, que estruturam a maior parte dos enredos e servem de espaço para cenas de tortura semelhantes às realizadas pela polícia política da ditadura de 64.

Em relação ao nome do livro, a expressão "*pés redondos*" já indica a real impossibilidade de seguir adiante. No caso do romance especificamente, tomando conhecimento das tramas que o compõem, fica claro que é uma alusão ao fato de que as personagens enfrentam extremas dificuldades para escaparem dos muitos problemas que vão aparecendo e atrasando as suas vidas. A maior parte dos cidadãos de Ibéria não consegue realizar nada ou quase nada a que se propõem, as adversidades vão se acumulando e a vida não avança. Sobre essas estagnação e limitação, Chaves (2021, p. 368) disserta não haver como

> [...] avançar, alterar a trajetória –, pois não há saída para fora do círculo. Assim sendo, De Jesus encarna plenamente a metáfora ins-

> crita no título do romance – homem de pés redondos–, entendendo-se, neste caso, que o formato arredondado dos pés que impossibilita o caminhar, impede simbolicamente o protagonista de mudar o rumo da sua vida, obrigando-o a girar para sempre num universo fechado e imutável.

É recorrente que governos autoritários se mantenham no poder amparados pela força policial e pela imposição do controle civil. Nesses contextos, de maneira geral, o cotidiano dos sujeitos é alterado pela negação dos direitos de ir e vir e de falar livremente, ou seja, a vida das pessoas é transformada de tal forma que elas se sentem, e ficam mesmo, muitas das vezes, impotentes, incapacitadas de seguir, presas que estão ao dia a dia controlado pelo governo. A ficção de Antônio Torres é uma maneira, ainda que se realize apenas no campo da imaginação, de os homens pensarem na superação dos círculos impostos e desse modo frequentarem outros lugares. Esse *pensar em* significa, muitas vezes, uma forma de ter esperança. Assim, a literatura torresina, através dos delírios, dos sonhos, ou seja, da imaginação criativa, tão característica do literário, é um instrumento que pode viabilizar coragem para os indivíduos oprimidos viverem outras realidades, se permitirem alguma expectativa de dias mais promissores e, assim, sobreviverem/resistirem.

No interior do romance *Os homens dos pés redondos* (1973), a inércia, o andar em círculo, apenas é interrompido quando ocorrem as dispersões mentais, o alheamento do real. Nesses momentos de vagueação psicológica, as personagens conseguem fazer planos, se insurgem contra a realidade, rememoram momentos passados. Manuel de Jesus, por exemplo, devaneia em muitos momentos da narrativa e, em alguns desses, chega a sentir satisfação consigo mesmo, coisa rara no

dia a dia da personagem. Há ocasiões em que até se vê como um herói, como quando traça inúmeras maneiras de matar o chefe e, por extensão, acabar com a opressão do governo, esse representado pela fala da chefia "Porque esse Alves era a voz do patrão, que, por sua vez, era a voz do Governo. O Alves precisa acabar. Isso De Jesus escrevia e assinava" (Torres, 1999, p. 17). Em outro de seus delírios, o empregado lembra-se com orgulho de uma surra que deu em três policiais, o auge da insurgência em tempos de violência extrema da polícia iberiana.

> [...] uma noite de São João, quando, com mais dois vizinhos, deu a maior sova da história do bairro do Miragaia em três policiais. Dois deles fugiram, e o que resistira fora posto dentro de um galinheiro e obrigado a cantar de galo sob a ameaça de um chicote das gargalhadas vingativas da população. [...] Foi uma noite memorável, pensava De Jesus. E seus olhos brilhavam. Herói por um dia, no final das contas. Ali era ele quem comandava o ataque, para mostrar a um homem da lei que todo mundo era contra a lei que castigava pobres coitados que assaltavam quintais alheios apenas para matar a fome [...] E foi assim até o sol raiar. Homens, mulheres e crianças voltaram felizes para suas casas [...] (Torres, 1999, pp. 21-23).

Estruturalmente, como já foi dito, o romance é dividido em três partes. O livro I tem seis capítulos e, desses, citamos apenas quatro por embasarem com mais propriedade as nossas afirmações, a saber: *Meus pés estão doendo. Eu estou vivo*; *Agnus dei, qui tollis pecatta mundi. Miserere nobis*; *Eles estão me levando*; *Não esperneie, não, nega. Relaxe e aproveite*.

*4.2.2 Os homens dos pés redondos: livro II*

O livro II é elaborado apenas com o capítulo É na sola do *pé que eu sinto a vida*. Fechando a história, o livro III é nomeado *Ida sem volta à agonia*.

Atentando para alguns detalhes, percebemos que os títulos se revestem de sentido. A narração de cenas longas de tortura, por exemplo, nos capítulos que iniciam e encerram a obra, dialogando com o título dela e acenando para a condição circular dos indivíduos. Por outro lado, múltiplas ações comuns aos governos autocratas, pouco verbalizadas na realidade, mas corriqueiras no contexto do autoritarismo, estão presentes no livro II, como o anonimato do Estrangeiro; as relações de trabalhos abusivas no jornal e na fazenda do Dr. Fernandes; a vigilância e as ameaças em ambientes públicos e privados por parte das forças policiais; a adesão de parte da sociedade às ideias do governo; e o atordoamento de grande parte da população mediante a derrubada da democracia, para citar algumas, enchendo o meio do romance.

Logo, é perceptível que o autor, deliberadamente, deixou rastros de que sua ficção abordava um contexto de ditadura. O modo como estruturou a narrativa e a escolha dos subtítulos e do título, seja fazendo referência aos pés e indicando exaustão, seja dialogando com uma oração cristã ou indicando a violência e sadismo da polícia, são indícios disso. Assim, um retrato ficcional da ditadura instalada no Brasil vai sendo configurado em *Os homens dos pés redondos* (1973), desde as primeiras páginas do romance. O primeiro capítulo do livro I, *Meus pés estão doendo. Eu estou vivo*, com subtítulo extremamente metafórico, indica o que está por vir – tortura – e o desenrolar da trama corrobora isso. Mas antes de a cena terrível acontecer, Torres vai desenhando o clima hostil quando desfila personagens com mania de perseguição e des-

confiadas, principalmente mediante a presença de desconhecidos, caso de Manuel de Jesus, que está maquinando planos homicidas a caminho do trabalho e, quando é abordado por um estranho, fica apreensivo, temeroso:

> E se esse cara for um policial disfarçado em vagabundo? Quem sabe, tudo é permitido. Será esse o sentido exato da coisa? Será que eles já aprenderam a desvendar até os nossos pensamentos, mesmo numa rua escura? [...] Se havia uma coisa no mundo que ele verdadeiramente aprendera, essa coisa era a palavra desconfiar. DESCONFIAR. Desconfie, irmão... (Torres, 1999, pp. 14-17).

Há ainda a onipresença da polícia, estampada inúmeras vezes, tal como quando os agentes aparecem no bar Old King, frequentado por trabalhadores e desocupados e De Jesus, ao ver os fardados se aproximando, se desespera.

> Viu os carros da polícia rondando lá fora e decidiu mudar de assunto. Enquanto pensava, o que significava um espaço de uma hora, uns 12 carros da polícia passaram diante dos seus olhos, e, para ele, era praticamente impossível ignorá-los. Passavam com as sirenas abertas. Realmente, ninguém podia ignorá-los.
>
> De Jesus vivia tão consciente da existência da polícia quanto de que não havia perdido os documentos pela via-sacra de botecos e puteiros. Toda vez que ouvia uma sirena e avistava um carro preto ("São mais sinistros que os carros mortuários".), levava logo as mãos aos bolsos, cercado de apreensão, pânico e medo.

> Estivesse com ou sem documento, bêbado ou sóbrio, ao cruzar por um desses carros tremia nas bases, como se esperasse sempre pelo pior. (Torres, 1999, p. 21).

É de se notar que a simples presença da polícia, mesmo que distante, desperta o alerta do indivíduo, que imediatamente pratica a autocensura, e a partir daí não consegue mais se desconectar da vigilância, que ainda não está no mesmo espaço e nem perto, mas é bem visualizada, sentida e contada. Esse efeito aterrorizante sobre um número considerável de cidadãos, se deve às estratégias adotadas pelos guardas, que agem em comboio e fazendo barulho com as sirenes, não à toa um objeto que emite um som característico, impossível de não ser reconhecido, que impede a comunicação das pessoas e faz prevalecer a voz dos censores, ou seja, o Estado repressor literalmente apaga a voz da sociedade. Toda essa pré-intimidação funciona como um aviso de força e de ordem, obrigando autoenquadramento do cidadão, o que confere mais poder ao sistema repressivo, que não precisava nem chegar perto dos sujeitos para garantir o cumprimento da lei. A extensão do dano causado na sociedade por esse abuso de poder, por essa truculência, é possível de ser mensurada pelo abalo psicológico exposto através do comportamento da personagem, de suas precauções imediatas, do pensamento de que os camburões são mais fúnebres do que os carros funerários. A ficção expõe, dessa maneira, que a polícia política era o braço forte da violência de 64, pois executava o projeto de apagamento dos discordantes da ditadura militar, fazendo o que fosse preciso para assegurar o silêncio da oposição.

Há, ainda, no romance, outra alegoria bem construída no que se refere à atuação da polícia repressiva. Essa passagem ocorre quando os guardas dão sumiço num sujeito que havia

aparecido no bairro Miragaia. O homem começara a falar para os moradores sobre direitos, qualidade de vida e sindicalismo. As conversas, como sempre, iniciavam com falas triviais e depois enveredavam por assuntos mais esquisitos, como quando o novo frequentador do local

> [...] começou a falar de Paris. Tirou uma maçã do bolso e perguntou "Vocês aqui comem maçãs boas assim, todos os dias?" Deu a maçã para um garoto que ouvia de olhos esbugalhados e, em seguida, fez uma nova pergunta: "Vocês aqui podem usar roupas iguais a esta minha?" Abriu a boca e mostrou os dentes. "Quando os dentes de vocês se estragam, vocês podem ir a um dentista? Pois eu posso. E o meu dentista é de graça. Quando vocês ficam doentes, podem ir a um médico? Já ouviram falar em sindicatos? Eu tenho um sindicato, que defende os meus direitos". E ficou por aí mesmo, porque os homens chegaram e o levaram, e nunca mais se ouviu falar nele. "Vocês não estão vendo que este homem está louco?", perguntou um deles. De Jesus respondeu, delicadamente "Ele estava apenas contando como é o lugar em que vive." E o policial: "Esse lunático fica inventando fantasias para iludir vocês." (Torres, 1999, pp. 27-28).

Há, nesse fragmento, várias simbologias, uma delas é a maçã, fruta que, no *Dicionário dos s*ímbolos (1998), alude à obtenção de conhecimento e ao mesmo tempo à necessidade de escolher qual caminho seguir. Na cena, o novo frequentador do Miragaia pega uma fruta do bolso e entrega para uma criança, que observa tudo atentamente, ou seja, o homem passa adiante o saber, planta conhecimento em um "novo terreno"

e o seu discurso gira em torno de direitos básicos do cidadão e de direitos trabalhistas. Quando surge na conversa a palavra *sindicato*, logo aparece também a polícia para levar o subversivo, silenciando uma voz que espalhava ideias contrárias às dos ditadores. Assim, a ficção dialoga com a realidade de 64, época de desaparecimentos de muitos brasileiros durante o regime militar, porque esses corajosamente ousaram clamar por liberdade e por um governo democrata.

Na continuidade do trecho, veremos que a polícia não apenas oprime o trabalhador. Os guardas fazem questão de tachar o sindicalista de *louco* e *lunático*, numa clara tentativa de descredibilizar o homem e minar as ideias libertárias plantadas nas cabeças dos moradores do Miragaia. Contudo, apesar de ficar explícito que Manuel de Jesus teme as forças policiais e o regime, tanto que ao retrucar a fala dos policiais o faz *delicadamente,* o romance não deixa de insinuar que poderia ter nascido um foco de resistência naquele lugar, pois é narrado que

> À noite, De Jesus sonhou com uma maçã que brigava no sindicato para ir ao dentista, mas este não pôde comê-la porque não tinha dentes. Também viu uma porção de crianças correndo atrás de um cesto de maçãs. Não conseguia se lembrar do desfecho. Parece que as maçãs conseguiram escapulir do cesto e mergulharam no rio (Torres, 1999, p. 28).

Considerando que o rio é elemento extremamente simbólico e remete, dentre muitos significados, ao da renovação (Chevalier, 1999), podemos dizer que o ato de resistir estaria contido já no sonho em si, dando indícios de que Manuel memorizara as ideias progressistas do desaparecido, bem como

nas duas imagens projetadas pela imaginação do indivíduo: as crianças (o futuro) correndo atrás do cesto de maçãs (conhecimento); as maçãs sendo levadas pelas águas e, assim, espalhando saberes.

O capítulo II começa com a narração de um dia comum na vida de Manuel de Jesus.

> Pronto, eis o dia seguinte. Na cidade ainda mal acordada, mulheres de preto, com enormes cestos sobre as cabeças, a caminho do mercado, cruzam com outras mulheres de preto (pernas cabeludas pudicamente resguardadas dentro de meias pretas), a caminho das igrejas, que cruzam com outras que, ajoelhadas rente ao meio-fio da calçada, dão brilho nas rodas importadas de seus patrões, enquanto muitas outras mulheres começam a dobrar a espinha para esfregar as entradas dos edifícios. O ritual de sempre, todas as manhãs. As mesmas idas e vindas de homens soturnos que desembocam de estreitas ruas ziguezagueantes e se encaminham para os cafés (estação obrigatória enquanto esperam a hora do serviço), num dos quais Manuel de Jesus já deu por iniciado o seu dia a dia de sonâmbulo (Torres, 1999, p. 37).

O cotidiano da personagem Manuel é desalentador. O cenário com o qual ele se depara desde as primeiras horas do dia é lúgubre. Mulheres com roupas lúgubres, mulheres oprimidas pela igreja, mulheres exploradas, *homens soturnos* e o *sonâmbulo* De Jesus, filho de uma beata e de um padre, vítima da ganância econômica dos patrões, revoltado com a origem ilegítima e com a pobreza decorrente, um ser meio anestesiado pelas condições históricas. O estado de inconsciência é

aspecto importante na composição do romance e trataremos disso mais adiante. De imediato, o primeiro registro a ser feito é que esse início de capítulo triste, sombrio, já funciona como uma preparação do que está por vir. A partir de então, o desenhista é o centro de uma série de eventos que se estende por vinte e cinco páginas do romance, compondo um dos blocos mais significativos da narrativa no que diz respeito à configuração da ditadura na obra, pois se trata da construção de uma longa cena na qual De Jesus é torturado.

Como aconteceu em *Um cão uivando para a lua* (1972), Antônio Torres lançou mão de alguns recursos e estratégias, provavelmente, como já afirmamos, para se desviar da censura e para tratar do tema com o cuidado necessário exigido, porque a violência existia e era importante que a sociedade tomasse consciência disso e tivesse coragem para tentar combatê-la. Mas como conseguir segurar a leitura de uma cena de violência extrema até o seu final e depois disso não provocar somente compaixão? Ginzburg (2001) problematizou isso e afirmou que uma maneira seria não renunciar a uma característica singular da tortura: a estranheza.

Ficcionalizar a tortura, configurando dor extrema, sem vulgarizar e causando impacto para despertar empatia coletiva, era um dos desafios enfrentados pelos escritores que se propuseram a narrar violências praticadas por ditaduras. Em *Os homens dos pés redondos* (1973), Torres desenvolve estratégias e dispõe das categorias narrativas, optando, inicialmente, como vimos, pela descrição do ambiente enfatizando a escuridão e, para isso, caracteriza a população vestida com cores escuras e semblantes carregados. É relevante também a maneira utilizada para simbolizar a limitação imposta às pessoas, no caso, recorrendo às repetições (*a caminho*, *que*) e à ênfase

(*sempre, todas, mesmas*), dando um efeito de enfileiramento, de ordenamento, de aprisionamento.

Após a alusão ao espaço hostil, Torres trabalha o tempo, e nesse aspecto a primeira pista deixada é o contar das horas. A partir do segundo parágrafo, essas começam a ser informadas e compreendem um intervalo entre 9h e 12h30min, que aponta o número de sessões de tortura, desde o aprisionamento até o desfalecimento da vítima, no caso Manuel de Jesus. Conforme mencionado, esse capítulo, *Agnus dei, qui tollis pecatta mundi. Miserere nobis,* toma vinte e cinco páginas e nelas são dispostos 11 blocos de textos que dialogam com os métodos violentos de repressão praticados pela polícia política de 64.

Logo no início do capítulo a hora é marcada. "São nove horas" (Torres, 1999, p. 37). Começa o flagelo de Manuel, que está em estado sonâmbulo, aguardando o chefe e imaginando se teria coragem de matá-lo "Se a mão tremesse e ele errasse o golpe? Tudo perdido" (Torres, 1999, p. 38). Tomado pelo pensamento negativo, ele repassa o plano homicida: "Descerei a escada, abrirei a porta e deixarei que o Dr. Alves ponha, pelo menos, o pé direito além do batente [...] Ah, meu caro Dr. Alves, vou descosturar as suas tripas" (Torres, 1999, p. 39). Confiante no êxito, começa a pensar no julgamento "Senhor juiz, senhor promotor, senhores do júri [...] Eu, Manuel Soares de Jesus, confesso. [...] Por que o matei? Porque era um homem mau" (Torres, 1999, p. 39). Para suportar os primeiros flagelos, Manuel recorda da vida difícil e reconhece suas virtudes.

> Manuel Soares de Jesus. Não, não. Apenas De Jesus. 38 anos, 1,70 de altura, parrudo, um corpo compacto. Mãos duras, congeladas e, mesmo assim, sempre gesticulado.

> Nasci guerreiro. Nasci valente. Nasci herói [...] Dêem-me uma espada e o meu cavalo. A ralé nacional precisa de um vingador
> Faltam cinco minutos. (Torres, 1999, p. 41).

Esse primeiro intervalo, de uma hora e meia, no qual Manuel parecia estar apenas remoendo o assassinato que cometeria e relembrando a sua trajetória pessoal, é, na verdade, a primeira sessão de ações violentas antes de o chefe chegar. Essa espera para ser severamente ferido consiste na tortura psicológica. Inferimos isso porque a personagem, numa tentativa de se proteger mentalmente, lembra que tem um corpo forte, que, mesmo impedido, consegue alguma reação, pois é destemido, ao ponto de se colocar como um herói, um justiceiro. Percebemos também que seu estado oscila entre o sono e a vigília (*faltam cinco minutos*).

Somente com a chegada do diretor, é dado início às sessões mais cruéis e intervaladas de martírios físicos e psicológicos. Com a intensificação dos golpes, o autor põe a personagem Manuel em estado de sonambulismo total. Esse estado sonâmbulo pode ser compreendido como uma metáfora. Lembremos que a narrativa já informara desse estado de Manuel desde o início e, com o desenrolar da trama, podemos dizer que o adormecimento é um recurso usado por Torres para indicar, em um primeiro momento, a inércia do indivíduo mediante sua realidade paralisante. Contudo, no caso da violência policial e da imposição de dor traumática, o alheamento causado pelo adormecimento é um artifício da ficção para apresentar a dor extrema.

Após as primeiras agressões, Manuel *adormece* definitivamente. Desmaia, na verdade, e a pancadaria é interrompida. Saindo do campo da ficção e tomando como base alguns depoimentos de vítimas da ditadura militar, que em seus tes-

temunhos à Comissão Nacional da Verdade (2014) relataram algumas das táticas empregadas pelos torturadores, faremos referências a essas falas com breves considerações, alinhando-as ao romance em análise com o intuito de iluminar um diálogo que se estabelece entre a ficção torresina e a realidade. Partiremos, por exemplo, do relato da presidenta Dilma Rousseff, presa e torturada em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro no começo dos anos 70, quando tinha vinte e dois anos e fazia parte do movimento de luta armada contra o regime. A ex-presidenta disse em seu relato a CNV que

> Tinha muito esquema de tortura psicológica, ameaças. Eles interrogavam assim: 'Me dá o contato da organização com a polícia?' ... Você fica pensando, daqui a pouco eu volto e vamos começar uma sessão de tortura.' A pior coisa é esperar por tortura... a pior coisa que tem na tortura é esperar, esperar para apanhar (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 376).

Emparelhando história e ficção, no caso, entre a ditadura de 64 e *Os homens dos pés redondos* (1973), percebemos que, no desenrolar do romance, vai se desenhado o diálogo entre o texto imaginativo e o cotidiano, quando tomamos conhecimento das práticas hediondas da polícia política do regime militar. Fica claro, ainda, que várias dessas ações eram premeditadas e programadas para machucar física e psicologicamente as vítimas num grau máximo. Nitidamente, ocorre verossimilhança entre ficção e realidade quando relacionamos a fala de Manuel de Jesus com a da presidenta Dilma Rousseff e isso é importante apontar, na medida em que a percepção desse alinhamento da literatura com o real pode ajudar a desconstruir discursos mentirosos da extrema-direita nacional,

que nega veementemente os crimes autorizados pelos ditadores de 64. A narrativa romanesca tem poder de inculcar e é verossímil com a realidade, se concretiza assim como mais um instrumento para instigar reflexões visando combater o alastramento de discursos fascistas.

Voltando a analisar o trabalho estético de Antônio Torres em *Os homens dos pés redondos* (1973), ainda interpretando a composição da cena de tortura de Manuel de Jesus e nos detendo na atuação do chefe, outro aspecto é relevante. Vejamos o motivo. Para introduzir o diretor no ambiente, Torres (1999, pp. 51-52) metaforiza a figura autoritária usando um animal.

> O sapo chegou de supetão
> Era um sapo imenso, em tudo semelhante a qualquer outro sapo, possuindo, porém, certas peculiaridades que o faziam parecer diferente [...] De Jesus, que tinha nojo de sapo desde menino, estava achando esse encontro estranho demais, e mais estranho ainda era ver que ele estava sentado à sua frente, com uma das pernas ostensivamente estirada sobre a mesa –talvez para mostrar a [...] bota.

A zoomorfização já havia sido usada pelo autor no primeiro romance e a técnica volta em *Os homens dos pés redondos* (1973). No caso, esse aproveitamento simbólico do sapo remete à Europa Medieval, onde, apesar de ser um bicho comum nos pântanos e campos europeus, era um animal visto pelos cristãos ocidentais, que seguiam tradições antigas, como um ser monstruoso, venenoso como uma serpente, noturno, associado à morte e, por isso, maligno (Acosta, 1995). Na teia da ficção, descrever um ser humano como um sapo pode ser interpretado como um subterfúgio para bestializar a figura au-

toritária e caracterizar a maldade extrema dela, tendo em vista a simbologia que o anfíbio traz consigo. Há, ainda, a aversão explícita de "De Jesus, que tinha nojo de sapo desde menino" (Torres, 1999, p. 52), contribuindo para despertar a repulsa necessária ao torturador.

Não podemos deixar de notar a referência explícita ao calçado usado pelo novo chefe: a bota. Um tipo de sapato característico do uniforme da polícia e bastante usado para intimidar os cidadãos. Na cena, a bota ajuda a compor a postura intimidadora do chefe/sapo, que se apresenta como "o novo homem da intendência" (Torres, 1999, p. 52), responsável por lidar com as pessoas. Na condição de intendente, começa a fazer perguntas para Manuel e em poucos minutos o trabalhador diz que está "completamente cego" (Torres, 1999, p. 53). Passada uma hora de conversa, o empregado começa a se incomodar com "o zumbido de um besouro dentro do ouvido" (Torres, 1999, p. 54) e com o fato de que "Qualquer coisinha, e a chibata comia firme no lombo" (Torres, 1999, p. 54). Em determinado momento, ele implora "Por favor: diz pra ele que aquela história que ele tentou meter na sua cabeça é tudo besteira. Lembra? Aquele negócio de viver dizendo que eu era comunista. Pura bobagem." (Torres, 1999, p. 55)

Juntando as peças, o que fica evidente é que não há diálogo, o que ocorre é Manuel sendo interrogado e impiedosamente espancado pela polícia. A violência política continua sendo demonstrada nesse trecho de *Os homens dos pés redondos* (1973), quando o chefe/sapo se apresenta como o novo representante das forças policiais, o intendente, uma posição pública com poderes policiais e tributários. Além da atribuição inerente ao cargo informado pelo torturador, a conversa se revela um interrogatório quando a personagem nega ser comunista, após ser atingido nos olhos, ouvidos e nas costas. É

de chamar atenção que os golpes são desferidos com uma *chibata,* uma tira de couro usada para chicotear animais, e com a introdução de insetos nos canais auditivos da vítima.

No interrogatório seguinte, Manuel é questionado se já havia ficado cego antes. Ele mente, diz que não, mas, na verdade, lembra-se de que

> Uma vez experimentara a cegueira, ou o que ele pensava que era um estado de cegueira. Fora uma viagem [...] Ficara assim durante muito tempo, entretido com as luzes que conseguia ver de olhos fechados. Luzes amareladas, que iam ficando azuis, depois viravam bolinhas de sabão e sumiam, dando lugar a outras luzes, de outras cores, igualmente maravilhosas. Ele acreditava que estava enxergando as luzes da sua própria mente. Quanto mais apertava os olhos, mais podia distingui-las, como num jogo caleidoscópico. Por fim, vira um fundo verde-escuro, sobre o qual corria uma linha vermelha, que, aos poucos, descobrira tratar-se de uma cobra-coral. Outros riscos foram aparecendo, formando um cercado de traços pretos em que a cobra ia se enrolando, ao passar da ponta de um traço para outro. Ao fundo, fora surgindo a linha em ziguezague, grossa e marrom, que tomara o lugar da cobra, transformando-se em seguida numa corda cheia de nós. Depois ficara tudo escuro e ele não vira mais nada... Isso durara, talvez, uns cinco ou dez segundos. Mas parecia um tempo sem fim (Torres, 1999, pp. 55-56).

Nesse novo relato, percebemos que, a tortura já se incorporava ao cotidiano dos cidadãos. No trecho, para dimensio-

nar a dor, Manuel cronometra o tempo que consegue resistir às agressões, rápidos instantes que parecem intermináveis. Ao dar centralidade ao tempo na narrativa, nesse fragmento, Torres singulariza, por meio de recursos visuais, a percepção que a personagem tem do horror da tortura, e, mais uma vez, como fizera em *Um cão uivando para a lua* (1972), o recurso sinestesia é acionado. Impossibilitado de falar, a personagem recorre ao sentido da visão. Apesar de estar com os olhos fechados, ele diz conseguir enxergar cores variadas. Convém lembrar que, antes disso, sutilmente a personagem havia feito referência a uma viagem, informação que agora se reveste de sentido porque, somada ao desfile de cores que povoa a mente dela, nos leva a inferir que o estado do desenhista é de psicodelia. Logo, a falsa cegueira é, na verdade, uma fuga da realidade para desenvolver uma atividade mental, que no final concretizará, na escrita, a dor extrema da tortura.

Para entendermos melhor os recursos utilizados por Antônio Torres nessa passagem de *Os homens dos pés redondos* (1973), é preciso lembrar que a *psicodelia* é uma atividade mental, bastante sensorial, que desperta a percepção de cores vivas e contrastantes, produzindo efeitos incomuns. O termo *psicodélico* foi criado pelo psicólogo britânico Humphry Osmond, significa manifestação da mente, um conceito muito explorado nos anos 60 na literatura, música e artes visuais para expressar ideias políticas revolucionárias que surgiam nas viagens alucinógenas que causavam a *psicodelia*. Dessa maneira, a arte psicodélica é descrita como libertadora da lógica e da razão, uma forma de transpor a realidade cotidiana e expressar o mundo do inconsciente e dos sonhos (Tanne, 2004).

Diante disso, percebemos no fragmento em questão um momento psicodélico, insinuado na narrativa através da palavra *viagem*, da possibilidade de enxergar de olhos fechados

(*psicodelia*) através das cores vibrantes, que fazem o indivíduo distorcer a realidade e ver, por exemplo, os perigos (*riscos*), na forma de uma *cobra coral*, que, no final da alucinação (*ficara tudo escuro*), assume o formato de uma *corda cheia de nós*. Para fechar a cena, mais uma estratégia de escrita é explorada: o uso do recurso alegórico da imagem do animal peçonhento e do fio torcido. De acordo com o *Dicionário dos s*ímbolos (Chevalier, 1998), a cobra coral é um bicho que remete a muitos significados, uns positivos e outros negativos. As alusões negativas são escuridão, engano, morte e destruição. Por sua vez, a corda simboliza ligação, vínculo, união. Porém, quando possui nós, ela significa ligação com as forças ocultas, ou seja, é algo extremamente negativo. Assim, na fatura romanesca, o psicodelismo e a alegoria foram artifícios usados pelo autor para configurar em seus romances o trauma da tortura, esse tão forte, que exige da linguagem um trabalho cuidadoso, consciente, para conseguir mensurar o horror vivido pelas vítimas.

É possível afirmar, também, que as circunstâncias retratadas por Manuel são bastante semelhantes ao enforcamento. Nesse momento, queremos retomar os diálogos que o romance estabelece com a realidade de 64, porque o enforcamento foi uma das torturas físicas mais usadas pela ditadura e é constantemente apontado pelas vítimas. O termo é explicado pela Comissão Nacional da Verdade (2014, p. 317), como uma situação na qual "o preso tinha o seu pescoço apertado com uma corda ou tira de pano, sentindo sensação de asfixia e sendo por vezes levado ao desmaio".

Apuramos também referências ao uso de animais, como método costumeiro dos torturadores, conforme apontado nos relatórios do *Brasil: nunca mais* (Arns, 2014), que ainda lista ameaças com cobras, besouros, formigas e baratas, como tipos de coações morais e psicológicas. Aliás, o uso de animais

como ferramenta de tortura é alvo da CNV, que documentou que "presos políticos foram expostos aos mais variados tipos de animais, como cachorros, ratos, jacarés, cobras, baratas, que eram lançados contra o torturado ou mesmo introduzidos em alguma parte do corpo" (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 373). Sobre isso, a cineasta Lúcia Murat, integrante da luta armada contra a ditadura, presa em 1971 e encarcerada por três anos na Vila Militar e no Presídio Talavera no Rio de Janeiro, corrobora esse registro da comissão:

> Eles estavam histéricos, sabiam que eu precisava extrair alguma coisa em 48 horas, se não perderia o meu contato. Gritavam, me xingavam [...] dessa vez entraram as baratas. Puseram baratas passeando pelo meu corpo, colocaram uma barata na minha vagina [...] um dos torturadores, de nome de guerra Gugu, tinha uma caixa onde ele guardava as baratas amarradas por barbantes e através de um barbante ele conseguia manipular as baratas pelo meu corpo (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 374).

Para explicitar o alinhamento ficção x realidade, voltemos ao romance. Como dissemos, o capítulo é longo e dedicado às múltiplas formas de violência praticadas sadicamente pela polícia de Ibéria. Já estamos na vigésima página dos flagelos e o intendente continua inclemente e incansável no seu interrogatório, não dando trégua para Manuel e insistindo em falar da cegueira dele:

> – E como foi que isso aconteceu? – perguntou o sapo, acendendo um charuto. A fumaça e o cheiro forte tomaram conta da sala. [...]

> – Gozado, suas mãos e seus braços estão cheios de estrelas. Um bocado de estrelinha parecida com uma água-viva. Dá para sentir isso?
> – Por favor, jogue um pouco de água nos meus braços. Eles estão ardendo.
> – Minha secretária já saiu para o almoço. Espere até às duas.
> – Chame o contínuo, o rapaz da limpeza, a menina do café. Pagarei pelo favor.
> – Saíram todos.
> – Então ligue para o departamento médico, conforme você mesmo sugeriu.
> – Também não adianta. Estamos na hora do almoço.
> – Que diabos eu vou fazer agora, sem enxergar nada e com essas queimaduras nos braços?
> – O jeito é esperar. (Torres, 1999, pp. 56-57).

Nesse diálogo travado entre torturador e torturado, um aspecto desperta atenção: o sadismo do torturador, ao menosprezar o sofrimento de Manuel, que sentia as dores das queimaduras causadas pelo chefe com os charutos; a gravidade das agressões, tantas que o espancado perde os sentidos. Ao voltar a si, Manuel de Jesus revela que "ia ter que arranjar uma bengala e um guia" (Torres, 1999, p. 59).

E o romance demonstra que os torturadores são incansáveis. Mais uma sessão é iniciada com uma ameaça psicológica, a existência de um "imenso rolo de invisíveis fitas gravadas e indiscretas" (Torres, 1999, p. 57), e, logo depois, o reinício do espancamento. Desesperado, sem forças, mas ainda pensando em reagir, Manuel tenta golpear os agressores com socos

> Mas, com a mão ardendo daquele jeito, não podia [...] Ainda assim conseguiu cerrar o punho e desfechar um golpe [...] Socou uma, duas, três vezes. [...] Não conseguia atingir nada [...] Eram golpes de um braço dormente, que se movia com muita dificuldade e lentidão. Ele sentiu vontade de chorar. Se ao menos acertasse um soco... um só que fosse [...] Tentou de novo, debatendo-se no vazio [...] – e batia, estou cansando, exausto, dolorido, e batia [...] e batia [...] e batia, eu não tenho mais braço, cadê minha força, e batia, estou batendo no nada, para nada, e batia, [...] estão me segurando, agora estão me segurando, por favor, me larguem, estão me segurando... (Torres, 1999, p. 61).

O capítulo é finalizado com a violenta insistência dos agressores em busca de um depoimento incriminatório, baseado em escutas telefônicas e vigilância ilegal. Como a confissão não acontece, ocorre um espancamento brutal do preso, que apanha até desmaiar. A degradação e consequente incapacidade física de Manuel são expostas no tecido ficcional quando ele tenta usar as mãos, mas isso é impossível (*não podia*) porque essas haviam sido queimadas; quando recorre aos braços, mas esses estão inertes (*dormentes, não tenho mais braço*). Porém, em meio à agonia, Torres deixa marcada a resistência da vítima de duas maneiras: apontando a covardia dos torturadores (*estão me segurando*) e não desistindo de lutar (*tentou de novo; e batia; estou batendo no nada, para nada; e batia*), configurando assim, que, apesar de toda violência sistematizada do Estado, houve contraposição, houve quem lutasse contra o autoritarismo, houve resistência.

Nessa última sessão de tortura do capítulo, comparando a narrativa com o ambiente real da repressão de 64, é pos-

sível captar duas similaridades: a violação dos direitos civis, que acontece quando ocorre vigilância e gravações ilegais, o espancamento, uma violência física de alto grau, na qual é patente a grande diferença entre o número de confrontantes e a vítima ou quando essa não tem a mínima chance de se defender, e no fragmento destacado é indicado por detalhes como a dormência física, os agressores em maior número, a imobilização da vítima. E não podemos deixar de reparar no título, bastante revelador, *Agnus dei, qui tollis pecatta mundi. Miserere nobis,* uma prece em latim, que, traduzida para a língua portuguesa, significa *Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós*, ou seja, um sinal claro, desde o início, de que há um desesperado e um claro pedido de socorro às forças supremas porque a situação é terrível e está fora do controle da humanidade.

Diante de todas essas inferências, comprovadamente temos em *Os homens dos pés redondos* (1973), segundo romance de Antônio Torres, mais um diálogo da ficção com a realidade, posto que os métodos de tortura desenvolvidos pela personagem intendente se assemelham a informações contidas no livro *Brasil: nunca mais* (Arns, 2014), especificamente no Tomo V, Volume I, que esmiúça a prática de tortura durante a ditadura militar. Com base nos relatos das vítimas, foram elencadas algumas das violências praticadas a mando dos militares e nos registros do projeto consta o uso de chibatas, de animais peçonhentos, acusações falsas, dentre outras barbaridades (Arns, 2014, p. 68). O fato de o romance em questão, obra escrita no período do regime de 64, traçar perfis do *modus operandi* da polícia política, do agente executor da tortura e da vítima, reveste-se de grande importância quando isso evidencia dois pontos: à época, o autor conseguiu escapar da censura, mesmo produzindo literatura de resistência ao discurso autoritário do governo ditatorial; no presente, são revelados os depoimentos

de vítimas reais, o que demonstra que a literatura configurou o tempo de horror em tempo real e que a ficção não se curvou às perseguições e ao silenciamento. Portanto, a ficção torresina mais uma vez superou a censura e disponibilizou para a sociedade outro registro, ainda que romanesco: o de que o Estado brasileiro, comandado por ditadores, torturou homens comuns por motivos vis, como divergências ideológicas, caso de Manuel de Jesus, que se atentara para as ideias progressistas em busca de uma vida melhor, não porque fosse subversivo, e foi castigado violentamente, tal qual o seu xará, Jesus, um judeu que, segundo a tradição judaico-cristã, foi torturado e morto por pregar ideias que iam de encontro ao poder vigente.

### *4.2.3 Os homens dos pés redondos: livro III*

Uma vez que estamos analisando as construções ficcionais que se concentram em métodos de torturas presentes em *Os homens dos pés redondos* (1973), passaremos a apontar algumas ocorrências do livro III, visto que nesse tomo ocorre um acontecimento dominante, a tortura da mulher de Alves. No capítulo "Ida sem volta à agonia", não há preâmbulo para os momentos de dor, inclusive, o título indica um caminho de suplício interminável. Assim, sem delongas, a última parte do livro inicia com Lena, encarcerada. Saberemos depois que não era a primeira vez que ela se encontrava naquela situação, numa cela diferente:

> A nave dos loucos:
> Outra vez. Oh, não. Não... assim é demais.
> Os sons crescem dentro da nave. São vozes do outro mundo a todo volume. Vozes incompreensíveis – talvez uma briga entre

> árabes e judeus, gravada ao vivo, para animar uma viagem pelo espaço sideral.
> – Chega parem com isso, pelo amor de Deus – grita Lena, inutilmente. Ela esmurra a parede e geme [...] Sua voz já está rouca e fraca. Seus punhos estão feridos e doem muito. Ainda assim ela continua batendo, ora com as palmas das mãos, ora com os punhos fechados. Quanto mais ela grita e bate, mais as vozes aumentam de volume (Torres, 1999, p. 257).

Torres inicia a escrita desse capítulo usando de imediato o recurso da digressão, pois coloca a personagem Lena numa nave, o que seria, simbolicamente, um transporte para outra dimensão, numa viagem sem retorno, como antecipou o título. E ela vai viajar mesmo, mas é através das dores desencadeadas pelos "tripulantes, que, acredita, devem pertencer a outro planeta, embora sejam de carne osso e se exprimam no mesmo idioma que ela fala desde pequenininha (Torres, 1999, p. 258). Sobre o transporte em si e a situação geral, a personagem revela que

> Não faz a menor ideia do lugar onde se encontra. Nave espacial? Porão de um navio? Cabana de ferro – a última palavra em abrigo para *camping*, com proteção total contra a chuva e as intempéries de variada procedência? Ou uma simples e comum fortaleza antiatômica? Lena só sabe que está sozinha e que as paredes são de ferro. Sua voz já está rouca e fraca. Seus punhos estão feridos e doem muito. Ainda assim ela continua batendo, ora com as palmas das mãos, ora com os punhos fechados. Quanto mais ela grita e bate, mais as vozes aumentam de volume [...]

> E assim Lena vai levando a vida, entre quatro paredes e um facho de luz (Torres, 1999, p. 257-258).

Sobre esse início de capítulo, em primeiro lugar, queremos destacar que Antônio Torres continuou recorrendo à estratégia de aproveitar as várias possibilidades da linguagem e da imaginação para demonstrar, através do texto ficcional, o horror imposto por um governo absolutista às vidas das pessoas comuns. Posto isso, observamos que os detalhes dados pela personagem, enfatizando o espaço onde está, comprovam que o autor escolheu começar essa parte da narrativa evidenciando e explorando o ambiente. Através das conjecturas feitas pela mulher, descreve-se o cenário de terror com palavras que permitem a elaboração de uma imagem que reflete e dimensiona o sofrimento pelo qual ela está passando. Esse trabalho estético feito pelo autor, para propiciar ao leitor uma maneira de compreender a extensão da violência que está sendo praticada, sustentou-se com o uso de artifícios como as frases interrogativas, propícias e propositadas, no caso, porque além de instigar respostas, obviamente, estimulam conjecturas, essas sim o alvo da ficção. Inicialmente, Lena afirma que não sabe onde está, contudo, em seguida, elenca possibilidades (*nave?, porão de navio?, cabana de ferro?, fortaleza?*) e, com isso, através das interrogações, mesura seu desnorteamento. Depois disso, ela amplia sua condição física e psicológica usando alguns adjetivos (*sozinha*, *ferida*, *rouca*, *fraca*) e verbos *discendi* e *sentiendi* (*grita*, *bate, geme*) para, no final, revelar que está entre *quatro paredes de ferro* (numa cela) e único facho de luz (na escuridão). Evidencia-se, portanto, que a manipulação de recursos linguísticos foi a estratégia criativa adotada para configurar os primeiros momentos de desespero da mulher do Alves nas mãos dos torturadores.

Sobre o ambiente de encarceramento descrito pela personagem em *Os homens dos pés redondos* (1973), emparelhando ficção com realidade, *as paredes de ferro* citadas por Lena aludem à *geladeira,* reconhecida tecnologia de tortura de origem britânica, copiada e aprimorada pela ditadura brasileira e explicada nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade (2014, p. 372) como

> [...] uma cela de aproximadamente 1,5 m x 1,5 m de altura, baixa, de forma a impedir que se fique de pé. A porta interna é de metal e as paredes são forradas com placas isolantes. Não há orifício por onde penetre luz ou sons externos. Um sistema de refrigeração alterna temperaturas baixas com temperaturas altas fornecidas por um outro, de aquecimento. A cela fica totalmente escura na maior parte do tempo. No teto, acendem-se às vezes, em ritmo rápido e intermitente, pequenas luzes coloridas ao mesmo tempo que um alto-falante instalado dentro da cela emite sons de gritos, buzinas e outros, em altíssimo volume. A vida permanece aí por períodos que variam de horas até dias, muitas vezes sem qualquer alimento ou água.

Nossa percepção de que *Os homens dos pés redondos* (1973) dialoga com a violência de 64 se firma ainda mais com base em testemunhos de alguns entrevistados que revelaram à Comissão Nacional da Verdade (2014) terem sido vítimas dessa tortura, conforme lemos neste depoimento:

> [...] a cela em que me colocaram deve ser subterrânea, ou num porão. Sua dimensão é, mais ou menos, de dois metros por dois. Sem a menor janela ou qualquer abertura para fora, além da porta. Essa é de aço, com um

> visor que permite o controle do preso pelo lado de fora. O chão é de cimento áspero. Nela não havia colchão, travesseiro, uma folha de jornal. [...] O ar deve entrar por algum conduto apropriado. Suas paredes e o teto são pintados de preto. Possui um sistema de iluminação forte, acionado no corredor externo de acesso. A porta de aço assemelha-se a uma porta de geladeira, a fim de não permitir a passagem do som, pois a cela é o local da tortura. A escuridão é total, quando apagam as luzes. Verdadeiramente é uma cova, uma masmorra medieval, mas dotada de requintes ultramodernos, como sistema de entrada de ar, a porta iluminação [...] as coisas se dividem na escuridão total, para o preso se refazer um pouco, a fim de depois apanhar mais; e a iluminação forte na hora da tortura (Comissão Nacional da Verdade, 2014, p. 372).

Apontamos esse alinhamento da ficção com a realidade para reafirmar características autorais de Antônio Torres: a escrita de resistência; seu compromisso autoral de contraposição à realidade autoritária que vivenciava quando compôs o livro; seu trabalho com a palavra para catalisar a tensão social e propor reflexões. Tensão, nesse caso, compreendida como teoriza Bosi (1996), que utilizou a expressão como sendo a consequência de um esforço crítico da linguagem para combater a banalização do cotidiano, a inércia social. Torres, através de seu trabalho estético, se propõe a criar tensões/embates entre o sujeito e o mundo, possibilitando, assim, vir à tona "o que é calado no curso da convenção banal, por medo, angústia ou pudor" (Bosi, 1996, pp. 134-135). Então a literatura torresina, no plano da imaginação, se alinha à ideia de que a ficção "descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida

real. A literatura, por ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerada em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (Bosi, 1996. p. 135).

Em *Os homens dos pés redondos* (1973), podemos perceber o trabalho imaginativo de Torres para proporcionar aos leitores tensão romanesca incômoda, porém libertadora. Nesse romance, o livro III apresenta vários exemplos do esforço criativo do autor, pois temos, nesse tomo de trinta páginas, vinte e cinco laudas ocupadas com o sofrimento da personagem Lena, vítima da intolerância política do Estado. Através de delírios da mulher, são detalhadas as violências que ela sofre no cárcere: "E assim Lena vai levando a vida, entre quatro paredes e um facho de luz. Aqui ela não tem pai, nem mãe, nem marido, amigos, parentes, nada" (Torres, 1999, p. 258).

O primeiro aspecto que queremos evidenciar com a prisão de Lena é a contraposição que o romance faz a um discurso comum das ditaduras em nome do que os ditadores chamam *ações para garantia da segurança nacional*. Lena, mulher, mãe, dona de casa, fora aprisionada e machucada, sem acesso a nenhum direito cidadão. Essa situação da personagem aponta para uma realidade: em ambientes autoritários, ninguém está seguro e a arbitrariedade prevalece. Assim, a ficção desconstrói, no plano da imaginação, o discurso corrente dos ditadores, no caso, dos ditadores iberianos, que propagavam a atuação da polícia política como forma de manter a pátria livre de uma invasão comunista. Não era verdade. E, para evidenciar isso, são expostas as longas sessões de tortura de Lena, as quais o autor dividiu em episódios: "dentro da nave" e "fora da nave". Nessa alternância, nessa opção por um enredo não-linear, nessa *tensão*, a vida da personagem vai sendo narrada (fora da nave) e as sessões de tortura vão se desenrolando

(dentro da nave), estimulando o leitor (eu) a *pensar* a sociedade (mundo) em que vive.

Após tomarmos consciência de onde Lena estava, é iniciada uma sessão de tortura na qual as falas da personagem destacam o sadismo e a crueldade dos torturadores, que ficam observando a angústia dos detidos e se divertindo cada vez mais a cada pedido de socorro, como vemos no fragmento a seguir:

> Através de um pequeno buraco, um olho a espreita, um olho que Lena não vê.
> – Está quase no ponto.
> – Deixa eu olhar. Agora é a minha vez.
> – Pera aí.
> – Também quero ver, caralho.
> – Shhh ... daqui a pouco ela sossega.
> – Assim não tem graça. Quero ver agora. [...]
> – vai se entregar, já, já. [...]
> – Pronto, pode olhar.
> – Já sossegou. Perdi o melhor. Culpa sua (Torres, pp. 257-258).

Ao propiciar detalhes sobre o comportamento dos torturadores, *Os homens dos pés redondos* (1973) convida o leitor a reparar na diferença entre estes dois olhares: o olhar do torturado e o olhar do torturador. Desse modo, a narrativa constrói uma imagem que revela sentidos opostos, no caso, uma situação na qual existe um sujeito opressor e um sujeito oprimido. A cena deixa entrever, ainda, que o narrador se aproxima mais do sujeito que é oprimido e convida o leitor a vivenciar o horror da perspectiva da vítima, repudiando a postura do opressor, na medida em que este é configurado como sádico, como extremamente violento e incapaz de empatia e piedade, conforme Lena, "três outros homens, não ter-

ráqueos" (Torres, 1999, p. 261), caracterizados como seres de outro planeta. Ocorre a desumanização dos torturadores, um detalhe revelador, pois amplia a visão sobre a crueldade e o prazer que os agentes repressivos sentiam ao infligir dor aos outros seres, os humanos. Mas o sofrimento é extremo e a personagem acrescenta que impressiona o leque de maldade que os policiais utilizam:

> Sou a última a pular e a última a levar um empurrão. O que me desnorteia nesse pessoal é a capacidade de improviso e surpresa. A cada dia, um novo truque, uma variação. Nas mãos deles, a gente pode experimentar as mais incríveis emoções. Nesse instante mesmo acabamos de pular de um estado de espírito para outro, bem mais alucinante (Torres, 1999, p. 262).

Adiante, saberemos que uma das emoções pelas quais Lena passa é "O teste da cigarra: dia sim, dia não. Gritar até estourar. No dia não, o teste é outro. Tanto fizeram que acabaram descobrindo que ela tinha medo de baratas. Então passaram a encher a nave de baratas. Dia sim, dia não" (Torres, 1999, p. 258). Perversos, os torturadores se divertiam definindo o que fariam para atormentar as vítimas, como se tudo não passasse de um jogo, uma brincadeira:

> – O corredor polonês.
> – Essa é velha.
> – Encher a piscina de sapos.
> – Razoável.
> – Outra.
> – Pendurar ele de cabeça para baixo, durante um dia.

> – Esse está por fora. Isso tudo já é manjado. [...]
> – Meu dedo está coçando. Meu dedo está coçando. Comigo é ao pé da letra. Nada de rodeios. [...]
> – Achei. Essa é genial: água no nariz. [...]
> – Acho melhor a gente deixar pra amanhã. O pessoal tá caindo de sono.
> – É, hoje não sai nada. Deu um branco em todo o mundo.
> – Pensem em casa e tragam as suas ideias.
> – Combinado (Torres, 1999, p. 269).

A forte presença da tirania e do claro prazer mórbido dos agentes, na construção dessa cena, podem atuar como recursos que indicariam a normalização da violência nos porões da ditadura. O discurso da personagem, detalhando as falas, as posturas, os comportamentos dos torturadores, muitos deles homens truculentos e descontrolados, que não paravam de afirmar gosto pela morte: "- Meu dedo está coçando. Eta coceirinha danada. [...] – Meu dedo está coçando. Qual é a ordem, chefe? O senhor sabe que eu não brinco em serviço. Atiro mesmo. Pra matar -" (Torres, 1999, pp. 266-267), apontam o quanto eles estavam confortáveis nessa missão indigna. Além disso, também é revelador e merece atenção o fato de a figura do torturador cruel, até então pouco detalhada em *Um cão uivando para a lua* (1972), passar a ser mais explorada por Torres no segundo romance, possibilitando uma configuração mais pormenorizada das cenas de tortura, que abarca a dramatização dos agentes da tortura e não apenas das violências praticadas.

Além de apresentar os modos violentos da figura do torturador, compõem parte da narrativa diálogos nos quais os policiais aludem aos métodos preferidos deles. No caso das

agressões impostas à mulher do Alves, uma das últimas torturas sofridas por Lena é o *pendurar de cabeça para baixo*:

> Eles estão me levando. Para onde eles estão me levando? [...] Já estamos pendurados numa árvore, de cabeça para baixo. O rapaz ao meu lado pragueja e xinga muito. O outro resmunga apenas. E eu estou quietinha, que não sou mais boba, vendo a hora do coração sair pela boca afora. Os outros homens, os não-terráqueos, estão morrendo de rir. [...] Agora estão atirando no estudante. As balas passam rentes a mim. Uma loucura [..] Dois tiros arrebentaram a corda que prendia os pés dele na árvore, e o estudante bateu com o peito no chão. "Que pontaria filha da puta que você tem, cara." O homem virou-se para o colega que acabava de fazer o elogio e disse: "Por hoje, chega. Vamos voltar" (Torres, 1999, pp. 261-262).

De forma sutil, através da linguagem, mais precisamente do uso de palavras específicas pela personagem, muitos detalhes das ações e dos executores são dados. Quando a mulher diz *não sou mais boba*, por exemplo, o advérbio *mais*, usado com outro advérbio de negação, poderia expressar limite, medo, exaustão. E indicar que Lena já havia passado por vários momentos de agonia, que já sabia da perversidade sem fim e do estoque de atrocidades dos torturadores; quando a mulher diz que um torturado xinga muito e outro somente resmunga, podemos deduzir, pelo uso do advérbio *apenas*, que um foi mais castigado ou não conseguiu resistir tanto. Os risos da polícia, os elogios à pontaria, o desprezo pela vida ao atirarem e matarem o estudante e, como se não bastasse tudo isso, a

ameaça de retornarem para mais barbáries, comprovam a total desumanidade dos agentes de tortura.

Deixando, momentaneamente, a ficção de lado, recorremos à história do Brasil para lembrar que, agindo sob o comando dos ditadores militares de 64, os agentes da repressão cometeram vários crimes contra a humanidade. Os registros do Núcleo de Estudos da Violência da USP – NEV-USP apontam que os torturadores brasileiros eram, em grande maioria, militares das forças armadas, em maior quantidade do exército, embora houvesse torturadores civis, que atuavam a mando dos generais que compunham o núcleo duro da ditadura. O NEV-USP estima que eles torturaram, em média, cerca de duas mil pessoas e ficaram quase totalmente impunes.

Nossas análises indicam que, nessa parte final do romance, o autor estava empenhado em registrar a estrutura física dos espaços e a mão de obra montada pelo Estado repressor para execução das práticas determinadas pelo governo para coibir aqueles que eram vistos como ameaças. Deduzimos isso porque não existem informações sobre a prisão de Lena e a narrativa prioriza detalhar o ambiente sombrio, as arbitrariedades, os recursos utilizados para aniquilar as vítimas, a desumanização e os modos dos agentes torturadores. Assim, parece-nos bem evidente que, no livro III, a ideia autoral era demonstrar a institucionalização da tortura na prática.

Para encerrar o capítulo, Torres retoma o recurso da digressão, interrompendo as alucinações de Lena com uma chamada telefônica do seu novo companheiro, o Estrangeiro. Na conversa com o novo parceiro, diz que “estava dormindo. Agora já sei por que tive um sonho estranho. Alguém tocava na porta, eu ia atender, mas a porta caia em cima de mim. E a pessoa que estava do lado de fora não fazia nada para me ajudar”

(Torres, 1999, p. 276). Ainda detalha "um pesadelo horrível. Aliás, muitos. Uns dentro dos outros " (Torres, 1999, p. 277).

Nesse trecho, usando uma figura de linguagem como artifício discursivo, Torres metaforiza a tortura na fala da personagem quando essa cita um *sonho estranho, pesadelo horrível*. Há também o uso do sono, alheamento amplamente explorado por Antônio Torres, um expediente para as personagens divagarem e, dessa maneira, ser possível configurar, no interior da narrativa, os traumas das vítimas da ditadura militar.

Diante do que expusemos até aqui, as nossas interpretações apontam que os livros I e III do romance são os tomos em que diversas cenas dialogam, de forma mais acentuada, com a repressão de 64, posto que apresentam, como já demonstramos, extensas cenas de tortura que fazem alusões às múltiplas formas de violência psicológica e física, usadas pela polícia política da ditadura militar brasileira para (com)abater os insurgentes. Ao livro II, coube abordar o cotidiano da repressão ou a repressão no cotidiano das personagens. Dessa maneira, esse capítulo apresenta brevemente o Estrangeiro e sua acomodação social em Ibéria, embora pouco seja revelado sobre essa personagem. Pelo que é narrado, a personagem enigmática vai chegando nos ambientes abastados e vivendo conforme as situações vão surgindo, se moldando às condições que se apresentam. Esse comportamento escorregadio e extremamente adaptável; o fato de ele ouvir detalhes sobre todos da família do Dr. Fernandes, banqueiro, fazendeiro e patrão, e não revelar nada sobre si; o próprio nome, que (não) é dado à personagem, é a grande metáfora desse capítulo, isto é, abordar uma condição comum nas ditaduras: a clandestinidade. Ironicamente, ou melhor, significativamente, apenas no final do romance saberemos um pouco mais sobre essa figura, através da Velha Ibéria (O Estado) e do próprio, em tom con-

fessional, já próximo de iminente condenação. "Viveu aqui um certo estrangeiro. Não sei precisar o tempo. Parece que lhe dei uma bolsa de estudo, se não estou enganada. Parece que ele queria estudar a nossa História. Demos-lhe trabalho, dinheiro, conforto, tudo e mais alguma coisa" (Torres, 1999, p. 286).

A mesma Ibéria, aparentemente benevolente de início, é implacável ao definir o destino do anônimo porque, na verdade ele: "Era um sujeito esquisito, muito estranho. Vivia o tempo todo fazendo perguntas. E entrevistando pessoas recém-chegadas da guerra. Queria porque queria uma permissão minha para visitar nossas prisões. Achei uma maneira muito fácil de resolver isso. Coloquei-o numa prisão" (Torres, 1999, p. 286).

Na absolutista Ibéria, evidentemente, quando passou a fazer perguntas, insistir em contatar condenados e visitar as prisões, o Estrangeiro passou a ser uma figura inconveniente, incômoda, motivos suficientes para que o Estado *facilmente* desse um jeito nele, incriminando-o pelo assassinato do jornalista Alves. Nesse ponto, quem se revela é o caráter ditatorial de Ibéria (Estado). Já sabemos que o Estrangeiro não havia matado o escritor porque Alves fora encarcerado em um manicômio pela polícia, mas nada disso importa, porque governos antidemocráticos não respeitam direitos civis, limites éticos ou questões morais. A ordem é aniquilar sujeitos inoportunos, ainda que seja necessário subornar, forjar provas, ignorar as leis. Expondo o caso dessa personagem, *Os homens dos pés redondos* (1973) ilumina práticas obscuras, tão comuns em ditaduras, as quais não representam empecilho e nem motivam remorso, como fica claro no discurso da Velha Ibéria, para quem o subversivo Estrangeiro era um problema muito fácil de resolver... "Coloquei-o numa prisão" (Torres, 1999, p. 286). Não esqueçamos que, com igual facilidade, foi resolvido o *problema* Adelino Alves, escritor que não se adequou às novas regras

editoriais impostas pelos patrões, amigos do Estado, e foi aprisionado em um manicômio.

A situação do Alves é narrada por Lena, que rememora os bons momentos com o marido:

> Cartazes nas paredes, quadros, livros em várias estantes, garrafas, copos, pratos de várias cores, pilhas de discos, o telefone não pára de tocar, hoje é uma festa, amanhã um simples jantar, que filme bom que está passando? – a vida é risonha e franca para o casal que [...] agora respira e relaxa o corpo na poltrona macia: minhas janelas dão para o mar.
> Os jornais contam coisas dolorosas, mas que importa? A vida sempre foi assim – e ainda temos muita energia, muito feijão na panela [...]
> Eles fizeram planos – muitos – e sonharam com as coisas, todas as coisas ao alcance das mãos (Torres, 1999, pp. 263-264).

E expõe a vida abastada e tranquila que levavam. Mas tudo muda. Alves resiste à censura, não se enquadra na nova-Velha Ibéria, torna-se um problema que logo é resolvido pelo Estado.

> [...] não foi você quem esteve lá. Não foi você quem viu uma pessoa que você amou, uma pessoa com quem você viveu praticamente uma vida inteira, metida numa camisa-de-força e jogada no meio de um monte de loucos varridos. Experimenta visitar o Alves uma hora dessas, experimenta? Está irreconhecível. E passa o tempo todo falando das

> vozes e das baratas como se tivesse uma fita gravada no cérebro (Torres, 1999, p. 260).

Em *Os homens dos pés redondos* (1973), a Velha Ibéria, pátria-mãe, cuja missão é "civilizar a Terra Negra, com nossos cajados e estandartes [...] – e ferro" (Torres, 1999, p. 16) não se detém diante de nenhum obstáculo que possa interferir no cumprimento de seus planos de permanecer e ampliar o poder de sua elite. *Problemas* como Adelino Alves, o escritor; o Estrangeiro, jornalista; o sindicalista que fora militar no bairro Miragaia e o desenhista Manuel de Jesus, que simpatizara com ideias progressistas, assim que são vistos como ameaças para o Estado, são silenciados e tirados de circulação rapidamente. Nesse percurso de aniquilamento de discordantes, pode ser atingida uma figura como Lena, que, apesar do passado de atriz, fora presa apenas para compor o estratagema estatal, ardil, que já foi mencionado neste trabalho, armado para condenar o Estrangeiro, acusado do homicídio do louco-vivo Alves. Esse enredo, alinhavando os dramas das personagens e interligando-as ao bel-prazer da classe dominante iberiana, que não economiza no uso do poder público ou das relações privadas para dispor das vidas das pessoas, a qualquer custo, inclusive das vidas delas, se preciso for, para permanecer no poder, é um ponto extremamente relevante do romance, posto que aponta para a condição histórica de alguns segmentos sociais, evidenciando, na ficção, a dificuldade de se combater o *status quo*, fato melancolicamente reconhecido pelo trabalhador Manuel de Jesus:

> Tudo passa. Como os que passaram por esta casa. Um dia, o banqueiro também passará, o seu prédio luzidio terá que ser destruído para dar lugar a qualquer outra coisa. E o novo edifício que ele vai construir aqui tam-

> bém terá habitantes que passarão. Mas se não vier uma hecatombe final e definitiva, o banco continuará com o mesmo nome, ou com outro, com o mesmo dinheiro ou com outro, porém, naturalmente, escudado nas reservas que muitos homens estão semeando neste exato momento, o lastro de ouro e grandeza que ficará como herança para homens que não precisarão derramar muito suor para conseguir a riqueza que lhes foi predestinada muitos anos antes (Torres, 1999, p. 86).

Compreendemos, ainda, que nesse livro II, com o enfoque dado à atuação da personagem o Estrangeiro, *Os homens dos pés redondos* (1999) põe em discussão o anonimato forçado de pessoas que resistem ao autoritarismo, sendo obrigadas a levar uma vida secreta de luta política. Esse tema já havia sido ensaiado em *Um cão uivando para lua* (1972), mas foi ampliado pelo autor no segundo romance. Fora da ficção, esse é, inclusive, um fato pouquíssimo estudado no Brasil e caracterizado pelo silêncio da sociedade.

Em *Os homens dos pés redondos* (1973), a personagem o Estrangeiro, sem nome, sem passado, sem vida própria, assume a vida de outra pessoa – a mulher do Alves, a casa do Alves, o emprego do Alves, os problemas do Alves –, simbolizando, de forma bastante verossímil a condição de clandestinidade, os sacrifícios que essa exige e os abalos mentais que provoca: "por que fora se meter com essa mulher tão encrencada? [...] Agora, tudo que desejava era sair e mudar de ambiente" (Torres, 1999, p. 260). O romance ainda amplia essa questão da despersonalização causada pela perseguição política e a possibilidade iminente de ter que se mudar constantemente e viver, sem saber até quando, mudando de nome, de ambiente

etc. no julgamento de o Estrangeiro, quando esse já se percebe condenado e revela que lhe devolvem

> [...] a carteira de identidade e confiro o meu nome. Ainda me chamo Manuel Soares de Jesus. Isso me alegra, de certa maneira. O mínimo que posso exigir é o direito de carregar o meu nome próprio comigo pelo resto da vida fora – já que nasci com ele, sem ter pedido isso a ninguém. Quanto a esse apelido – O Estrangeiro –, acho que é porque eu ando sempre com o passaporte no bolso. Uma espécie de amuleto, algo assim para dar sorte. Também sou o cabo Emílio e provavelmente já estive numa ilhota bem no calcanhar de Mao Tsé-tung [...] Um homem tem muitos sonhos e usa muitas máscaras para se socorrer no seu dia-a-dia (Torres, 1999, pp. 278-279).

Essa construção romanesca do anonimato forçado, que pode servir de estímulo para questões que remetem às consequências da repressão política, é importante para a memória do país, para que a sociedade brasileira se lembre do que houve e conheça detalhes das crueldades cometidas por um regime antidemocrático na vida dos cidadãos. Na perspectiva da literatura como resistência, aqui defendida, é também essencial configurar isso para que as gerações posteriores compreendam que homens e mulheres resistiram e arriscaram suas vidas para combater um governo autoritário, que se perpetuava no poder aniquilando cidadãos com práticas extremas de deliberada violência.

Além de refletir, nas malhas da sua ficção, por meio de diversos recursos literários, sobre a clandestinidade dos militantes de organizações de esquerda, Antônio Torres também

abordou a movimentação dos estudantes contra o regime. Em *Os homens dos pés redondos* (1973), no capítulo "Comendo com os olhos", a filha do dono do bar onde Manuel/ o Estrangeiro fazia as refeições, a personagem Izilda fala dos fregueses estudantes, gente sem dinheiro, mas simpática e engraçada. Eram tão agradáveis, que o pai dela deixara que eles se apossassem "daquela salinha dos fundos, que acabou virando uma espécie de reservado. Coisa só deles" (Torres, 1999, p. 80). Izilda também faz questão de salientar que o espaço "era só para os estudantes, que ficam o tempo todo falando de coisas que ninguém entende (Torres, 1999, p. 80), e de reafirmar que são "estudantes barbudos (e que) discutem coisas incompreensíveis" (Torres, 1999, p. 81). Para finalizar sua fala sobre os jovens, a garçonete revela "Alguns somem e não voltam mais" (Torres, 1999, p. 80).

Essa passagem do romance começa com Izilda imaginando que "Deve ser bom ser estudante. Pelo menos deve ser muito mais interessante do que ficar servindo comida para um bocado de gente grossa, bêbada e estúpida" (Torres, 1999, p. 83). Esses pensamentos servem de oportunidade para Torres introduzir metáforas. Vejamos algumas: quando a garçonete aponta a *salinha reservada*, é possível inferir a realização de atividade secreta pelos estudantes progressistas, que precisavam de um lugar discreto e seguro para as reuniões consideradas ilegais; a menção feita à barba dos acadêmicos pode nos fazer lembrar que, no período da ditadura militar, a barba foi símbolo da esquerda comunista, dos movimentos sindicais e estudantis; a referência ao teor inteligível das conversas dos alunos pode inferir a necessidade de se falar por códigos, de precisar cifrar a comunicação por conta do cenário de vigilância; o sumiço sem explicações dos estudantes pode ser lido como uma referência direta aos desaparecimentos de inúme-

ras pessoas, muitas delas estudantes e presos, que caíram na clandestinidade ou foram forçados ao autoexílio.

Assim, com a fala da mulher do bar, Antônio Torres convida o leitor a refletir sobre a participação dos movimentos estudantis na luta pela democracia, cedendo espaço para eles em seu livro e valorizando essa participação tão importante no combate ao regime de 64:

> [...] porque ousaram se contrapor às leis repressivas e mostraram uma grande capacidade de mobilização social. O movimento estudantil realizou manifestações, passeatas e atos públicos, organizou debates, congressos e jornais clandestinos. Articulou-se muitas vezes com outros segmentos da sociedade. Os estudantes agitaram profundamente a cultura nacional, batalharam pela conscientização e pelo engajamento da juventude brasileira (Projeto Portal Memórias da Ditadura, 2014, n.p.).

*Os homens dos pés redondos* (1973) ainda constrói outras situações comuns nos governos ditatoriais e, por extensão, à ditadura militar do Brasil. Por toda narrativa estão espalhadas simbologias da perseguição, vigilância, desaparecimentos, mortes, peregrinação das famílias em busca dos parentes, abalos mentais dos parentes das vítimas etc. Todos esses traumas sendo estrategicamente transformados por Antônio Torres em arte literária para viabilizar uma leitura alternativa da violência política de 64 no cotidiano dos brasileiros.

Acreditamos que as apresentações e as análises que realizamos de algumas passagens desse livro comprovam que o autor tinha um projeto literário de escrita de resistência através da arte-palavra. Com esse segundo romance, fica claro que

o ficcionista dá continuidade ao projeto literário de tensionar um embate entre o sujeito e a realidade que o cerca, avançando na representação do *modus operandi* da polícia política, posto que ampliou, na tessitura dessa segunda obra, a visão sobre outros atores sociais, que também foram vítimas da repressão militar, como a dona de casa; o trabalhador simpatizante das ideias sindicais; os estudantes rebeldes, a clandestinidade. O escritor ainda ousou ao trazer, para o interior da narrativa, perfilações da figura do torturador, não obstante, as leis de censura que imperavam. Com isso, a ficção torresina desconstruiu, mais uma vez, o discurso oficial dos ditadores de 64, que propalavam que a polícia perseguia apenas bandidos, vagabundos, subversivos e mesmo que não havia tortura. Propondo outra versão dos fatos através da linguagem romanesca, Torres oportuniza, de maneira geral, que as pessoas possam pensar sobre alguns dos atos contra a humanidade, cometidos a mando do regime militar. Nesse sentido, todas as contribuições contra o apagamento da memória nacional, no que diz respeito aos horrores desse tempo, são necessárias porque é imprescindível "purgar os erros, lembrar os mortos, fecundar os sonhos, festejar vitórias. Se não fizermos isto, pela nossa história, quem fará?" (Melo, 2019, p. 62).

Para finalizar, é válido lembrar as palavras do crítico Luiz Vieira (1974), que, ao avaliar *Os homens dos pés redondos* (1973), apontou a necessidade de uma escrita de resistência em tempos de opressão:

> O jogo (velado) de Antônio Torres, através de seus símbolos e suprarealidades, pode nos sugerir algumas direções bem precisas e seus símbolos não escondem nada, mas acentuam certas realidades e verdades – e não é difícil saber o que ele está querendo comunicar exatamente – e se fosse o caso de

> coincidências, essas coincidências seriam pertinentes demais para o nosso tempo de aqui e agora. Antônio Torres não cria coisas novas, mas ninguém está pensando em novidades, estamos pensando é na força que o autor conseguiu em seu livro. E se não há coisas novas (porque já não existiria nada de novo sob o sol), no entanto o autor imprime sua marca pessoal em tudo, vê as coisas sob um ângulo singular e próprio (Vieira, 1974, p. 7).

Assim, é relevante acentuar que, ao lançar um segundo livro pouco tempo depois da estreia, ainda em contexto de censura à liberdade de expressão, com temas espinhosos, proibidos mesmo, e sendo uma obra tecnicamente mais bem elaborada, bem recebida pelo público e pela crítica, Antônio Torres corrobora a afirmação de que alguns escritores produziram literatura de qualidade e relevante em meio à censura. Portanto, as gavetas nunca estiveram vazias.

### 4.3 *Essa terra*: eles estão me matando

O terceiro livro de Antônio Torres, *Essa terra,* foi lançado em 1976 e faz 50 anos em 2026 com uma nova edição, a 30ª., além das três tiragens em formato bestbolso. Com mais de duzentos mil exemplares vendidos, é considerado, por parte da crítica especializada, um clássico da sua época. A Record, editora que comercializa a produção do autor, apresenta o romance como a obra que inseriu definitivamente o romancista no panorama literário nacional, tendo em vista o sucesso de público e a receptividade no meio acadêmico alcançados pela narrativa, que também conta com edições em países da Europa, América Latina, América do Norte e Ásia. Com a difusão da literatura torresina pelo Brasil e pelo mundo, vieram premia-

ções e participações em eventos nacionais e internacionais. O êxito editorial está relacionado, provavelmente, ao tratamento que o ficcionista deu à temática da migração, um tanto quanto diferente da abordagem usual feita por outros romancistas brasileiros. Além disso, Torres continuou demonstrando inquietação com a permanência do regime militar, ainda dedicando páginas para configurá-lo, denunciá-lo e, assim, permanecer registrando em sua escrita oposição ao governo dos generais.

Quando decide pelo protagonismo da temática migração em *Essa terra* (1976), Torres estabelece diálogo com uma tradição da literatura nacional: narrar fugas. Contudo, o baiano avançou no tema ao reconfigurar alguns aspectos, como o foco narrativo. Décadas antes, em 1938, Graciliano Ramos tinha lançado *Vidas Secas* e contado a história da desalentada família de Fabiano e Sinha Vitória. O alagoano abordou a busca pela sobrevivência e a necessidade constante e cruel de mudar. Nessa obra, Ramos alçou o migrante nordestino à condição de protagonista da sua história e apontou o que parecia ser a sina do sertanejo pobre e esquecido pelo Estado e pela sociedade: migrar para o Sul, fugir da morte certa rumo a uma terra incerta, desconhecida.

Assim, tendo como desfecho do drama a migração da família sertaneja, mestre Graça deixaria marcada na literatura brasileira a fatalidade do homem do sertão: o viver em fuga, escapando da seca, fugindo da miséria. É notório que dar forma literária à saga da migração nordestina fez parte do legado de outros autores da nossa literatura, alguns até contemporâneos de Ramos. Clarice Lispector, com *A hora da estrela* (1977), e Jorge Amado, com *Seara Vermelha* (1946), são autores-exemplos de outras obras clássicas. Porém, Torres se diferenciou dos pares em pelo menos dois pontos: apresentou um olhar diverso sobre os motivos da migração nordestina e trouxe um

migrante como o próprio narrador da sua vida. Posto isso, temos então que, quase quatro décadas após Graciliano Ramos lançar *Vidas Secas* (1938), Antônio Torres reconfigurou os motivos do deslocamento nordestino para o Sudeste-Sul do país e deu voz a uma minoria historicamente silenciada, num tempo de silenciamento de vozes, contexto de lançamento de *Essa terra* (1976). Portanto, dois detalhes cruciais para uma nova compreensão do deslocamento dos nordestinos em direção às regiões mais desenvolvidas economicamente e, por isso, uma contribuição, um marco importante para a literatura brasileira.

Em *Essa terra* (1976), a partida dos jovens nordestinos é narrada como um querer mudar para cidade grande em busca de novidades, uma atitude de rebeldia, um não aceitar ficar preso a um destino imposto historicamente pelas desigualdades sociais, a reivindicação de um sonho, o poder sonhar com luxos e atrações da metrópole. Dessa maneira, se percebendo como um cidadão com direito a sonhar com riquezas, com uma vida de conforto, como qualquer outro. Era um migrar de cabeça erguida e povoada de fantasias. Essa mudança de pensamento do sujeito nordestino apresentou, de forma romanesca, uma maneira inovadora e distinta de compreender o êxodo rural no sertão nordestino nos idos de 70. O romance de Torres ventila explicações outras para o ir embora, percorrendo desse modo um caminho ficcional diferente ao configurar motivações mais amplas que as já apresentadas em livros anteriores, nos quais, geralmente, a migração era a única saída para fugir da pobreza e da fome extrema. Assim, por um tempo, a fuga do povo nordestino para o sul foi retratada sob a ótica da miserabilidade econômica e como alternativa única para não perecer de fome e de sede. O escritor baiano atualizou o tema, acenando com novos motivos para a partida rumo à cidade grande e propondo um entendimento mais alinhado com as mudanças sociais, ocasionadas por um sistema econômico que incentiva

o consumo, a vida na cidade grande, a exploração máxima dos meios de produção, política que aqui no país contribuiu para que o sertão fosse historicamente explorado pelo sul.

*Essa terra* (1976) alça à posição de narrador-protagonista uma figura historicamente marginalizada pela sociedade brasileira. Ao posicionar um migrante como personagem principal e falando por si, possibilitando que ele próprio conte sua trajetória de ir para o Sul, chegar e estar lá, enfrentar preconceitos e constatar que "São Paulo não é o que se pensa" (Torres, 2012, p. 69) amplia o arco de representatividade dessa personagem na trama romanesca, porque a voz intensificará a veracidade do relato, acentuando a empatia. Haverá, ainda, enriquecimento do enredo, pois mais nuances e desdobramentos serão possíveis, como, por exemplo, as travessias empreendidas também pela família que ficava e que, ao viver à espera, do mesmo modo escapava. Abordar o núcleo que ficou, alimentado pela expectativa do sucesso de quem foi, é dar visibilidade à dinâmica de uma família migrante de maneira mais abrangente, mais completa e complexa do drama vivido.

Em qualquer plano, oportunizar para o desvalido-marginalizado a concretização do direito de se expressar por si, sob vários aspectos, é, reiteramos, ação importantíssima. No Brasil, alguns grupos sociais ainda lutam, nos âmbitos político e social, para terem voz e para serem incluídos sob vários aspectos, que vão desde serem beneficiados até participarem de decisões, como qualquer cidadão. Por isso, o silenciamento de quem vive em situação de exclusão permanece um assunto que demanda debates, entendimentos e reparações. Literariamente, essa libertação da fala é um estímulo para que aconteçam análises, questionamentos e reflexões sobre as desigualdades sociais promovidas por um pequeno grupo que concentra o poder econômico. Com isso, o terceiro romance de Torres no-

vamente se caracteriza como uma literatura de resistência, que tensiona, na escrita, problemas nevrálgicos, uma ficção que se insurge, apesar da condição histórica adversa. Em *Essa terra* (1976), nitidamente, o autor continua empenhado em deixar como uma das suas marcas autorais uma postura firme de oposição às forças opressoras da sociedade.

A ideia inicial para compor *Essa terra* (1976) surgiu após um encontro de Antônio Torres com um primo. Na ocasião, segundo o autor, o familiar

> [...] contou a história de um parente nosso que, depois de muitas idas para São Paulo e voltas para o lugar em que nascemos, no sertão da Bahia, havia cometido o *tresloucado gesto* – por enforcamento. A cena que ele me descreveu voltou com força à minha mente numa tarde em São Paulo, onde eu estava trabalhando numa grande agência de publicidade, que ficava na Avenida Paulista, e não conseguia ter ideia alguma para um anúncio de mais um forno, mais um torno, mais um volks [...] Então resolvi dar uma espairecida. Desci 12 andares [...] passei a observar os operários em seu trabalho, a me perguntar de onde teriam vindo. [...] E aí fiquei sabendo que eram todos nordestinos. Como eu. Voltei ao serviço com a imagem do enforcado em mente e me sentindo no centro de um paradoxo: enquanto muitos retirantes pegavam no pesado nas ruas, nas fábricas, na construção civil, eu, com as mãos numa máquina de escrever numa sala refrigerada, tentava vender o que eles produziam a derramar suor por todos os poros. Foi em meio a esse choque de realidades que me veio uma frase: "Se estiver vivo, um dia ele aparece, foi

> o que eu sempre disse". Guardei-a no bolso. No dia seguinte, comecei a escrever o *Essa terra*. O primeiro capítulo saiu num dia. Os demais precisaram de dois anos e meio e me levaram a fazer duas viagens à terra em que nasci, para tentar refazer os passos do enforcado. Só que ninguém me contava nada. Isso me fez transformar a negação dos fatos no fato principal, deduzindo que o sonho daquele lugar era o de partir. Logo, se alguém que partiu, voltou para se matar, matou o sonho do lugar. Foi com esse teorema que o romance se fez (Torres, 2020, n.p.)

A história familiar vai compor o início da narrativa, que apresenta nas primeiras páginas o suicídio de Nelo, após esse voltar de São Paulo. A fatalidade é motivo para, entre idas e vindas, Totonhim, o irmão caçula, contar a história da família, que vive numa cidadezinha do interior baiano, aguardando o irmão migrante retornar, rico e cheio de novidades. A partida do primeiro filho representa o sonho não apenas dos familiares, mas de toda a comunidade interiorana, que enxerga a mudança para uma cidade grande como a única maneira de enriquecer, luxar, ascender socialmente como um sujeito cosmopolita. Ocorre que Nelo não obtém sucesso na sua empreitada e regressa pobre e doente, ou seja, pior do que quando partira. Sem coragem para enfrentar o fracasso diante de todos, tira a própria vida, e configura a primeira ação de escape narrada em *Essa terra* (1976). A primeira porque, ao longo das quase duzentas páginas, outras fugas são expostas e esmiuçadas, fazendo com que elas, nas suas várias representações, sejam as molas propulsoras, o motivo maior do livro.

É importante marcar que a família de Totonhim, para os padrões financeiros socialmente estabelecidos, era pobre,

mas não miserável. Eles possuíam um pequeno sítio, a casa na cidade, e o Junco, no final das contas, era uma "cidade leal e hospitaleira" (Torres, 2018, p. 10). A agricultura familiar era responsável pelo sustento deles, bem como da maior parte dos vizinhos e muitos dos conhecidos. Porém, os jovens já não se contentavam mais apenas com essa realidade modorrenta e quiseram ir para cidades mais avançadas para desfrutar de uma vida economicamente melhor, uma vida socialmente mais desenvolvida, atrativa, cheia de novidades e luxos. Nelo, por exemplo, decidiu ir embora do Junco "[...] no dia em que viu os homens do jipe. Estava com 17 anos. Ele iria passar mais três anos para se despregar do cós das calças de papai. Três anos sonhando todas as noites com a fala e as roupas daqueles bancários – a fala e a roupa de quem, com toda certeza, dava muita sorte com as mulheres" (Torres, 2018, p. 18).

O sonho da cidade, como vemos, foi atiçado pelo progresso encarnado nos homens de terno que chegaram de jipe e ofereceram grandes oportunidades por meio de empréstimos bancários acessíveis, implementos e ideias inovadoras para agricultura. Os jovens ficaram encantados com a aura vencedora dos homens bem-vestidos e educados e quiseram ser como eles:

> [...] se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus *ray-bans*, seu rádio de pilha – faladorzinho como um corno – e um relógio que brilha mais do que a luz do dia. Um monumento, em carne e osso. Um exemplo vivo de que nossa terra podia gerar grandes homens (Torres, 2018, p. 11).

O deslumbramento de Nelo com os bancários e tudo que eles prometiam nos faz perceber que a vontade de mudança empreendida pelo irmão de Totonhim não era a fome, a miserabilidade, a seca. Em *Essa terra* (1976), o migrante nordestino sonha com visibilidade social, quer ser notado, como um *monumento, um grande homem*, ou seja, Antônio Torres apresenta em seu romance essa transmutação dos motivos pelos quais se migra. Portanto, naqueles cenários, os sertanejos não eram mais impulsionados, única e fatalmente, por problemas de ordem social, econômica e climática. Eles passaram a desejar outra vida e mais que isso, a não aceitar uma vida imposta. Dessa forma, expõe-se, na ficção, uma maneira diferente de perceber a migração, que passaria a ocorrer como decorrência de um chamamento calcado no poder atrativo que as forças do capital e da capital exercem sobre as pessoas (Chaves, 2018).

Portanto, em seu terceiro romance, o autor sugere outras razões para a compreensão da ida dos nordestinos para as grandes cidades, baseando-se nas transformações políticas, sociais e econômicas responsáveis por modificar o cenário. Diferente dos anos 30, quando migrar era uma sina para Fabiano em *Vidas Secas* (1938), quatro décadas depois, em *Essa terra* (1976), Nelo ousa sonhar grande e faz opção pelas luzes da cidade, ainda que essa seja uma escolha tomada sob efeito de uma realidade ilusória.

Quando pesquisamos a palavra "fuga", ela aparece nos dicionários Aurélio (2019), Houaiss (2001) e Michaelis (2015), por exemplo, comumente definida como "ação ou efeito de fugir", "escapada", "evasão", "saída". É recorrente ainda que seu uso esteja quase sempre atrelado às situações negativas, como se fugir fosse uma ação menor, um ato de covardia, de medo, pois, não raramente, o senso comum alinha o ato de fugir ao não enfrentamento de algo ou de alguma situação. Assim, para

a maioria das pessoas, a fuga não significaria nada positivo. Todavia, para algumas áreas de estudo, o ato de fugir pode ser compreendido de forma também positiva. É o que defendem os filósofos Deleuze e Guattari (2011), que em *Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* fazem alusão ao pensamento de Blanchot e afirmam ser possível a fuga como um ato de rebeldia, um investimento em si mesmo, uma escolha individual.

Em seus estudos, Deleuze e Guattari (2011) defendem a existência de linhas de fuga. Segundo eles, indivíduos e grupos são formados por três linhas: uma mais conservadora, outra um pouco maleável e uma terceira linha "mais estranha", que aponta para as possibilidades do desconhecido, do novo, por isso, nesse sentido, fugir seria um ato de coragem, de enfrentamento e de resistência ao que está posto e minimamente oferecido, sobretudo, seria oposição ao que se impõe. A partir das ideias de Deleuze e Guattari (2011), as fugas analisadas a partir de agora serão percebidas como atos de resistência, posicionamentos contrários à opressão histórica, uma tentativa de redirecionamento, uma opção ousada de trilhar por um caminho diferente do que a sociedade escolheu para o indivíduo sem lhe dar opções. Assim, o ato de resistir é aqui compreendido como enxergar e se permitir viver alternativas diferentes das impostas historicamente pelas forças do poder econômico.

### *4.3.1 Essa terra e suas fugas*

Nesta seção, abordaremos especificamente as fugas que aparecem no livro *Essa terra* (1976) como atos positivos e corajosos, e, por consequência, a literatura de Antônio Torres como uma escrita de resistência. Os embates entre indivíduo e sociedade, que sustentam a obra, podem ser notados desde o título e subtítulos. "Essa terra"; "Essa terra me chama";

"Essa terra me enxota"; "Essa terra me enlouquece"; "Essa terra me ama". Analisando a composição de palavras presentes nos subtítulos, já é possível perceber que a relação entre indivíduo e lugar é conflituosa. Dizemos isso porque: chamar é invocar, é mandar vir; enxotar é expulsar, fazer fugir aos berros e empurrões; enlouquecer é perder a razão; amar é uma das ações mais complexas e subjetivas inerentes ao ser humano. Além desses significados, a própria dinâmica chama/enxota/enlouquece/ama denuncia a movimentação física e emocional vivida. É importante também compreender o uso do determinante *essa*, cuja ambiguidade foi explorada e explicada por Vicentini (1998), como um termo dêitico, ou seja, está *no meio de* ou *entre dois*, *está em trânsito*, o que comprovaria um movimento cíclico, de ida e volta no romance. E, de fato, é o que acontece. As personagens estão sempre se movimentando física e/ou emocionalmente.

A primeira fuga presente na obra, como já revelado, é o suicídio de Nelo. Após décadas em São Paulo, sem ter grandes oportunidades, sofrendo preconceitos e sem se adaptar à vida na cidade, o filho-esperança, o filho-perfeito, volta fracassado para a terra natal. Um retorno indesejado, envergonhado, afinal, não correspondera às expectativas da família, da cidade. Por isso, decide esconder o infortúnio pessoal com uma fuga drástica, sem volta, um escape definitivo. O caçula Totonhim é quem se depara com o morto e "é o primeiro a ver o pescoço do meu irmão pendurado na corda, no armador da rede" (Torres, 2018, pp. 12-13). Para não acabar com os sonhos dos familiares e da pequena Junco, contando suas agruras e insucessos em São Paulo, Nelo prefere tirar a própria vida. Ao escolher não revelar as dificuldades e os desafios da capital, a personagem leva consigo as barreiras da cidade-sonho e mantém viva a vontade de migrar, sonho dourado da cidadezinha. Negando-se a acabar com a fantasia dos moradores do Junco,

Nelo os mantém amarrados às idealizações e colabora com a sedução e manipulação em torno do novo, uma face perversa do capitalismo. Não nos esqueçamos da simbologia representada pelos *homens do jipe*, agentes dos bancos, propagadores e executores do sistema econômico predador.

Durante os anos que passou em São Paulo, Nelo enviou para os familiares presentes e cartas com dinheiro, mantendo a ilusão de que usufruía de uma vida confortável e bem-sucedida. Além da satisfação em receber as benesses, a família se enchia de expectativa imaginando o sucesso alcançado pelo filho migrante. Esse comportamento familiar demonstra que, em estado permanente de espera de cartas e presentes, os entes que ficaram no Junco também fogem da realidade e, ao modo deles, escapam, porque suas vidas são moldadas e constantemente comparadas com a vida do retirante. Totonhim lembra que foi pensando no sucesso de Nelo, em São Paulo, que os demais filhos se determinaram a ir embora. De forma melancólica, ele recorda:

> Foi contigo que as mudanças começaram, porque foste o primeiro a descobrir a estrada. Mas de ti só tínhamos as boas notícias. O brilho da tua estrela iluminava as nossas noites mortas, no pé do pilão, fazendo calos nas mãos e reclamando da vida. Eram as meninas que mais se queixavam:
> – Passar a vida na mão do pilão.
> – Passar a vida com um pote na cabeça.
> – Passar a vida raspando mandioca.
> – Passar a vida arrancando feijão (Torres, 2018, p. 155).

Totonhim não deixa de lembrar que o pai "lamentava-se, diante da nossa má vontade em pegar no cabo de uma

enxada" (Torres, 2018, p. 38). Os rapazes da família não queriam vida de roceiro. As irmãs, ao modo delas, ilustram bem os desejos das moças da cidadezinha ao ficarem "sonhando com os rapazes que foram para São Paulo e nunca mais vieram buscá-las... esperando os bancários de Alagoinhas e os homens da Petrobrás" (Torres, 2018, p. 14). Do sonho pueril, partem para a ação e correm para cidades baianas maiores e mais desenvolvidas economicamente, em busca de relações bem-sucedidas e casamentos rentáveis, ou seja, buscam vida mais atraente financeira e socialmente. E não são apenas as jovens solteiras: "– Até as casadas enlouqueceram, e arrastaram os homens e suas filhas para as cidades – reclama-se na venda de Pedro Infante, o abrigo de todas as queixas. – Muitos maridos vão e voltam, sozinhos, com uma adiante e outra atrás. Sina de roceiro é a roça" (Torres, 2018, pp. 14-15).

Mais adiante, saberemos por Totonhim que as irmãs, alternando relacionamentos amorosos frustrados, também fracassam e se perdem no meio do mundo. As fugas das moças para cidades um pouco maiores representam, de forma genuína, o forte apelo que a cidade exerce sobre a maioria das pessoas do campo, principalmente sobre os mais jovens, que eram facilmente cooptados pelas sociedades mais industrializadas, naturais centros de consumo, no contexto do capitalismo. De tal maneira que, ainda que não fosse para o Sudeste-Sul do país, eles queriam mudar para um centro urbano maior, um lugar que representasse o *sair* do campo, símbolo de estagnação para a juventude. Eles se iam, mesmo que fosse para um local apenas um pouco mais próspero do que o lugar de origem. Expõe-se, portanto, que a migração ocorria não apenas para os grandes centros apresentados nas propagandas luminosas. A realidade era que o vírus do consumo já se espalhara, em maior ou menor grau, de várias formas e irremediavelmente.

Após a partida de Nelo, cada parente empreende um ciclo de fuga particular. O pai é uma personagem que merece atenção nesse sentido porque ele representa vários escapes. Totonhim nos diz que o velho, ao contrário da mãe e das irmãs, não queria ir para Feira de Santana, lugar mais desenvolvido e não tão distante do Junco. Era desejo do agricultor permanecer onde tinha pastos, roça, casa. A mãe discorda e, contrariando o marido, leva a família para morar na cidade, deixando o patriarca sozinho no sítio, acompanhado apenas pelos animais. Esporadicamente, a contragosto, o velho vai visitar os parentes, porém, a situação se altera quando, vítima de um golpe orquestrado pelo banco, perde as terras, sendo obrigado a também ir viver na cidade. Várias vezes o homem expressa revolta com essa situação.

> – Maldita são as mulheres. Elas só pensam nas vaidades do mundo. Só prestam para pecar e arruinar os homens.
> Suas pernas não queriam ir, mas ele tinha que ir. Tinha que chegar à rua e pegar um caminhão para Feira de Santana, de uma vez para sempre.
> – Tudo por culpa dela – continuou pensando. – Por causa dessa mania de cidade (Torres, 2018, pp. 67-68).

Na configuração dessa personagem, *Essa terra* (1976) evidencia duas ações que podem ser pensadas como resistência. Uma delas é a permanência no sítio sozinho, como um último guardião do campo, esbravejando suas angústias para os animais, numa imagem que dimensiona a solidão do velho e sua luta individual contra o sistema financeiro, posto que ele foi o último a perecer mediante as exigências do banco. Há nesse quadro, também, um certo animismo, em que o homem

e os animais não racionais são postos num mesmo plano, o espaço rural, o que acentua o deslocamento do sujeito e sua luta vã.

> – Nelo, Noêmia, Judite, Gesito, Tonho, Adelaide – chamou de novo, porque da primeira vez não ouviu resposta, estavam demorando para acordar. – Acordem, vamos. Está na hora de rezar a ladainha. [...]
> Quem respondeu foi o cachorro. Vinha correndo e grunhindo feito louco, espalhando poeira sobre o mato em volta das cercas, desesperado. – Volta pra casa [...] – Volta para o seu novo dono – lá estava o velho, com um pedaço de pau na mão. Apoiando-se nas patas traseiras, o cachorro ficou de pé, balançando a cabeça e as patas dianteiras, como se fosse abraçá-lo. Parece gente, ele pensou. Só falta falar. [...] Me disseram que não era para eu levar cachorro nenhum. Podia ter dito mais: – Veja como são as coisas. Quem eu quero que me largue, não me larga. E ainda: – Eis quem acabou se revelando o melhor dos meus filhos (Torres, 2018, pp. 98-99).

Como esperado, o agricultor não se adapta à cidade, não encontra trabalho, não se entende com a mulher, não conversa com os filhos, restando ao núcleo familiar uma vida de brigas e agressões, inclusive físicas. O ritmo da cidade acentua o inconformismo e o estranhamento e a embriaguez alcoólica passam a ser um refúgio para o idoso que, quando bebe em demasia, se enche de coragem e grita enfurecido, reclamando do que estão fazendo com eles os pequenos agricultores.

> Saiu zanzando sozinho pelas ruas da cidade que ainda não conhecia direito, com a des-

> culpa de que estava procurando trabalho. Talvez aqui soubessem de sua fama de bom carpinteiro, aqui também haveria de se ajeitar. Mas era tudo tão diferente. Não conhecia ninguém, nenhum dos seus compadres estava nestas ruas, nestas casas. Desistiu logo no primeiro botequim, onde pediu uma cachaça e começou a conversar com alguns fregueses. Não, trabalho para carpinteiro ninguém sabia onde tinha, todos ali trabalhavam em oficinas mecânicas e postos de gasolina. Continuou bebendo, sem comer nada, sem sair do lugar. À noite, voltou para casa, a mulher reclamou da hora. Avançou sobre ela, como se fosse liquidá-la (Torres, 2018, p. 77).

Tomado pelas frustrações, o velho pai entrega-se ao alcoolismo e torna-se mais uma vítima, que, não aceitando a imposição do destino de migrar, tenta resistir empreendendo duas fugas: num primeiro momento, optando pela solidão na roça, um refúgio onde remói consigo a própria rebeldia; posteriormente, aderindo ao consumo excessivo da bebida e, quando alcoolizado, esbravejando tudo o que queria dizer e apontando responsabilidades pela derrocada familiar. No plano de enredo, é importante notar que, ainda que não tenha obtido êxito, o agricultor tentou resistir e enfrentar as mudanças determinadas pelo sistema econômico, posto que a sua ruína começara com a chegada dos homens do banco – apoiados pela igreja e pelo governo – cheios de promessas e novidades e, que no final, usurparam as terras dele.

> Não, não olharia para trás. Veria os pastos desolados, os pendões secos dos cactos inúteis, o sisal da sua ruína. Tudo agora pode-

> ria ser reduzido à labareda de uma coivara, podia mesmo ter tocado fogo em tudo antes de partir, assim como havia queimado todo o dinheiro nessa plantação, que não serviu nem para uma corda com que pudesse se enforcar. Devia ter perdido o juízo ou foi uma tentação do diabo? O sogro que era um homem de tenência, nunca deu um ponto sem nó. – Compadre, esse negócio de sisal é novidade. Tome cuidado, compadre. Isso pode ser a perdição de muita gente ainda – ainda ouvia a voz sábia, o conselho que não quis seguir. – Porque o homem é uma besta que pensa que pensa e por isso pode fazer tudo fiando-se apenas na sua própria vontade (Torres, 2018, p. 85).

Nessa personagem, portanto, fuga e resistência incorporam-se através da solidão e do alcoolismo. A bebida é artifício para que o senhor, sempre tão submisso, assuma outra postura, mais ativa, e possa, então, esbravejar contra os poderosos e expor a injustiça da qual é vítima. Sem o auxílio do álcool, seria apenas mais um indivíduo silenciado num país autoritário e muito repressor, em especial com os pobres. Para que esse sujeito desafiasse essa condição social, seria necessária uma mudança de comportamento, o que é possível com o enlevo causado pela embriaguez. A representação desse pai cheio de defeitos e algumas virtudes, falido, desesperado, tentando enfrentar a força do dinheiro e o brilho da cidade, ora fugindo para dentro de si, ensimesmado e remoendo as suas dores; ora se entregando aos deslimites através do álcool e esbravejando para o mundo o quanto está acuado, talvez seja a fuga mais melancólica e o ato de insurgência mais triste que *Essa terra* (1976) alcança.

Reparando no aproveitamento estético da figura materna, temos que a mãe é bastante explorada na literatura, algo compreensível pela carga simbólica que ela traz consigo. Em *Essa terra* (1976), a mãe não destoa, é emblemática. É ela quem empurra os filhos para a cidade, despertando o ódio do pai, que responsabiliza a mulher pela falência familiar, sempre que tem oportunidade. Desde o início, o narrador Totonhim fala da preferência da genitora pelo filho mais velho acentuando que, apesar de a família ser numerosa, quase todo amor maternal era destinado para Nelo. "Éramos doze, contando uma irmã que já morreu. Só ele contava. Nelo, Nelo" (Torres, 2018, p. 21). A senhora não escondia o desejo de ter "mais um filho igual a ele. Bastava um" (Torres, 2018, p. 20). Assim, não é uma surpresa, que viva intensamente a migração do primogênito e que se desespere quando ele morre tão drasticamente, acabando não apenas com a própria vida, mas com a razão da existência dela.

Nas sociedades conservadoras, patriarcais, o papel das mães é bem estabelecido. É esperado que elas cumpram as responsabilidades de criar os filhos, cuidar da casa e do marido. São as mães que devem manter a ordem interna do núcleo familiar e sua existência está sempre atrelada a outro ser, ou seja, aos filhos ou ao esposo. Em *Essa terra* (1976), que tem o Brasil rural dos anos 70 como um dos espaços romanescos, onde está situada a família de Nelo e Totonhim, que se sustenta socialmente com base em tradições, espera-se que a mãe, por princípio social-conservador, dentre outras tarefas, garanta a sobrevivência dos filhos. Portanto, é compreensível o desespero da mãe quando vê o filho morto. Situação que desperta grande angústia em Totonhim ao ouvir as palavras desconexas da senhora:

> – Vou escrever para Nelo. Ele precisa vir aqui para me levar a um médico. Por que será que Nelo nunca vem aqui?
> Desta vez sou eu quem sente uma dor imensa. Na alma? Ela já viu o morto e não acreditou. Não pode matar o seu sonho dourado, deve ser isso. – Antes de você me acordar, eu tive um pesadelo horrível. Sonhei que ele tinha morrido. Foi horrível. Nelo é tão novo ainda. Deus que lhe dê muitos anos, é só isso o que eu peço (Torres, 2018, p. 150).

Totonhim, penalizado, conversa com a mãe, tenta situá-la no mundo dos vivos, mas ela se recusa e insiste em criar uma realidade paralela, individual.

> – Você se lembra de mim? Quem sou eu?
> Ia dizendo: – A senhora é a filha mais velha daquele homem que está ali, pregado na parede. E a mãe daquele outro que está ali, estirado no chão dormindo para sempre. Eu queria falar, mas não conseguia. Enquanto ela permanecesse com suas duas mãos apertando o meu pescoço, eu não podia dizer-lhe nada.
> [...]
> – Por que a Senhora está me matando? [...]
> Conheço este rosto.
> Já o vi louco antes. Esta não é a primeira vez
> [...]
> – A Senhora é a minha mãe – eu digo, certo de que estava dizendo uma verdade absoluta.
> – Não – ela disse, e sua voz estremeceu telhas ripas e caibros. E, ao dizer isso, já estava novamente com as mãos apertando meu pescoço.

> – Eu sou o Arcanjo Rafael – acrescentou, revirando os olhos, como a confirmar que não era mais uma alma deste mundo.
> Balancei a cabeça, demonstrando que estava de acordo.
> – Sim, a senhora é o Arcanjo Rafael – disse-lhe, assim que ela retirou as mãos do meu pescoço, definitivamente.
> – Agora você já sabe. Todos precisam saber.
> Suas palavras foram acompanhadas por uma estranha espécie de latido.
> [...] (Naquela noite, tive dois trabalhos: velar um morto e levar minha mãe para um hospital de Alagoinhas...) (Torres, 2018, pp. 106-109).

O repúdio insano à maternidade alcança o auge quando ela tenta, sem sucesso, esganar o filho mais novo, o que nos parece uma tentativa de apagar os vestígios da maternidade. Nesse momento, apenas o filho mais novo estava presente no velório, desvencilhando-se do papel, das atribuições inerentes a ele e da realidade brutal do fracasso, fugindo de uma situação que não lhe convém, que não é suportável. Para sobreviver sem o filho de ouro, a mulher opta por negar os filhos. E sem as atribuições de mãe e esposa – ela já vivia apartada do marido –, assume a forma de um arcanjo, desligando-se definitivamente do mundo dos homens e se transferindo para o mundo espiritual, outra dimensão, na qual ela não precisa aceitar a morte do filho. De maneira um tanto quanto irônica, diz ser o Arcanjo Rafael que, segundo a tradição judaico-cristão, é o anjo da cura e vela, especialmente, por viajantes. Porém, sabemos que no mundo cruel dos homens do jipe não houve proteção para Nelo e nem existe cura para ela, que é internada num hospital de loucos após ser desenganada pelos médicos, que consolam melancolicamente Totonhim, dizendo que a mãe dele será

bem tratada e que "Se todos nós temos uma cruz para carregar, você já tem a sua" (Torres, 2012, p. 166). O que não chega a ser de todo uma surpresa para o caçula, que desconfiou desde quando viu o irmão morto que a mãe não aguentaria, o que de fato ocorreu. Ao ficar diante do caixão,

> Ela começa a se rasgar. Tem uma força inacreditável. Rasga-se com toda a brutalidade que as mães oferecem aos filhos homens. Tento segurar-lhe as mãos. É difícil, mas estou tentando. A expressão do seu rosto me enche de pavor [...] Agora temo pelo pior de tudo: ela não vai aguentar. Em seu rosto eu vejo o fim (Torres, 2018, pp. 152-153).

A violência que se impõe sobre a mulher desperta nela o estado da insanidade, uma fuga, um não aceitar uma realidade. Em *Essa terra*, as premissas e as exigências do modelo econômico cruel são diretamente responsáveis pelo suicídio do filho e pelo enlouquecimento da mãe, dois comportamentos extremos, duas fugas ocasionadas pelas violências praticadas por uma sociedade opressora e desigual. É enlouquecendo, pode-se dizer, seguindo o percurso da mãe no romance, que a personagem inaugura uma realidade própria e não precisa enfrentar o que lhe é forçado. Portanto, rebela-se, à sua maneira e, em mais um momento do romance, para enfrentar as imposições da vida e sobreviver, outra personagem resiste adotando um escape.

Diante do suicídio do irmão, do mutismo do pai, da loucura da mãe e da debandada dos restantes, Totonhim sente-se miserável, herdeiro de dívidas e compromissos:

> Foi então que comecei a me sentir perdido, desamparado, sozinho. Tudo o que me res-

> tava era um imenso absurdo. Mamãe Absurdo. Papai Absurdo. Eu Absurdo [...] A revolta, outra vez e como sempre, mas agora maior, mais perigosa. Não morrerás de susto, bala ou vício. Morrerás atolado em problemas, a doce herança que te legaram. O enterro foi pago com dinheiro emprestado, a juros (Torres, 2012, pp. 167-168).

A fala raivosa de Totonhim comprova os estragos que a ganância das instituições financeiras provoca na vida dos pequenos agricultores. E, ainda que se sinta nocauteado pela vida, o fato é que:

> Vinte anos para frente, vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa – um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis como me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou (Torres, 2018, p. 18).

Diante disso, o caçula encontra forças para uma decisão difícil, que provavelmente deixará o pai triste, mas que parece ser, no momento, inevitável.

> – Saiba de uma coisa, papai. Eu vou embora.
> – Para onde?
> – O dinheiro que eu receber da prefeitura, no fim do mês, é para comprar uma passagem.
> Ele insistia:
> – Para onde?
> – É pouco, mas acho que dá para chegar lá.

> – Você aqui tem um emprego. Bem ou mal, você tem o seu garantido. Estude bem. Assunte o caso. [...]
> – Mas para onde você vai?
> – Para São Paulo (Torres, 2018, p. 168).

Totonhim, melancolicamente, empreende sua fuga escolhendo um destino igual ao do irmão. A opção do filho mais novo desperta, simultaneamente, a fúria e o conformismo do pai.

> – Você é igual aos outros. Não gosta daqui – falou zangado, como se tivesse dado um pulo no tempo e de repente tivesse voltado a ser o pai de outros tempos. – Ninguém gosta daqui. Ninguém tem amor a esta terra.
> Ele tinha, eu sabia, todos sabiam.
> Passado o sermão, papai amansou a voz. Parecia mais conformado do que aborrecido:
> – Você faz bem – disse. – Siga o exemplo – (Torres, 2018, p. 169).

Totonhim vai embora. E parece cumprir a invariável sina do nordestino: migrar. Contudo, comprovamos que os motivos da migração são outros, invariavelmente ocasionados pela atuação das forças do capital no Nordeste brasileiro e/ou pela omissão do Estado excludente.

*Essa terra* (1976) foi bastante elogiado pela crítica literária, que exaltou a qualidade técnica do romance, uma vez que Antônio Torres aponta em sua ficção que motivações diferentes estavam impulsionando os nordestinos para as regiões mais abastadas do país. Algo que, na perspectiva de alguns críticos, indica uma maior sofisticação e complexidade da sua escrita, como Fonseca (2001) que, ao analisar o livro, focaliza o aspecto universal do tema migração.

Um novo olhar sobre a migração nordestina para o Sul-Sudeste do país foi um dos acertos de *Essa terra* (1976), porque demonstrou que Antônio Torres é um escritor atento às mudanças sociais do seu tempo, vez que novamente se propôs a transformar fato em ficção, dando oportunidade para que as pessoas, através do literário, refletissem sobre questões cruciais para o Brasil, como a histórica desigualdade social e a realidade excruciante da capital.

Ribeiro (1976) tratou desse aspecto da obra, dizendo em sua crítica que Torres aponta com clareza as diferenças entre o feudalismo interiorano e a capital, uma *falsa Eldorado*. Entretanto, além de reconfigurar o tema da migração e inovar, no âmbito do romance, o foco narrativo e tramar as fugas das personagens como atos de resistência, Antônio Torres não deixou de abordar, em *Essa terra* (1976), um tema caro para ele: "A realidade de violência daquele tempo" (Torres, 2021, p. 190), ou seja, a violência na ditadura. É que, apesar do falso discurso militar de uma breve abertura democrática, o Brasil ainda vivia sob o governo antidemocrático das Forças Armadas. Por isso, no terceiro romance, o autor deu continuidade ao seu compromisso literário de resistir através da palavra, não deixando de construir na nova obra cenas que dialogavam com a realidade brasileira. No caso, continuou aproveitando sua ficção para instigar reflexões sobre as interferências arbitrárias dos ditadores no cotidiano das pessoas. Desse modo, prosseguiu com a sua literatura de oposição ao autoritarismo, configurando situações que apontavam, por exemplo, que: a tortura continuava uma prática sistemática do sistema repressivo; o desenvolvimento agrícola, tão propalado pelo *milagre econômico,* disfarçava a violência patrimonial que depenava os pequenos agricultores e deixava-os na miséria.

*4.3.2 Essa terra e a violência*

Sobre cenários de violência veiculados na narrativa, temos em *Essa terra* (1976) o marcante capítulo X, quando o autor constrói uma cena de tortura, cujos detalhes podem ser interpretados como uma alusão romanesca à repressão política enfrentada, na realidade, pelos brasileiros. No décimo episódio, a narrativa apresenta a personagem Nelo em São Paulo, passando por dificuldades financeiras e sendo abandonado pela mulher, que saíra de casa levando os filhos com intenção de ir morar com um novo companheiro em outra cidade. A cena inicia com o nordestino correndo em direção à parada de ônibus em busca da sua família e com a intenção de reverter o abandono da esposa. No trajeto, é abordado pela polícia.

> Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei. Que meu berro enchesse a rua deserta, subisse pelas paredes dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres e as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus: – Socorro. Estão me matando (Torres, 2018, p. 55).

No chão, Nelo pede ajuda, em vão. As pessoas olham, imóveis, apenas observando a ação da polícia. “Uma luz se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou olhando. Eles continuaram batendo a minha cabeça no meio-fio” (Torres, 2018, p. 55). Sem socorro, recebendo pancadas cada vez mais fortes, começa a perder a consciência e alucinar:

> A luz entrou no meu olho, dura e penetrante, como a dor. Era um holofote, era um facho, era uma estrela. Foi nesse momento que a mão do papai apareceu, me oferecendo um chapéu. – Cubra a cabeça. Assim dói menos. Tentei esticar o braço, mas quando a minha mão já estava quase agarrando o chapéu, levei nova pancada.
> – Você me denunciou [...] Olhe o resultado.
> Eles riram.
> Senti um cano frio coçando meu ouvido.
> – Despacho?
> – Aguenta um pouco.
> – Depois, como a gente faz?
> – Joga o presunto no Tietê.
> Papai desapareceu sob as águas. O chapéu boiando na correnteza (Torres, 2018, pp. 55-56).

Desde o início, o espancamento do migrante vai construindo passo a passo, em detalhes, principalmente, o modo de agir da polícia política. Assim, temos a abordagem injusta; os ataques físicos; a agressão psicológica; as revelações sobre como se desvencilhariam do corpo, por exemplo. Todos esses pormenores, em conjunto, confirmam que há um projeto estabelecido de aniquilamento, que a polícia está treinada e que existem parâmetros para realização de práticas de violência. Levando em conta a época em que o livro foi escrito e o contexto de produção da obra, podemos afirmar que a ficção desafia o discurso oficial dos ditadores ao enredar uma sequência de imagens que mostram policiais executando uma violência roteirizada e certos da impunidade, uma situação verossímil com o Brasil de 64.

> – Eu não fiz nada. Juro por Deus.
> Cacos da minha cabeça voavam e se espalhavam pela calçada. Eles continuavam batendo.
> [...]
> – Confessa, você é ladrão.
> – Confessa, você é vagabundo.
> – Confessa, você é marginal.
> Eu disse não, não, não, não.
> Não, não, não, não.
> Não. (Torres, 2018, pp 56-58).

Para configurar a violência da ditadura no ambiente romanesco, Antônio Torres, como nos romances anteriores, lançou mão de estratégias de escrita explorando o quanto possível a linguagem, para que essa, manipulada com o propósito de estimular reflexões, rompesse com a banalização da dor, com a inércia dos sujeitos, comportamentos esperados em situações de opressão política. No capítulo em análise, cuja única ação narrativa é a tortura de Nelo, percebemos que o autor fez uma cuidadosa escolha lexical para simbolizar a agressividade extrema da polícia, exemplos: o uso do termo *cacos* e o verbo *voavam* para aludir a força do espancamento; o medo da vítima, o uso do *eles,* terceira pessoa do discurso deixa entrever o medo de apontar os algozes; a linguagem figurada expressa em *cano frio coçando ouvido* para indicar o sadismo dos torturadores; as palavras *despacho* e *presunto* para demonstrar a objetificação/mercantilização do torturado. Importante registrar que, nesse caso, o substantivo *presunto* é uma gíria que alude a cadáver e que poderia ter sido usada para suscitar duas discussões: a aplicação de tortura psicológica e o homicídio de um cidadão, que até então era suspeito de um delito. E não podemos deixar de reparar: no uso do verbo *confessar* na voz da polícia, modo imperativo, acentuando o caráter de mando

e indicando quem está no controle da situação e de quem é o controle; no aproveitamento do advérbio *não* pelo detido, palavra de negação pronunciada reiteradamente como defesa e como resistência à polícia, que insiste numa confissão falsa, evidenciando o total desrespeito do Estado com o cumprimento dos direitos civis. Ainda sobre o uso sequencial da negativa, é possível detectar, no final, um arrefecimento das forças de Nelo, porque esse começa a negação usando a palavra diversas vezes e depois somente uma vez, provavelmente um indicativo da brutalidade dos golpes e da exaustão, mas ele não desiste de se contrapor, ainda que exaurido, nega-se à submissão.

Há ainda, nesses últimos fragmentos apontados, a abordagem que o romance faz da violência mental, que acontece, nessa parte do romance, principalmente, com ataques à honra, às origens, à classe social do nordestino, pontos sensíveis para a personagem Nelo. *Corno*, *vagabundo*, *marginal*, *ladrão,* esse vocabulário usado pelos policiais para realizar assédio psicológico deixa entrever que, nessa situação, o racismo assume uma dimensão mais ampla, pois ocorre a discriminação do fenótipo, bem como revela um preconceito geopolítico, que se faz como desprezo pelas pessoas oriundas de certas regiões do Brasil, vistas como inferiores aos olhos dos chamados centros urbanos. Esse tema perpassa o livro, jogando luz sobre brasileiros nazifascistas ocupando posições de poder e estimulando a disseminação de ideias extremistas, fazendo-nos refletir sobre a complexidade das relações entre raças e regiões que se estabelecem na sociedade brasileira, falsamente definida pelos discursos oficiais como não-violenta, tolerante e igualitária.

> Eles continuaram batendo e já era tarde e não havia mais ninguém na rua e o homem que acendeu a luz e chegou à janela ficou

> só olhando, e eu gritei: – É mentira. É tudo mentira.
> – Confessa, corno.
> [...] vai me estrangular. Fechei os olhos.
> Não, não, não, não.
> – Confessa, corno.
> [...] minha cabeça roda [...] piso nas nuvens.
> [...] Agora minhas pernas bambeiam de vez, estou perdido.
> [...] quer dizer que vocês são baianos, não se parecem com baianos, não têm a cara amarela e espinhenta como os outros e têm os cabelos bons, minha cabeça roda, o mundo roda (Torres, 2018, pp. 59-60).

À medida em que o capítulo X avança, a tortura se intensifica. Para aguentar o flagelo, Nelo entra em delírio e, metaforicamente, *foge* para casa.

> Eles estão mijando na minha cara e eu estou tomando um banho no riacho lá de casa, as águas do riacho lá de casa vão para o Rio Inhambupe, que vai para o Rio Tietê, seguro um tronco de Mulungu, para não me afogar, bato com as pernas na água devagar, sem pressa, sem medo de me afogar, o tronco escorrega e escapole, desço ao fundo, enfio a cara na lama, volto à tona, estou me afogando: – Socorro.
> – Confessa, corno.
> [...] Agora o galho pesa, não me aguento de pé. Caio. – Cortem logo essa porra de vez.
> Não temos pressa. – eles disseram. [...]
> – Aonde você escondeu o dinheiro, ladrão?
> Não, não, não, não.
> Mijo: cerveja. Sonho: alívio.

> Eles se aliviam sobre mim, me refrescam. Não podem bater e mijar (Torres, 2018, pp. 60-61).

Essas torturas que passam a ser infligidas na personagem Nelo, a partir da metade do capítulo, se assemelham a agressões detalhadas em registros históricos que tratam de métodos de tortura executados pela ditadura de 64. São eles *afogamento* e *pau-de-arara*, duas táticas aplicadas com frequência e preferidas pelos torturadores[8].

Na trama, como mostram os fragmentos, inclusive o próximo, a polícia cumpre seu roteiro, alternando torturas física e mental. Nelo se deixa levar pelo delírio e imagens do Junco se confundem com a realidade

> Quantos serão? Não sei. Não os vejo. Uma dúzia, talvez. O pior de todos é esse Zé do Piston, agora metido com a polícia. Agora mijam de dois em dois. Na minha cara. Até o senhor Zé, meu primo. Baiano.
> [...]
> Mijo: remédio
> [...]
> Não consigo abrir os olhos, mas sinto que ainda estou vivo [...]
> [...] eles se revoltaram:
> Todo baiano é negro.
> Todo baiano é pobre.
> Todo baiano é veado.
> [...]
> Zé está me matando. Eles estão me matando. Devem ser uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui, no meio da rua.

8. Fonte: http://historiadigital.org/historia-do-brasil/brasil-republica/ditadura-militar/10-torturas-da-ditadura-militar/. Acesso em: 17 mar. 2023.

> [...]
> - Levanta, corno.
> Eles me mandam dançar um xaxado. Não posso, não aguento, não suporto. Voltaram a me bater.
> O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir.
> Outra pancada e esqueci de tudo" (Torres, 2012, pp. 55-63).

Mais uma vez, a escolha lexical é um recurso usado no romance para iluminar algumas questões reais, uma vez que esse fragmento traz vários pontos reveladores do Brasil. As falas generalizantes de caráter racista proferidas pelos algozes de Nelo, definido de modo pejorativo, numa perspectiva conservadora, como *negro*, *pobre* e *veado*, articulam importantes focos de discriminação e de repressão: o racismo fenotípico ("negro"), a aversão aos pobres e a homofobia ("veado"), acrescida ainda da ofensa *corno*, que também remete ao ideal de uma sociedade patriarcal heteronormativa, em que ao homem caberia sempre o lugar de posse e controle do corpo feminino. Há ainda uma referência indireta ao Nordeste, por meio de uma dança, *xaxado*, que pode ser também lida como mais um índice desse racismo geopolítico.

Assim, *Essa terra* (1976) simboliza que a submissão do outro passa pela destruição do seu corpo por meio da tortura e pela inversão dos seus elementos culturais de festa, a dança, nesse caso, o xaxado, deslocado da diversão e inserido no contexto da violência humilhante.

O capítulo X de *Essa terra* (1976) nitidamente parece ter sido escolhido pelo autor para configurar crimes contra a humanidade cometidos por autocracias. Afirmamos isso porque é no episódio da prisão de Nelo que a figuração da violência alcança auge nesse livro, uma vez que a detenção do migrante é

motivo para se tramar uma longa e angustiante cena de tortura com todos os detalhes horripilantes possíveis. Uma vez mais, Antônio Torres propõe um diálogo entre ficção e fato histórico, fazendo alusões aos métodos praticados pelos agentes de tortura, de modo que a sociedade tenha mais material disponível para compreender o *modus operandi* do sistema repressivo e as suas várias faces. Na oportunidade, a arte literária foi usada para configurar, dentre outros crimes: a continuidade da violência psicológica, ainda em prática dez anos após o golpe militar (na narrativa, os policiais usam um discurso claramente nazifascista, referindo-se às origens nordestinas da personagem, ao seu casamento, à sua sexualidade, ao seu fracasso profissional, além de, sadicamente, debocharem e rirem das dores que infligem); o uso da tortura pela polícia política, um claro desafio romanesco ao discurso oficial dos ditadores, que negava os métodos violentos da polícia brasileira e dizia que essa não torturava (o autor constrói cenas de ação policial com métodos repressivos, como o afogamento e o pau de arara).

Ainda que saibamos que a literatura não se esgota como documento ou denúncia, sendo uma ficcionalização por meio da qual podemos acessar, de outras formas, o que se chama realidade, flagrada em sua máxima complexidade nas malhas do romance, nesse caso, não se pode negar que a produção ficcional de Antônio Torres traz para a cena do debate a reflexão acerca dos horrores da violência de Estado, ou, mais especificamente, do terrorismo de Estado, que grassa nas ditaduras. Relatos de violência, levando as personagens à morte, à loucura, ao alcoolismo, ao delírio, evocam os horrores do contexto no qual foram elaborados. Assim, não é por acaso que um romance lançado nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira apresente uma cena de extrema violência policial. Transformar um fato desses em ficção é demonstrar, enquanto escritor, uma oposição à realidade determinada pelas forças

opressoras, é revelar a tensão existente entre o que se vê, o que se sente e o que se pensa. Exprimir, através da palavra, esse desajuste homem *versus* mundo é resistir através da forma escrita, é se rebelar contra a barbárie e denunciá-la para o mundo.

Reiteramos nossa inclusão de Antônio Torres no rol de escritores que lograram êxito na missão de transformar fato histórico em ficção por conseguir desenvolver um trabalho, acima de tudo, artístico. Concentramos nosso olhar nos três primeiros romances do autor porque neles é abordado o regime militar e são apresentadas passagens que configuram o *modus operandi* da polícia política de 64. Em *Essa terra* (1976), há um capítulo inteiramente dedicado a elaborar alusões à repressão militar, que ainda atuava fortemente. Apesar do desgaste dos militares perante a maior parte da sociedade e a despeito do discurso oficial de que o país se encaminhava para redemocratização, a violência continuava, bem como as leis de censura ainda vigoravam. Diante disso, tratar da violência política no cotidiano dos brasileiros permanecia sendo atitude arriscada. Ainda assim, Antônio Torres, que já havia ficcionalizado a crueldade da ditadura em *Um cão uivando para lua* (1972) e em *Os homens dos pés redondos* (1973), prosseguiu com a temática no terceiro livro, dando indícios, no plano romanesco, de que uma década após o golpe militar a repressão continuava pesada. O país estava sob o comando de ditadores e esses apoiavam uma conduta policial agressiva, que aniquilava cidadãos como sustentáculo do poder militar. Pensar essa realidade é uma das propostas da ficção torresina.

Com um projeto literário que abordava a violência política de 64 e trazendo cenas fortes de tortura em três romances lançados entre 1972-1976, é razoável conjecturarmos como Antônio Torres conseguiu que seus textos fossem autorizados a circular e sem cortes, principalmente *Essa terra*

(1976), quando o autor já estava mais conhecido e as alusões à tortura mais explícitas. Ao analisarmos alguns fragmentos da obra, percebemos que o ficcionista continuou apostando em técnicas e estratégias de escrita, como havia feito nos dois primeiros livros, trabalhando a linguagem e manipulando-a para continuar invisível para o sistema repressivo. Também foi perceptível a elaboração do trabalho estético visando compor o cenário de medo, que ainda perdurava em meados dos anos 70, articulando com êxito artifícios linguísticos. Diante disso, analisaremos nos próximos parágrafos algumas técnicas utilizadas pelo escritor nessa narrativa.

### 4.4. Como Antônio Torres driblou a censura?

Como já apontamos ao longo deste livro, o horror que as vítimas de tortura sentiam pela polícia era tão grande que elas não conseguiam apontar/nomear os torturadores. Transpondo isso para a ficção, no capítulo X, de *Essa terra* (1976), Antônio Torres articula a evidência desse medo usando um pronome pessoal, de modo que a personagem Nelo levará 10 páginas para dizer quem eram *eles*. Serão realizadas 14 referências aos torturadores usando o pronome na terceira pessoa, sendo que a primeira alusão abre o capítulo "Eles me agarraram [...] bateram minha cabeça" (Torres, 2018, p. 55), de imediato instigando o leitor a pensar quem seriam *eles*, porque no capítulo anterior não havia referência ou mesmo um gancho que ligasse uma passagem a outra. O uso desse determinante será reiterado ao longo do episódio, pois *eles* "batem", "riem", "gritam", "apalpam", "beliscam" e "estão mijando na minha cara, me matando" (Torres, 2018, p. 60). Somente na última sessão de espancamento é revelado que *eles* devem ser "uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui. No meio da rua" (Torres, 2018, p. 62).

Saindo por um momento do plano da ficção e considerando vários registros históricos oficiais sobre a tortura na ditadura de 64, diversos documentos revelam que a maioria das vítimas não identificava ou nomeava os seus algozes. Há algumas razões para isso, uma delas é que, segundo os testemunhos, era costume a polícia deixar os presos políticos encapuzados e esses não enxergavam ou não memorizavam os nomes dos agentes. O outro motivo, fato muito compreensível, é que o trauma da tortura é tão arrasador que não é possível lembrar. Informações como essas podem ser captadas nos relatórios da Comissão Nacional da Verdade (2014) e de projetos como *Brasil: nunca mais* (Arns, 2014), que tornaram públicos relatos de indivíduos violentados pela repressão. Na maioria das falas registradas, os sobreviventes se referem aos torturadores como *eles*. Assim, fazendo um paralelo com a ficção, compreendemos que, no referido episódio de *Essa terra* (1976), Antônio Torres usou o determinante *eles* para aludir ao silenciamento que imperava, ao medo e às consequências do trauma vivido.

Voltando à trama ficcional, no final do capítulo X de *Essa terra*, o torturado Nelo anuncia que sem dúvidas *eles* eram os agentes da polícia e ainda aponta a presença do primo baiano, Zé Pistom, que se tornara um delator: "Zé está me matando. Eles estão me matando. Devem ser uma dúzia de homens, fardados e armados. Aqui, no meio da rua. Na grande capital" (Torres, 2018, p. 62). O autor recorre a adjetivos (*fardados e armados*), explorados para caracterizar com precisão a autoria da violência; ao numeral (*dúzia*), usado para mesurar a covardia e a truculência policial; a localização espacial (*aqui, meio da rua*), sendo a menção ao espaço aberto indicativo da arrogância e da certeza do apoio institucional e da impunidade; o aproveitamento de um termo extremamente conotativo (*capital*), palavra de origem latina, (*capitalis*), que significa

cabeça, portanto, no trecho, um aviso de quem manda. Diante desses detalhes, a ficção encena policiais autorizados por lei, sob amparo do governo, para agir com violência nas ruas, em plena luz do dia. No contexto em que foi escrito *Essa terra* (1976), parece-nos uma simbologia o fato de que a polícia nacional não protegia os cidadãos e o Estado era criminoso. Há ainda que se registrar a opção autoral de construir uma narrativa centrada no homem comum, trabalhador fracassado, engolido pela cidade grande, que, ao invés de ser acolhido pelo governo, é longamente espancado, numa cena elaborada com detalhes carregados de sentidos denunciadores dos modos e maneiras da repressão.

Sobre a construção da cena de tortura da personagem Nelo, queremos ainda atentar para outro cuidado autoral: a intensidade com que a personagem pede socorro. Não é um grito, ele berra, altos brados, com a intenção de que sua súplica acordasse os mundos físico e espiritual. Lembremos que essa forma desesperadora de implorar por ajuda já foi utilizada em *Um cão uivando para lua* (1972). Assim, podemos afirmar que nos romances torresinos o grito desesperado é utilizado não apenas para implorar ajuda, é também uma forma de desafiar, uma ação audaciosa de insurgência ao silenciamento determinado pela censura. Se no contexto real não é possível falar, a ficção encena berros desesperados. Especificamente, em *Essa terra* (1976), o berro de Nelo é presenciado por um homem à janela, que fica olhando os policiais cometerem agressões, até por fim ser dito que "O homem na janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir" (Torres, 2018, p. 63). E nada mais é informado sobre essa personagem. Contudo, acompanhando as articulações das tramas torresinas, o gosto autoral pela imbricação do enredo, a personagem do homem que apaga a luz, desaparece e vai dormir parece-nos um enig-

ma que requer uma problematização, mínima que seja, como faremos a seguir.

Temos apenas duas ocorrências envolvendo o homem da janela. Lembremos, uma delas é quando começam a torturar Nelo e esse diz que "Uma luz se acendeu ao meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou olhando"(Torres, 2018, p. 55) e a outra acontece no final da agressão, quando o migrante se sente abandonado por todos: "O homem da janela deve ter saído da janela. Apagou a luz, desapareceu, foi dormir. São Paulo é uma cidade deserta" (Torres, 2018, p. 63). Na primeira passagem, de forma sutil, Torres introduz a dúvida sobre o destino do homem da janela através do uso da locução verbal *deve ter* e, depois, de modo mais sugestivo, o verbo *desapareceu*. E temos mais cinco ações do observador: ele *acende* a luz; *chega*, *olha*, *apaga* a luz, *dorme*. Assim, temos um espectador, uma testemunha, em um contexto antidemocrático, o que torna essa escolha de palavras instigante.

Dialogando com a realidade de 64 e fazendo conjecturas com a figura romanesca de *Essa terra* (1976), o homem da janela, ao apagar a luz, poderia simbolizar a escuridão e terror de uma época na qual as pessoas eram presas injustamente e sumiam, mortas pela polícia ou entravam na clandestinidade. Por outro lado, esse homem pode estar configurando as pessoas que não fizeram nada, a não ser se omitirem mediante a violência do regime. Contudo, não sejamos tão duros, esse indivíduo poderia estar referenciando uma outra maneira de sobreviver, talvez não tão nobre, mas humana e compreensível, de resistir, simplesmente baixar a cabeça e se entregar à exaustão, permitida a quem já não aguentava mais tanta crueldade ao seu redor. Assim, sua resistência se daria com a adoção da estratégia de ir dormir para permanecer vivo.

Considerando que, num tempo de morte, querer viver é resistir, pensamos que o homem da janela não é a personagem simples que aparenta. Torres deixa pistas da complexidade desse homem, dando-lhe, apesar da falsa condição de mero figurante, vários sentidos. Reparemos que nas duas aparições ele acende e apaga a luz. Acende e apaga. Piscando. No cotidiano, o pisca-alerta é um recurso usado em emergências. Fica o questionamento: esse sujeito assumiu mesmo uma postura de neutralidade? Nossa convicção sobre a importância dele na cena de tortura se ampara ainda na oração explicativa do período "Apagou a luz, desapareceu, foi dormir" (Torres, 2018, p. 63). Por que ampliar, detalhar uma informação sobre um papel de "apoio"? Provavelmente porque ele não é um mero figurante. O que nos leva a concluir que o homem da janela é, ao mesmo tempo, uma alusão ao brasileiro comum, que ignorou o que estava acontecendo pensando apenas em sobreviver e, também, simbolizaria aqueles cidadãos que renunciaram às suas identidades, abdicaram das suas famílias, se arriscaram, *desapareceram,* na luta contra um governo de morte.

Como aconteceu nos romances anteriores, em *Essa terra* (1976), Torres teve especial cuidado ao abordar o trauma da tortura e ao configurar os atos de violências que as personagens encenavam. Nesse terceiro romance, alguns recursos estilísticos usados para marcar a intensidade das agressões se sobressaem. Quando Nelo é espancado, os golpes são executados em sequência continuada e em pouco intervalo de tempo, sendo a conjunção aditiva "*e*" usada como recurso linguístico para encadear as ações e enfatizar a repetição incessante dos ataques. "Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram a minha cabeça no meio-fio da calçada [...] Eles continuaram batendo e já era tarde e não havia mais ninguém na rua e o homem que acendeu a luz e chegou à janela ficou só olhando, e eu gritei" (Torres, 2018, pp. 55-60). Nessa linha, o advérbio de

negação "não", usado quase sempre imediatamente à ordem para o detido confessar, é repetido precisamente dezessete vezes pelo torturado: "Eu disse não, não, não, não/ Não, não, não, não/ Não" (Torres, 2018, p. 58). Nós já mencionamos esse recurso anteriormente, mas agora queremos indicar o uso desse expediente para aludir às táticas de exaustão psicológica, à truculência e à arbitrariedade de quem ocupa o poder.

A história nacional registra que a ditadura era vista pelos militares como um meio de obter informações dos opositores (Gaspari, 2014), por isso, no primeiro momento não era viável matar e a violência psicológica servia como alternativa aos ataques físicos. Como muitas prisões eram arbitrárias, induzir a confissão pela exaustão era uma prática corrente, além de que os torturadores tinham como meta obter confissões para encarcerar e tirar de circulação um número maior de pessoas que combatiam o regime. Havia ainda o prazer obtido com o exercício do poder. Conforme os testemunhos das vítimas fornecidos à Comissão Nacional da Verdade (2014), muitos agentes da repressão não escondiam o sadismo enquanto aniquilavam o corpo do outro, visto como inimigo a ser destruído, um corpo despido de direitos, totalmente à disposição do autoritarismo do Estado.

Parece-nos incontestável que, em *Essa terra* (1976), Antônio Torres está determinado a narrar de maneira contundente o comportamento desumano dos agentes de polícia, como uma prova de que a repressão continuava pesada. No longo capítulo X, os torturadores não exibem nenhum sinal de constrangimento ou hesitação ao aplicar qualquer método de violência. Eles sabiam machucar de várias maneiras e faziam questão de exibir o repertório de maldades. A detenção de Nelo ilustra bem a brutalidade policial:

> [...] o ônibus partiu. E eu parei, botando as tripas pela boca, uma dor imensa no coração. Fui agarrado.
> [...] me debato, esperneio, imploro.
> Estou me endireitando – me sacolejo dentro das malhas, uma rede de malhas: os braços.
> [...] – um alicate na barriga, um arrepio, um estremeço.
> – um trompaço [...]
> – Não aguento mais [...]
> – me apalpam, me beliscam [...]
> Comecei a chorar (Torres, 2018, pp. 57-58).

Atentemos para a maneira como Torres trama a cena que apresentará alguns dos golpes usados pelos agressores. O autor insere uma sequência de ataques em meio aos delírios de Nelo. Primeiro, uma referência aos órgãos vitais dele – vísceras e coração – revelando dor imensa; depois a informação da luta vã, da súplica, de estar acuado, preso entre braços; "*um alicate*" e "*um trompaço*", revista e beliscões, choro. Um leitor desatento pode achar que a súplica e a dor intensa são decorrentes do abandono da família. Entretanto, ao isolarmos os ataques físicos que a personagem sofre, percebemos similaridades com as ações de tortura que foram amplamente usadas na ditadura. Nelo é encurralado, recebe socos, bofetões e ferimentos com um alicate. Alinhando romance e realidade, de acordo com documentos da Comissão Nacional da Verdade (2014), a ferramenta alicate era um instrumento de tortura usado para mutilar as partes íntimas ou rasgar os mamilos das vítimas. Queremos chamar atenção para a referência feita à rede, um entrelaçado de fios de malha, peça comumente usada na captura de animais perigosos, mas utilizada pelos policiais para capturar um ser humano, ou seja, animalizando o indivíduo. Posto isso, o terceiro romance torresino segue propondo

reflexões sobre o modo de governar de 64, ou seja, atentando contra todos os direitos e garantias fundamentais.

Com a repressão atuando fortemente, a censura ainda era um problema. Para continuar passando incólume pelos censores, o estado onírico das personagens continuou sendo uma das estratégias de escrita de Antônio Torres. Esse foi um recurso utilizado nos dois primeiros romances e continuou sendo bem aproveitado em *Essa terra* (1976). Nas três obras, em quase todas as cenas de tortura, as personagens entram em estado delirante, estão dormindo e/ou sonhando. Conforme Costa (2006), Freud entendia o sonho como um texto resultante de dois conteúdos: o relato do sonho feito pelo sonhador e o conjunto de revelações a partir da análise do sonho, respectivamente, conteúdos manifesto e latente. Ao serem analisados os sonhos, de acordo com as teorias freudianas, alguns aspectos devem ser considerados, como a condensação, que diz respeito à representação mais criativa e elaborada do inconsciente, concentrando uma rede ampla de associações e, por isso, o mecanismo mais apropriado para trazer à tona, de forma velada, alguns desejos e/ou verdades. Torres parece ter se baseado nas teorias do psiquiatra austríaco para construir o enredo de suas narrativas e deixá-las livres das leis censórias. Em *Um cão uivando para a lua* (1972), por exemplo, a personagem A. afirma que sempre teve dificuldade em aceitar a realidade e como prêmio pela rebeldia fora aprisionado numa camisa-de-força. O jornalista emenda essa revelação com a vontade de contar um sonho.

> Toda a minha vida foi uma luta idiota pela percepção, apreensão e aceitação da realidade. Ao lutador, seu justo prêmio: uma camisa-de-força. Sobre isso eu falo depois. Quero contar agora um sonho que tive esta madru-

> gada antes que se escoem essas abençoadas horas em que posso falar com alguém. Deus seja louvado, com um ser humano normal (Torres, 2022, p. 26).

A personagem narra o sonho e as imagens que se constroem são alusivas às sessões de tortura. Em *Os homens dos pés redondos* (1973), a personagem Manuel De Jesus é *sonâmbulo* e nesse estado conta planos homicidas, pensamentos progressistas e sobre as ocasiões em que foi preso e torturado. Nesse romance, temos ainda um episódio com a personagem Lena encarcerada numa nave, onde é torturada. No final dos flagelos, a mulher *acorda* e é inserida na narrativa a voz do amante dela, com a seguinte afirmação: "Talvez tudo tenha sido apenas um *sonho*, ou não. Também pode ser que tudo tenha acontecido" (Torres, 1999, p. 278). Em *Essa terra* (1976), no capítulo X, o torturado Nelo *delira* e volta ao passado, lembrando a vida no Nordeste e os conselhos do pai. Vemos, portanto, que nessas três obras de Torres, quando as personagens são vítimas de violência, estão dormindo, sonhando, delirando e, quase sempre, nesses estados oníricos, retornam à infância, fantasiam com familiares ou conhecidos, rememoram ambientes etc., ou seja, elas transcendem, saem do plano material. Na literatura torresina, pelos enredos das obras e contextos das prisões, refugiar-se nas memórias é um ato de resistência. Afirmamos isso porque rememorar os desafios pelos quais passou, lembrar dos momentos bons vividos, recordar das origens para se lembrar de si é se autoafirmar como ser humano num momento adverso, atitude crucial, principalmente quando essa adversidade é a tortura, que visa aniquilar corpo e alma do indivíduo. A evocação da memória é uma maneira de (re)acender a vontade de ser forte e de sobreviver para viver e contar.

Neste trabalho, dialogando com a história do Brasil, baseados em depoimentos de presos políticos durante o regime militar, já dissemos que a divagação era uma técnica de sobrevivência adotada pelas vítimas da ditadura. Nos testemunhos dados à Comissão Nacional da Verdade (2014), alguns presos disseram explicitamente que essa era uma das maneiras de se desligarem do presente, um modo de aguentar os flagelos e resistir. Em *Essa terra* (1976), assim como nos dois romances anteriores, o ficcionista usou o estado de consciência onírica como artifício para construir uma narrativa que apresentava uma rede de associações, enfatizava e explorava detalhes secundários e aparentemente aleatórios. Além disso, trabalhando recursos linguísticos, como a metáfora, a metonímia, as palavras plurissignificantes, entre outros expedientes criativos da linguagem, para transformar alucinações, alheamentos e desvarios em escrita literária, possibilitou o registro ficcional das violências perpetradas pela ditadura e conseguiu escapar das leis censórias e da régua dos censores. Portanto, como não seria possível falar abertamente sobre a situação sombria e nem era o que o autor pretendia, porque a literatura se firma nas profundezas da linguagem, não o contrário, em sua ficção Antônio Torres agregou aos sonhos as vivências cotidianas de repressão política, embaralhando as histórias e revelando, no espaço romanesco, os sombrios porões da ditadura militar.

É relevante que, nesse trabalho de escrita ficcional de Antônio Torres, consideremos o cruzamento dos dois lugares de escrita que o autor ocupa: o jornalístico-publicitário e o ficcional. No plano pessoal, o romancista afirma explicitamente, por exemplo, que a ideia do enredo de *Essa terra* (1976) ocorreu num momento de impasse:

> [...] trabalhando numa grande agência de publicidade, que ficava na Avenida Paulista,

> e não conseguia ter ideia alguma para um anúncio de mais um forno, mais um torno, mais um volks, por causa do barulho das obras do metrô lá embaixo. Então resolvi dar uma espairecida. Desci 12 andares até o bar na galeria daquele mesmo edifício, e de lá passei a observar os operários em seu trabalho, a me perguntar de onde teriam vindo. Isso me levou a me aproximar de um deles. E aí fiquei sabendo que eram todos nordestinos. Como eu. Voltei ao serviço com a imagem do enforcado em mente e me sentindo no centro de um paradoxo: enquanto muitos retirantes pegavam no pesado nas ruas, nas fábricas, na construção civil, eu, com as mãos numa máquina de escrever numa sala refrigerada, tentava vender o que eles produziam a derramar suor por todos os poros. Foi em meio a esse choque de realidades que me veio uma frase: "Se estiver vivo, um dia ele aparece, foi o que eu sempre disse". Guardei-a no bolso. No dia seguinte comecei a escrever o *Essa terra* (Torres, 2020, n.p.).

Essa fala de Torres nos faz pensar que as funções de jornalista e publicitário não estavam mais dando conta dos anseios individuais do cidadão Antônio Torres, motivo que o levou a escrever o terceiro romance e se dedicar definitivamente à escrita literária. Contudo, os anos de redação contribuíram de forma decisiva para marcar o estilo de escrita do romancista, que ainda participa regularmente de eventos jornalísticos para conversar sobre interfaces entre jornalismo e literatura e, nessas oportunidades, confessa que o jornalismo foi o seu caminho natural para a literatura, mas que encontrou dificuldades para escrever textos jornalísticos em razão de o seu estilo ser mais literário: "Minha primeira escola foi o

jornalismo, a segunda foi a publicidade. O jornalismo me ensinou a ver o mundo e a publicidade me ensinou a contar isso rapidinho. É a síntese da minha história" (Associação Baiana de Imprensa, 2021, n.p.).

De fato, é possível detectar nos textos torresinos algumas marcas linguísticas que remetem ao passado profissional do autor, como, por exemplo, o aproveitamento estilístico que o romancista faz do travessão, uma pontuação que, de maneira geral, é usada para introduzir nos diálogos a mudança no turno da fala entre os interlocutores. Para Lukeman (2011), o travessão é um recurso que evidencia a criatividade, além de ser um sinal agressivo, posto que aparece de forma surpreendente no texto, e por isso se adéqua bem ao uso quando se quer chamar atenção para um conteúdo ou marcar uma informação. Por isso, é um recurso usado de forma recorrente no jornalismo e nos textos publicitários, consoante a riqueza de sentidos que pode atribuir a um texto. Assim, Torres introduziu o travessão nas suas obras com desenvoltura, fazendo dele uma marca de estilo em suas narrativas. Vemos uma dessas ocorrência no capítulo X de *Essa terra* (1976), quando o traço linguístico é explorado inúmeras vezes para dramatizar os pedidos de ajuda de Nelo e conferir mais expressividade ao discurso; marcar as digressões temporais; imprimir dramaticidade, importância ou chamar atenção para uma ação ou acontecimento: "- *Socorro*", "- *Socorro*. *Estão me matando*", quando tenta reagir: "- *me debato, esperneio*", quando é agredido: "*um trompaço*", "- *me apalpam, me beliscam*", "- *um alicate na barriga, um arrepio, um estremeço*"; quando volta para o passado: "- *Cubra a cabeça*."; quando é humilhado: "- *me revista, me ferroa*"; quando esmorece "- *não aguento mais*". Se o leitor reparar, nessas situações, excetuando o uso nos diálogos, o travessão é usado para introduzir – em meio ao delírio/sonho – a violência policial e sempre que isso acontece há ataques violentos, desespero,

dor. Portanto, na ficção torresina, o travessão, em alguns momentos, foi usado como sinal indicativo da violência praticada pelos agentes da repressão, bem como da vontade autoral que se propõe a denunciar ações ilegais e desumanas comandadas por quem, supostamente, deveria proteger.

Sobre a composição do capítulo X de *Essa terra* (1976), na já mencionada entrevista que Torres nos concedeu em 2020, o autor nos disse:

> Bati no teclado: "Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram minha cabeça no meio fio da calçada. Berrei" E fui em frente. Mas me lembro de uma referência a essa passagem feita por Ricardo Ramos (aquele que começou um conto chamado *Herança* assim: "Nunca vi meu pai de camisa esporte"; e sabemos quem era esse pai, tanto quanto sabemos do filho que ele, Ricardo, nos deixou como amigo). Num encontro que tivemos num congresso paulista, em 1979, Ricardo Ramos me disse, num arroubo extraordinário: "O décimo capítulo do *Essa terra* diz mais sobre São Paulo do que tudo o que já foi escrito sobre a cidade pelos próprios paulistanos (Torres, 2020, n.p).

A opinião do autor Ricardo Ramos dimensiona bem o trabalho estético realizado por Antônio Torres na captura das dores do migrante e na transposição competente dessas dores para o universo ficcional, de modo que os sofrimentos causassem mais do que compaixão. As dores, individuais ou coletivas, precisam ser ressignificadas para serem compreendidas e, se for o caso, lutar para evitá-las, enfrentá-las. Ao construir um texto ficcional baseado na exploração de elementos linguístico-discursivos, na utilização do estado onírico; na fragmen-

tação do discurso e na descontinuidade do espaço-tempo, Torres produz uma ficção que instiga e convida para reflexão. A potência da cena de tortura de Nelo não reside apenas no registro da opressão violenta sofrida por um cidadão e praticada pelo Estado, também é relevante o trabalho realizado com a linguagem e o padrão estético alcançado, isso porque é tarefa exigente configurar um trauma histórico como a tortura, sem desviar dos detalhes cruéis, e entregar uma fatura com nítido fôlego criativo, técnica literária e resistência, essa residindo justamente na manipulação intencional das palavras.

E Torres não parou. Comprovando que é um observador atencioso da sociedade na qual está inserido, além de continuar configurando os traumas das vítimas de tortura na ditadura, *Essa terra* (1976) traz nas suas páginas outro tipo de violência cometida pelos ditadores, um mal que merece um pouco mais de atenção, pela covardia, ganância e extensão dos danos: a violência econômica praticada contra o homem do campo. Luzes são direcionadas para essa questão quando o narrador Totonhim conta como começou a derrocada financeira mais triste da família, a perda das terras para o banco. Após essa desgraça, tudo mudou para sempre porque eles perderam o sítio; o pai perdeu o chão; os laços familiares foram extremamente abalados e a família se apartou fisicamente através do ato de migrar. Sofreram, ainda, mentalmente, pelos pensamentos divergentes e conflitantes que essas mudanças acarretaram. Um fato, divisor e marcante na narrativa, que desmantelou tudo, a passagem pelo Junco dos *homens do jipe*:

> – Qualquer dia o Anticristo aparece. Será o primeiro aviso. [...] – dizia papai, dizia mamãe, dizia todo mundo.
> Ninguém disse, porém, se a vinda da Ancar estava nas Escrituras Sagradas. Ancar: o ban-

> co que chegou de jipe, num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse umas poucas braças de terra. Os homens do jipe foram direto para a igreja e pediram ao padre para dizer quem eles eram, durante o sermão. O padre disse. Falou em progresso, falou no bem de todos. O banco tinha a garantia do Presidente.
> – Se o Presidente garante, a coisa é boa – o primeiro que abriu a boca a favor dos homens já estava diante deles, na porta da venda. Mas murchou, ao ouvir o conselho que não esperava:
> – Plante sisal. Está dando um dinheirão.
> Sisal ninguém sabia plantar, aí é que estava a encrenca. Os homens do banco discutiram, explicaram, prometeram máquinas e dinheiro e todas as ajudas.
> Depois o jipe voltou, trazendo as promissórias vencidas. Só então – e pela primeira vez na vida –, alguns homens do Junco começaram a compreender que um padre também podia errar (Torres, 2012, pp. 17-18).

Nesse trecho, temos um exemplo da força do capital e da atuação dos banqueiros ludibriando os cidadãos, que tinham pouco entendimento das regras e vilanias do mercado financeiro. Postas estão, ainda, as conivências do Estado e da Igreja, que usam as suas credibilidades institucionais para avalizar os banqueiros e facilitar o golpe que será dado nos agricultores. Ironicamente, o autor nomeia o estabelecimento de crédito bancário da ficção com o nome de um banco de crédito que de fato existiu, a ANCAR – Associação Nordestina de Crédito e Assistência Técnica, subsidiada pelo Banco do Nordeste e consultoria do Banco do Brasil. Somente por

isso, nada muito revelador. Porém, a ficção dialoga com a realidade quando essa associação remete à ACAR – Associação de Crédito e Assistência Rural, fundada em 1948, em Minas Gerais, ligada à American International Association (AIA), instituição americana representada por Nelson Rockefeller. Juntas, essas financeiras estavam empenhadas em difundir o modelo de expansão norte-americano em alguns países em fase de desenvolvimento e, para atuar livremente no país, usaram a abertura do mercado brasileiro para o capital internacional, promovida pelo governo Geisel. Diante do exposto, podemos dizer que o romance dialoga diretamente com a realidade econômica do Brasil, posto que, era fato comum, os bancos estavam oferecendo crédito ao pequeno produtor rural, que aceitava e, ao ter dificuldade em pagar a dívida, perdia a terra. O terceiro romance de Torres aponta mais esse golpe dentro do golpe de 64.

*Essa terra* (1976) propicia uma compreensão chocante dessa violência econômica contra os menos favorecidos porque mostra a atuação do Estado (*O banco tinha a garantia do Presidente*) e da Igreja (*O banco que chegou de jipe, num domingo de missa [...] Os homens do jipe [...] pediram ao padre para dizer quem eles eram durante o sermão. O padre disse. Falou em progresso*), duas vozes poderosas, induzindo os desavisados a fazerem um negócio que terminaria por levá-los à falência. Historicamente, nas sociedades capitalistas, frequentemente, pequenos agricultores perdem as suas terras para as instituições financeiras por conta de empréstimos com condições inicialmente atraentes e que depois se revelam exorbitantes, restando a penhora dos bens pelo credor. Importa, aqui, apontar para o conluio de duas instituições poderosíssimas, que possuem a confiança da sociedade e não se mobilizaram para amparar os agricultores, porque haviam

se alinhado, ou sempre estiveram alinhados, em sua maioria, com o sistema financeiro.

O romance, portanto, propõe reflexões sobre um tipo de violência que passa quase sempre despercebida pela maioria das pessoas ou é simplesmente ignorada por as vítimas serem cidadãos simples: a violência econômica e patrimonial. Esse ataque consiste, dentre outras maneiras, na tomada de bens de uma vítima. Em *Essa terra* (1976), podemos afirmar que ocorreu esse tipo de agressão considerando o que se conta sobre os homens do banco, desde a chegada deles até o fracasso da plantação do sisal e a perda de terras sofrida pelos pequenos produtores. Recordemos que os representantes dos bancos amanheceram na cidadezinha, propositadamente, num dia de domingo, no horário da missa, interrompendo o sermão paroquial e mandando o padre apresentá-los, ou seja, avalizá-los e reiterar o aval do governo. Devidamente apoiados por uma das autoridades da cidade, eles tomam a fala e começam a oferecer aparentes vantagens, como dinheiro e máquinas agrícolas e, o mais grave, induzindo os produtores rurais a lidar com um produto desconhecido para eles, assim, apresentando, desde o início, uma proposta desleal (*Plante sisal. Está dando um dinheirão [...] Sisal ninguém sabia plantar, aí é que estava a encrenca. Os homens do banco discutiram, explicaram, prometeram máquinas e dinheiro e todas as ajudas*). A certeza do mau negócio começa a tomar conta dos agricultores quando, sem saberem manusear o maquinário novo e desconhecendo as técnicas de cultivo do produto indicado pelo banco, eles percebem que tudo não passara de uma armadilha. Desesperado, o pai de Totonhim diz que o contrato com o banco se mostrou

> [...] uma encrenca maldita. Bem que o sogro, pouco antes de morrer [...] havia-lhe ad-

> vertido: – Compadre, banco é treta. Banco escraviza o homem [...] Você está tomando dinheiro, pagando juros, para contratar trabalhadores. E se você não tiver uma boa safra? Eles lhe tomam tudo, compadre (Torres, 2012, p. 78).

No Brasil real, da ditadura, analisando os rumos econômicos do período, Luna e Klein (2014) apuraram que as maiores transformações econômicas da época ocorreram nos anos de chumbo, na fase mais reacionária do regime. Ao configurar uma ação desonesta de banqueiros poderosos apoiados por duas instituições sociais igualmente influentes, mancomunados em roubar as terras dos pequenos agricultores, Essa terra (1976) ilumina para a sociedade que o homem simples do campo foi vítima do autoritarismo, das manipulações e das injustiças do governo ditatorial, que premeditou e executou um golpe econômico para privilegiar os bancos de crédito, aumentando a concentração de renda do país e contribuindo para o êxodo rural, porque, além de se apossar das terras, os homens dos jipes levaram os jovens embora. Com a ruína das famílias, muitos jovens, que já pensavam em partir, tiveram mais uma motivação para migrar para regiões mais desenvolvidas economicamente, que precisava de trabalhadores, tendo em vista a demanda ocasionada pela industrialização, já que o Brasil era um dos países com um dos maiores complexos industriais da América Latina. Essa migração contribuiu para o fosso da desigualdade social brasileira, retirando a força jovem do Nordeste e concentrando-a no Sul-Sudeste do país, o que significava o abandono governamental de uma região em detrimento de outra, em prol de interesses econômicos do mercado financeiro e em benefício próprio, evidentemente.

Ao falar dessa violência econômica praticada pelos militares de 64, Antônio Torres, em mais uma oportunidade, se contrapõe à história oficial e ao discurso governamental, quando demonstra que, para os pequenos produtores rurais, não existia *milagre econômico*. Para esses, o *Anticristo* chegara, a Ancar. Assim, em *Essa terra* (1976), o autor aprofundou mais as questões que empurravam o Brasil para a escuridão, reafirmando as violências físicas e psicológicas e inovando ao clarear outro tipo de ataque praticado pela ditadura contra o cidadão do campo, a violência patrimonial. As passagens analisadas neste capítulo, portanto, reafirmam a oposição do autor em relação às práticas autoritárias e extremamente agressivas do governo autocrático e comprovam que o romancista tinha um trabalho consciente de resistência pelos caminhos da ficção.

A ditadura de 64, que ainda hoje gera fortes consequências para o país, foi, indiscutivelmente, um período marcado por horrores. Todavia, encontrou, nas diversas artes, homens e mulheres dedicados a combater o autoritarismo e a manter viva uma das razões mais tocantes da elaboração artística: a contínua reflexão sobre o que é a humanidade e as potencialidades e embates do ser humano em busca de um cenário no qual todos os indivíduos possam desfrutar de uma vida igualitária e justa. Ao analisarmos os fragmentos de *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976), acreditamos ter comprovado que Antônio Torres produziu uma escrita de resistência, disponibilizando para a sociedade uma arte que dialoga com a realidade na qual foi produzida. Para isso, o autor teve que superar os limites e desafios impostos por um tempo de violência e censura e conseguiu, posto que optou por uma arte-ofício com a palavra para, através da escrita, oportunizar

voz a discursos e histórias silenciadas, sobretudo quando a imposição do silêncio e o apagamento de determinados grupos sociais acontecem como política de Estado. O romance torresino é uma ficção que busca fazer sentido e faz, como demonstramos neste livro, porque é literatura que recusa o silenciamento forçado, se opõe às falas impostas e convida a pensar sobre outras realidades possíveis quando uma realidade não nos convém e/ou nos sufoca.

# 5 PARA FINALIZAR ESTA JORNADA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

*"Quantas mães choraram/Quantos filhos em vão rezaram!/Quantas noivas ficaram por casar."*

(Fernando Pessoa, 1934, p. 48)

Antes de concluir este livro, pensamos ser importante reafirmar a ideia de que uma análise literária não se finaliza, tendo em vista ser o texto ficcional uma estrada para o infinito _ às vezes com paradas justas e necessárias. Dito isso, esse capítulo será a rememoração de uma caminhada que teve o intuito pessoal de compreender um pouco mais de um momento sombrio da nossa história através da ficção. Profissionalmente, o que nos moveu foi a ideia de analisar a obra de um autor que, nos anos de chumbo do regime militar, produziu uma escrita de resistência e, dessa maneira, demonstrar sua relevância no rol de escritores que produziram literatura como arquivo da ditadura.

No Brasil, sempre que falarmos sobre momentos históricos de horror, é imprescindível mencionar o golpe de 64 e o governo de ditadores militares, responsáveis pelo aparelhamento do Estado para execução de uma violentíssima repressão política contra os opositores. A sociedade não pode

compactuar com o apagamento da história de luta pela democracia de quatrocentos e trinta e quatro presos políticos, brasileiros mortos pela polícia política sob o comando das Forças Armadas Brasileiras, segundo a Comissão Nacional da Verdade (2014). Importante registrar que a CNV ainda contabiliza quatro sequestros de crianças e que o número exato de vítimas da repressão está longe de ser determinado, pois há muita documentação a ser descoberta, acessada e analisada.

Com a existência de uma minoria que trabalha para o apagamento dos crimes de 64, a justiça para as vítimas da ditadura e para a preservação das suas memórias precisa ser uma reivindicação coletiva da maior parte da sociedade. Essa maioria precisa atuar para que seus representantes, nas várias instâncias sociais, desempenhem com mais vigor os cargos institucionais que ocupam, para que os desaparecimentos e as mortes dos presos políticos sejam esclarecidos. O povo brasileiro precisa, ele mesmo, preservar a memória do país, dando um sinal de resistência como nação democrática, para que a escuridão jamais volte a prevalecer e para que os porões da ditadura sejam lacrados definitivamente, de preferência com a condenação pública dos 337 responsáveis pelas torturas e assassinatos, mesmo que para alguns desses a punição seja *post-mortem*. É fundamental o registro oficial e a publicidade da pena para não deixar dúvidas sobre os atos monstruosos praticados por eles, agentes da morte, bem como para marcar que o Estado Democrático de Direito não tolera ataques à vida humana e à liberdade de expressão. O contrário disso fragiliza a democracia e põe em risco direitos e garantias fundamentais de todos nós.

Assim, buscando reiterar a necessidade de reconhecimento da dor das vítimas da ditadura de 64 e dos seus familiares; corroborando a importância da preservação da memória

dos presos políticos e de que essas suas histórias, além de preservadas, sejam alçadas a um lugar de maior destaque na história/memória do país; para disseminar reflexões sobre a atuação de governos antidemocráticos e o mal que eles causam, esta obra teve como ideia central reafirmar a relevância e a necessidade da escrita literária de resistência em tempos de governos autoritários.

Nosso estudo se desenvolveu em torno de três romances do escritor Antônio Torres: *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos*(1973) e *Essa terra* (1976), narrativas que contornaram as leis de censura através da linguagem da ficção e circularam um registro diferente da história oficial, oposto ao discurso autoritário e mentiroso dos ditadores de 64, com uma proposta de ficção que configurava os modos operacionais do sistema repressivo dos militares, possibilitando que a sociedade refletisse sobre a violência cotidiana da ditadura. Além disso, o autor registrou, em tempo real, no plano romanesco, que o Estado brasileiro praticava crimes hediondos para se manter no poder.

A literatura de resistência é indispensável para a humanidade porque contribui para combater a instauração do medo, do silêncio, da desesperança, práticas comuns dos governos ditatoriais. O discurso literário, baseado na imaginação, na problematização da realidade através do *vir a ser,* oferece, dentre outras possibilidades, a oportunidade de confronto e desmascaramento de discursos autoritários. Assim, os três romances produzidos e lançados pelo autor Antônio Torres nos *anos de chumbo*, tramados com enredos e personagens que configuravam a opressão violenta da ditadura de 64, são relevantes porque concretizaram a colaboração do literário como mais um instrumento para promover a compreensão social do que era uma autocracia. A importância de ficções que con-

figuram o *modus operandi* de governos ditatoriais se amplia quando, às vésperas de completar 60 anos do golpe político, movimentos fascistas se espalham pelo país negando os acontecimentos nefastos ocorridos, e, mais grave, propondo a volta de um regime de exceção. Portanto, essa relevância se firma no reconhecimento de que o texto literário, escrita que se potencializa em razão de seus meios de construção específicos, é um discurso que apreende muito do que nos constitui como seres históricos e sociais, em condições singulares, nas quais nos formamos como autores/as, leitores/as e cidadãos/ãs.

Ao enfrentar as leis censórias e empreender um projeto literário de crítica ao governo antidemocrático, Antônio Torres assume a posição de agente intelectual comprometido com seu tempo e consciente da função social da arte literária, produzindo romances que estimulam os leitores a ampliar o olhar sobre o mundo e enxergar à sua volta de maneira mais crítica, autônoma, condição essencial para o exercício da cidadania e atuação individual em prol do coletivo. É claro que a ficção não resolve os problemas reais, nem mesmo se propõe a isso, porém, o simples fato de possibilitar reflexões sobre as adversidades, provocar incômodos que nos tiram da inércia cotidiana, reveste o literário de valor, porque é *pensando se* que imaginamos, e quando imaginamos, sonhamos/criamos. O estado onírico, recurso bem explorado no texto torresino, destrói amarras e nos torna sujeitos livres, portanto, se é o sonho um caminho sem volta para a liberdade e a esperança, temos o poder da literatura e, consequentemente, é possível compreender a contribuição singular de obras literárias comprovadamente de resistência, como a de Antônio Torres.

Afirmamos que *Um cão uivando para a lua* (1972), *Os homens dos pés redondos* (1973) e *Essa terra* (1976) são romances de resistência porque se recusam a concordar com o au-

toritarismo de um regime de exceção. Essa escrita de oposição ao que é obrigado pelo poder oficial, mas que nos coloca em risco enquanto indivíduos, enquanto sociedade livre, comprova-se no trabalho realizado pelo autor com a linguagem, explorando essa ao máximo para construir cenários verossímeis com a realidade, de tal maneira que os leitores se sintam incomodados a ponto de pensar, de produzir um embate entre o real e a ficção, esse caminho sem volta de pensar *per si*, que assusta tanto o autoritarismo.

Para configurar em seus romances os traumas de 64 e superar a censura, Antônio Torres desenvolveu estratégias como: a opção pela fragmentação do discurso das personagens, que oscilam entre o mundo real e o onírico; o uso de metáforas para simbolizar a clandestinidade e fazer inúmeras alusões às leis de censura; a zoomorfização dos agentes de tortura, simbolizando a desumanização dos cavaleiros da morte; uso da sinestesia como recurso linguístico para dimensionar os abalos físico e psicológico das pessoas comuns no cotidiano de uma ditadura, etc. Portanto, são ficções pensadas e elaboradas para desafiar o *status quo,* com base em um trabalho que se firma na exploração das inúmeras possibilidades da linguagem, entregando uma fatura estética de resistências através da palavra, por isso, literatura arquivo da ditadura.

Nos romances torresinos, as personagens A. e T.; Manuel, Lena, Alves e o Estrangeiro; Nelo e sua família, trabalhadores, em geral, tiveram suas vidas alteradas pelo autoritarismo. Configurar, no centro de suas narrativas, as dores de brasileiros comuns, gritando por socorro, andando em círculos, sem chão, ou seja, desesperados, desorientados, mas, ainda assim, denunciando as violências de um governo que se mantinha no poder através da barbárie, Torres dialoga com duas realidades: a ditadura militar perseguia opositores de forma violenta e

indiscriminadamente, portanto, o discurso oficial era mentiroso; o projeto de repressão de 64 usou métodos hediondos e torturou e matou brasileiros. Fatos hoje registrados e disponibilizados para o público por projetos como Brasil: nunca mais e Comissão Nacional da Verdade.

Narrar a violência da ditadura no cotidiano é acolher o horror vivido pelo militante clandestino, pelo intelectual, pelo trabalhador, por todos que se dispuseram a lutar contra o autoritarismo. A ditadura militar e a institucionalização da violência atingiu (e atinge) o povo, a nação brasileira. Que a literatura configure isso ainda é necessário porque é história nacional mal resolvida. Antônio Torres configurou esse momento, em tempo real, e seu legado literário se destaca, também, por isso.

Reforçar a importância do registro ficcional dessa literatura como arquivo da ditadura implica reconhecer o valor do maior número de subsídios – e o texto literário pode ser um deles – para que a sociedade compreenda e combata o apagamento de crimes cometidos pelo Estado ditatorial de 64, projeto de segmentos político-sociais ultraconservadores, em curso desde a lei da anistia. Essa literatura, como é a obra de Antônio Torres, é, reafirmamos, relevante e necessária, principalmente quando vemos representantes de parte da sociedade brasileira saudando torturadores e clamando a volta de um regime antidemocrático. Assim, lembrar como operam esses regimes é tarefa urgente. Recordar o que foi e como foi o dia a dia sob a vigilância e o jugo militar, para não voltar a acontecer, mas também para punir os criminosos, colocá-los no lugar que lhes cabe, de criminosos, de agentes da violência, de opressores.

Nessa tarefa de preservar a história como ação contra o vil e perigoso esquecimento, é essencial preservar o lugar dos

que lutaram contra a ditadura: os/as mortos/as e desaparecidos/as, brasileiros/as aniquilados/as, física e moralmente, por lutarem pela liberdade civil, pelos direitos humanos. A sociedade deve um desfecho a esses homens, mulheres, crianças e às famílias desses homens, dessas mulheres e dessas crianças. Minimamente, o país deve empenho máximo na tentativa de esclarecer as circunstâncias das mortes e dos desaparecimentos. Nesse cenário de esquecimentos, apagamentos e impunidade, que permeia o tema violência na ditadura, os estudos literários abordando obras que configuram a opressão de 64 sinalizam que uma parcela da sociedade não está destituída de empatia, solidariedade e humanidade e senso de justiça. Este livro, que analisa três romances produzidos na vivência do regime e com proposta de reflexões sobre a violência política que atingia o cotidiano dos brasileiros comuns, comprova que as gavetas literárias nunca estiveram vazias de literatura de qualidade e de resistência. Eles, os ditadores, estavam torturando e matando. A literatura torresina estava viva, resistindo.

Portanto, no contexto de produção da literatura brasileira dos anos 70, Antônio Torres é autor relevante. Esta obra comprova a importância desse romancista, chamando atenção para sua produção literária comprovadamente de resistência em tempos de exceção e ampliando os estudos acadêmicos sobre o legado literário desse ficcionista, o que nos parece uma forma singela e bem-intencionada de homenagear um escriba longevo e dedicado ao exigente ofício da escrita ficcional. Ademais, as obras estudadas, ao proporem reflexões sobre imposições ditatoriais que sufocam e matam, comprovam as possibilidades de representação da história através do literário e iluminam a importância do texto literário como instrumento de resistência simbólica frente ao autoritarismo e às suas diversas formas de opressão. Assim, acreditando que cumprimos os objetivos traçados para essa jornada, seguire-

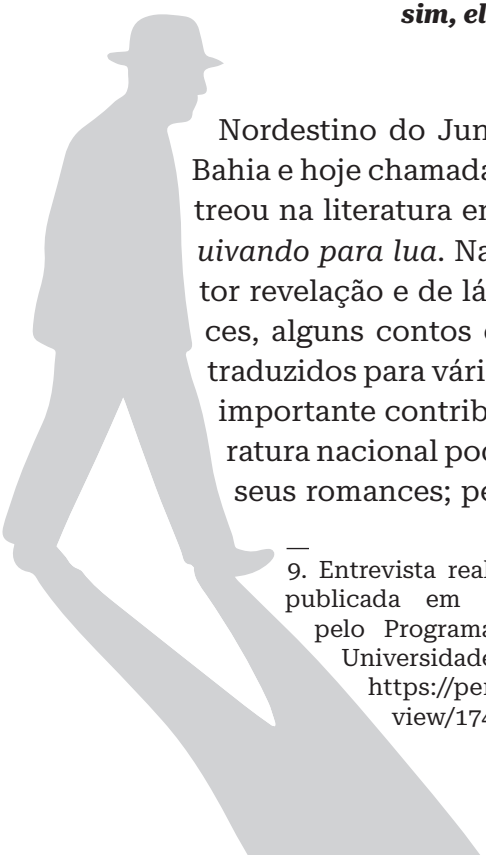
mos mais firmes, menos inocentes, mais sabedores da nossa história, ainda mais orgulhosos da nossa literatura. Certamente, também mais preparados para a docência do literário e firmes nesse caminho de compreender a nós mesmos, a nossa sociedade, através da ficção, no nosso caso particular, através da literatura brasileira, porque, já disse o sábio, ela é a única que poderá nos fazer refletir com mais assertividade sobre quem fomos e quem queremos ser, porque é nossa...

# MEIO SÉCULO DE LITERATURA COM ANTÔNIO TORRES[9]

*Antônio Torres*

*Vanusia Amorim Pereira dos Santos (Ifal)*

***"Compreendo a resistência na literatura como uma oposição a tudo o que existe de forma opressora, das regras estabelecidas ao gosto da sua época, das imposições do mercado à caretice. E quando um livro se torna clássico, aí sim, ele venceu a resistência do tempo".***



Nordestino do Junco, cidadezinha do interior da Bahia e hoje chamada Sátiro Dias, Antônio Torres estreou na literatura em 1972 com o romance *Um cão uivando para lua*. Naquele ano, foi considerado autor revelação e de lá para cá já lançou onze romances, alguns contos e crônicas, sendo alguns deles traduzidos para vários países. O reconhecimento da importante contribuição de suas obras para a literatura nacional pode ser medido pela reedição dos seus romances; pelos vários prêmios nacionais e

9. Entrevista realizada com escritor Antônio Torres e publicada em 2024 na Revista Leitura, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Alagoas – Ufal. Link: https://periodicos.ufal.br/revistaleitura/article/view/17428.

internacionais; pelo título de imortal da Academia Brasileira de Letras, ocupante da cadeira 23, que já foi de Machado de Assis; pelo sucesso junto ao público, comprovado pela agenda cheia de convites para participar de eventos literários que acontecem em pequenas cidades do interior de país e na Europa e América Latina.

Antônio Torres é escritor singular na nossa literatura e já dava indícios disso quando na estreia literária, inovou e introduziu novas perspectivas em relação a temas e formas narrativas e se posicionou – não apenas como autor e como cidadão - contrário ao regime ditatorial vigente no país. A linguagem, o estilo, o aproveitamento estético da realidade e o talento para transfigurar fato em ficção e a universalização do drama da migração nordestina são marcas de sua escrita, do seu legado, construído com base em uma literatura rica em conteúdo, atemporal e corajosa, como toda boa literatura.

As perguntas que fazem parte desta entrevista são resultado de dois momentos – conversas realizadas com o escritor nos meses de maio e setembro de 2020, quando fizemos um passeio pelos quase 50 anos de produção literária aproveitando a comemoração dos 80 anos do autor. Ricas em detalhes históricos, as respostas francas traçam um retrato do Brasil, bem como confirmam o talento natural de contador de histórias e Chevalier des Arts et des Lettres.

**Vanusia Amorim –** *Torres, o senhor lançou três romances em meio ao regime militar deflagrado no Brasil em 1964 e nunca foi censurado. Foram três livros nos quais apareciam denúncias sobre o momento político da época, mas os órgãos de censura não perceberam isso e os livros foram lançados. 3 livros entre 1972 e 1976. Em algum momento o senhor achou que poderia*

*ser censurado? Pensou que os livros poderiam ser apreendidos? Como o senhor percebia isso na época e como percebe hoje?*

**Antônio Torres –** Tinha perfeita consciência dos riscos que corria, pois me sentia um passageiro de um trem estreitamente vigiado, para lembrar o título de um filme da antiga Tchecoslováquia. Tais riscos se tornaram mais evidentes quando, em 1976, um decreto do ministro da Justiça, Armando Falcão, proibiu a circulação e ordenou a retirada imediata das livrarias de três livros nacionais: *Zero,* de Ignácio de Loyola Brandão, *Aracelli, meu amor,* de José Louzeiro, e *Feliz Ano Novo,* de Rubem Fonseca, sob a alegação de que eram atentados à moral e aos bons costumes.

Um ano antes houve uma série de debates no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro, onde aconteceu uma ampla manifestação pública contra a censura – recrudescida após o AI-5, em 1969 -, tendo às mesas intelectuais, cineastas, teatrólogos, artistas plásticos, professores, escritores. A de literatura foi coordenada por um diplomata cassado pela ditadura militar, o filólogo Antônio Houaiss, e juntou dois paulistas, Loyola e João Antônio, um maranhense, Louzeiro, um cearense, Juarez Barroso, um mineiro, Wander Piroli, e este baiano que vos fala. Rubem Fonseca havia sido convidado. Não aceitou o convite, mas estava lá, sentado na primeira fila, ao lado de Nélida Piñon, eu me recordo. Foi uma noite de casa lotada, discussões acirradas, sob os olhares vigilantes da polícia política, que anotava e gravava tudo.

A repercussão desse encontro na imprensa do eixo Rio-São Paulo nos levou a ser convidados para falar em universidades pelo país adentro e afora, sobretudo Loyola, João Antônio e eu. E assim fomos, de Manaus a Passo Fundo, conscientes de que estávamos todos, de uma maneira ou de outra, na mira dos órgãos de repressão.

Em Juiz de Fora, Minas Gerais, num encontro articulado por Wander Piroli, fomos proibidos de falar na UFJF pelo coronel que mandava no campus. Como a proibição virou manchete dos jornais locais, não perdemos a viagem. Professores e estudantes mobilizaram a cidade e tivemos, em vez de um, dois espaços para falarmos, tal foi o interesse do público.

Em Aracaju, fiquei sabendo da proibição de *Um* cão uivando para a lua num colégio, no qual uma professora queria adotá-lo. Ela deu o troco me convidando para um evento numa biblioteca pública que durou três dias. Quando cheguei, lá já estavam Lygia Fagundes Telles, Nélida, Loyola, João Ubaldo Ribeiro e Pedro Bandeira. Nunca me esqueci do efeito de uma frase do Ubaldo: "Sei que posso ser preso ao descer deste palco, mas vou dizer: vivemos numa ditadura".

Recordo uma noite em Piracicaba, SP, no auditório da UNESP, onde reencontrei a encantadora Lygia, que lá chegara com Edla Van Steen, Sábato Magaldi e Wladyr Nader. Na minha vez de falar, alguém na plateia levantou a mão para dizer que o *Essa Terra* havia sido proibido de ser estudado numa escola daquela cidade, por causa de... um palavrão.

Nunca me esqueci também do primeiro convite que recebi da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, feito pelo professor Ivo Barbieri, que veio a ser reitor daquela instituição. Ele mesmo foi me buscar no trabalho, num fim de tarde. Pelo caminho me contou que era grande a expectativa dos estudantes por aquela apresentação, e que a diretora de Letras da UERJ, a professora Dirce Cortes Riedel, fora questionada pelo coronel que fazia a *segurança* da universidade. Ele queria saber quem se responsabilizava pela minha presença ali, pois, ao que fora informado, eu costumava fazer declarações que não combinavam com o ambiente acadêmico. - Eu me responsabilizo –

respondera a professora Dirce, sem abaixar a guarda para o coronel.

Com toda a vigilância que sentíamos no ambiente, aquela noite foi memorável.

Ou seja, aqui e ali eu sentia que, de alguma maneira, a censura me combatia à sombra. Como numa resenha sobre o já citado *Essa Terra* publicada num semanário de São Paulo com um espaço em branco entre uma frase e outra, num claro sinal de uma tesourada.

Sinal, aliás, que me acompanhou até ao Salão do Livro de Paris de 1987, já no governo Sarney, quando o Brasil foi o país homenageado. Em meio às especulações de quem seria convidado, toca o telefone. Era a editora Anne-Marie Métailié, que, ao publicar o *Essa Terra* na França, me abriu uma janela para o mundo. "Nós aqui queremos que você venha, mas o Brasil não quer" – ela disse. Acabei sendo um convidado de última hora, mas por intermédio da embaixada francesa. E isso depois do nosso ministro da Cultura, Celso Furtado, descobrir que eu estava sendo barrado pelo Itamaraty, com base em anotações negativas às minhas posturas no período ditatorial. Então o Celso se insurgiu contra tal restrição, conforme vim a saber, em Paris.

Mas é verdade: acabei escapando de ter qualquer um dos meus livros confiscados. O editor Jiro Takahashi, que ousou lançar o *Essa Terra* pela Ática, de São Paulo, com uma tiragem inicial de 30 (trinta!) mil exemplares, e que depois relançou *Um* cão uivando para a lua, em terceira edição, um dia me disse que isso se deveu à maneira como os escrevi. Foi durante um almoço no Rio, e as palavras dele se volatizaram numa mesa do velho Lamas, no bairro do Flamengo. Mas a recordação que tenho delas as trazem do fundo do tempo para a atualidade de sua percepção, Professora Vanúsia Amorim, das minhas

estratégias narrativas, o que embasa a sua tese de doutorado, numa proposta tão original quanto oportuna, dado o momento histórico que estamos atravessando, com os fantasmas da ditadura instaurada no país em 1964 nos assombrando, entre o esquecimento de uns e a negação daqueles anos de chumbo – ou até a sua defesa, o que é pior - por outros.

**Permita-me mais três lembranças.**

A primeira:

Às vésperas da publicação de *Os homens dos pés redondos,* pela Francisco Alves, fui levado pelo seu editor executivo, Virgílio Moretzsohn Moreira, à sala do dono da editora, o almirante (reformado) José Celso Macedo Soares, que, aos sorrisos, me disse:

- O seu romance é muito forte. Algumas de suas passagens podem vir a desagradar aos generais. Mas eu não tenho medo deles não. Afinal, sou um almirante.

A segunda:

No dia 25 de janeiro de 1977, quatro escritores – Hélio Silva, Nélida Piñon, Jefferson Ribeiro de Andrade e Lygia Fagundes Telles foram a Brasília para entregar ao ministro Armando Falcão um manifesto contra a censura com 1.046 assinaturas. O ministro se recusou a recebê-lo, delegando um inexpressivo oficial de gabinete para fazê-lo. No dia seguinte, porém, todos os jornais brasileiros estamparam em páginas inteiras a ida da comissão, o desencontro dela com o ministro, as declarações dos escritores. E publicaram o manifesto.

A terceira:

Em 29 de julho de 1985, o então ministro da Justiça, Fernando Lyra, em reconhecimento à luta do Teatro Casa Grande pela liberdade de expressão, escolheu o local para assinar,

perante intelectuais e artistas de todo o país, o decreto que pôs fim à censura.

**Vanusia Amorim –** *Gostaria que o senhor falasse um pouco da produção dos três livros. Um cão uivando para a lua, Os homens dos pés redondos, Essa Terra, considerando que foram lançados em um intervalo de tempo de cinco anos e em um momento tão conturbado no país.*

**Antônio Torres –** *Um cão uivando para a lua* começa assim*:* "Passei o dia inteiro subindo e descendo escada". Levei muito tempo para perceber o que se escondia por trás dessa frase, que simbolicamente expressava a minha vã (até então) luta com as palavras. Ali eu senti que tinha um conto nas mãos, e que seria o de um louco batendo papo com ele mesmo. A partir da terceira página, a narrativa pegou o embalo e oito meses depois cheguei ao ponto final de um romance, que iria ter uma repercussão surpreendente, e cujo título fora inspirado no trompete de Miles Davis, a tocar uma terna balada, *My funny Vallentine,* numa interpretação tão lancinante que me levava a ouvir ao longe os gritos dos torturados. Foi impressionante a recepção daquele livro de estreia, tanto por parte da crítica, quanto do público. Ao ser perguntado ao telefone por Carlos Nélson Coutinho, que não lhe poupara elogios numa revista de circulação nacional, qual tinha sido a minha sensação ao escrever *Um* cão uivando para a lua, respondi-lhe que foi a de haver tirado uma espinha da minha garganta. Ao que ele contrapôs: - Você tirou uma espinha foi da garganta de toda uma geração.

Sinceramente, não contava com reações assim.

Toda a minha trajetória, portanto, viria a ser marcada por essa *feliz estreia,* na expressão do pernambucano Aguinaldo Silva, num jornal de São Paulo.

**Sobre o *Os homens dos pés redondos:***

Esse título me surgiu enquanto eu engraxava os sapatos numa calçada de Lisboa, onde acabara de chegar. Passou-se isto no dia 25 de junho de 1965. Ao observar os homens que iam e vinham pela calçada, todos cabisbaixos, pesadões, tristes, como se dessem voltas em torno de si mesmos, carregando nas costas e na alma o fardo de quatro décadas de totalitarismo – na era do ditador Antônio de Oliveira Salazar -, três séculos de inquisições, dois mil anos de cristianismo, sem ver passar ali ninguém da minha idade, pois os jovens estavam na guerra na África ou haviam fugido Europa adentro, comecei a me perguntar o que tinha ido fazer ali. E de cara me veio a ideia de um romance. Para escrevê-lo, porém, teria que entrar mais na vida daqueles homens, daquela cidade, daquele país. E foi o que eu tentei fazer, nos três anos em que morei em Portugal, de onde voltei com o título e a primeira frase na cabeça: "A julgar por ele, todos aqui são homens sem mulheres, porque as mães de seus filhos não contam".

De volta ao Brasil, comecei a escrever o romance, que empacou no terceiro capítulo. E só viria a desempacar depois que cheguei ao ponto final de *Um* cão uivando para a lua.

**Essa Terra**

Numa manhã de um sábado, na praia de Copacabana, um primo meu, Humberto Vieira, me contou a história de um parente nosso que, depois de muitas idas para São Paulo e voltas para o lugar em que nascemos, no sertão da Bahia, havia cometido o *tresloucado gesto* – por enforcamento. A cena que ele me descreveu voltou com força à minha mente numa tarde em São Paulo, onde eu estava trabalhando numa grande agência de publicidade, que ficava na Avenida Paulista, e não

conseguia ter ideia alguma para um anúncio de mais um forno, mais um torno, mais um volks, por causa do barulho das obras do metrô lá embaixo. Então resolvi dar uma espairecida. Desci 12 andares até o bar na galeria daquele mesmo edifício, e de lá passei a observar os operários em seu trabalho, a me perguntar de onde teriam vindo. Isso me levou a me aproximar de um deles. E aí fiquei sabendo que eram todos nordestinos. Como eu. Voltei ao serviço com a imagem do enforcado em mente e me sentindo no centro de um paradoxo: enquanto muitos retirantes pegavam no pesado nas ruas, nas fábricas, na construção civil, eu, com as mãos numa máquina de escrever numa sala refrigerada, tentava vender o que eles produziam a derramar suor por todos os poros. Foi em meio a esse choque de realidades que me veio uma frase: "Se estiver vivo, um dia ele aparece, foi o que eu sempre disse". Guardei-a no bolso. No dia seguinte comecei a escrever o *Essa Terra*. O primeiro capítulo saiu num dia. Os demais precisaram de dois anos e meio e me levaram a fazer duas viagens à terra em que nasci, para tentar refazer os passos do enforcado. Só que ninguém me contava nada. Isso me fez transformar a negação dos fatos no fato principal, deduzindo que o sonho daquele lugar era o de partir. Logo, se alguém que partiu, voltou para se matar, matou o sonho do lugar. Foi com esse teorema que o romance se fez.

**Vanusia Amorim –** *Quero fazer referência a uma passagem de* Essa Terra*, o capítulo X. O senhor lembra como pensou em escrevê-lo e como foi escrevê-lo? É uma passagem muito forte, de tortura. E é feito um trabalho primoroso com a linguagem. Cada palavra parece ter sido escolhida cuidadosamente, as repetições muito bem articuladas, a pontuação propositada. Tudo para pintar um quadro do momento terrível pelo qual o país atravessava. É uma escrita estratégica, perfeita. Como foi articular na mente e na escrita o capítulo?*

Antônio Torres – Sabe que eu não sei? Bati no teclado: "Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram minha cabeça no meio fio da calçada. Berrei." E fui em frente. Mas me lembro de uma referência a essa passagem feita por Ricardo Ramos (aquele que começou um conto chamado *Herança* assim: "Nunca vi meu pai de camisa esporte"; e sabemos quem era esse pai, tanto quanto sabemos do filho que ele, Ricardo, nos deixou como amigo). Num encontro que tivemos num congresso paulista, em 1979, Ricardo Ramos me disse, num arroubo extraordinário: "O décimo capítulo do *Essa Terra* diz mais sobre São Paulo do que tudo o que já foi escrito sobre a cidade pelos próprios paulistanos". Como estávamos no bar do hotel onde o congresso se realizava, tudo que me restou fazer foi chamar o garçom e pedir uma caipirinha.

**Vanusia Amorim –** *Ainda sobre* Essa Terra*, há muita violência no romance. Uma que chama bastante a minha atenção é a violência patrimonial. Os homens do banco chegam e chancelados pelo governo e pela igreja iniciam a tomada das terras dos pequenos agricultores. Havia o sonho da migração, mas houve muito golpe em cima desse sonho não é mesmo? Essa Terra aborda várias facetas da migração, da fuga em busca de mudança de vida, as violências estão presentes.*

Antônio Torres – A realidade de violência daquele tempo – o tempo do romance -, talvez fosse menos ameaçada pelo caos do que a que vemos hoje nas comunidades mais pobres, nas ruas, nos gestos e na linguagem, no cotidiano de todo mundo, até infiltrar-se nos gabinetes federais do ódio, e se espraia pelas redes sociais. É uma violência que tem história, vem desde os primórdios da colonização do país. Tratei das suas origens em dois romances, *Meu querido canibal* e *O nobre sequestrador*. Mais para cá (1968), um verso de *Soy loco por ti América,* música de Gilberto Gil e José Carlos Capinam, veio

a traduzir bem essa violência, que grassa e cresce através dos tempos: "Sei que um dia vou morrer/ de susto, bala ou vício". Uma morte patrocinada pelo poder atual (estamos em 2021), do qual a bancada da bala é aliada.

**Vanusia Amorim –** *Em algum momento o senhor pensou que voltaríamos a discutir regimes ditatoriais, ideias fascistas, censura, e que suas obras seriam exemplo de resistência e base para analisar um passado tão presente?*

**Antônio Torres –** A nossa história tem sido feita de ciclos (ou círculos) que se abrem e se fecham. Mas o que passamos a assistir, na virada da segunda para a terceira década do século 21, é assombroso, em termos de regressão. O momento está preocupante. Pior: de meter medo.

**Vanusia Amorim –** *Torres, afirmo que a sua literatura é uma literatura de resistência, no sentido que Bosi deu* ***à palavra. Como o senhor compreende a resistência na literatura?***

Antônio Torres – *A resistência se dá como um processo inerente à escrita* – ensina-nos o mestre Alfredo Bosi. Para ele, a situação do romancista é a de quem dispõe de um espaço amplo de liberdade inventiva, pois "a escrita trabalha não só com a memória das coisas acontecidas, mas com todo o reino do possível e do imaginável". Compreendo a resistência na literatura como uma oposição a tudo o que existe de forma opressora, das regras estabelecidas ao gosto da sua época, das imposições do mercado à caretice. E quando um livro se torna clássico, aí sim, ele venceu a resistência do tempo.

**Vanusia Amorim –** *O jornalismo e a publicidade ajudaram na hora de transformar história em ficção e a cuidado para não ser panfletário? O senhor nunca foi panfletário, pelo contrário, é muito atuante não apenas como escritor, também como cidadão e sua literatura é esteticamente combativa.*

Antônio Torres – A roça, a estrada, a cidade, as ruas, o jornalismo, a publicidade, as leituras: eis as minhas escolas. O jornalismo me ensinou a ver o mundo. E a publicidade a contar isso rapidinho. No mais, muito lhe agradeço pelas observações feitas na sequência da sua pergunta. Bom saber que o engajamento na realidade social não comprometeu o meu fazer literário.

**Vanusia Amorim** – *Mestre, sua obra dialoga muito com a música, com figuras históricas e com os escritores clássicos. Em* Essa Terra*, por exemplo, são feitas referências a Lampião, Antônio Conselheiro, músicas do cancioneiro popular nordestino. Como o senhor dimensiona a importância desses diálogos com a música, cultura e história para suas obras, para seu legado?*

**Antônio Torres** – Venho de um povo iletrado, mas dono de uma cultura oral riquíssima. Na minha infância, ouvia as proezas de Lampião cantadas e tocadas ao violão por uma vizinha. E as de Antônio Conselheiro, por um trabalhador rural que esteve na Guerra de Canudos. Um primo músico me empurrava para os arrasta-pés que ele organizava. Meus diálogos com a música começaram no dia em que ouvi um choro chamado *Delicado* e outro chamado *Brasileirinho,* que ainda hoje descem redondissimamente em meus ouvidos. Recordo também as missas cantadas, quando vinha o *Jazz de Inhambupe* (Inhambupe era a cidade-sede do município em que nasci) para tocar benditos no coro da igreja e, depois de muita negociação com o padre, num baile improvisado por uma galera bem animada. Daí para a frente vieram o baião, o bolero, o samba-canção, a bossa nova e tudo o mais. A música me leva à busca da invisível corrente rítmica do texto.

**Vanusia Amorim** – *O senhor fez 80 anos em 2020 e as comemorações no meio literário foram adiadas por conta do*

*contexto pandêmico. Ainda assim, aconteceram homenagens surpresas. Por favor, fale um pouco desses momentos e nos diga: a idade nova ressignificou algumas coisas?*

**Antônio Torres –** Se o contexto pandêmico, por um lado, deixou em suspenso o projeto da Editora Record de fazer do meu novo romance, *Querida Cidade,* o centro das atenções para os meus 80 anos – ou vice-versa -, e toda uma agenda de festivais literários e eventos diversos, inclusive universitários, a começar pela Bahia, por outro não me imobilizou completamente, isso graças ao admirável mundo novo das *lives*. Mas sim, cheguei aos 80 anos a contar ausências, que se repetem dia a dia assombrosamente, levando-me a uma releitura de um solilóquio do protagonista do meu primeiro romance, *Um* cão uivando para a Lua: "A minha memória é uma cova funda, onde enterrei todos os meus mortos". No *novo normal* em que passamos a viver, essa cova ficou do tamanho do país, ou seja, tem oito milhões e quinhentos mil quilômetros quadrados. À sua beira, nós, os sobreviventes, ressignificamos a palavra presença. Assim como cada instante a ser vivido, com toda a imprevisibilidade do que virá.

**Vanusia Amorim –** *Há previsão de lançamento de um novo romance este ano. Pode falar um pouco sobre o livro?*

**Antônio Torres –** Como já disse, o romance se chama *Querida Cidade*. Levei mais de dez anos para escrevê-lo. Às vezes ficava dias e dias passando um pente fino num mesmo parágrafo, para tirar as lêndeas, como as mães da minha infância faziam nas cabeças dos filhos, sobretudo das meninas. Num desses momentos cheguei a me perguntar: "Quem vai se importar com todo esse seu trabalho?" E me respondi: "Ninguém, certamente. Mas eu me importo. E isso é o que me interessa". *Querida Cidade* estava programado pela Teodolito para ser lançado em Portugal no festival Correntes d'Escritas deste

2021. Mas lá como cá, está tudo em suspenso, ó pá! Que digo mais? Que *Querida Cidade* é meu 12º. romance, e nasceu de um sonho, como já havia acontecido com outro, *Um* táxi para Viena d'Áustria. O que ele é? Uma história cheia de histórias.

**Vanusia Amorim –** *O senhor participou como convidado de muitos eventos virtuais – nacionais e internacionais - em 2020 e deverá fazer mais aparições on line em 2021. Como foi essa adaptação do contato direto com os leitores para a interação virtual?*

Antônio Torres – O primeiro evento aconteceu no dia 1 de junho de 2020. Foi uma *live* da Universidade do Estado do Mato Grosso com a USP, organizada pela Professora Walnice Vialva, da UNEMAT de Tangará da Serra. Fiquei impressionado com a audiência. De lá para cá continuo me surpreendendo com o interesse despertado por essas atividades virtuais. Quem as definiu bem foi a professora Lícia Soares de Souza, da Universidade do Estado da Bahia: "É como se estivéssemos no palco de um auditório imenso, completamente lotado". Ponto para o *novo normal*. Que, no entanto, perde para a sinergia do contato direto, sob o calor das presenças à nossa frente.

**Vanusia Amorim –** *Os franceses e os portugueses apreciam bastante seus livros. A imprensa francesa já disse que o senhor é "poeta e pintor de imagens e cores". Fale um pouco das experiências com as traduções de suas obras. O senhor é traduzido e lido lá fora.*

**Antônio Torres –** Foi a França que me abriu uma janela para o mundo, ao publicar o *Essa Terra*, em 1984, pelas Editions Métailié, traduzido por Jacques Thiériot, já famoso por causa da sua tradução do *Macunaíma,* e que veio a ganhar o *Grand Prix de Traduction Cultura Latina,* em 1985. Hoje tenho 5 romances publicados lá (mais recentemente, *Meu querido canibal* e *O nobre sequestrador,* muito bem traduzidos pelo

professor Dominique Stoenesco), e um conto, *Segundo Nego de Roseno,* numa antologia. A boa recepção que o *Essa Terra* teve da crítica francesa levou-o a ser publicado na Alemanha, onde também foi muito elogiado, assim como quando saiu em língua inglesa (a avaliação que mais encantadoramente desceu em meus ouvidos foi de um crítico de Nova York, em duas palavras, que nem precisam ser traduzidas: "melodic prose". Portugal, que empata com a França em número de publicações, só começou a me publicar em 2004, e discretamente. Só vim a ser mais divulgado na imprensa portuguesa quando um muito respeitado editor, Carlos da Veiga Ferreira, da Teodolito, se encantou com a trilogia *Essa Terra/ O cachorro e o Lobo/ Pelo fundo da agulha,* que ele leu por recomendação, e entusiástica, da respeitadíssima escritora Teolinda Gersão. A partir daí (2016), passei a ser convidado para alguns festivais literários portugueses, a começar pelo mais importante deles, o Correntes d'Escritas, de Póvoa de Varzim, o que me deu alguma visibilidade em lusas páginas. Mas a verdade é que em Portugal há um forte estranhamento em relação ao português do Brasil, o que é um complicador da literatura brasileira naquelas bandas. À parte isso, sempre contei lá, no campo universitário, com uma verdadeira embaixadora: a Professora Vania Pinheiro Chaves, da Universidade de Lisboa, incansável estudiosa – e divulgadora – de dois de meus romances, *Os homens dos pés redondos* e *Essa Terra,* sobre os quais tem feito conferências em Portugal, na França, no Brasil – UFRJ, PUC-RS, UEFS – e, até, na República Tcheca. Bom, isso é mais ou menos o que eu sei. Não tenho notícias se alguma tradução de livro meu foi bem recebida na Croácia, na Turquia, no Paquistão, no Vietnã (onde fui traduzido do francês). Enfim, *la nave va*. Ou ia. Antes da pandemia.

**Vanusia Amorim –** *O que o senhor tem lido? Indicaria alguns livros e escritores fundamentais para compreender o Brasil?*

Antônio Torres – Para compreender o Brasil e sua alma escravocrata, podemos começar por *Memórias póstumas de Brás Cubas,* um romance de 1891 que, relançado agora nos Estados Unidos, está fazendo a crítica norte-americana babar nas gravatas, aclamando-o (gente, isso agora, e no *New York Times*) como "um dos livros mais inteligentes jamais escritos". E não nos esqueçamos do ciclo nordestino da década de 1930, começando pelo *O Quinze,* de Rachel de Queiroz. Na contemporaneidade, nossa literatura diversificou-se, de forma plural. De Ignácio de Loyola Brandão, com sua trilogia distópica *Zero/ Não verás país nenhum/ Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela,* a Itamar Vieira Júnior (*Torto Arado*), estamos bem inseridos nas agendas inclusivas que a atualidade requer.

**Vanusia Amorim** - *O que representam para o senhor Castro Alves, Miles Davis, Alexandre O'Neill e Jorge Amado? É verdade que o senhor queria ser Castro Alves (risos)?*

**Antônio Torres –** A poesia de Castro Alves me encantou à primeira leitura, na escola da minha primeira professora, dona Serafina, que me pôs num palanque a recitá-la, num 7 de setembro ("Auriverde pendão de minha terra/ Que a brisa do Brasil beija e balança/ Estandarte que a luz do sol encerra/ E as promessas divinas da esperança..."). Naquele dia, se alguém perguntasse "menino, o que você vai querer quando crescer", a resposta já estava na ponta da língua: "Castro Alves!" Miles Davis – todos os trompetes havidos e a haver – eu descobri em São Paulo. E a ele fiquei devendo o título *Um* cão uivando para a Lua, inspirado na sua interpretação de uma balada chamada *My funny Vallentine*. O poeta Alexandre O'Neill foi o meu tutor literário, nos anos em que morei em Portugal, de 1965 a 1968. E Jorge Amado foi aquele famoso romancista que na minha estreia literária me chamou de "um senhor escritor". Eu era

leitor dele desde o Ginásio de Alagoinhas (Bahia), mas não o conhecia. Mesmo sem me conhecer, ele passou no lançamento de *Um cão uivando para a Lua* em São Paulo, a caminho da noite de autógrafos de seu livro *Teresa Batista Cansada de Guerra*. Como eu ainda não tinha chegado, Jorge comprou o meu livro e o deixou na livraria, que se comprometeu a enviá-lo ao hotel onde ele estava hospedado, devidamente autografado. Dentro do livro, achei um bilhete, no qual Jorge me dava o seu endereço e telefone em Salvador, para que eu o procurasse, quando lá fosse. Mas o nosso primeiro encontro acabou sendo no Rio, quando passei a ter o privilégio de ser amigo de uma das pessoas mais generosas deste mundo.

**Vanusia Amorim –** *O que o imortal Antônio Torres diria para o menino que lia Castro Alves lá no Junco?*

**Antônio Torres –** Que ainda hoje, quando escrevo, sinto a mão dele sobre a minha, e ouço a sua voz gasguita a declamar um poema que falava das *promessas divinas da esperança*.

# JANELAS PARA O MUNDO: A TRAJETÓRIA INTERNACIONAL DE ANTÔNIO TORRES[10]

*Vanusia Amorim Pereira dos Santos (Ifal)*
*Susana Souto Silva (Ufal)*

**Resumo:**

Nordestino do Junco, cidadezinha do interior da Bahia, hoje Sátiro Dias, Antônio Torres estreou na literatura em 1972 com o romance *Um cão uivando para a lua*. Naquele ano, foi considerado autor revelação e, de lá para cá, lançou doze romances, alguns contos e crônicas, sendo traduzidos para vários países. O reconhecimento da importante contribuição de suas obras para a literatura nacional pode ser medida pela reedição dos seus romances; pelos vários prêmios nacionais e internacionais; pelo título de imortal da Academia Brasileira de Letras, onde ocupa a cadeira 23, que já foi de Machado de Assis; pelo sucesso junto ao público, comprovado pela agenda movimentada com participações em

10. Entrevista realizada com escritor Antônio Torres e publicada em 2021 na Revista *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Link: https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/42296/25770

eventos no país, na Europa e América Latina. Com escrita singular, linguagem, estilo, aproveitamento estético da realidade e talento para transfigurar fato em ficção, Torres conseguiu universalizar o drama da migração nordestina e, desde o início da carreira, é traduzido para vários países. Esta entrevista é resultado de conversas mantidas com o autor em março de 2024, quando abordamos os bastidores das traduções de suas obras e a relação dele com as editoras e os tradutores. Rica em detalhes, as respostas francas confirmam o talento natural de contador de histórias do *Chevalier des Arts et des Lettres*.

**1. Torres, nesta entrevista abordaremos as traduções de suas obras. Quais livros foram traduzidos e para quais idiomas?**

AT: – O mais traduzido é o *Essa Terra* (França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, Itália, Holanda, Bulgária, Croácia, Romênia, Turquia, Israel, Paquistão, Vietnã). Em espanhol também temos *Um cão uivando para a Lua* (Argentina), *Meu querido canibal* (Espanha), *O cachorro e o lobo* (Chile e Cuba). Em francês: *Um táxi para Viena d'Áustria*, *O cachorro e o lobo*, *Meu Querido Canibal*, *O nobre sequestrador*. Em búlgaro: *O cachorro e o lobo* e *Pelo fundo da agulha*. Em inglês: *Balada da infância perdida*. Esse, aliás, com um título que desceu redondamente em meus ouvidos: *Blues for a lost childhood*. Além disso, os contos *Segundo Nego de Roseno*, *Por um pé de feijão*, e *O dia de São Nunca*, do livro *Meninos, eu conto*, têm circulado em países como Uruguai, Argentina, México, Estados Unidos, Canadá, França, Alemanha, Bulgária. Outro conto, *Atrás da cerca*, foi publicado em Havana na revista da Casa de las Américas. E não nos esqueçamos de Portugal, que hoje contabiliza o maior número de edições de meus livros (sete!), sendo as mais recentes as de *Querida Cidade* e *Os homens dos*

*pés redondos*. E mais o já citado conto *Atrás da cerca* numa antologia lusófona, feita para o dia mundial do autor, em 2016. Porreiro, pá! Ou, como diriam os franceses, *pas mal*!

**2. Indiscutivelmente o senhor é um grande contador de histórias, conte-nos sobre a primeira tradução. Como aconteceu?**

AT: – Coube ao meu primeiro romance, *Um cão uivando para a Lua*, ser a primeira tradução, o que aconteceu em 1979, e logo ali, em Buenos Aires, e por uma grande editora, a Sudamericana. Aqui como lá, foi uma feliz estreia, para recorrer à entusiástica expressão de Aguinaldo Silva na primeira resenha sobre esse cão uivante, publicada em São Paulo num semanário chamado *Opinião*, que veio a puxar a crítica nacional. Ao ultrapassar a nossa fronteira ao Sul, o *Cão* não entraria despercebido en nuestra América. Chegou a ser chamado por um crítico literário do jornal *La República*, do Panamá, de *un libro alucinante que de súbito se transforma num espejo donde encontramos el reflexo de nuestro próprio rostro*.

**3. Torres, como é a sua relação com os tradutores e com as editoras estrangeiras?**

AT: – Houve um momento, na virada da década de 1970, que agentes literários, tradutores e brasilianistas passaram a baixar por aqui à procura de novidades que pudessem se atrelar ao *boom* latino-americano. De repente, recebi a visita de uma porta-bandeira daquele *boom*, a espanhola Carmen Balcels, com a ideia de começar a me publicar na Europa pela França, e ficou muito decepcionada quando lhe disse que já havia assinado contrato com a francesa Marie-Ange Masson-Mosca. Depois, veio o norte-americano Tomas Colchie, o bem-sucedido agente de Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro e, entre ou-

tros, do *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza – que a partir dos *States* passou a correr mundo –, e a alemã Ray-Güde Mertin. Logo, as minhas relações com os editores estrangeiros foram feitas por intermédio desses agentes (a primeira, na Argentina, teve a intermediação do adido cultural do Brasil em Buenos Aires, Antonio Carlos Austregésilo de Athayde). Na Europa, quem saiu na frente foi a Marie-Ange, que em 1980, aproveitando uma passagem minha por Paris, fez um coquetel em seu belo apartamento no Boulevard Saint-Germain para me apresentar a toda a gente do meio editorial que coube em sua sala de visitas. Foi quando conheci Alice Raillard, a tradutora de Jorge Amado, e Mário Carelli, tradutor de Rachel de Queiroz, e ficamos amigos para sempre. Na véspera de vir embora, Alice me ofereceu um jantar, para o qual convidou Ugné Carvellis, da poderosa editora Gallimard, ex-senhora Júlio Cortázar, que depois do terceiro uísque tirou da bolsa três pareceres sobre o *Essa Terra*, dizendo que eles eram secretos, e não garantiam a publicação do livro, mas... "Achei que ia gostar de voltar para o seu país sabendo o que aqui se diz de você". Ao terminar a leitura daqueles pareceres, respondi-lhe: "Ganhei a viagem!" À parte encontros assim, a minha relação com os editores estrangeiros de modo geral foi feita pelos agentes literários já citados, e mais outro francês, o Stéphane Chao. Quanto aos tradutores, aguarde os próximos capítulos...

**4. AT, o português brasileiro é riquíssimo, a linguagem nos seus livros reflete a diversidade da nossa língua. Nesse sentido, alguma obra deu mais "trabalho" para os tradutores? Eles costumam fazer muito contato para tirar dúvidas sobre palavras, expressões etc.?**

AT: – O primeiro deles, o argentino Roberto Romero Escalada, passou um bom tempo no Rio para tirar dúvidas. Como o por-

tuguês de *Um cão uivando para a Lua* é muito coloquial, ele aproveitou para bater perna pela cidade a ouvir a língua das ruas. O francês Jacques Thiériot, que no embalo da fama pela tradução do *Macunaíma* traduziu o *Essa Terra*, me escreveu uma vez a me perguntar sobre uma palavra, a única cujo sentido ele desconhecia: *serra-goela*; a alemã Ray-Güde Mertin veio me procurar de caderno à mão, cheio de anotações; a israelita Miriam Tivon teve apenas um encontro comigo por ocasião do Salão do Livro de Paris de 1987; a norte-americana Margareth Abigail Neves, que morava em Salvador, Bahia, me telefonou uma vez para saber o significado de *sua alma, sua palma, sua capela de píndoba*; o inglês John Parker me escrevia seguidamente, rigorosíssimo com a busca dos sentidos ocultos por trás de cada palavra, o que me levou a recorrer à ajuda da profa. Sonia Torres, que é doutora em Letras de língua inglesa, e pronto, foi uma mão na roda; na Holanda, fui traduzido por um escritor famoso lá, August Willemsen, que não me perguntou nada, mas me acompanhou numa *tournée* de palestras que fiz por Amsterdã, Roterdã e Antuérpia (Bélgica). Além desses e dos franceses Henri Raillard, Cécile Tricoire, Dominique Stoenesco (um amigão), e da mais recente tradutora, a chilena Mónica González García, professora da Universidade Católica de Valparaíso, não cheguei a conhecer os demais, nem de vista ou por carta, e-mail, telefone...

**5. Alguma vez propuseram mudanças em alguma das obras traduzidas?**

AT: – Nunca propuseram isso numa tradução, mas em Portugal, uma vez. Foi o simpático editor de *O nobre sequestrador*, o meu segundo romance publicado lá (o primeiro foi *Meu querido canibal*). Concordei, dizendo-lhe: – Se isso facilita o entendimento do meu texto pelo leitor português, fique à vontade

para as mexidas que achar necessárias. Quando recebi o livro, achei-o irreconhecível. Aí me arrependi de haver concordado com as mudanças.

**6. Qual tradução foi mais surpreendente? Considerando o conjunto da obra: capa, editora, prefácio, posfácio, a tradução em si...**

AT: – O *Essa Terra* começou na Europa pela França, com Jacques Thiériot, que por sua vez começou com *Macunaíma*. E esses dois livros brasileiros lhe deram o *Gran Prix Cultura Latina de Traduction*. "Metade desse prêmio é seu", ele me escreveu. A capa francesa foi de José David, um artista plástico português radicado em Paris. Tudo muito bem embalado pelas Editions A. M. Métailié, em sua coleção *Bibliothèque Brésilienne*, iniciada com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa. Como se isso fosse pouco, a editora conseguiu que o governo francês bancasse a minha ida para o lançamento do *Essa Terra* na Cidade Luz, a começar por uma apresentação dele no Grand Palais, em mesa intitulada *Cinema, Literatura e Linguagem*, com Joaquim Pedro de Andrade, o diretor de *Macunaíma*, e Jacques Thiériot na mediação. E mais e mais: palestra na Sorbonne, por exemplo. Houve outros casos surpreendentes, mas esse já está de bom tamanho, não?

**7. Qual a opinião que o senhor tem dos tradutores como leitores de sua obra. É uma recepção/percepção diferente de um leitor brasileiro, é possível detectar isso ou não acontece dessa forma?**

AT: – A minha impressão é a de que tenho sido traduzido por quem gosta do que escrevo e quer levar isso a outras pessoas. É possível que todos os meus pares possam dizer a mesma

coisa. Quanto à recepção/percepção dos tradutores, recordo o que me disse recentemente a crítica literária baiana Gerana Damulakis: que a maneira como os meus livros vêm sendo analisados pela crítica estrangeira é bem diferente da nossa. O que pode valer também para os tradutores.

**8. Torres, Clarice Lispector, entrevistando Jorge Amado, perguntou se ele costumava ler as traduções que faziam dele. O senhor já leu essa entrevista? Bem, Clarice disse que jamais lia para se poupar de aborrecimentos. Jorge, por sua vez, respondeu que preferia as traduções em língua que não podia ler, pois nas outras descobria erros e se chateava. AT, nesse aspecto, o senhor é mais Clarice ou mais Jorge?**

AT: – Não li essa entrevista da Clarice. Nem nunca tive as preocupações que ela e Jorge Amado tiveram. A sua pergunta, porém, me faz lembrar de outras histórias. Como a das vezes em que Henri Raillard batia à minha porta cheio de preocupações em relação à sua tradução de *Um táxi para Viena d'Áustria*. Como éramos muito amigos, chegou uma hora em que eu lhe disse, com toda a franqueza: "Henri, estou mais preocupado com a língua de chegada do que com a de saída". Ele entendeu o que eu quis dizer. E não mais voltaria a me trazer dúvidas. Fomos nos reencontrar quando o *Táxi* começou a rodar pelas livrarias francesas, e fui seu hóspede durante uma semana, sendo levado, logo ao chegar, à Gallimard, onde fomos recebidos pelo escritor cubano Severo Sarduy, o responsável naquela editora pelas publicações de autores latino-americanos, e que não poupou elogios à tradução do Henri, chegando a dizer que *Um taxi pour Vienne d'Autriche* não parecia uma tradução, mas um romance escrito originalmente em francês, *uh, là, là!!!*

**9. No início de 2024 o senhor esteve na Europa para lançar mais uma edição de *Os homens dos pés redondos*, seu segundo livro, publicado no Brasil em 1973. Fale um pouco dessa nova edição portuguesa e da recepção europeia.**

AT: – Embora tenha vivido em Portugal dos 24 aos 27 anos, e lá convivido, do primeiro dia à véspera de vir embora, com um de seus maiores poetas – Alexandre O'Neill –, e com outros grandes nomes da literatura, do cinema e do teatro, o que foi fundamental para a minha formação literária, só ao andar deste século 21 passei a ser publicado lá. No começo, um tanto timidamente. Até que, aí pelo ano de 2015, vim a receber um e-mail de um editor chamado Carlos da Veiga Ferreira, da Teodolito, no qual ele dizia que a escritora Teolinda Gersão – e que escritora! – o fizera ler a "Trilogia Brasil" – *Essa Terra*, *O cachorro e o lobo*, *Pelo da agulha* –, e que havia tempo que ele não se emocionava tanto com um texto. Conclusão: iria publicá-la. E assim fez. Um livro por ano, a partir de 2016, cada qual me levando a um festival português, a começar pelo maior deles, o *Correntes d'Escritas*, de Póvoa de Varzim, a cidade de Eça de Queirós. Em 2023, ele publicou o meu romance mais recente, *Querida Cidade*, o que significou três voltas a Portugal em um ano. Numa delas, dei-lhe um ensaio da professora Vania Pinheiro Chaves que acabava de sair numa revista da Universidade de Lisboa. Era sobre *Os homens dos pés redondos*. "Vou publicá-lo", disse Carlos da Veiga Ferreira, assim que chegou ao ponto final do texto da Profa. Vania Chaves, já decidido a convertê-lo em posfácio do livro. E cumpriu o prometido, para a minha maior emoção, pois *Os homens dos pés redondos* foi um título que me bateu à testa no meu primeiro dia em Lisboa (4 de julho de 1965), enquanto engraxava os sapatos à porta do Café de Londres, na praça de mesmo nome. Mas sim: o meu atual editor português me fez outra bela edição, que

me levou às *Correntes d'Escritas* pela 3ª. vez. E, como sempre, com uma simpática recepção. No final da jornada, o jornalista e dinâmico promotor cultural João Morales me acenou com o convite para voltar a Portugal em novembro deste 2024. Motivo: as comemorações do centenário do poeta Alexandre O'Neill! Simplesmente o meu tutor literário em lusas plagas. Um lenço, por favor. Depressa!

**10. Já fizeram esta pergunta para o Milton Hatoum, e vou repeti-la para o senhor: uma tradução pode transcender a obra original ou, ao contrário, perde algo dela?**

AT: – Agora você me faz lembrar de uma mesa de um restaurante em Copacabana, na qual se encontravam a tradutora e agente literária Ray-Güde Mertin e dois de seus agenciados: Antonio Callado e este que lhe fala. O assunto principal daquele encontro foi a edição francesa do romance *Sempreviva*, do outro Antonio, que lhe seria entregue em mãos, e logo transformaria a sua alegria em recebê-la num misto de espanto e decepção. Foi no minuto seguinte, quando a Ray lhe passou uma crítica em que se lia que o tradutor havia melhorado o texto do autor. Fazendo jus à sua fama de lorde, Callado não iria dizer nada a respeito do que acabava de ler. Mas o não dito estava expresso em seu rosto. Fica essa lembrança como exemplo de que não é incomum achar-se que uma tradução pode transcender a obra original, embora o mais frequente é dizer-se que pode piorá-la. Como já disse um conceituado tradutor inglês, John Gledson, há casos de traduções questionáveis ou inadequadas. Mas, segundo ele, a qualidade está melhorando.

**11. Nos últimos vinte anos houve incentivos para traduções de obras de autores brasileiros, a Fundação Biblioteca Nacional, por exemplo, tinha aporte para isso. Como o senhor**

**percebe a literatura brasileira no exterior? Ocupa mais espaço que há duas décadas?**

AT: – "Nenhuma geração de escritores brasileiros foi tão traduzida quanto a nossa" – me dizia Ivan Ângelo, lá pelos finais dos anos de 1980. (E olha ele aí de novo, com um baita romance, *Vida ao vivo!*). Entre os nomes que vieram a manter a peteca no ar, figuram o já citado Milton Hatoum, e Bernardo Carvalho, Patrícia Melo, Daniel Galera, Edney Silvestre, Luiz Ruffato. Hoje, quem puxa um novo bloco é o baiano Itamar Vieira Júnior, com o seu grande sucesso *Torto arado*, seguido pelo carioca radicado em Porto Alegre Jeferson Tenório (*O avesso da pele*). Enfim, *la nave va*.

**12. Na sua página virtual www.antoniotorres.com.br, há referências a trabalhos acadêmicos na França, Itália e Portugal sobre sua obra, além de artigos publicados em periódicos europeus. Esses dados comprovam que os seus livros não são apenas lidos, são também analisados por leitores/críticos estrangeiros. Como o senhor teve o primeiro contato com esses trabalhos acadêmicos e o que pensa sobre eles?**

AT: – O primeiro artigo estrangeiro que recebi foi publicado na revista *World Literature Today*, da Universidade de Oklahoma, edição da primavera de 1978. Era sobre *Um cão uivando para a Lua*. Autora: Vera Regina Teixeira, do departamento de Espanhol e Português da Northwestern University (Illinois). Não me lembro quem fez a gentileza do envio. Recordo-me, porém, que em 1984 um italiano chamado Roberto Spaziani me escreveu contando que havia defendido, na Università degli Studi di Roma, uma *Tesi di Laurea* sobre os meus livros publicados até então (de *Um cão uivando para a Lua* a *Adeus, Velho*). Surpresas assim passaram a chegar de outros países, notadamente

da França, em boa parte tendo ao centro Rita Olivieri-Godet, que foi da Universidade de Paris 8 para a de Rennes, onde veio a se tornar diretora do departamento de Português. Na Alemanha, ainda repartida em duas – Ocidental e Oriental –, depois de um circuito por várias universidades daquele país, fui levado, na companhia de Silviano Santiago, a passar a fronteira de Berlim. Do outro lado dela nos esperava um professor que iria me surpreender com a notícia de que era o orientador de uma tese sobre o *Essa Terra* na Universidade Humboldt. Outro contato inesperado aconteceu recentemente durante uma palestra minha numa biblioteca de Almada, Portugal, quando um professor búlgaro me contou que havia participado, na Universidade Nova de Lisboa, de uma banca examinadora de uma tese cujo autor fazia uma leitura comparada dos romances *Memória de elefante*, do português António Lobo Antunes, e *O cachorro e o lobo*, do brasileiro aqui. Comparação foi o que fez também a hoje professora da Sorbonne Brigitte Thiérion, na sua dissertação de mestrado sobre o que há de história e ficção em *Meu querido canibal* e *Rouge Brésil*, de Jean-Christophe Rufin, hoje membro da Academia Francesa e sócio correspondente da ABL.

**13. Torres, quero finalizar essa conversa falando de uma pessoa: Anne-Marie Métailié. Na sua biografia, no que diz respeito à internacionalização da sua obra, qual é o papel da editora francesa Anne-Marie Métailié? Se fosse uma personagem, como seria ela?**

AT: – Que fecho de ouro! Porque foi a Anne-Marie Métailié quem me abriu uma janela para o mundo, a partir da publicação do *Essa Terra* por sua editora, em 1984, com uma nova edição em livro de bolso em 2002. Quer uma prova disto? A chegada do *Essa Terra* ao Vietnã, em 2013, sendo traduzido

naquelas lonjuras do... francês! E acrescento: ninguém fez ou faz mais pela literatura brasileira em país algum do que ela, que sempre lembra que tudo começou assim: «Foi com Machado de Assis, até então um autor muito mal traduzido. Uma única edição de livro dele aqui na França datava de 30 anos». Hoje, no diversificado catálogo da sua *Biblioteca Brasileira*, brilham clássicos e contemporâneos, de Machado a Adriana Lisboa, de Guimarães Rosa a Bernardo Carvalho, de Lúcio Cardoso (*Crônica da casa assassinada*) a Cristóvão Tezza, de Euclides da Cunha a Fernando Gabeira, de Ariano Suassuna a Silviano Santiago, de Carlos Drummond de Andrade a Joca Reiners Terron, de Carolina Maria de Jesus a Luiz Ruffato etc. etc. etc. Quando o Brasil foi homenageado no Salão do Livro de Paris, em 1998, ela recebeu do governo francês a condecoração de *Chevalier des Arts et des Lettres*, precisamente pelo conjunto de sua obra a favor da nossa literatura. *Allez, Don'Anne!*

# REFERÊNCIAS

ACOSTA, Vladimir. **Animales e Imaginario**: la zoología maravillosa medieval. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de cultura, 1995.

ARAÚJO, Adriana Fatima Barbosa. **Migrantes nordestinos na literatura brasileira**. Curitiba: Appris, 2019.

ARAÚJO, Jorge. **Floração de imaginários:** o romance baiano no século 20. Ibicaraí: Via Literatum Editora, 2008.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil**: nunca mais. São Paulo: Editora Vozes, 2014. Disponível em: http:// bnmdigital.mpf.mp.br/. Acesso em: 27 out. 2020.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** São Paulo: FTD, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do

romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 429-439.
BARBOSA, Rolmes. Jorro de ar num círculo abafado. **O Estado de São Paulo**, 18 de nov. de 1973.

BARROS, André L. A história como romance. **República**, São Paulo, 2000.

BETHELL, Leslie; CASTRO, Celso. **A política no Brasil sob o Regime Militar – 1964-1985.** São Paulo: EDUSP, 2018.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, 1996.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRASIL. **Ato institucional nº 1, de 9 de abril de 1964**. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Brasília: Presidência da República, 1964. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm. Acesso em: 15 abr. 2020.

BRASIL. **Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; o Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, Presidência da República, 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 15 abr. 2020.

BRASIL. **Decreto nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970**. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, Presidência da República, 1970. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965- 1988/Del1077.htm. Acesso em: 15 abr. 2020.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à verdade e à memória**: Comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. **Estranhas catedrais:** as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2014.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**, v. 24, n. 9, p. 803-809, 1972.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** São Paulo: Publifolha, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. A vida de Nelson Rodrigues. 13. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CEIA, Carlos. **Sonho**. E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. São Paulo, 2018. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sonho Acesso em: 3 ago. 2020.

CHAVES, Vânia Pinheiro. **Um novo sertão na literatura brasileira**. Posfácio. *In*: TORRES, Antônio. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CHAVES, Vania Pinheiro. Manuel Soares de Jesus, um português de pés redondos. In: _____; MELLO, Ana Maria Lisboa de; PENJON, Jacqueline; PEREIRA, Évelin Guedes (org.). **Caminhos cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira**. Lisboa: CLEPUL, 2021. ISBN: 978-989-9012-53-0. Acesso em: 18 de novembro de 2022

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Ana. **Sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edições, 2006.

COSTA, Ívina. Empresarial-militar, civil-militar ou somente militar? Três conceitos para definir o mesmo golpe. **Núcleo Piratininga de Comunicação**. 2010. Disponível em: https://nucleopiratininga.org.br/empresarial-militar-civil-militar-ou-somente-militar-tres-conceitos-para-definir-o-mesmo-golpe/. Acesso em: 12 set. 2020.

COUTINHO, Carlos Nelson. Uma questão de coragem. **Revista Visão**, São Paulo, 1973.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DAMULAKIS, Gerana. **Os homens dos pés redondos, de Antônio Torres**. Disponível em: https://www.antoniotorres.com.br/category/resenhas/os-homens-dos-pes-redondos/. Acesso em: 14 jan. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. 2. ed. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DEBATES SOBRE INTERFACES ENTRE JORNALISMO E LITERATURA. Associação baiana de imprensa. Disponível em: https://abi-bahia.org.br/debate-sobre-interfaces-entre-jornalismo-e-literatura-encerra-simposio-promovido-por-alb-e-abi/. Acesso em: 18 mar. 2021.

EMPRESARIAL-MILITAR, CIVIL MILITAR OU SOMENTE MILITAR? Três conceitos para definir o mesmo golpe. **Boletim do 20º NPC**, Edição 281, São Paulo, 2014. Disponível em: https://nucleopiratininga.org.br/boletim/281/ Acesso em: 14 mar. 2023.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1996.

FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. **Topoi _ Revista de História**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

FIGUEIREDO, Cesar Alessandro Sagrillo; OLIVEIRA DA SILVA, Luiza Helena. Contra o silêncio do cativeiro. **EntreLetras**, v. 11, n. 1, p. 452-461, 1 maio 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. A literatura como arquivo da ditadura brasileira. Entrevista concedida a Schneider Carpeggiani. **Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco**, Recife, mar. de 2017.

FONSECA, Aleilton. Essa terra, um clássico contemporâneo. **Jornal Correio das Artes**, João Pessoa, 3 e 4 de nov. de 2001.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 417 p. (As ilusões armadas, v. 1)

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. **Diálogos Latino-americanos**, Universidade de Aahurs, n. 3, 2001.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOFFILY, Mariana. **O aparato repressivo**: da arquitetura ao desmantelamento. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2004.

LICARIÃO, B. C. Eurídice Figueiredo: a literatura como arquivo da ditadura brasileira. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, *[S. l.]*, n. 53, p. 437-442, 2017. DOI: 10.1590/2316-40185321. Disponível em: https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10354. Acesso em: 10 mar. 2023.

LUKEMAN, Noah. **A arte da pontuação**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

LUNA, Francisco; KLEIN, Herberth. **Transformações econômicas no período militar** (1965- 1985). Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

MARCIANO, Matheus Silva. **Anos 1970:** "Existir, apesar de...." – literatura, melancolia e *stimmung*: confrontos com a temporalidade. 2021. 179 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021.
Marques , T. C. S. O exílio e as transformações dos repertórios de ação coletiva: a esquerda brasileira no Chile e na França (1968-1979). Dados, v. 60, p. 239-279, 2017.

MAUÉS, Flamarion. **Livros contra a ditadura**: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

MELO, Marcelo Mario de. **Adversos resistentes.** Recife: MMM Produtos Culturais, 2019.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Disponível em: https://memoriasdaditadura.org.br. Acesso em: 19 out. 2020.

Memórias do movimento estudantil contribuem para a valorização da luta política. Portal Colab – Puc/Minas. 2022. Disponível em: https://blogfca.pucminas.br/colab/movimento-estudantil-valorizacao-luta-politica/. Acesso em: 14 nov. 2022.

MICHAELIS: MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Melhoramentos, 2015 (nova ortografia).

MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. **Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado**. 1. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Boitempo Editorial, 1999.

MORI, Leticia. **Por que a ideia de que o AI-5 foi uma reação à esquerda é um mito**. *BBC News Brasil*. São Paulo, 11 dez. 2019. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50747553. Acesso em: 4 de setembro de 2020.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Entrevista concedida a João Teófilo e Bruno Leal.** Café História. Junho, 2017.

O LEGADO DA COMISSÃO DA VERDADE, 10 ANOS DEPOIS. WD, Brasil, 2022. Disponível em: https://www.dw.com/pt-br/o-legado-da-comiss%C3%A3o-da-verdade-10- anos-depois/a-61810166. Acesso em: 19 maio 2022.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos: EDUFSCar/Mercado de Letras, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. **Entrevista concedida ao *site* Livre Opinião Ideias em Debate**. Março, 2014.

PELLEGRINO, Hélio. Tortura política. *In*: PELLEGRINO, Hélio. **A burrice do demônio.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PIÑON, Nélida. Discurso de recepção e posse de Antônio Torres. Rio de Janeiro: ABL, 2014. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/antonio-torres/discurso-de-recepcao. Acesso em: 22 mar. 2020.

PIÑON, Nélida. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução Mário da Silva. São Paulo: Abril, 1978.

PÓLVORA, Hélio. Escolher a dor. **Jornal do Brasil**. 3/1/1973.

PRESA, Carla. **Sinestesia na arte**. Universidade da Beira Interior. Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Comunicação e Artes, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** Edição comemorativa 80 anos. Rio de Janeiro: Editora Record Ltda, 2018.

REIMÃO, Sandra. **Livros e subversão:** seis estudos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência**: censura a livros na Ditadura Militar. São Paulo: Edusp, 2011.

RIBEIRO, Leo Gilson. Passo à frente. **Revista Veja**, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1973.

RIBEIRO, Leo Gilson. Essa terra na cidade que se abre para a morte. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 24 de julho, 1976.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RODRIGUES, Nelson. **A censura me discrimina.** *Site* Nelson Rodrigues. Matéria de 10/09/1978. Disponível em: https://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=5&i=29. Acesso em: 18 mar. 2020.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto:** Ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

SANTARRITA, Marco. Dois romances. **Jornal de Letras.** 1º Caderno. Rio de Janeiro, jun. 1974.

SANTOS, Vanusia Amorim Pereira dos; SOUTO, Susana. As gavetas nunca estiveram vazias: ditatura militar, escrita e resistência em *Essa terra*, de Antônio Torres. **Entrelaces**, v. 10, n. 22, p. 13-31, 2020.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Aguinaldo. Uivar é com os cães. **Jornal Opinião**, São Paulo, 18 de nov. de 1972.

SILVA, Deonisio da. Nos Bastidores da Censura: Sexualidade, Literatura e Repressão pós-64. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

STEPHANOU, Alexandre. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

TANNE, Janice Hopkins. Psychiatrist who investigated LSD "turned on" Aldous Huxley and a coined the word. **BMJ Publishing Group Lta**, 2004.

TAVARES, Gil Vicente Barbosa de Marques. **A herança do absurdo: vestígios no drama contemporâneo**. Salvador: EDUFBA, 2015.

TERRA. **Por que os cães uivam?**. 23 ago. 2017. Disponível em: https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/pets/por-que-os-caes-uivam,548fe4f9b8244e629e911905edc16474zwvy7q81.html. Acesso em: 18 de abril de 2023.

TIERRA, Pedro. **Pesadelo**: narrativas dos anos de chumbo. São Paulo: Editora Autonomia Literária e Fundação Perseu Abramo, 2019.

TORRES, Antônio. **Os homens dos pés redondos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TORRES, Antônio. **Um cão uivando para a lua**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TORRES, Antônio. **Essa terra.** 1. ed. *best-bolso*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TORRES, Antônio. **Essa terra.** 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TORRES, Antônio. Entrevista concedida a José Castello. **Paiol Literário**, Jornal Rascunho, julho, 2013.

TORRES, Antônio. Quando criança, eu queria ser Castro Alves. Entrevista concedida a Cláudio Marcio da Silva. **Jornal Diário da Serra**, Tangará da Serra, Mato Grosso, 2017.

TORRES, Antônio. Viver em voz alta: a literatura de Antônio Torres. Entrevista Concedida a Rogério Farias Tavares. **Jornal Diário do Comércio**, Belo Horizonte, 2020a.

TORRES, Antônio. **Entrevista concedida a Vanusia Amorim Pereira dos Santos**. Maceió, Outubro de 2020b.

TORRES, Antônio. Entrevista concedida a Vanusia Amorim Pereira dos Santos. **Fórum Literatura Brasileira Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 181-198, jun. 2021.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou.** A aventura de uma geração. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERÍSSIMO, Érico. **Solo de Clarineta**. Tomo I. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 1. n. 1, p. 41-54, 1998. Disponível em: https://www.antoniotorres.com.br/category/resenhas/essa-terra/. Acesso em: 20 mar. 2020.

VIEIRA, Luis Gonzaga. Os homens dos pés redondos. **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte, 29 jun. 1974.

“Este é um livro necessário, pois os perigos do autoritarismo continuam vivos entre nós.

Enveredando pelos caminhos da história política brasileira, este livro nos convida a lembrar e a lutar para que outras pessoas também não se esqueçam. O tema da memória aqui se configura não apenas a partir da denúncia da violência, mas também se entrelaça ao exercício da docência.

Ambos, pesquisadora e pesquisado, abraçam, em seus ofícios uma ética orientada para o bem da maioria da população deste país, pensado em sua extrema desigualdade, mas também visto em suas extraordinárias possibilidades, entre as quais está a literatura brasileira, essa arte que nos orgulha e nos oferece sempre muitos caminhos a percorrer, em nossas pesquisas.”

*Susana Souto*
Professora e pesquisadora da Faculdade de Letras da UFAL

**Realização**

Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa
ALAGOAS GOVERNO
SNC Sistema Nacional de Cultura
POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

ISBN: 978-65-6061-105-4