

Fatos e Testemunhas de uma História Instrutiva: A Ficção de Sérgio Sant’anna e a “Geração 64” entre a Ditadura e a Democracia no Brasil (1975 e 1981)

Facts and Witnesses of an Instructive History: Sérgio Sant’anna’s Fiction and the “64 Generation” Between Dictatorship and Democracy in Brazil (1975 and 1981)

*Francisco Alysson Silva Pinheiro¹ 

Resumo

O presente texto discute, a partir dos romances *Confissões de Ralfo* (1975) e *Um romance de geração* (1981), ambos de Sérgio Sant’anna, rupturas e continuidades que marcaram o período de “abertura política” no Brasil no que tange à produção de uma memória em torno da “geração 64”. Buscamos aqui sublinhar diferentes modos pelos quais a história é acionada na ficção de Sant’Anna – ora como conjunto de fatos, ora como narrativa de testemunhas. Esses diferentes modos, variantes conforme a época da escrita, sustentam-se sobre a continuidade da história percebida como instrutora pública e portadora de fins pedagógicos.

Palavras-chave: Sérgio Sant’Anna; “geração 64”; pedagogia da história.

Abstract

The present text discusses, based on the novels *Confissões de Ralfo* (1975) and *Um romance de geração* (1981), both by Sérgio Sant’anna, ruptures and continuities that marked the period of “political opening” in Brazil regarding the production of a memory around the “64 generation”. We seek here to underline different ways in which history is activated in Sant’Anna’s fiction – sometimes as a set of facts, sometimes as a narrative of witnesses. These different modes, varying according to the time of writing, are based on the continuity of history perceived as a public instructor and bearer of pedagogical purposes.

Keywords: Sérgio Sant’Anna; “64 generation”; pedagogy of history.

Introdução

Neste momento em que o impacto da própria realidade ultrapassa de muito o impacto de qualquer ficção, talvez seja válido para o escritor brincar masoquistamente com a impotência de seu próprio ofício [...]. E o autor não se ilude quanto a exercer qualquer crítica maniqueísta, mas assume esta nova *barbárie*, tentando levá-la às últimas consequências, talvez já em busca da saída do túnel o salto libertador, neste

¹ Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História (PPGH/UFC, Fortaleza, CE, Brasil). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7027-0333>.

momento em que muitos se refugiam nostalgicamente no passado. E Ralfo é simultaneamente o torturador e o torturado, herói e anti-herói, o bem e o mal, anjo e demônio [...]. (SANT'ANNA, 1975).

É chato falar, mas eu tenho um livro, chamado *Um romance de geração*, que discute essa questão: no fim da ditadura, o pessoal poderia ter um pouco de nostalgia daquele inimigo com quem todo mundo se acostumou. É bom ter um inimigo, porque ele serve como ponto de referência. Agora, já não existe esse ponto, a não ser pelo fato de que o grupo que ocupa o poder é o mesmo. Mas, como esse grupo já não atua com tanta voracidade e com tanta violência, as pessoas estão se sentindo sós, sem esse inimigo. Isso vai passar (SANT'ANNA, 2021, p. 51-52).

O primeiro dos trechos foi retirado das orelhas do livro *Confissões de Ralfo*, publicado em 1975, escritas pelo próprio autor, Sérgio Sant'Anna², que, na ocasião, criticava a crença nostálgica na capacidade da ficção de representar a realidade. O segundo trecho, por sua vez, retoma o tópico da nostalgia referente, agora, à própria ditadura que se findava oficialmente e que era a circunscrição nítida da ação social dos escritores do período. Nostalgia da nostalgia: a ditadura de 1964 atuava nas narrativas da geração de 1964 como núcleo ao redor do qual se desenhava, via oposição, a identidade geracional. À medida que tal centro se desfaz, a identidade vê-se fragilizada em seus contornos, obrigada, doravante, a enfrentar sua própria impotência frente à nova realidade democrática. Põe-se em discussão, portanto, uma crença fundamental dos anos 1960: a crença na palavra e na arte como atuação política na sociedade – crença essa bastante presente ainda nos anos 1980³ e que, por sua vez, parece cada vez mais revisitada atualmente, perpassando também a história e seu esforço em representar um passado.

Os dois romances aqui discutidos são tomados como “históricos” não por tratarem de acontecimentos do passado, mas por identificarem, sob tal nostalgia, implicações teóricas quanto ao papel da arte na representação do passado. É comum tomarmos por “romance histórico” aquele que mobiliza um conjunto de personagens, acontecimentos e fatos passados de uma época determinada. Esse entendimento parece ignorar que tal caracterização se aplica a qualquer romance, uma vez que, inevitavelmente, toda produção ficcional se passa em um solo histórico. Isso posto, é necessário precisar o que entendo por “romance histórico”. Acredito que o termo não

² Sérgio Andrade Sant'Anna e Silva (1941-2020), contista, romancista, poeta e professor, é um importante escritor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, ganhador de três prêmios Jabutis – *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro e outros contos*, de 1983; *Amazona*, de 1986; e *Um crime delicado*, de 1997, respectivamente –, recebeu também o prêmio Portugal Telecom, em 2003, por seu livro *O voo da madrugada*; e o prêmio Clarice Lispector de 2011 pelo livro *O livro de Praga*. Apesar de sua vasta produção em diferentes formas narrativas, Sérgio é reconhecido sobretudo pelos seus contos e, também, pelo seu livro *Confissões de Ralfo*, de 1975, no qual trabalha o contexto autoritário não a partir das estruturas realistas canônicas, mas de formas alegóricas e críticas. Suas obras foram inicialmente publicadas pela Civilização Brasileira, sendo algumas, nos anos 1990, publicadas por editoras como a Nova Fronteira e a Bertrand Brasil, até final da primeira década dos anos 2000, quando passa a ser publicado pela Companhia das Letras. Morreu em 2020, vítima da pandemia de COVID-19. Para saber mais, consultar: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16805/sergio-sant-anna> (acesso em: 25 set. 2022, às 14:36h).

³ Na década de 1980, alguns grupos de intelectuais remanescentes da “geração 60” retomam o debate acerca da “cultura popular” e da “Revolução Brasileira” em uma perspectiva de continuidade dos projetos anteriores à ditadura, como os Centros Populares de Cultura referentes ainda às ideias do “nacional-popular” do período pré-ditadura (FONTELES, 2021). Evidentemente, tal postura expressa apenas um dos segmentos dentro do enorme debate suscitado nos anos 1980 sobre o papel do intelectual frente à democracia e à cultura de massa.

se circunscreva à representação de um passado, senão à reflexão acerca da representação desse passado, quer dizer: acerca do modo como se dá a produção do passado e, por conseguinte, a produção histórica. É histórico, nesse entendimento, o romance que pensa a história (BRAUNA, 2022). É *literária*, por sua vez, a ficção que teoriza o processo de encadeamento cronológico e atribuição de sentido ao tempo histórico, a instituição social que a autoriza e as formas de narrar o passado; isto é, nas palavras de Michel de Certeau (2016, p. 92), “a literatura é o discurso teórico dos processos históricos, ela cria o não-lugar em que as operações efetivas de uma sociedade têm acesso a uma formalização”, ou seja, a literatura é “um discurso ‘lógico’ da história, a ‘ficção’ que a torna pensável”.

A partir dos livros *Confissões de Ralfo* (1975) e *Um romance de geração* (1981), discuto os modos como os romances de Sérgio Sant'Anna pensam a continuidade da história em sua dimensão pedagógica – a história enquanto instrução –, ainda que dentro de disjunções que, no Brasil, tornaram-se perceptíveis sobretudo com o fim da ditadura de 1964. A história “mestra da vida” tem seu ponto de distinção no século XVII, com a discutível separação entre política e moral – e, por conseguinte, entre história e moral –, dando à história papel auxiliar em relação ao poder; isto é: crendo-se um saber separado da política, a história busca ser-lhe útil, opondo-se, para tal, à sua dimensão artística. Com a progressiva profissionalização do historiador e sua atuação como professor moral e cívico ao longo da Revolução Francesa e do século XIX, tal papel pedagógico da história e do historiador se estende até hoje, eclipsando a face artística que implica a tessitura do passado (KNAUSS, 2008). Assim, também o papel do intelectual é pensado entre essas duas dimensões: a pedagógica e a artística – caracterizadas por duas políticas distintas.

A escolha específica por Sérgio Sant'Anna ocorre em razão das questões que esse autor coloca à sua geração e, por conseguinte, à representação do passado, o modo como desestabiliza os vínculos identitários desse grupo e, portanto, a memória e a história da “geração 64” através do tensionamento das margens identitárias e de autoridade. Desde 1975, com a publicação do livro *Confissões de Ralfo*, Sérgio vem pondo ao avesso as estruturas ficcionais de sua geração, marcada pela ditadura civil-militar de 64, cujos integrantes mais expressivos na literatura memorialista são Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis, rompendo com a “reconstrução de um período histórico via memórias pessoais” (PERDIGÃO, 1996, p. 5). Em 1981, com a publicação de *Um romance de geração*, o autor retoma críticas elencadas anteriormente para pensar o período da “redemocratização” no Brasil – ainda que tal semelhança crítica ocorra sob a disjunção de paradigmas dos fatos e das testemunhas, como melhor explicitarei.

Assim, o solo histórico sobre o qual nos debruçamos possui três camadas: 1) a primeira é em 1975, durante a ditadura de 1964; (2) a segunda é em 1981, durante o período de abertura política e de progressiva “redemocratização” nacional; (3) por último, a compreensão histórica implicada em cada um desses estratos a partir das obras selecionadas. Por meio desse autor, através de seus escritos, tomamos conhecimento de modos de pensar e narrar um passado, a ditadura de 1964, frente aos dilemas democráticos dos anos 1980 – a proliferação das imagens e dos sons a partir da massificação da televisão, bem como a mudança da moral histórica dos fatos para a testemunha. Para melhor identificar a continuidade e a diferença, separamos duas cenas particularmente significativas dos paradigmas pedagógicos e artísticos. A primeira, do romance de 1975, problematiza a história enquanto memória de datas e fatos ensinados; a segunda, do de 1981, refere-se à aprendizagem histórica a partir das testemunhas. Em ambas, a despeito das distinções, critica-se o imperativo pedagógico da história.

Confissões de Ralfo: Pedagogia dos Fatos

Publicado em 1975, o romance *Confissões de Ralfo* destoa de produções que almejam testemunhar ou representar um passado de modo realista – perspectiva comum ao memorialismo da época. Telma Hilbert (1990) destaca que mesmo quando Sérgio Sant'Anna toma “situações em um sentido histórico”, o faz desvencilhando as forças da literatura de sua capacidade unicamente testemunhal, de modo a fugir de enquadramentos que circunscrevem esse passado a um tempo, a um sujeito, a uma classe ou a uma geração específicos, produzindo, com isso, deslocamentos sensíveis em torno daquele período ditatorial.

Ana Paula Teixeira Porto (2011, p. 15) parece não seguir tal linha em sua tese de doutorado, uma vez que parte do pressuposto de que “o texto literário não está livre de injunções de seu tempo e não pode prescindir dele”, de modo que, conforme hipótese levantada pela autora a respeito da produção de Sérgio Sant'Anna, “as estratégias estéticas usadas pelo escritor são desconstrutoras, isto é, pautam-se em uma linguagem com arranjos particulares para agenciar a formalização de questões temáticas vinculadas aos períodos de repressão histórico-social” (PORTO, 2011, p. 15). Sustentando, portanto, uma oposição texto e contexto no qual este explicaria aquele, a autora busca desvendar aspectos da realidade do período por trás das alegorias do livro de Ralfo.

De fato, o texto literário está atravessado por condições socioculturais. Entretanto, a importância do romance de 1975 não se baliza por sua crítica à ditadura de 64, isto é, como um romance que lança luz sobre aquela realidade histórica específica. Para Régis Lopes Ramos (2017), ao contrário de Ana Porto, a ficção de *Confissões de Ralfo* se distancia da realidade para melhor revelá-la, uma vez que quanto menos uma obra de arte se propõe a ser sociológica ou realista, mais ela se torna reveladora do momento social em que foi constituída; o distanciamento de Sérgio Sant'Anna em relação a um tipo realista da narrativa – tipo ordenado e controlado – se dá para uma postura mais crítica, que não torna a experiência passado, mas “quase-passado”, uma ausência que não se encerra.

Noemi Perdigão (1996), aproximando-se desse entendimento, coloca em artigo que o romance de 1975 vai de encontro a todo um conjunto de narrativas que buscava denunciar opressões e, colocando-se como revolucionário, pretendia encontrar uma identidade nacional, tendendo, com isso, a obliterar as fraturas da sociedade brasileira e do próprio caráter ficcional de seu texto. Para Noemi, o romance de Sérgio Sant'Anna põe ao avesso essas buscas, uma vez que não esconde seu caráter ficcional, mas o toma, assim compreendo, como protagonista na figura de Ralfo – que é, simultaneamente, autor e personagem, torturador e torturado. Em breve retomarei essa discussão.

Mas um fator se destaca em toda essa discussão bibliográfica: é a citação de uma cena específica, talvez a mais citada do livro aqui abordado: a cena da famosa inquirição à qual Ralfo é submetido e na qual é torturado, obrigado a confessar sua identidade brasileira através de datas e fatos históricos inicialmente e, em seguida, definições e saberes do senso comum. O interrogatório ocupa dois capítulos do livro V (o romance é dividido em nove livros) e inicia-se após a prisão de Ralfo, que, depois de abandonar seu trabalho em “Goddamn City”, passa a viver como mendigo. Em uma de suas importunações na praça pública, é perseguido por cidadãos e preso pela polícia, que o leva a “uma cela imunda e infestada de pequeninos insetos, sobre um chão de cimento, onde havia vestígios de sangue, mijo e vômito”. O interrogatório que

se segue faz referência, em sua forma, às cenas de interrogatórios e torturas denunciadas em textos da época, mas o tom dado ao conteúdo do interrogatório denuncia uma questão não tão restrita a regimes autoritários.

O interrogatório começa perguntando seu nome – Ralfo da Silva, 26 anos, sem documentos, brasileiro. Ao afirmar-se brasileiro, o questionário começa por datas, fatos e personagens conhecidos dessa identidade:

- Quem descobriu o Brasil?
- Pedro Álvares Cabral.
- Uma cusparada por ter pensado na puta que pariu.*
- Para que descobriu Pedro Alvares Cabral o Brasil?
- Para maior glória da coroa portuguesa.
- Quando?
- 22 de abril de 1500.
- E o que aconteceu antes, em 1492?
- A descoberta da América por Cristóvão Colombo.
- E o que havia na América quando lá aportou Colombo?
- Índios.
- E o que é um índio?
- Um membro da raça aborígine das Américas.
- Assim como vós?
- Assim como eu, senhores.
- Uma chibatada por ser um índio (SANT'ANNA, 1975, p. 117-118).*

No começo, os temas referem-se ao Brasil Colônia, passando pelos séculos XVI até o XIX da Europa e dos Estados Unidos até chegar a assuntos cotidianos, como receitas culinárias e conhecimentos gerais. No decorrer das perguntas, porém, sempre que se identifica com figuras específicas, Ralfo é agredido: quando se identifica com o índio, com os bolchevistas, com os atores de teatro, com os bárbaros, com os megalomaníacos, com Dostoievsky, com Jesus Cristo, por ser um escritor, por ser cínico, etc. É importante perceber como essas figuras aparecem como provocação à narrativa de datas e fatos gloriosos da história; elas são posicionadas como exemplos antiexemplares, antipedagógicos. Não aparecem sob o signo do maniqueísmo:

- E o que é maniqueísta?
- Alguém que segue uma doutrina fundada nos princípios opostos do bem e do mal.
- Assim como vós?
- Não, meus senhores.
- Duas chibatadas por não ser um maniqueísta (SANT'ANNA, 1975, p. 119).*

Esse postulado não maniqueísta já é anunciado nas orelhas do livro, na citação que trago no início do texto: “E Ralfo é simultaneamente o torturador e o torturado, herói e anti-herói, o bem e o mal, anjo e demônio” em oposição à postura daqueles que “se refugiam nostalgicamente no passado” (SANT'ANNA, 1975). Nesse sentido, Ralfo foge dos limites do passado, transborda e inunda o presente com sua barbárie e seu caos, isso porque Ralfo não é ninguém, não tem identidade e luta contra a identidade que aprisiona. Ralfo é ficção, e como tal é que pensa o Brasil, anticívico e anti-identitário.

A interpretação dada ao interrogatório pelos autores anteriormente citados é vasta: para Telma Hilbert (1990), Sérgio brinca com a própria “literatura do eu” característica de sua época, e com as pretensões de narrar os fatos tais quais aconteceram, podendo com isso a capacidade imaginativa; Ana Paula Porto (2011), por sua vez, compreende o interrogatório como crítica à “gratuidade da violência” do regime militar de 1964, isto é, a completa irracionalidade dos interrogatórios de tortura desse período, cujo objetivo é apenas produzir dor; Régis Lopes Ramos (2017) aponta que o interrogatório busca sobretudo castigar mais do que obter respostas, e também atribui à cena uma crítica à dimensão rememorativa e repetitiva do ensino de história. De fato, essa centralidade do ensinar e dos livros didáticos é significativa no romance.

A descrição dada à narrativa da tomada de Eldorado, alguns capítulos anteriores ao interrogatório, dá essa dimensão didático-pedagógica: “(*Pequena narrativa épica para os livros histórico-didáticos de Eldorado*)” (SANT’ANNA, 1975, p. 45). A tomada de Eldorado possui caráter guerrilheiro com discurso voltado ao poder do “povo” – além de se tratar de uma tomada fictícia de uma cidade imaginária por um personagem de ficção. Mas o que destaco é que a característica “histórico-didática” não se limitava à esfera militar daqueles anos, mas também incluía a militante. Ela parece compor um apelo comum à história, um imperativo pedagógico da história baseado em grandes eventos, em grandes personagens e em fatos aos quais a ficção estaria subordinada.

Durante a tomada de Eldorado pelos guerrilheiros, alguns de seus líderes são mortos, e cabe a Ralfo assumir a liderança da cidade tomada:

O regime de Eldorado não deverá ser o Capitalismo ou o Socialismo ou qualquer outra fórmula já viciada em sua própria definição. O que Eldorado terá é um regime de sonho. Eldorado, o país da fantasia. Que todos nos conheçam desse modo. [...] Devemos construir um mundo ficcional a que a realidade possa posteriormente adaptar-se. E ninguém mais adequado do que este vosso modesto servo – Ralfo, o lendário autor-personagem – para exercer a liderança nesta ilha também ficcional [...]. E para um país de mentira, nada mais apropriado que um chefe ficcional (SANT’ANNA, 1975, p. 48).

Entretanto, ao tentar colocar a imaginação do poder – lembrando um dos lemas da geração que viveu 1968 –, Ralfo, ficção tornada personagem, é metralhado por trás e passa os capítulos seguinte na condição de marginal – ora como assistente burocrático de uma empresa, ora como mendigo, ora como prisioneiro. A meu ver, o que está em discussão no romance é a condição marginal, fora da ordem, que a ficção ocupa em um mundo onde impera a noção de útil e de instrução histórica, um mundo centrado na verdade e que quer tirar da ficção, a pontapés e chibatadas, os fatos. E onde os fatos imperam, decai-se a ficção e, com ela, a criação.

Se no romance de 1975, porém, o que parece haver é uma pedagogia dos fatos na qual diferentes grupos disputam um receptor que deve ser passível de aprender sua identidade nacional – seja esta conservadora ou revolucionária – e, portanto, de provar sua aprendizagem via rememoração, os anos que marcaram o período da dita “abertura política” parecem preconizar uma pedagogia cujo núcleo não é mais a narrativa grandiosa histórico-didática ou as datas e fatos de grandes acontecimentos, mas a experiência pessoal do que antes era um receptor, e que agora passa a ser um transmissor, não mais aquele que rememora datas e fatos, mas aquele que narra sua

experiência e que é dela proprietário. Nasce assim o “sujeito-vítima” sobre o qual se depositará a exigência não de rememorar fatos e datas, mas do narrar sua experiência traumática⁴.

Um Romance de Geração: Pedagogia das Testemunhas

Em *Um romance de geração*, questiona-se o que podemos chamar de “invenção” da “geração 64” a partir de um conjunto de relatos produzidos por figuras públicas de ex-militantes ou jornalistas que sustentavam sua autoridade em suas vivências durante o regime militar de 1964 no Brasil. Sem caráter necessariamente autobiográfico – ainda que este seja uma característica desses relatos –, esses textos se restringiam a determinado momento da vida e centravam-se na figura do indivíduo, produzindo um “memorialismo de geração” que, entre os anos 1970 e 1980, consolidou modos de dar a ver o passado recente e a relação entre vida individual e vida política, na qual esta dá sentido àquela e aferra esse passado à figura do “eu” (BASTOS, 2000). Em Sérgio Sant'Anna, por sua vez, sugere-se um modo de dar a ver as margens – seja do indivíduo, no caso de Ralfo, seja do grupo, no caso do romance de 1981 –, de estranhar essa geração e o passado recente por ela narrado. O autor não pretende dizer a verdade, mas estranhá-la. Conhecer como se dá a conhecer um passado, explicitar sua ficção e quais as possibilidades desse saber sobre o passado naquele período de “democracia do senso comum”⁵.

Antes, porém, atentemos para o título. O termo “romance” parece destoar do livro, que se estrutura como peça de teatro de único e longo ato seguida do projeto original e conceitual da peça. Seu uso não se refere aparentemente a um gênero, mas sim a um espaço literário para o qual caminham vários gêneros, o romance como forma de conhecimento (BRAÚNA, 2022). O termo “geração”, por sua vez, também não se limita aos aspectos biológicos ou mesmo às escolas artísticas; ele é próximo de uma “engrenagem temporal”, um recorte cujos limites estão condicionados aos aspectos e usos políticos, sociais, econômicos e culturais, fazendo dele uma escala móvel, conceito em movimento, uma “respiração do tempo” que dá fôlego à história e estabelece, em determinado presente, uma interpretação do passado (SIRINELLI, 2006), dando a ver percepções sobre história e sociedade produzidas em um momento específico. Em sua ficção, Sant'Anna põe em xeque esses dois marcos circunscritivos: o romance como

⁴ Carolina Silveira Bauer (2014) explicita a nocividade desse “sujeito-vítima”, aquele que foi diretamente atingido pela ditadura civil-militar de 1964 e que busca reparação histórica, no que se refere à consolidação de uma política pública em torno da memória da ditadura de 64 no Brasil. A autora destaca que a centralidade dada a tal sujeito nas reivindicações e nas medidas do Estado produziu “um consenso sobre a necessidade de reparação que se baseia na pena frente à dor sofrida, e não nas práticas terroristas implementadas pelo Estado”. Além disso, ao centralizar somente as vítimas, obliteram-se as práticas terroristas do Estado e seus agentes, bem como a dimensão comum que a memória e a história da ditadura de 1964 têm em relação à sociedade no geral, ou seja, é uma história da violência que não pode dizer respeito somente a um grupo, mas envolve toda uma partilha comum e uma ação pública (BAUER, 2014, p. 156).

⁵ Por “democracia do senso comum” remeto-me aos apontamentos de Beatriz Sarlo (2016, p. 123) referentes ao modo como as “democracias midiáticas” produzem um discurso retórico que realoca os limites entre a vida privada e a pública, dando maior destaque àquela e alterando “a relação entre os fatos que afetam a todos os cidadãos e aqueles cuja projeção diz respeito apenas aos que estão privada e diretamente envolvidos em um conflito”. Essa “democracia” busca “humanizar” as situações ao mesmo tempo que “se contrapõe à democracia das instituições” por meio de uma “democracia da opinião” baseada em mobilizações passionais. Nela, a televisão produz uma aparente humanização baseada na experiência individual, “natural”, que se contrapõe e nega a “democracia das instituições”

estranhamento do que está às margens do consenso geracional e o deslocamento de divisões geracionais aceitas pelo senso comum.

Ao colocar no centro narrativo os limites geracionais, veremos como Sant'Anna articula uma compreensão da experiência geracional de 1964 fugindo das restrições instrutivas da história. Ao estranhar essa geração, o livro coloca no centro da narrativa um escritor desiludido com os projetos emancipatórios de sua geração: Carlos Santeiro (autorreferência a Sérgio Sant'Anna) se instala num apartamento pequeno e bagunçado, localizado no edifício Príncipe Charles (o nome já expressa vontade de distinção), no bairro Copacabana, Rio de Janeiro, com uma excelente vista de janela "par a par" que lhe propõe uma ampla visão da vida comum dos demais moradores, cujo objetivo é tomá-los como objetos de conhecimento na escrita do romance de sua geração. A janela, assim, promete ser um portal de acesso seguro ao conhecimento (o escritor não tem contato direto).

Essa promessa, todavia, não se cumpre. Já na sua primeira experiência diante dela, seu entusiasmo arrefece frente ao que vê:

[...] Era a hora do crepúsculo, a fresta entre o mundo da realidade e o da mais desvairada imaginação. Fechei as cortinas (*ele fecha realmente as cortinas*) e fui lá embaixo comprar tudo aquilo que um escritor precisa: carbono, papel, borracha, fita de máquina, cigarros, cachorro-quente, Coca-Cola... E nada de álcool, menina [...]. Anoitecia e eu queria surpreendê-los assim: apaguei minhas próprias luzes, ou melhor, as luzes da sala, para que eles não me vissem, mas eu, sim, pudesse espia-los em suas tocas, captá-los na mais absoluta intimidade (SANT'ANNA, 2009, p. 31).

O autor-personagem prepara-se para fazer um apanhado de sua geração. Mescla de luz e sombra, o crepúsculo, assim como a aurora, possibilita o conhecimento e a visibilidade posto não cegar nem pela claridade nem pela obscuridade (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007). É no crepúsculo, porém, que o artista melancólico vê o mundo, nesse momento pouco antes da escuridão total que impossibilita a visão. No "romance", o saber é um desejo de observar sem ser afetado, tal qual um olho que vê sem ser visto, como sugere a vista pela janela de Carlos Santeiro:

E, como alguém ansioso, expectante, diante de um pano que vai subir para uma peça de teatro, fui descerrando devagarinho, chorando, aquela cortina que descortinaria para mim as entranhas, a chaga viva desta cidade.

Ele ri um riso satânico e começa a descerrar as cortinas, enquanto narra com uma voz de filme de terror.

ELE: – E eu ria um riso satânico, há, há, há, cheio de espuma em meus lábios, diante daquela janela, que rasgaria para mim, como bisturi – era tão perto! – sim, a chaga viva da cidade, desvelando-me, como numa autêntica violação, a intimidade mais recôndita de seus habitantes.

Ele faz uma pausa de efeito, de absoluto silêncio.

ELE: – E sabe o que eu vi?

ELA: – Não.

Pausa.

ELE: – Televisão! (SANT'ANNA, 2009, p. 31).

Santeiro vê a televisão daqueles que seriam seu objeto de conhecimento. Ele vê o próprio ato de ver. A visibilidade que a televisão coloca ao escritor o perturba na medida em que converte os agentes da história em espectadores em meio à proliferação de imagens e sons: “E as pessoas que estavam vivas, os atores que faziam os acontecimentos, não eram aqueles bichos humanos em suas tocas, mas aqueles outros dentro do espelho, que eram o palco, o cenário, o picadeiro [...]” (SANT’ANNA, 2009, p. 32). Buscando o real dos sujeitos, Santeiro deparava-se com ficções, tomadas por ele como um modo passivo de lidar com a história, ao mesmo tempo que compreende tratar-se de uma ação que se dá não no real, mas na dimensão ficcional, inseparáveis, como em uma tela de TV: é a própria realidade ficcional que se apresenta.

Esse choque narrativo de alguém que quer fazer o romance de sua geração, o apanhado final dessa experiência, e se depara com sujeitos que não são mais objetos passivos, mas espectadores cuja realidade está perpassada por ficcionalidades, desloca Santeiro de suas pretensões de conhecimento. Jacques Rancière (2021) faz um importante estudo sobre a figura da janela na ficção. Partindo do poeta Rilke, o autor aponta que a janela não figura mais como promessa de conhecimento a respeito do mundo exterior, mas, antes, como fronteira que embaralha interior e exterior, nos quais não há harmonia. Já não se trata mais de se *apropriar* de um exterior da ficção, um real, como criam os realistas do século XIX, mas sim *tocá-lo* e ser afetado por ele. Ainda que para escrever seja necessário “manter a janela aberta”, é preciso renunciar ao “mito da casa arrumada” e tornar as “janelas mais opacas e mais abertas à ameaça do fora”. É preciso, nesse sentido, desvendar as estruturas ficcionais para poder melhor saber do outro. Não se trata, assim, de negar a ficção em prol de uma realidade, e tampouco de querer eliminar a separação entre o dentro e o fora, mas de tomá-los em uma perspectiva dialógica do encontro e do toque que afeta a ambos.

A literatura não deve, pois, compreender algo, mas estranhá-lo e estranhar a si mesma, tornar algo próximo distante e tornar-se distante de si: “A agressão da escrita será a agressão de um fora que ensina a ver desfazendo todas as sínteses sensíveis constituídas” (RANCIÈRE, 2021, p. 54). Nesse sentido, a literatura de Sérgio Sant’Anna não visa arquivar os fatos do passado ou denunciar seu autoritarismo, mas sim desfaz “sínteses sensíveis constituídas” em torno da “geração 64” entre o que está fora e dentro de tal conceito, desfazendo o “senso comum” estabelecido, tanto em relação ao passado de 1964 quanto às ficções que o dão a ver. Não se trata de mostrar um real, mas combater a ficção do consenso com outra ficção, aquela que produz dissenso e que é munida da capacidade criativa.

A janela pela qual o escritor pretendia ver o mundo, apreender o real e a ação dos sujeitos, deparava-se com outra ação, outra janela, outra ficção, e não com o real. A imagem do “crepúsculo” desenhada pelo desiludido escritor no momento de abertura das cortinas da política brasileira anunciava uma noite e não uma aurora, um último momento de saber sobre a geração que também entraria em crepúsculo – um declínio da narrativa geracional em uma perspectiva melancólica frente ao passado. A televisão e a democracia parecem representar não só o fim da ditadura como também da narrativa da geração de 64 e de suas testemunhas, bem como da expectativa quanto ao papel ativo dos sujeitos no modelo democrático que se instaurava. Ante a técnica frenética da televisão, com a proliferação de informações e imagens dadas com imediatez (sem mediação, direta), o artista vê a ineficácia de sua narrativa, que já não mais exerce o papel de recuperar os fatos e produzir imagens: “Era como se eu tivesse

encontrado e perdido, num espaço de poucos minutos, o romance da minha vida. Como se Marcel Proust, por exemplo, saísse para jantar e, na volta, encontrasse vários quarteirões de Paris, inclusive o seu, em chamas" (SANT'ANNA, 2009, p. 33).

A figura de Proust citada por Santeiro coloca em questão a própria tessitura da memória: os quarteirões queimados implicam a impossibilidade de trazer o fato puro à cena, sobrando somente, com isso, o trabalho esgarçado da memória – e, no caso de Santeiro, essa impossibilidade tornaria seu projeto inviável. Por um lado, o trabalho da memória enquanto resgate da verdade de um passado se torna precário; por outro, a necessidade de recordar, de contar uma história para se desviar da alucinante proliferação de fatos e imagens da TV. Recordar e esquecer, história e literatura: eis os movimentos da narração que são lembrados no romance de 1981.

Em estudo sobre Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin (2013) destaca que a atividade narradora se caracteriza pelo movimento de "recolhimento e de dispersão", no qual as "coisas" não "estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas em sua ausência" (p. 4). O trabalho da memória não é o de preencher ausências, mas o de trabalhá-las na tessitura da narrativa. Em um momento supostamente democrático, no qual proliferam vozes, imagens, fatos dados como acessíveis imediatamente a um espectador, é imprescindível lembrar que o esquecimento também é motor da narrativa – tanto dos agentes do Estado quanto das vítimas.

Na parte final do livro, Carlos Santeiro questiona a jornalista sobre o porquê de sua procura por ele, busca por preencher o panteão da geração, uma vez que já há algum tempo não escrevia nada. Ela diz que "com a 'abertura política' e o resto todo" o jornal teve a ideia de fazer "uma matéria com a Geração de 64", isto é, com a "geração de autores que atuou durante a ditadura" e em cuja lista constava o nome de Santeiro, ainda que aparentemente por um engano do editor. Assim como Sant'Anna, Santeiro também ocupa lugar ambíguo nessa geração, parece destoar das características memorialísticas que marcaram essa produção literária – assim como *Confissões de Ralfo*, o romance de Santeiro, "Memórias antecipadas de Carlos Santeiro", inverte a lógica memorialística presente em autores como Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis – narração dos fatos com base na experiência pessoal.

A todo tempo, a jornalista – determinando o limite da definição do escritor, uma lauda a mais didática possível – dá à conversa um tom de interrogatório (relembrando o famoso interrogatório do livro de 1975), no qual o autor, testemunha, dita a definição de sua geração como em um relatório burocrático com fins pedagógicos. Tomemos sua definição:

ELE: – A Geração de 64 é aquela que produziu obras a partir da ditadura militar, ponto. E quando se fala em geração no Brasil, estamos nos referindo, obviamente, às pessoas de classe média e alta, ponto. Porque jamais ouvi usar a palavra "geração" para a classe operária, ponto. É como se eles não tivessem idade, ponto. Como se uma geração continuasse a outra identicamente, ponto. Ou, no caso de se impacientarem com a falta de perspectiva, caem na marginalidade, ponto. Nesse sentido existe também uma nova geração da classe operária que poderia ser chamada Geração 64, dois-pontos: uma geração dentro da qual setores estatisticamente importantes resvalaram para o crime como modo de sobrevivência, ponto [...]. Mas não é sobre essa geração ou algo semelhante que versam esta peça e esta entrevista, ponto. Esta geração, que

poderíamos chamar de proletária, não pôde falar por si mesma, ainda não produziu obras, porque não teve acesso à cultura, ponto. Se tivesse tido esse acesso, talvez acontecessem surpresas como a que ofereceu a primeira geração artística inglesa surgida pelo ensino democrático proporcionado pelo Partido Trabalhista e que deu origem a fenômenos inesperados, como os Angry Young Men e os Beatles, ponto. Se no Brasil ocorresse um fenômeno semelhante de democratização da cultura e da criação, talvez se manifestasse na arte não as habituais seriedades e sisudez política da classe média, mas possivelmente um festim dionisíaco como o carnaval, ponto. Talvez a revolução brasileira, inclusive a revolução cultural, venha a ser como um samba-enredo em que o povo, desfilando fantasiado pela avenida, em meio a batuques e danças orgiásticas, termine seu desfile diante do Palácio do Governo, exigindo o poder, ponto de exclamação! (SANT'ANNA, 2009, p. 79-80).

Observa-se pela longa citação que a definição dada pelo personagem Santeiro transborda os limites da lauda e inclui aquilo que lhe escapa, seu fora, a indefinida geração proletária, que, segundo o autor, “não produziu obras porque não teve acesso à cultura”. Sobressai-se também o entendimento frente a temas comuns da geração de 64: a maneira como a “revolução brasileira” é tratada pela “classe média” e a própria noção de povo, tomado na descrição não como passível de aprender seus passos, mas como portador de uma compreensão própria de revolução a partir de noções carnavalescas.

No texto, Santeiro descreve a revolução como uma ficção que vira ação, um verbo que se faz carne. Ao limitar sua compreensão de revolução ao “acesso à cultura” (qual cultura?) e à perspectiva carnavalesca do samba-enredo que, ao final do desfile, toma o poder, a personagem Santeiro – o intelectual desiludido da “redemocratização” – quer sair de seu quarto, quer eliminar a barreira que o separa da massa na perspectiva de que é necessário ensinar cultura e romper com a separação entre a ficção carnavalesca e a realidade do poder. Ele mantém, desse modo, um paradigma aparentemente democrático da arte que se torna ação e, portanto, da arte que supera sua distância em relação à ação que lhe é supostamente exterior. Uma arte, pois, que ainda é instrutiva.

É possível estabelecer conexão entre a perspectiva de revolução trabalhada por Santeiro em 1981 e a canção do sambista Wilson das Neves “O dia em que o morro descer e não for carnaval” de 1996. Nesta, a revolução não é algo ordenado, passível de ensinamento, mas sim uma dança orgiástica, algo que flerta com a morte num contato direto com o real despido de qualquer fantasia. No entanto, a revolução não é algo desejado, mas temido. Não se sabe os caminhos que ela pode seguir, suas rajadas de fogos tornam-se rajadas de fuzil, não haverá ensaio geral, a alegoria é seu arsenal e o enredo é a “cidade partida”, de tal modo que “melhor é o poder devolver pra esse povo alegria, se não todo mundo vai sambar no dia que o morro descer e não for carnaval”⁶. Santeiro, por sua vez, coloca a revolução como a superação da separação entre o real e o imaginário do carnaval, mesmo que ainda passível de ser guiada e disciplinada. Tópico comum da “geração de 1964”, a revolução brasileira aparece sob as vestes não mais do militar/militante-instrutivo, mas do orgiástico e carnavalesco,

⁶ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RSpKeImahjM> (acesso em: 11 mar. 2023, 11:56h).

ora ameaçador, ora direcionado. O fato é que, em ambos, a ficção pensada a partir da imagem carnavalesca é imprescindível à revolução.

Mas, a despeito dessa definição, a operação acionada por Sérgio não parece ser “dar voz”, registrar uma experiência, mas fazer transgredir em silêncio os ruídos do fora para dentro: “Porque o que eu sempre admirei mesmo foi o silêncio; sempre achei que as palavras quebram a estrutura primeira do universo, sua perfeição” (SANT’ANNA, 2009, p. 70). Não mais as palavras – exacerbadas pelas vozes da massa e da mídia –, mas o silêncio em evidência; não mais a utilidade, mas o inútil; não mais o rememorar, mas o esquecimento. Em um momento de “abertura” no qual se crê que todos têm voz e todos reivindicam voz, talvez caiba à arte produzir silêncio, torná-lo evidente e reassumir sua inutilidade frente a um mundo onde tudo é útil. E Sérgio parece produzir um estranhamento em torno daquela geração quando a encena, não em seu barulho, mas no silêncio dentro do romance, na medida em que torna presente a ausência da “geração proletária”. Com isso, o autor não quer inseri-la nos limites estabelecidos da geração de 1964, mas atualizar e comunicar experiências de passado, romper com a narrativa individual do “sujeito-vítima”.

Em *Confissões de Ralfo*, o personagem é preso e submetido à tortura não como militante ou guerrilheiro, mas como mendigo – esse detrito inútil e indesejado da sociedade do progresso. O capítulo que abre a parte do depoimento de Ralfo é uma canção intitulada “Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol”, Preta Velha que não tem nome, nem idade, nem pátria e que não quer nada; ela é o princípio da inutilidade, sem documento, sem identidade e sem nome. No projeto original do romance de 1981 – disponível na segunda parte do livro – Sant’Anna destaca que o romance de ato único possuiria três outros atos: no segundo ato “estaria em ação uma faxineira, obrigando, devido à limpeza, que os personagens mudassem de um lado para o outro dentro do apartamento”, além de que o início do ato seria “o abrir da porta pela faxineira, que acordaria o escritor com as seguintes palavras, quase a título de *senha mágica*: ‘Finnegan, wake up. Wake up, Finnegan, está na hora de começar’” (SANT’ANNA, 2009, p. 99-100). Ao final desse segundo ato, a faxineira, que após a fala inicial permaneceria em silêncio durante toda a ação, se jogaria da janela, encerrando a cena.

Nos romances, mendigos, faxineiras e “proletários” fazem eco silencioso às memórias e falas geracionais. O autor desestabiliza, com isso, não só o limite geracional enquanto passado, mas o próprio modo como se dá a invenção do tempo da geração, ou seja, a literatura “memorialística”, que passa a ser ela própria discutida por nosso autor, a partir de Santeiro, que compreende a literatura como “as formas do colonizador e das classes que ocuparam o seu lugar após a ‘independência’, entre aspas, do país, ponto” (SANT’ANNA, 2009, p. 83).

Confissões do Romance, a Antipedagogia

Tanto o romance como a geração produzem uma ordem temporal que é questionada por Sérgio, que indaga a produção da memória, do ato de recordar, de lembrar e de esquecer o passado. Ele destaca o esquecimento necessário para a memória e, portanto, o papel da ficção em detrimento do imperativo dos fatos. Em um momento no qual o memorialismo começa a se tornar uma forma de entender esse passado recente, Sant’Anna destaca que o testemunho é também, e talvez até mais, um ato ficcional e não só documental – seu lembrar só é possível pelo esquecimento.

Na relação entre Santeiro e Cléa (a jornalista) está implicada, entre outras coisas (como a própria produção testemunhal), a relação entre um autor que testemunha e um receptor que ouve e solicita sua narrativa – a jornalista faz pensar um conjunto midiático que mobiliza a figura testemunhal em toda uma esfera pública que quer ouvir e fazer falar. Ao salientar na cena a relação do autor geracional com a jornalista, bem como a consolidação da televisão como veículo e linguagem, Sant'Anna destaca a centralidade do leitor/espectador colocado, no geral, fora do texto, aproximando-o daquilo que Certeau (1982, p. 109) destacou como sendo o presente mesmo na narrativa: sua capacidade de estabelecer uma relação com o outro na “encenação literária” que combina construção e desconstrução, numa escrita que “caminha entre a blasfêmia e a curiosidade, entre aquilo que elimina, constituindo-o como passado, e aquilo que organiza do presente, entre a privação ou a desapropriação postulada pela normatividade social que ela impõe ao leitor, à sua revelia”.

Ao mesmo tempo que produz um corte, a escrita histórica impõe ao leitor uma “normatividade social”, um consenso e uma pedagogia do passado. Todavia, essa escrita, ao hipertrofiar sua dimensão pedagógica e política (no sentido da política institucional), sobrepuja sua face antipedagógica, blasfeme, produtora de dissenso. Assim, ao mesmo tempo que é impelido a definir sua geração e, portanto, a limitá-la em um passado, numa lauda, num conceito, Santeiro transborda tais margens indo ao encontro de outra geração, silenciosa e ausente, não para encerrá-la dentro do conceito de sua geração, mas para comunicar sua geração e evidenciar ausências.

Enquanto no romance de 1975, escrito durante a ditadura, criticava-se o escrutínio da ficção em busca de datas e fatos que provassem a aprendizagem e a identidade de Ralfo, inclusive sua identidade como brasileiro, no romance de 1981, escrito durante o processo de “abertura política”, dá-se uma busca pelo testemunho de Santeiro na definição de sua geração. No primeiro interrogatório, extrai-se o aprendido; no segundo, exige-se o ensinamento. Ora o personagem é forçado a recitar datas e fatos, ora se lhe solicita que narre o passado a partir de sua experiência. Ora é aluno, ora é professor; em alguns casos, centra-se em uma “história universal”, em outros, em uma “experiência pessoal”. Esse duplo movimento implica intencionalidades distintas: em ambos, um interrogatório com fim definidor, uma busca por assegurar o sentido, circunscrevendo-o à memória, tanto pelos fatos quanto pelas testemunhas. Nesse movimento de lembrar e narrar, excluem-se dois outros motores da narrativa: o esquecimento, enquanto condição inventiva, e o receptor.

O esquecimento, elemento próprio da criação, é obliterado pelo “dever de memória” sobre os fatos e as experiências vividas. Segundo Tzvetan Todorov (2000), há dois usos da memória: o literal e o exemplar. Na primeira, a experiência vivida é absolutamente singular, incomparável e inimaginável, constituindo a comparação uma ofensa. Na segunda, compreende-se que a comparação é indispensável para a construção de uma perspectiva comum, com uso útil dessas memórias no combate às opressões do presente. Tal “perspectiva comum”, porém, não elide a singularidade de cada evento, mas possibilita, por meio da comparação, destaca Todorov, a compreensão das semelhanças e das diferenças. A memória exemplar, nesse sentido, possibilita que as lembranças (especialmente as traumáticas) adquiram um uso presente em detrimento da compreensão individualista do trauma. Reconhecer o passado é tomá-lo enquanto uma experiência “em comum” para que se possa, de fato, exercer um ensinamento ao presente: “Para que la colectividad pueda sacar provecho

de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras" (TODOROV, 2000, p. 25).

Nesse entender do conflito entre o trauma e a testemunha que o trabalha através da memória e da história⁷, existem, de acordo com Napolitano (2020), duas perspectivas: (1) "posição ética radical", na qual há impossibilidade de narrar ou representar a experiência traumática (o que se aproxima da memória literal de Todorov); (2) "movimento de cura coletiva", que busca uma "escuta institucional" para as vítimas, combinando isto a uma reflexão "para impedir o esquecimento". Essa necessária atenção à utilidade comum e política do passado, presente tanto em Napolitano quanto em Todorov, corre o risco de, politizando-se e institucionalizando-se, deixar de ser política naquilo que é determinante na eficácia histórica: sua arte.

A eficácia histórica implica diretamente a arte de escrever histórias – envolve tanto a história quanto a literatura. Ela não se mede somente por sua capacidade de produzir arquivos, provas ou memórias à política institucional da disciplina e de sua dimensão "pública". Ela atua numa distinção fundamental entre "política da estética" e "estética da política", conforme destaca Jacques Rancière (2012), segundo o qual a primeira busca o dissenso e a segunda o consenso. Ao centrar-se na produção de consenso e identidade, a escrita histórica empobrece sua dimensão artística em razão do valor útil-pedagógico da memória e do passado de 1964. Ao querer transformar a literatura em arquivo do passado, perde-se o potencial primeiro da ficção crítica: sua dimensão dissidente, sua capacidade de ação crítica, no sentido disruptivo do termo – aquele que fere o consenso estabelecido e desafia sua identidade.

O debate entre arte e política proposto por Rancière (2012, p. 12) põe em discussão o fator pedagógico: por um lado, a "emancipação política" e, por outro, a "instrução pública". Referindo-se à "geração de 1960", sua geração, o autor destaca, a partir dos debates sobre o teatro, duas posições aparentemente divergentes frente ao papel instrutivo da arte: 1) uma marcada pela figura de Brecht, seguindo a compreensão de que o teatro é "uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses", de modo que "os que tinham entendimento do sistema social deveriam ensiná-lo aos que eram vitimados por esse sistema, a fim de armá-los para a luta". A outra perspectiva é expressa pela figura de Artaud, que compreende o teatro como "o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias", de modo que os intelectuais, "que nada sabiam do significado da exploração e da rebelião", deveriam "aprender com os mesmos trabalhadores que eles tratavam de ignorantes".

Ora solicita-se que o intelectual ensine, ora que aprenda; de um ponto de vista ele é o detentor do saber, do outro é completamente ignorante e, portanto, deve sair de seu lugar para aprender. Em ambos, a relação com o espectador, que por vezes é tido como passivo e em outras como o detentor do saber que deve ser ouvido, busca eliminar a separação entre palco e plateia, converter o verbo em carne e, portanto, exercer uma

⁷ Segundo Marcos Napolitano (2020, p. 31), a relação entre vítima e trauma se dá pelas reivindicações de determinados grupos à justiça. Entretanto, o trauma figura como contraponto do testemunho, uma vez que produz uma imagem congelada do passado, de lembranças paralisadas e desestruturadas; o trauma impede "uma narrativa que dê acesso aos outros", ele impede a "narrativa estruturada ou mesmo de lembrança ordenada, dificulta ao extremo a transformação do fato traumático da memória em 'experiência dizível' da história". Nesse sentido, o trauma precisa ser trabalhado para que possa haver história e memória.

função pedagógica na qual “o papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante” (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

Aqui entra em cena outro ponto esquecido da “geração 64”, o receptor, agora entendido como “espectador”. No conto “O recorde”, publicado no livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, em 1982, é o próprio espectador que se torna narrador. A história se passa numa “pequena praça construída para abrigar a estátua do vulto histórico de barbas, o almirante Tamandaré”, que, vez ou outra, era sequestrada por estudantes ou substituída por bonecas de madeira. Apesar disso, sua figura era signo de unificação. E era em torno dela que o recorde seria perseguido pelo ciclista “estrangeiro” Cristóbal Colombo, personagem central que é observado por uma mulher negra e um índio (e, ao longe, por policiais que cochilavam). Esses, por sua vez, são também observados pelo narrador do conto, o Espectador: “E ali está ele, o Espectador, diante do ciclista batendo o recorde mundial [...] de permanência sobre duas rodas” (SANT'ANNA, 2007, p. 121).

Mas o que chama a atenção é o “recorde” do título, que tanto pode ser substantivo quanto verbo. Em ambos, há um sentido – a duração no tempo – e um sujeito, o(s) espectador(es): “um desses tipos que parecem ter vindo ao mundo para *ver*, testemunhar [...]. Pois há coisas que não devem ser guardadas apenas no álbum de ciclista, mas naquele arquivo geral, coletivo, cujas informações são muitas vezes transmitidas de boca a boca” (SANT'ANNA, 2007, p. 127). O recordar não é propriedade somente dos lugares de memória institucionais (como a praça e a estátua) ou pessoais (como o álbum de fotografias), mas compõe também um “arquivo geral”, transmissível de boca a boca, um registro subjetivo da memória cujo acesso é privilégio da arte – não há nenhuma função pedagógica no recorde senão seu fato memorável.

Não é por acaso que autores como Rancière (2012) e Nicolazzi (2010) dão destaque à figura do receptor enquanto espectador e leitor de história e, por meio dele, à legitimação da história e sua eficácia. O primeiro opõe à “instrução pública” a “emancipação intelectual” do receptor e a igualdade de inteligência (não a equivalência) entre o espectador e o intelectual: entendimento segundo o qual não se busca eliminar a distância entre um e outro, mas desenvolver a “arte de traduzir”, “de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para o uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Com isso, já não se trata mais de uma oposição entre a palavra e a ação, o olhar e a ação, a representação e a prática, mas sim da compreensão de que a palavra é ação, o olhar é ação e a representação em si só é uma prática que conforma ou deforma uma realidade.

Discutindo acerca da leitura da história e do papel do leitor na legitimação da disciplina ao longo do tempo, Nicolazzi (2010, p. 539) analisa um conjunto de discursos que versam sobre ferramentas que o leitor deveria ter ao se propor ler os textos históricos, o que faz o autor levantar a hipótese de que as discussões e possíveis alterações teórico-metodológicas da escrita da história implicam diretamente “formulações ‘teóricas’ sobre as maneiras pelas quais as histórias devem ser lidas”. A partir da Idade Moderna, destaca o autor, a história adquire função cívica e, cada vez mais, ler bem a história significa não só ser capaz de avaliar criticamente seu conteúdo no que se refere à veracidade do que é dito, mas, sobretudo, tirar dela uma lição.

Atualmente, a história segue sua profissionalização e institucionalização, o que faz com que tanto ela como seus profissionais historiadores/as assumam uma dupla

função: crítica, aquela que estabelece corte e que deve, portanto, empenhar-se em deslocamentos de sentidos comuns; e cívica, produtora de consensos, envolta em questões políticas e morais. Essa função cívica, por sua vez, possui reflexos em outra ética historiográfica: a revolucionária, que, apesar de propor-se anticonsensual, também se sustenta no princípio pedagógico (KNAUSS, 2008).

Dissemos anteriormente que tais formulações tomam por arte política aquela que produz conflito de ideias ou sentimentos referente a uma conscientização através da superação da distância entre representação e ação. No entanto, é mais política a arte que produz distanciamento, uma vez que capaz de deslocar regimes sensoriais. A "política" aqui não é definida pelas instituições somente, mas pela atividade que "reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns" (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60). Partindo desse entender, parece-me que a memória e a história da "geração 64" e, por conseguinte, da ditadura militar no Brasil são infelizes em ambos os sentidos políticos: por um lado, veem-se feridas nas disputas jurídicas e institucionais, haja vista o processo de anistia política só recentemente discutido (e com sacrifícios) pela Comissão Nacional da Verdade; por outro, esse mesmo passado se empobrece na medida em que os textos que o abordam dão centralidade ao "princípio de realidade" ou a uma busca pela verdade e pelo resgate da memória que são insuficientes em sua afirmação crítica e artística.

Considerações Finais

A título de conclusão, avento a ideia, em desenvolvimento, de que, embora haja uma mudança da pedagogia baseada em datas e grandes narrativas para uma pedagogia centrada na narrativa de experiências individuais e traumáticas, ambas mantêm em comum seu caráter instrutivo, minando a força da arte enquanto capacidade divergente. O risco que se corre é querer combater a ficção conservadora e saudosista da ditadura de 64, tão presente na atualidade, com provas e fatos ou com a autoridade testemunhal daqueles que vivenciaram o período da ditadura. Inútil, aponta Sérgio Sant'Anna: ficção só se combate com ficção.

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A hora da estrela: história e literatura, uma questão de gênero? In: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007. p. 43-51.
- BASTOS, Alcmeno. *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- BAUER, Carolina Silveira. Quanta verdade o Brasil suportará? Uma análise das políticas de memória e de reparação implementadas no Brasil em relação à ditadura civil-militar. *Dimensões*, Vitória, v. 32, p. 148-169, 2014.
- BRAÚNA, José Dércio. *Tentações de um "historiador falhado": o cerco da história na operação ficcional de José Saramago*. 2022. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2022.
- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 56-130.
- CERTEAU, Michel de. O "romance" psicanalítico: história e literatura. In: CERTEAU, Michel de. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 91-116.

- FONTELES, Kalil Tavares. *Preto e branco, azul e vermelho: cultura popular, tempo e literatura no Jornal Nação Cariri (1980-1987)*. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HILBERT, Telma M. Remor. *Confissões de Ralfo: um romance de geração*. 1990. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 1990.
- KNAUSS, Paulo. Uma história para o nosso tempo: historiografia como fato moral. *História Unisinos*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 140-147, maio/ago. 2008.
- NAPOLITANO, Marco. Desafios para a história nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus. *História: Questões e Debates*, Curitiba, v. 68, n. 1, p. 18-56, jan./jun. 2020.
- NICOLAZZI, Fernando. Como se deve ler a história. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 26, n. 44, p. 523-545, jun./dez. 2010.
- PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. Confissões de Ralfo: o avesso das memórias. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 1, p. 79-88, 1996.
- PORTO, Ana Paula Teixeira. *Das estórias à história: um olhar crítico-social em narrativas de Sérgio Sant'Anna*. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O escorpião atrás do espelho: a tortura no regime de 1964 e o declínio da narrativa*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SANT'ANNA, Sérgio. O recorde. In: SANT'ANNA, Sérgio. *50 contos e 3 novelas*. São Paulo: Cia de Letras, 2007. p. 119-133.
- SANT'ANNA, Sérgio. Sob o domínio da depressão. In: SANT'ANNA, Sérgio. *O conto não existe: entrevistas e ensaios (1969-2020)*. Recife: Cepe Editora, 2021. p. 43-53.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um romance de geração*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- SARLO, Beatriz. A democracia midiática e seus limites. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 117-128
- SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 131-138
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

* Minicurrículo do Autor:

Francisco Alysso Silva Pinheiro. Mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (2023). Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisa financiada pela FUNCAP (Processo nº BMD – 0008-01856, 01. 03/23). Email para contato: Sorpinheiro@gmail.com.