



## PRIMEIRO DE ABRIL: NARRATIVAS DA CADEIA UM DIÁLOGO COM O PASSADO

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

### INTRODUÇÃO

No ano de 2012, o Governo Brasileiro criou, por meio da Lei nº 12.528<sup>1</sup>, a Comissão Nacional da Verdade, com o objetivo de apurar graves violações aos Direitos Humanos ocorridas durante o período compreendido entre 18 de setembro de 1946 e 05 de outubro de 1988, principalmente fatos relacionados com a Ditadura Militar no País. Lei esta fruto de ação movida junto à Corte Interamericana de Direitos Humanos da OEA (Organização dos Estados Americanos) pelos familiares dos mais de 150 desaparecidos políticos durante o regime militar.

A necessidade da institucionalização da Comissão Nacional da Verdade, quase 30 anos depois do fim do Regime Militar em 1984, revela uma face importante da história brasileira: o “encobrimento” do passado pelas vias da negação e do esquecimento. Face que já havia sido revelada quando da promulgação da Lei da Anistia<sup>2</sup>, em 1979, cujo discurso destacava a necessidade de deixar que o tempo “cicatrizasse” as feridas, para que, assim, pudéssemos “seguir em frente”.

A anistia, segundo Paul Ricoeur, é uma forma institucionalizada de esquecimento, cuja fronteira com a amnésia é muito fácil de ultrapassar. Para o autor, “a anistia, enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido.”<sup>3</sup>

Nesse processo, as palavras de ordem são: “não recordar”; “dizer que nada aconteceu”. Amnésia institucionalizada que perdurou durante quase 30 anos da nossa história e que, hoje, começa muito timidamente a ser lembrada e

---

<sup>1</sup> BRASIL. *Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011*. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República.

<sup>2</sup> BRASIL. *Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979*. Concede anistia e dá outras providências.

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 460.

revelada. Restou, portanto, à literatura e às formas de arte em geral o dever ético de lembrar e de não deixar esquecer.

*Primeiro de abril: narrativas da cadeia*, do escritor catarinense Salim Miguel, apresenta a experiência do autor durante os quarenta e oito dias em que esteve preso pela Ditadura Militar, em Florianópolis.<sup>4</sup> A prisão arbitrária, no dia subsequente à tomada de poder pelos militares, o cárcere, os companheiros de cela, o medo, a incerteza quanto ao futuro, seu e também dos seus, tudo, em suma, são questões que perpassam a narrativa e com as quais é imperativo defrontar-se uma hora ou outra, mesmo que trinta anos depois do acontecimento traumático.

Importa, assim, refletir sobre o significado de contar uma história, ou melhor, de contar essa história específica da Ditadura Militar nos dias atuais. Para Walter Benjamin, a importância da narração sempre foi reconhecida como a da retomada salvadora de um passado que sem isso desapareceria no silêncio e no esquecimento.<sup>5</sup> Entretanto, para o autor, a arte de narrar encontra-se em vias de extinção na modernidade, porque são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente, ou seja, o fim da narrativa tradicional está relacionado à nossa incapacidade de contar, de intercambiar experiências.

Percebe-se na narrativa de Salim Miguel essa dificuldade em narrar, em intercambiar uma experiência específica. Isso porque, obviamente, narrar o trauma não é algo simples ou fácil, mesmo para aqueles habituados ao trato diário com a palavra escrita. Há certa dificuldade em dizer, em narrar o absurdo, o medo, o inexplicável, e, ao mesmo tempo, é imperativo realizar este ato. Conforme afirma Seligmann-Silva, “o testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade [...] de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal.”<sup>6</sup>

Entretanto, em *Primeiro de abril*, tal dificuldade apresenta-se aliada a um dever ético de tentar apresentar os fatos tais como eles se deram, dando voz aos diferentes participantes desse momento de exceção. Para isso, o autor optou por uma forma peculiar de narrar ao privilegiar as estruturas dialogais e a segunda pessoa do discurso, além de utilizar uma linguagem mais próxima

---

<sup>4</sup> MIGUEL, Salim. *Primeiro de abril: narrativas da cadeia*. Rio de Janeiro/Florianópolis: José Olympio/Edufsc, 1994. Os trechos citados serão referenciados entre parênteses após as citações.

<sup>5</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio P. Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

<sup>6</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 46.

do gênero dramático.

#### NARRAR: DIFICULDADE E NECESSIDADE

*Primeiro de abril: narrativas da cadeia*, de Salim Miguel, refere-se a 1964, quando ele, intelectual já conhecido, redator da Agência Nacional, passou cinquenta dias numa prisão militar em Florianópolis. Seu relato não denuncia arbitrariedades inéditas, nem torturas como as que ocorreram em outros lugares. É o depoimento de um escritor, de um homem sensível, que sabe valorizar o detalhe e recolher, dentre os variadíssimos tipos humanos que o cercam, o traço mais significativo [...]. (s/p.)

Em 1964, chefiava o escritório da Agência Nacional (AN) e trabalhava na Assessoria de Imprensa do Governo de SC. Foi preso em decorrência do golpe militar. *Primeiro de abril* resulta das anotações feitas na prisão. Solto 48 dias depois, voltou à atividade. Mas o ambiente se fechava e foi obrigado a transferir-se para o Rio de Janeiro. (s/p.)

O primeiro fragmento faz parte da aba do livro. O segundo faz parte dos dados biobibliográficos do autor, apresentados antes do início da história. De qualquer forma, ambos são referências paratextuais e estão ao redor do texto, mantendo uma relação muito próxima com a narrativa e podendo, inclusive, influenciar sua leitura ou recepção.

Nesse sentido, o leitor possivelmente espera defrontar-se com uma narrativa autobiográfica próxima do modelo do testemunho, cujos fatos apresentados estão corroborados pela própria vida do autor, como se depreende a partir das referências paratextuais apresentadas. Neste caso, o autor estabelece com o leitor um pacto de leitura, que Philippe Lejeune chamará de “pacto autobiográfico”, espécie de contrato de verdade, que estabelecerá os limites entre autobiografia e ficção.<sup>7</sup>

Além desse pacto, Lejeune estabelece algumas condições básicas para que um texto seja considerado autobiográfico: forma da linguagem (narrativa em prosa); assunto tratado (vida individual); situação do autor (identidade entre autor e narrador); e posição do narrador (identidade entre narrador e personagem principal e perspectiva retrospectiva).

Longe de tentar definir ou delimitar o livro de Salim Miguel como uma autobiografia, o que, nessa perspectiva, apenas limitaria o ângulo de visão

---

<sup>7</sup> Cf. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

adotado. Decidiu-se partir desse conceito comum, que faz com que o leitor receba *Primeiro de abril* como um relato verdadeiro sobre o que se passou durante esse “interregno” da vida do autor — pois fundamentalmente essa é uma forma de ler o romance —, para tentar compreender como a forma narrativa desvia-se desse modelo ao dar a voz a um Outro(s), ao mesmo tempo, semelhante(s) e diferente(s) do narrador. Nesse sentido, subverte-se a identidade entre autor-narrador-personagem principal, pois o sujeito que narra, encarregado de recolher os “cacos” e dar voz aos envolvidos na história, já não pode ser o mesmo sujeito que vivenciou aquela experiência. É necessário, portanto, certo distanciamento e o emprego de determinadas estratégias para poder realizar o ato de narrar.

Ricardo Piglia, em *Una propuesta para el nuevo milenio*, propõe-se a pensar qual seria a sexta proposta sugerida por Ítalo Calvino, mas não concluída antes de seu falecimento.<sup>8</sup> Assim, fundamentando-se essencialmente nos limites da linguagem quando se trata de narrar acontecimentos traumáticos, quase impossíveis de transmitir, o autor destaca a estratégia de dar a voz a um Outro, o qual pode e consegue transmitir o que o sujeito não consegue. Alguém capaz de intercambiar uma experiência sem transformá-la em mera informação. Resta, então, à figura do narrador distanciar-se do acontecimento, assumindo uma perspectiva levemente marginal, capaz de expressar o que deseja, de uma forma, ao mesmo tempo, pessoal e alheia.

Tal deslocamento é percebido na narrativa de Salim Miguel principalmente pela escolha do narrador. Assim, seguindo a lição do mestre alagoano, que em suas *Memórias do cárcere*<sup>9</sup> afirma ser desagradável utilizar o “pronominho irritante”, apresentando tudo em primeira pessoa, o narrador de *Primeiro de abril* apresentar-se-á em segunda pessoa. Ele irá tentar desvendar os acontecimentos vividos durante os quarenta e oito dias de prisão por meio de um intrincado diálogo consigo mesmo, com o “eu” que ele era no passado.

Desse diálogo imaginário, podem-se depreender duas histórias sobrepostas, que se comunicam e se interpenetram continuamente. Uma é a história desse personagem preso pelo regime militar no dia 02 de abril de 1964, que passa quase dois meses em uma cadeia improvisada, com mais sessenta companheiros de cela e observa tudo atentamente, tentando compreender aquela

---

<sup>8</sup> Cf. PIGLIA, Ricardo. *Una propuesta para el nuevo milenio*. *Margens/Márgenes*, Caderno de cultura, Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires, n. 2, p. 01-03, out. 2001.

<sup>9</sup> RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Vol. 1. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

situação. A outra é a do narrador que reflete sobre tudo isso e tenta, por meio do trabalho com as palavras, transmitir o que se passou na cadeia com “verdadeira isenção”, revendo e reavaliando a distância. Conforme se percebe no fragmento:

já começa a manipular os dados, a ficcionalizar. Não-não! O entusiasmo inicial se esvai, aqui não é uma brincadeira, o que te propões resulta falso e falho. Como? Por quê? Continuas. Dentro de ti se fundem-confundem presente e passado, estás em teu escritório debruçado sobre tuas anotações e estás no alojamento. (p. 78)

O narrador dialoga com o seu “eu” naquela situação e lhe questiona: o que relatar e, principalmente, como relatar? Pois agora não é ficção, é real. Ele pretende observar tudo de fora para tentar compreender a si mesmo melhor no meio de toda aquela situação absurda, que mais parece um pesadelo. E assim como em um “sonho”, as ações do passado são presentificadas na narrativa, pois o “tempo estacionou” naqueles infundáveis dias de prisão:

Acabas de chegar ao alojamento, já com alguns “hóspedes”, não a quantidade que logo vai se amontoando ali, dentro de poucos dias. Estes fizeram a estreia do local no momento mesmo em que o golpe estava sendo desfechado. Sim, hoje é dia 2 de abril. (p. 18)

Da mesma forma, a utilização dessa estrutura dialogal e da segunda pessoa do discurso permite ao narrador apresentar fatos ocorridos enquanto o personagem principal estava preso, como a prisão da “tua mulher”, o auxílio para fugir dado por ela a um amigo perseguido pelo regime, a queima dos livros ditos “subversivos” pertencentes à Livraria Anita Garibaldi, que um dia já havia sido da personagem. E antecipar outras histórias, como a do Coronel Ibiapina e suas muitas faces, da situação constrangedora após ser solto com o Dr. Jade Magalhães, responsável direto por sua prisão, e do próprio recrudescimento da repressão e perda de qualquer “fiapo” de liberdade com o AI-5. Além disso, tal estratégia permitirá que outros personagens também possam “contar” suas próprias histórias, por isso, a utilização do plural no título do livro: narrativas.

Nesse intrincado jogo comunicacional uma palavra avulta, ganha contornos e se estabelece desde as primeiras linhas da narrativa: *perplexidade*. É ela que acompanha o personagem principal algumas horas antes da sua prisão,

quando precisa comunicar à Agência Nacional no Rio de Janeiro o que vem acontecendo em Santa Catarina naqueles últimos três dias (31 de março, 1º e 2 de abril de 1964). É ela também que acompanha o narrador, que hesita indeciso ao iniciar o relato, como que se grudando a sua pele, “nova casca”.

Assim, perplexo, o personagem reflete sobre o que escrever e como escrever os acontecimentos dos últimos três dias: “um pequeno texto anódino, que relate pura e simplesmente o que vem ocorrendo [...] em Santa Catarina, quais seus reflexos. Não-não, nada de reflexos. É por aí, um texto bem curto, não opinativo, meramente informativo.” (p. 6) Da mesma forma, o narrador pretende-se apenas mero “observador distante” dos fatos: “estás ali e não estás ali, te vês de fora, de longe, em outra galáxia, como alguém que observasse acontecimentos que não lhe dizem respeito nem lhe interessam.” (p. 7)

Desse modo, a distância, como um observador atento, o narrador retoma as anotações realizadas na prisão e tenta reelaborá-las muito tempo depois:

Registro de fatos corriqueiros ou insólitos e identificação de um preso que acabou de chegar, as anotações no diário, sucintas, feitas às pressas com tua letra tortuosa, são quase ilegíveis. Agora te esforças, decifrá-las é penoso, mas necessário. As palavras vão surgindo daquele emaranhado, se juntam para compor situações e seres. (p. 69)

O trabalho com a memória, nesse sentido, é difícil, penoso, pois tais recordações o sujeito gostaria apenas de esquecer. Mas, ao mesmo tempo, é imperativo realizar esse ato. E, assim, “como a tecedura, para produzir um véu, se compõem dos movimentos ao mesmo tempo complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, [...] também se mesclam e se cruzam na produção do texto, a atividade do lembrar e a atividade do esquecer.”<sup>10</sup>

Nesse processo, o mais penoso talvez seja “desvelar” do esquecimento uma memória específica, o interrogatório dado no DOPS ao Dr. Jade Magalhães, Secretário de Segurança Pública do Governo do Estado: “Vai! Tenta outra vez. Recorre às tuas anotações. Te esforça, puxa pela memória. Há uma estranha resistência que necessita ser vencida. Lá está: depoimento no Dops dia 21.4.1964.” (p. 53)

Neste processo de rememoração, alguns perfis se avultam, ganham forma e corpo, como o companheiro Mário Morais, mais conhecido como Mário

---

<sup>10</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 5.

Comunista, que recebe um capítulo inteiro “Mário e o *figueirón*”, que faz alusão a uma brincadeira realizada por um pequeno grupo que gostava de se reunir em torno da figueira centenária da Praça XV, no centro da cidade de Florianópolis. Outro será Aurélio Alves, no capítulo “Aurélio, o neto”, o qual afirmava ser neto de Luiz Delfino, poeta catarinense, ainda pouco conhecido.

De outros companheiros de cela alguns fragmentos de histórias e perfis ressurgem, distribuídos fundamentalmente em quatro capítulos: “Fragmentos/Perfis I”; “Fragmentos/Perfis II”; “Fragmentos/Perfis III”; e “Diálogos”. Nos quais, “flagrantes risíveis ou dramáticos desfilam, perfis de vida ressurgem”, dentre eles a própria vida da personagem, pois: “para melhor apreendê-los, e por via de consequência melhor te conheceres, observas, fixas, gravas, extrais lições” (p. 69-70). Assim, ao tentar compreender o outro, compreende a si mesmo, ou, desse modo, busca esconder-se: “em dado momento te questionas: não estarei agindo deste modo para me esconder de mim mesmo, para fugir de meus pavores, da minha indecisão?” (p. 71) Portanto, tais histórias acabam por imbricarem-se na narrativa, possibilitando o aflorar de vozes silenciadas e esquecidas.

No fim, não há distinção alguma entre os presos, pois todos estão passando pela mesma situação: “de repente, sem se conhecerem, sem saberem nada uns dos outros, homens são atirados juntos na mesma prisão” (p.72). E de forma semelhante ao narrador de *Memórias do cárcere*, que afirma repugnar-lhe a deformação das pessoas com as quais conviveu naquele momento, dando-lhes um pseudônimo, fazendo do livro uma espécie de romance, o narrador de *Primeiro de abril* mostra-se contrário à ideia de transformar tudo em ficção e reflete:

De novo paras, questionas a mania que tens de querer catalogar, classificar. Mais: transformar tudo e todos ao teu redor em situações e personagens fictícios. É incorreto. Diante de ti estão quase sessenta seres diferentes, vindos de variados estratos da sociedade, ali confinados em circunstâncias especiais, seja com ou sem motivo. [...] As pessoas não são planas, chapadas. [...] tens ao teu lado homens, não bonecos, que vão sendo afetados... (p. 79)

São homens reais, desvendados ou não em toda a sua complexidade, e que merecem, dadas as circunstâncias, mostrarem-se tais como são, e não como o narrador imagina que sejam. A ideia da “deformação profissional”, “espécie de marca identificadora”, tão cara ao narrador-escritor vai pouco a pouco per-

dendo consistência. Isso porque a prisão é um espaço de exceção: “A excepcionalidade afeta a todos, influencia o comportamento geral dos que ali foram jogados. Sendo os mesmos são outros.” (p. 79)

Esclarece-se parcialmente, desse modo, a escolha por essa estrutura dialógica, próxima do gênero dramático, para narrar essa experiência. Segundo Hannah Arendt, o teatro “é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens.”<sup>11</sup> Assim, na encenação o agente se mostra enquanto age, pelo seu discurso e pela sua ação, mostrando “quem é”, ao invés de dizer “como é” ou “o que foi”. Sendo a ação e o discurso “modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objetos físicos, mas enquanto homens.”<sup>12</sup>

Aspecto reforçado pelo capítulo intitulado “Diálogos”, em que o narrador apresenta pequenos diálogos desconexos entre diferentes personagens, como *flashes* de situações aparentemente sem relação causal entre si, mas que apresentam, por meio do discurso, quem são esses homens. São diálogos sobre assuntos variados, que vão desde o engodo até discussões mais sérias sobre política.

Tudo isso é apresentado a distância pelo narrador, que se coloca como mero espectador privilegiado dos acontecimentos. Assim, ao observar tudo de fora, como se estivesse na plateia, são apresentadas de forma paralela: a história dos presos, representados como seres de caráter elevado; e o absurdo das situações relacionadas aos militares e ao próprio regime ditatorial, que mais lhe parecem atos idealizados por Ionesco ou Beckett.

Desse modo, quando a personagem principal é cercada por um bando compacto de civis e policiais fardados em pleno centro de Florianópolis, ao parar para tomar um cafezinho, no dia 02 de abril de 1964, ninguém esperava sua reação, e o narrador apresenta a cena com suas didascálias: “Há aí uma pausa, um suspense, parece um ensaio de teatro, depois da tua deixa é a vez do comissário, incrédulo, com o que ouve, sem voz, tartamudeia um simples mas... mas...” Nesse ínterim, o narrador continua de fora e acompanha, de longe, aquele “diálogo fantástico na sua incongruência e absurdidade” (p. 7).

[O] comissário diz, é melhor nos acompanhar agora por bem. E outro, um possível investigador, o senhor está detido para averiguações por ordens superiores,

<sup>11</sup> ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 200.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 189.

não há o que discutir. Sem entonação repetes: detido? Ou preso? Por quê? E para tua surpresa surge nova variante acompanhada da palavra detido: detido sim e é bom nos acompanhar logo para o 5º Distrito Naval. Outra voz que não identificas contrapõe: está um montão de gente lá. E outra, num berro: te cala, porra! Como se aquilo não devesse ser dito assim às claras; ou dito de qualquer forma. No momento não apreendes o sentido total do final da frase, retrucas, 5º Distrito Naval? Não é mais dr. Jade? Preciso saber qual o motivo, estou aqui em paz, tomando café com amigos antes de me dirigir ao correio para retransmitir o último comunicado do governador, dentro da minha missão jornalística de informar os acontecimentos e de repente, sem qualquer explicação lógica vou preso; vejam, eis minhas credenciais, deve haver algum engano. Lá longe, da distância em que se encontra o teu outro eu, ele ri da frase tão sem sentido [...]. (p. 8)

E a continuação da cena, conforme destaca o narrador, permanece no “terreno kafkiano do absurdo” (p. 8), pois ao recusar-se a ir de ambulância até o quartel, alegando não estar doente para andar de ambulância, resolve chamar um táxi. Contudo, mais absurdo ainda é a reação dos militares ao solicitar ao personagem que concorde com a ida deles também no veículo, caso contrário terão que “apanhar” outro e pagar a corrida do próprio bolso.

Ao lado dessas situações que parecem destituídas de sentido, devido à insensatez do momento, outras cenas avultam. Dentre elas, a queima de livros considerados “subversivos”, tais como: *A capital*, de Eça de Queirós, *O vermelho e o negro*, de Stendhal, *O alienista*, de Machado de Assis e *Pinocchio*, de Collodi, pertencentes à Livraria Anita Garibaldi, nome também altamente subversivo.

E a insensatez chega aos limites da estupidez, como no caso da prisão de um conhecido agiota, confundido com agitador, o qual afirmava: “seu oficial, me ouça, pelo amor de Deus, mande se informar lá na minha terra, ouça minha gente, sou um homem de paz, foi maldade o que fizeram comigo, nem sei o que é a tal de agitação, eu sou agiota, entenda a-gi-o-ta [...]”. E, oito dias depois, “comprovada a agiotagem do agiota” e não havendo mais dúvidas, pois “podia-se ver na prática, o golpe tinha sido contra os chamados agitadores, não contra agiotas e agiotagem” (p. 75), ele foi solto.

Assim, na tentativa de desmascarar o absurdo daquela situação toda, cujos argumentos não passam de falácias — como a manutenção da família, da ordem e dos bons costumes, que os chamados “comunistas” estavam tentando extinguir —, o narrador utiliza-se do humor como forma de escárnio e crítica ao regime vigente. Esses discursos oficiais são dialogizados na cena do interrogatório realizado pelo personagem no DOPs:

— Das outras vezes também me disseram a mesma coisa, ele não demora, mofei e fui devolvido já de manhã ao quartel...

— O que quer? Privilégios? Ou pensa que nada mais temos a fazer? Será que imagina a trabalhadeira que vocês estão nos dando, a gente dias e noite caçando subversivos, interrogando eles, que se recusam a falar com honestidade.

— O que é que a honestidade tem a ver, que é pra vocês a honestidade?

— Ora, honestidade é honestidade, a palavra diz tudo. Mas para vocês subversivos, que queriam destruir Deus, pátria e família, estas palavras não têm valor, nada conta. Deixemos de conversa fiada, conhecemos bem você e suas ideias. (p. 54)

Ele — Temos aqui uma extensa lista com nomes de pessoas. Preciso que me diga se as conhece e qual seu relacionamento com elas.

Tu — Conheço tanta gente, praticamente toda a cidade.

Ele — Não comece com subterfúgios. Não quero saber de toda a gente, quero saber especificamente de algumas. Por exemplo, tenho aqui, veja, uma lista com nomes de pessoas que assinaram o pedido de reconhecimento do PCB. O que me diz disto?

Tu — O que vou dizer? O que quer saber? Se tem meu nome na lista que está em suas mãos é porque assinei. Qual o crime?

Ele — Pergunta-me qual o crime. Legalização de um partido que só buscava extirpar nossas tradições, Deus, pátria, família, que prega a luta de classes, que queria nos entregar de mão beijada a um país estrangeiro! (p. 55)

Nesse interrogatório, muitas perguntas são feitas, todas baseadas em “fatos concretos”. Tais como a participação da personagem no Congresso de Escritores de Porto Alegre, cujo financiamento havia sido realizado pelo próprio Governo do Estado, a atuação na Gráfica Maria Quitéria e na Livraria Anita Garibaldi, ambas vendidas por ele muito tempo antes do Golpe, “sua reconhecida atuação nos movimentos de esquerda como um líder” (p. 57), se era a favor da campanha o “Petróleo é nosso” e a publicação de escritores “proibidos” na Revista Sul, chegando ao absurdo de questioná-lo sobre sua participação na escolha, pela Câmara de Vereadores da cidade, do nome do comunista Graciliano Ramos para a rua onde morava.

No capítulo, em que o narrador apresenta a cena do interrogatório, o leitor, por meio do riso e da estupidez das perguntas e dos argumentos, devidamente “rebatidos” pela personagem, é levado a refletir sobre a irracionalidade da situação. Assim, ao desmascarar a personagem do Dr. Jade Magalhães, representante do governo militar, o propósito do narrador é desvelar a insensatez do regime ditatorial no País.

E, após quarenta e oito dias de cárcere, exatamente no dia 20 de maio de

1964, às 18 horas, a personagem é libertada. Mas será realmente liberdade? Assim, por meio do sinal de interrogação, presente no último capítulo, o leitor é convidado a refletir sobre esse conceito, pois existem várias modalidades de liberdade, sendo diferente a concepção para cada pessoa. Conforme se depreende a partir da epígrafe retirada do livro *A Revolução Russa*, de Rosa Luxemburgo: “Liberdade é sempre a liberdade daquele que pensa de modo diferente”.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse diálogo imaginário entre o personagem principal e o narrador, que tenta minimamente organizar o relato, como um trabalhador caprichoso que gasta uma “eternidade no arranjo de ninharias, que se combinam [e] resultam na obra tormentosa e falha”<sup>13</sup>, surge uma narrativa fragmentada, cujos capítulos funcionam também como módulos autônomos, com início, meio e fim. E é, na opinião do narrador, essencialmente uma “obra tormentosa e falha”, porque: “Não existe — nem pode existir — sequência lógica em tuas anotações. Elas surgem sem motivação aparente. Ou agora te parece sem motivação. São fragmentos, *flashes*.” (p. 73)

O narrador, nesse processo, recolhe os “cacos” dessa história esquecida, desses personagens/pessoas esquecidas, que estão à margem do discurso oficial. O que Jeanne Marie Gagnebin chamará de “narrador sucateiro”, espécie de *Lumpensammler* (catador de trapos ou colecionador), que não tem por objetivo recolher os grandes feitos, mas “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, [...] algo com o que a história oficial não saiba o que fazer.”<sup>14</sup>

Assim, essas sobras do discurso oficial, que seriam, ao mesmo tempo, o sofrimento, o indizível, e aquilo que não tem nome, o anônimo, são os elementos que o narrador deveria transmitir. Evidentemente, nesse processo, a história contada não possui uma estrutura linear, com um desenrolar tranquilo, pois a rememoração “abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que

<sup>13</sup> RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record. 1978, p. 21.

<sup>14</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2004, p. 88.

ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras.”<sup>15</sup>

Fragmentos de um regime que com certeza não deixou nenhuma das suas vítimas mais rica em experiência comunicável, mas, ao contrário, mais pobres. Entretanto, narrar essa experiência, mesmo que de forma fragmentada e incompleta, é imperativo, para não deixar morrer a esperança de que fatos semelhantes não ocorram mais. Desse modo, a rememoração, como forma de não esquecer o passado, transforma-se também em meio de agir sobre o presente.

Como afirma Ítalo Calvino, existem coisas que só a literatura, com seus meios específicos, é capaz de dar.<sup>16</sup> Assim, ao tratar de um tema tão pesado e traumático como a perda de liberdade, advinda de um regime autoritário e repressivo como foi a Ditadura Militar no Brasil, é necessário preservar certos valores humanos. Nesse sentido, Calvino destaca que:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica [...].<sup>17</sup>

É exatamente isso que se percebe em *Primeiro de abril*, pois ao observar tudo a distância, como um espectador privilegiado, as situações parecem ao narrador como atos de uma peça de teatro. E, a partir de elementos pertencentes ao gênero dramático, ele tenta apresentar ao leitor tudo como “realmente” aconteceu. Conforme destaca Aristóteles:

Deve pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição.<sup>18</sup>

Além disso, estruturar a narrativa desta forma possibilita-lhe dar voz aos diferentes partícipes dessa história, os quais, pela ação e pelo discurso, podem

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 88-89.

<sup>16</sup> Cf. CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. In: *Ética a Nicômaco/Poética*. Aristóteles, v. II. Os pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 216.

mostrar-se como são e contar sua própria versão dos fatos. Nesse processo, a narrativa apresenta uma estrutura híbrida ao misturar elementos trágicos e cômicos, que, pelo desenvolvimento da ação, da peripécia, podem suscitar o terror e a piedade e, ao mesmo tempo, criticar o Regime Ditatorial. Por consequência, realiza-se a catarse, ou seja, a purificação de determinadas emoções, as quais estão no cerne do trauma.