

Possibilidades da violência na Florianópolis de Cristovão Tezza (sobre a ditadura civil-militar em seus primeiros romances)

Natan Schmitz Kremer¹
Alexandre Fernandez Vaz²

Possibilities of violence in Florianópolis by Cristovão Tezza (about the civil-military dictatorship in his first novels)

Possibilidades de la violencia en la Florianópolis de Cristovão Tezza (sobre la dictadura cívico-militar en sus primeras novelas)

Resumo

Com base em três romances de Cristovão Tezza que se passam em Florianópolis, o artigo discute um deslocamento da violência externa à sua internalização no sujeito. Para isso, começamos discutindo, pela chave Literatura e Sociedade, sobre o lugar que a ditadura civil-militar ocupa nos primeiros romances do autor e como este processo de violência externa exercido pelos militares (em *Ensaio da Paixão*) reverbera na repetição traumática por parte do sujeito (em *Aventuras Provisórias*), resultando, por fim, em uma internalização da violência que passa a se apoiar nas ameaças do passado, por meio da memória (em *O Fantasma da Infância*). Concluímos com um breve comentário sobre o lugar de Florianópolis na formulação estética do autor, apontando como as obras que relacionam a ditadura de 1964 à cidade constituem um problema estético que segue sendo desenvolvido em sua literatura atual.

Palavras-chave: *Cristovão Tezza; Ditadura civil-militar; Florianópolis; Trauma; Memória.*

1 Mestre em Sociologia na Universidade Federal de Santa Catarina. Formado em Ciências Sociais na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: natan.kremer@gmail.com

2 Professor Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua no Departamento de Estudos Especializados em Educação e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Bolsista de produtividade do CNPq. Doutor em Ciências Humanas e Sociais (Dr. Phil) pela Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Alemanha. E-mail: alexfvaz@uol.com.br

Abstract

Starting from three novels by Cristovão Tezza that take place in Florianópolis, the article discusses a displacement from external violence to its internalization in the subject. For this, we begin by discussing, through the Literature and Society key, the place that the civil-military dictatorship occupies in the author's first novels, and how this process of external violence exerted by the military (in *Ensaio da Paixão*) reverberates in the traumatic repetition by part of the subject (in *Aventuras Provisórias*), resulting, finally, in an internalization of violence that starts to rely on the threats of the past, through memory (in *O Fantasma da Infância*). We conclude with a brief comment on the place of Florianópolis in the author's aesthetic formulation, pointing out how, from the works that relate the 1964 dictatorship to the city, they constitute an aesthetic problem that continues to be developed in his current literature.

Keywords: *Cristovão Tezza; Civil-military dictatorship; Florianopolis; Trauma; Memory.*

Resumen

A partir de tres novelas de Cristovão Tezza que transcurren en Florianópolis, el artículo discute un desplazamiento de la violencia externa a su interiorización en el sujeto. Para ello, comenzamos discutiendo, a través de la clave Literatura y Sociedad, el lugar que ocupa la dictadura cívico-militar en las primeras novelas del autor, y cómo este proceso de violencia externa ejercido por los militares (en *Ensaio da Paixão*) repercute en la repetición traumática por parte del sujeto (en *Aventuras Provisórias*), resultando, finalmente, en una interiorización de la violencia que pasa a apoyarse en las amenazas del pasado, a través de la memoria (en *O Fantasma da Infância*). Concluimos con un breve comentario sobre el lugar de Florianópolis en la formulación estética del autor, señalando cómo, a partir de las obras que relacionan la dictadura de 1964 con la ciudad, constituyen un problema estético que continúa desarrollándose en su literatura actual.

Palabras clave: *Cristovão Tezza; Dictadura civil-militar; Florianópolis; Trauma; Memoria.*

Introdução

Depois de um romance que se passa em São Paulo, *A tirania do amor* (TEZZA, 2018), Cristovão Tezza retorna à sua ficcionalização de Curitiba em *A tensão superficial do tempo* (TEZZA, 2020). A capital do Paraná tem sido palco de uma série de romances importantes, talvez dos mais conhecidos do autor. Ele, que nasceu em Lages, no Planalto Catarinense, mudou-se ainda na infância para o Paraná, o que, no entanto, não tornou Curitiba exclusiva em seu processo ficcional, no qual não é incomum encontrarmos deslocamentos geográficos. É o caso, por exemplo, de *A suavidade do vento* ([1991] 2015), obra que se passa em uma pequena cidade fronteiriça ao Paraguai, país que também vira cenário do romance.

Neste texto, interessamo-nos, especialmente, pela emergência de Florianópolis, capital de Santa Catarina, em sua ficção. Embora seja um romance “esquecido” pelo autor, ele que considera sua obra apenas a partir de *Trapó*, de 1988, o fato é que a primeira ficcionalização da cidade foi elaborada em *Ensaio da paixão*. Escrito em 1980 e publicado em 1986, o livro traz, na dedicatória, um comentário sobre os sete anos em que o autor viajou nos ensaios da paixão, referência ao experimento teatral de W. Rio Apa, no correr dos anos 1960 e 1970. Sua permanência em Florianópolis, que parece ter se iniciado por volta de 1973, é imprecisa. Realizou, entre 1976 e 1981, a graduação em Letras na Universidade Federal do Paraná; na sequência tornou-se professor substituto na congênere de Santa Catarina, onde também cursou o mestrado, concluído em 1987. A obra se passa em 1971.

Em dois romances pós-*Trapó*, *Aventuras provisórias*, de 1989, e *O fantasma da infância*, de 1994, Florianópolis continua sendo o cenário. Neste artigo, seguimos a cronologia de publicação dos romances, examinando como os temas da violência e da memória ganham forma nas prosas, recorrendo, para tanto, aos conceitos de Sigmund Freud e de Walter Benjamin. Começamos o texto

pensando em algumas questões que perpassam *Ensaio da paixão*, observando os efeitos arbitrários de uma intervenção militar orquestrada pelo regime de exceção que se impusera no país. Na sequência, dedicamo-nos ao retorno de um dos personagens do *Ensaio*, Pablo, que protagonizará *Aventuras provisórias*, em que a violência antes executada pelo Estado se transfere, em seu exercício, para o sujeito traumatizado. Ao finalizar, propomos uma leitura de *O fantasma da infância*, notando certo afastamento de uma violência “crua” – a prisão e a tortura, na obra *Ensaio*; um assassinato, em *Aventuras* –, que se transforma em uma imagem do passado, a qual persegue André Devinne, o protagonista, como uma ruína. Concluimos o texto refletindo sobre a imposição da memória aos personagens de Tezza, nos quais o intento de fuga – seja pelo deslocamento, seja pela identidade – se mostra fracassado. No movimento, o autor dissocia a cidade de Florianópolis da imagem de natureza, opondo-se, assim, a uma série de outros autores, e colocando, em seu lugar, a possibilidade da política.

O trabalho se situa em uma tensão entre a Sociologia e a Literatura que pode ser estudada, na tradição intelectual brasileira, pela chave Literatura e Sociedade, como formulado por Antonio Candido. Conforme lembra o autor, a possibilidade analítica da estrutura social pela forma narrativa não se encontra na atenção ao externo – aquilo por ele chamado de “sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais” (CANDIDO, 2000, p. 9) –, senão em uma análise interna do objeto, na qual “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na construção da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 6). É pelos deslocamentos e reincidências internas das primeiras obras de Tezza que se constituem, então, as páginas que se seguem. A discussão mostra como a ditadura civil-militar vai assumindo novas camadas de significação que abandonam a forma da violência externa, exercida pelos militares, ganhando expressão pelo sujeito, em um processo de repetição da experiência traumática, e chega, por fim, à

estrutura da memória como uma ameaça constante, a qual abre uma possibilidade da violência que pode desestabilizar o sujeito a qualquer momento. Conclui-se que, embora Florianópolis seja um espaço abandonado em sua prosa atual, foi por meio dos romances que conectam a ditadura de 1964 à cidade que o autor construiu uma estética para si, insistindo nela até o momento presente.

O teatro da ditadura

Ensaio da paixão é um romance destoante na prosa de Tezza. Se o autor considera sua obra a partir de *Trapo*, deve ser por ter começado a formular nesse livro uma espécie de entrecruzamento na narrativa que, com evoluções estéticas, o acompanha até os romances atuais. Em *Trapo*, os capítulos com as histórias de um garoto são intercalados com outros sobre o intento de um professor aposentado de reconstruir a vida daquele personagem, Trapo. Formalmente, são duas sequências de capítulos que se intercalam, construindo uma narrativa preocupada com a dualidade da história. É o que marcará a estética de Tezza anos depois, já não pela sobreposição de capítulos, mas pela constituição de parágrafos que começam em uma cena e terminam em outra (no próprio *A tensão superficial do tempo* não há capítulos, trata-se de texto corrido). No *Ensaio da paixão*, a prosa de Tezza é ainda insegura, com tons épicos: romance mais extenso, algo truncado, também imagético, embora menos preocupado com a linguagem, com uma vasta quantidade de personagens que se conhecem entre si.

O texto de Tezza parece responder às experiências de W. Rio Apa no teatro, como se evidencia pela leitura da dedicatória da primeira edição:

Durante sete anos viajei
na Paixão de Todos os Homens,
o teatro-vida de W. Rio Apa,
nas dunas da Lagoa da Conceição. (TEZZA, 1986, s. p.)

Na segunda edição, de 1999, a dedicatória a Apa se mantém, mas a referência à Lagoa da Conceição, bairro na região leste de Florianópolis, é suprimida. A relação de W. Rio Apa com Florianópolis, que na prosa de Tezza se destaca na passagem dos anos 1960 para os 1970 é, contudo, mais antiga. Já em 1957, Salim Miguel havia publicado um comentário sobre o autor, nas páginas da *Revista Sul*, impresso do empreendimento modernista que se desenrolou em Florianópolis em meados do século XX. Nele, Salim Miguel (1957) destaca o começo da ficção de Apa, referindo-se à passagem dele por Florianópolis em uma viagem de barco; é nesse barco, inclusive, que Apa se muda com a família, abandonando a casa em Curitiba e passando a viver de forma nômade. No fundo de sua estética, desenha-se um jogo de aproximação da natureza, de recusa da vida na cidade. Décadas depois, sabemos pela dedicatória de Tezza que Apa retornou a Florianópolis e desenvolveu seu empreendimento teatral na cidade. Voltaremos a essas questões.

O Ensaio da paixão tem três momentos. No primeiro, sua parte mais extensa, lemos sobre a chegada dos atores à ilha na qual a obra transcorre, para os ensaios da Paixão de Cristo, sob a direção do velho Isaías. Mas não se trata propriamente nem de atores nem de teatro, pelo menos no sentido canônico. Retirado em uma ilha pouco habitada, Isaías recebia as mais diversas pessoas para encenarem os dias finais da vida de Cristo. Nela, porém, não há espectadores, todos atuam. E esse “todos” é composto por um grupo muito heterogêneo: *hippies*, estudantes, escritores, artistas plásticos e atores de fato, pessoas cansadas da vida na cidade que encontram na ilha um afastamento das demandas rotineiras. Durante 40 dias, a vida fica em hiato e, em Florianópolis, os personagens inventam uma espécie de fuga.

Na sequência da apresentação dos personagens, há um segundo movimento da narrativa, os capítulos “Festa” e “O primeiro ensaio”, nos quais os atores, que haviam sido apresentados individualmente, se encontram e conflitos se estabelecem. Por fim, a narrativa apresenta o desenrolar de uma intervenção na ilha, por parte dos militares que estavam no poder.

Após conhecermos, no primeiro capítulo, Isaías – o velho diretor dos ensaios da Paixão que, infeliz com os caminhos da encenação anual, se retira a um canto isolado, deixando Cisco encarregado dessas responsabilidades –, começam a chegar os personagens que compõem a trama de Tezza. É quando entra em cena Pablo, ao alugar uma canoa para levá-lo à ilha: “fosse rico, alugava um barco a motor no trapiche dos grã-finos” (TEZZA, [1986] 1999, p. 16), mas não era. Ele, que havia trabalhado como segurança de estacionamento em alguma cidade não mencionada (possivelmente Curitiba, como veremos) para poupar dinheiro para o verão na Paixão, acaba por alugar uma canoa dos “pescadores modorrentos”, no “trapiche de tábuas podres, entulhado de redes, balaios, tralhas, canoas velhas” (TEZZA, [1986] 1999, p. 16). Joga-se na canoa “e a água de camarão e peixe [...] se concentrou nos seus pés, encharcando-lhe” (TEZZA, 1999, p. 17). Já no mar, chamam-lhe aos gritos. É Miro que pede carona, carregando consigo quadros que pintara:

Mas, bah, cara, agora sim, acertei na cor. [...]. E mudei meus temas também. Aquela crise da cidade, prédios, ruas sem saída, placas, rodas, emparedamentos, isso não me interessa mais. Agora quero coisa visceral, sabe? Lá do fundo da gente. (TEZZA, [1986] 1999, p. 18-19)

Pablo refere-se aos pescadores modorrentos, à água de tainha e camarão na canoa alugada, a uma versão que se conecta à natureza (agressiva), a certo litoral que se dedica à pesca. O que há de interessante no romance de Tezza é, no entanto, o afastamento dessa imagem como única forma interpretativa do espaço no qual a narrativa transcorre. Com a pluralidade de personagens, no *Ensaio da paixão*, é constante o movimento de afirmação por parte de um deles seguido pela negação por parte de outro. Um bom exemplo é Cisco.

Chegando à ilha, Pablo e Miro o encontram. Cansado da cidade, há anos passou a residir na Ilha da Paixão com o velho Isaías. O teatro, para o diretor, era nutrido por finalidades espirituais, componente que se perde (as motivações da assistência passam a ser diversas), o que o leva à reclusão, cabendo a Cisco – aquele

que há mais tempo o acompanhava – a direção do empreendimento (é ele quem mantém o pouco contato com o velho, organiza os quartos onde os atores se hospedarão, maneja os conflitos que possam surgir entre tantos tão diferentes entre si). Organizando as atividades, logo se interessa pela liderança, almejando superar Isaías, desejando, inclusive, sua morte (em uma imagem edípica). Há diversas passagens que mostram seu caráter perverso, mas talvez a dos cigarros seja o melhor exemplo. Após uma noite de bebedeira, acorda de resaca em seu quarto. Em seguida, pega a chave que escondia sob o travesseiro e abre um baú com centenas de cigarros de todos os tipos, que ia pedindo e ganhando pela ilha. Sai de sua casa, fuma um deles e vai ao encontro de Edgar. Quando chega ao seu quarto, Cisco lhe pede um cigarro e o amigo lhe oferece um maço. Cisco diz dever-lhe um, mas Edgar responde que não, que o que ele tem é de todos. Ao sair, o rapaz esconde os cigarros em dobras da bainha da calça. Logo encontra Rômulo, que deveria estar alimentando as galinhas, mas estava fumando maconha na praia. “– Tem um cigarro aí?”, Rômulo pede. “Cisco puxou os bolsos vazios para fora com a rapidez e o humor de um palhaço de circo: – Nada” (TEZZA, [1986] 1999, p. 50). Ora, “era muito difícil controlar o prazer da crueldade contra um adversário tão absolutamente fraco” (TEZZA, [1986] 1999, p. 48).

Há uma contradição no romance de Tezza que pode ser pensada com base na epopeia. A extensa e pormenorizada descrição dos personagens na primeira parte do *Ensaio da paixão* parece assumir certo tom épico que talvez dialogue com W. Rio Apa, especialmente com a obra *Os vivos e os mortos*, objeto da dissertação de Tezza, defendida em 1987, na qual escreve:

O passado absoluto, a ausência de contato com um tempo presente e o apoio em uma lenda sagrada, eis aí três características que nos permitem, por enquanto, definir *Os vivos e os mortos* como uma obra épica no sentido mais canônico do termo. (TEZZA, 1987, p. 166)

O texto de Tezza, nessa leitura bakhtiniana adotada pelo autor, não seria épico. Mas há um elemento na leitura benjaminiana da epopeia que dá pistas de certo resquício épico no *Ensaio da paixão*.

Não é propriamente à epopeia que Benjamin se refere ao pensar Leskov como contador de histórias, senão ao último narrador ainda imerso em uma comunidade. Se a modernidade, como mostrou Durkheim (2019), cria uma cisão entre uma noção de indivíduo e outra de sociedade, na obra de Leskov o crítico Walter Benjamin (2018) ainda encontrou um lugar para uma narrativa coletiva que responde às experiências de um grupo social coeso – nos termos de Durkheim, a solidariamente mecânica. Na modernidade, a cisão entre indivíduo e sociedade, porém, se impõe, e é isso que dá ao romance sua possibilidade de efetivação, pela história de um herói, assim como a reprodutibilidade técnica que, por meio da imprensa, possibilita a impressão em massa, tornando possível a leitura individual (BENJAMIN, 2017). Por um lado, uma tradição oralizada – a da epopeia, a da contação de histórias – se seculariza ao passar à página escrita; por outro, a imprensa possibilita uma impressão em série na qual não há componente aurático, já que a reprodutibilidade técnica rompe com as ideias de *original e cópia*. A modernidade possibilita a apreciação individual da obra sem conexão com uma ideia de autenticidade, tampouco de comunidade.

Há no romance de Tezza, por um lado, a apresentação de um grupo reduzido de pessoas, todas conhecidas entre si, como o que se poderia esperar de uma tradição oral ou épica. Por outro, porém, essas pessoas ali se encontram em uma espécie de hiato, e não na vida cotidiana. Os ensaios do teatro da Paixão não respondem propriamente à vida cotidiana, coletiva, senão a um intervalo ao qual voluntariamente se submetem. Neste sentido, elas não carregam uma memória compartilhada sobre aquele espaço, uma experiência transmitida de forma geracional, tampouco uma visão de mundo comum e coesa. O que há, na Ilha da Paixão, é um intento de fuga, já que buscam se afastar daquilo

que são, embora permaneçam sendo, o que resulta, então, em um conflito crescente entre si. E a fuga, esta que os personagens empreendem na obra de Tezza, sempre tende ao fracasso. Em uma palavra, poderíamos pensar em uma constante tentativa de refundação por parte dos personagens, mas na qual o fracasso sempre aparece como destino.

Assim, há algo de contraditório em suas páginas. Nesse romance ainda imaturo, a imagem de Florianópolis aparenta estar diluída em uma comunidade composta por pessoas externas à cidade, o que paradoxalmente acentua a ideia de fuga. Mas se há uma imagem de fuga na figura de Miro, de natureza em Pablo, o que Cisco acaba por delatar, para além de seu posicionamento perverso, é a complexidade dos sujeitos que Tezza busca retratar em seu romance. Longe de produzir a ideia de um uno, cada um dos atores assume uma trama complexa de sentimentos, que resulta em conflito quando postos em diálogo (traições, diferentes moralidades no que se refere ao consumo de drogas, ideias divergentes sobre a vida e a Paixão, assim como sobre o regime ditatorial instaurado em 1964). O que o romance de Tezza realiza formalmente, em uma descrição com tonalidade épica, é uma trama psíquica complexa que expressa os conflitos de uma vida sob a ditadura civil-militar.

A obra de Tezza, embora com preocupação semelhante, produz um movimento diferente daquele empreendido por Salim Miguel, maior expoente do modernismo florianopolitano. Se a estética de Othon Gama D'Eça ([1957] 2008) – uma das antípodas de Salim – defendia um indivíduo à mercê das condições climáticas, ambientais, em suma, um indivíduo sem desejo, ontologicamente ligado às mazelas da natureza (FLORES, 1997), Salim Miguel, desde 1951, com a publicação de *Velhice e outros contos* ([1951] 1981), vinha rompendo com esta posição do academicismo catarinense. Nas narrativas do vanguardista, os personagens vivem a angústia e o recalamento, a solidão na cidade e os dilemas do moderno. No fundo da estética de Gama D'Eça, por sua vez, concentra-se uma preocupação política. Em seus contos, produz-se uma

valorização da população de descendência açoriana, que povoara o litoral de Santa Catarina a partir do século XVIII – motivada pelos dilemas vivenciados pelo estado, em meados do século XX, inclusive pela possibilidade de mudança de sua capital. Neste movimento, uma elite política, da qual Gama D’Eça fazia parte, engendrou a invenção de uma identidade açoriana como tradição, criando assim um mito original para a capital do estado (FLORES, 1997). Nada mais diferente da prosa de Salim que traz ao urbano, pela sobreposição de imagens e discursos, a expressão do conflito (KREMER; VAZ, 2021).

A prosa de Tezza em muito diverge da de Salim. Seus personagens não vivem na Ilha, pouco perpassam o espaço urbano da cidade, encontrando-se nela temporariamente. Mesmo assim, parece haver algo do corte com a imagem da natureza. Vejamos como isso acontece.

Em *Ensaio da paixão*, encontramos a primeira ficcionalização do escritor Donetti, figura importante da saga de Beatriz (ainda não nascida no transcorrer do *Ensaio*), que retornará em seus romances e contos mais recentes – *Um erro emocional* (TEZZA, 2010a), *Beatriz* (TEZZA, 2011) e *A tradutora* (TEZZA, 2016). Em sua primeira formulação, conhecemos um Donetti em viagem de lua de mel com sua primeira esposa, Hellen. Ele, que era amigo do capitão do navio com destino a Buenos Aires, pede que este ancore rapidamente na Ilha da Paixão, onde ficam, com a promessa à esposa de que continuarão a viagem à capital portenha assim que o teatro acabar.

Donetti busca no teatro material para sua literatura; em conversas com Hellen, expressa sua concepção sobre o experimento: “o teatro desse tal de Isaías pode ser tudo, menos moderno. Parece que é um ritual, uma mistura de teatro com religião, praticamente sem plateia, a não ser meia dúzia de pescadores e alguns extraterrestres, como nós dois” (TEZZA, [1986] 1999, p. 38). O conflito, porém, se dá pelo fato de que as ideias de Donetti são apenas uma das chaves de leitura sobre a Paixão:

[Enéas] – Em todos os níveis. O Brasil está nesta bosta, e nós representamos tanto a vida de Cristo. Há um teatro mais urgente a se fazer. Não aqui, no paraíso, mas lá, na boca do fumo.

– Bem, o que eu queria dizer é que *esta* vida de Cristo não é bem aquela que se esperaria de um bando de alienados. Na verdade, Cristo, aqui, é apenas um pano de fundo.

[...]

[Mírian] – Isso! Nós estamos *usando* Cristo para revelações mais profundas a nível social, político, cultural.

Cisco tentou fazer humor, para desviar a conversa daquele jargão de especialistas, em que ele não tinha lugar:

[...]

[Maurício Fontes] – Posso falar, com licença? E em segundo lugar, não vejo no Brasil essa... essa “bosta” que o Enéas vê. Cá entre nós, vamos dizer a verdade de uma vez: à parte alguns problemas, que, claro, não existe lugar perfeito, o fato é que o Brasil é um paísão (sic), em franco desenvolvimento. Somos a décima economia do mundo. E acabou aquela baderna de politicagem, agora a coisa funciona. (TEZZA, [1986] 1999, p. 233-234)

Fontes expressa nova ambiguidade: corretor imobiliário, afirma ter vencido por próprio mérito, defendendo a primazia do indivíduo liberal. A narrativa transcorre no verão de 1971. Fontes tem 26 anos, corpo jovem, espírito maduro, diz. O que a personagem expressa é a rápida ascensão social sob a ditadura, em esquemas de compra e venda de imóveis. Mas outros personagens da obra colocam mais temas que perpassam o espírito dos anos 1960: os atores teatrais que comparecem à ilha falam da homossexualidade e da

liberação sexual, a alimentação vegetariana está em passagens diversas, uma relação mais livre com o corpo também se coloca, assim como as experimentações formais nas artes. São, mais que nada, os temas discutidos por Marcuse (1969), ao pensar em uma nova sensibilidade proposta pela *new left* nos anos 1960. Ora, é neste sentido que Tezza, diferentemente de Salim Miguel, também corta com a imagem de natureza. Se em Salim Miguel ([1951] 1981) o movimento está mais na composição psíquica das personagens, nutrindo-as especialmente de uma interrupção voluntária no caminho ao objeto (é o que aparece em contos como *Alvina, essa minha noiva*, do compilado de 1951), em Tezza o processo se dá pela construção delas no interior de um quadro histórico. Assim, a Florianópolis que emerge em Tezza guarda em sua integridade o Brasil, dando forma à política que aqui ganha sua expressão. No movimento, assemelha-se àquilo que mostrou Benjamin (2016) sobre o Drama Trágico, mas também sobre o *Sturm und Drang*: ao colocar a experiência dentro do marco histórico, retira-se a ação do plano do mito, subjetivando aquele que age. Este passo terá consequências importantes em *Aventuras provisórias*, como veremos.

No *Ensaio* de Tezza impera o conflito. Se em sua narrativa podem aparecer tons épicos pela ideia de comunidade, eles se diluem pela imagem de uma vida pregressa de cada um daqueles sujeitos que compartilham o espaço da Paixão. É justamente o equívoco da fala de Donetti que o demonstra, quando ele afirma: “você não notou uma coisa, Hellen: as pessoas aqui, parece que não têm passado. Isso é péssimo para a ficção, mas é ótimo para a vida” (TEZZA, [1986] 1999, p. 95). O que acontece, porém, é que as pessoas têm passado, mas esse passado não é compartilhado; são justamente os conflitos pregressos dos personagens que acabam por preparar a ação dos militares que assolará a ilha.

Como havia sido apresentado na primeira parte do *Ensaio*, em um submarino, dois militares – Lopes e Amintas – observam pelo periscópio a chegada à ilha,

conferindo fichas de membros já conhecidos, acompanhando a rotina e construindo uma estratégia para a intervenção – chamada por Tezza de “invasão”. O motivo: Aninha. Ela, aos 20 anos (a maioria era atingida apenas aos 21), mantinha relação com Miro e fora dada por raptada pela família, que mantinha relações com o regime. O pai acionara contatos e o caso fora parar no Exército. Da denúncia, monta-se um caso de observação que beira à paranoia. Juntando os pedaços, Lopes diz:

[...] O Moreira tem uma puta intuição. Vai acertar em cheio, de novo, como naquela célula em São Paulo. Lembra? Tirou as tripas do cara e em dez minutos desmontou um aparelho inteiro. Tem um grande congresso se armando aí nessa ilha, cara! Coisa gorda! Na pior das hipóteses, o Moreira destrói uma rede de traficantes com implicações políticas altamente favoráveis para nós. Já estou até vendo a manchete no Jornal Nacional! Na melhor, pega um balaio de comunistas em conspiração. (TEZZA, [1986] 1999, p. 121)

As provas? “Isso não quer dizer nada. Aliás, nem a queixa quer dizer nada. Com o Moreira nada precisa dizer nada, ele só precisa de inspiração. Ou de um gancho” (TEZZA, [1986] 1999, p. 118). E a Ilha é invadida.

Os primeiros alvos são Aninha e Miro, que, vivendo em uma caverna, são atacados pelos militares. “– Você é a tal da Ana? Ela não responde. O homem sorri: – Fique tranquila. Seu pai andava preocupado, sabia?” (TEZZA, [1986] 1999, p. 259). Donetti se equivoca em sua afirmação: as pessoas têm passado, e é pelo passado de Aninha que se desenrola a invasão. O alvo é Miro; eles buscam drogas na caverna, quebram telas, jogam-nas ao mar. Não encontram. Em lapso de consciência, um dos soldados verbaliza: “– Mas por que não trouxemos logo um pacote de droga para plantar aqui duma vez? Não é isso que o capitão Moreira quer?” (TEZZA, [1986] 1999, p. 261). Por fim, encontram a maconha, “um pacotinho de erva” (TEZZA, [1986] 1999, p. 268), insignificante.

A questão não é a existência de maconha, mas o ritmo da invasão. Tezza segue, mostra como os atores são abordados, encaminhados para prestar depoimentos. O exemplo de Miro e Aninha é suficiente. Moreira pede que um dos militares a escute, “mas sem bater” (TEZZA, [1986] 1999, p. 268). Com Miro é diferente; Tezza descreve a cena.

Se há condenação ao comportamento desviante – Miro e o consumo de maconha –, a estrutura da invasão, porém, se dá por Aninha. É por conta dela a denúncia, é ela que buscam. A maconha, embora importante para a construção de uma prerrogativa para a entrada na ilha, é parte de uma encenação que permite a arbitrariedade da ação militar, a qual responde à solicitação de um amigo do governo para retirarem sua filha daquele espaço. É por meio da oposição à fala de Donetti – a ideia de que as pessoas não teriam passado – que a invasão acontece. O movimento mostra, novamente, o conflito entre os personagens que partem de lugares heterogêneos como preceito da narrativa, o que em muito se distancia da épica, produzindo um conflito crescente que rompe com a chave da natureza colocando, em seu lugar, a arbitrariedade da política.

Pablo ou trauma e repetição

Se em *Ensaio da paixão* a narrativa funciona formalmente com a apresentação dos personagens que se encontram em uma ilha isolada, em *Aventuras provisórias* a ideia de comunidade – a categoria está em Tezza ([1989] 2007a, p. 9) – como tema se mantém, mas o texto volta-se às experiências de dois sujeitos: o narrador, que reside em Curitiba, e conta a história de Pablo; um amigo que passa a residir em uma comunidade na Costa da Lagoa da Conceição, no começo da década de 1970. Há pistas sobre essas comunidades da Lagoa da Conceição no memorial de Carmen Rial (2015) para o concurso de professora titular de Antropologia da UFSC, no qual comenta sobre sua chegada a Florianópolis em 1982, indicando como construiu, com um grupo de amigos, a própria casa

com o resgate de materiais usados; também se refere a uma vida sem energia elétrica, com opções alimentares vegetarianas, afastada de certo espírito urbano. O que deixa entrever, porém, é como essas iniciativas se constituíam em hábitos diversos, que demandavam daqueles que chegavam ao bairro um aprendizado dos hábitos e costumes; a situação aparece em suas recordações de Zé Gatti, “que exercia uma forte liderança nos ensinando, urbanos que éramos, os segredos da mata e a ter um estilo de vida menos consumista, mais espiritual e grupal” (RIAL, 2015, p. 7).

Essa necessidade de certo *ensinamento* àqueles que eram *urbanos* mostra um distanciamento entre as experiências dos que chegam e daqueles que pertencem ao espaço. Em texto que trata da arquitetura açoriana no mesmo bairro, Rial (1998, p. 7) mostra esse choque:

Era a época que antecedia a Festa do Divino Espírito Santo e um cortejo de 10 a 15 pessoas paramentadas acompanhava a bandeira em uma peregrinação pela estrada, recolhendo donativos para a festa. O grupo, que nunca antes tinha me visitado, veio a minha casa e, obedecendo a tradição deixei que entrassem em todas as peças, para que a bandeira pudesse abençoar os cômodos. Recebi-os na sala: eles ficaram extasiados diante das reproduções de Gauguin, Klimt, Saurat, etc. onde apareciam homens e mulheres nus, imagens tão diferentes dos santos e das fotografias que costumam expor em suas salas.

O comentário se refere a preceitos metodológicos de utilização da fotografia em etnografias em comunidades fechadas, quando o etnógrafo é “de fora”. Ilustra, porém, algo da Florianópolis dos anos 1960/1970/1980 e a invenção de uma imagem de natureza ligada, especialmente, aos bairros do sul e do leste, a qual acabou por estimular forte migração de gaúchos para a cidade. Seus comentários têm, em princípio, pouco a ver com o *Ensaio da paixão*, de Tezza, mas auxiliam na compreensão de *Aventuras provisórias*. Se a primeira ficcio-

nalização de Donetti aparece no *Ensaio*, não parece imprudente supormos, então, que o mesmo Pablo do *Ensaio* seja também o de *Aventuras*, romance de 1989, que se passa no começo da década de 1970.

Se ao final do *Ensaio da paixão*, cuja trama se passa em 1971, sabemos que todos são presos por conta de uma situação envolvendo maconha, em dado momento, há pistas de que a unidade militar que executa a ação na Ilha da Paixão é da capital do Paraná (o Capitão Souza, que aparece ao fim da narrativa, se refere à sua namorada, que vive nas periferias de Curitiba, afirmando que, se chegar cedo, poderá encontrá-la no mesmo dia). Assim, após a prisão, deve ter sido para essa cidade que os atores da Paixão foram encaminhados para a prisão e a tortura. Já na primeira página de *Aventuras provisórias*, Tezza ([1989] 2007a, p. 5) mostra essa continuidade:

Foi uma surpresa reencontrar Pablo, nos idos de 1973 ou 1974; imaginava-o morto. Na verdade chegou perto disso, mas sobreviveu, vítima do acaso: pensava que ele tivesse o que dizer. Não tinha. Parece que uma questão de maconha tomou outro rumo; perambulou de cela em cela, porão em porão, levou choques, surras, sofreu jejuns, brasas no peito e alicate nos dentes. Não gosto de falar disso; arrepiava-me a alma. Suponha o leitor o máximo de sofrimento, humilhação e tortura; quase o máximo, é sempre possível ir um pouco adiante sem se chegar à morte. Pablo esteve por aí, nessas duas margens, mantendo um silêncio espantado entre urros, e sonhando com uma casa à beira de um riacho, uma tal de Carmen, e filhos, principalmente filhos.

A referência parece ser ao Pablo do *Ensaio*, preso em 1971 após a invasão à Ilha da Paixão, e levado a Curitiba, onde o narrador de *Aventuras provisórias* o encontra. As coincidências continuam: o Pablo de *Aventuras* também é “ex-garagista” (TEZZA, [1989] 2007a, p. 31), aquela que havia sido a profissão do Pablo de *Ensaio*, dentre outros elementos de identificação. Aceitemos a

possibilidade, que combina com a demanda de realismo da obra do autor. Pela leitura conjunta de *Aventuras* e do *Ensaio*, Pablo havia conhecido Carmen antes da viagem de Páscoa, embora com o encarceramento tenham sido afastados. Posto em liberdade, é na relação com ela que ele tenta recuperar alguma confiança na vida. Pede ao narrador de *Aventuras* dinheiro emprestado, quer se mudar para “Santa Catarina” (TEZZA, [1989] 2007a, p. 9), onde construiria uma casa em uma comunidade *hippie* na Costa da Lagoa, à espera do objeto desejado.

Brevemente, a trama de *Aventuras provisórias* se desenvolve quando Pablo opta por se deslocar para essa comunidade em Florianópolis, na esperança de construir uma casa e unir-se a Carmen. A ela, porém, não conta do desejo; em verdade, desde que fora à Ilha da Paixão, no começo de 1971, não volta a vê-la (de lá foi levado ao cárcere e, na sequência, encontrou o narrador, sem comunicá-la dos planos que a envolviam). Queria primeiro que a casa estivesse finalizada para, então, pedi-la em casamento. É o que acontece na prosa. Ela aceita. Mas, aos olhos do narrador, aceita como uma criança que adentra uma brincadeira, diferentemente da intensidade atribuída por Pablo à situação – provável invenção de uma esperança, enquanto estava sob tortura. Vivendo em Florianópolis, Carmen grávida, em uma crise de ciúmes Pablo acaba por matá-la e volta a Curitiba, tentando se esconder. Lá é preso.

O que o romance de Tezza compõe, caso esteja correta a suposição de que se trata do mesmo Pablo, é a construção traumática, que expressa uma repetição da tortura pela ditadura. O retorno de Pablo a Florianópolis, para viver nessa comunidade, mostra alguém que insiste em uma ideia de fuga, fuga esta que, no *Ensaio*, o levou à prisão. A projeção do amor antigo, que não se atualizara, o leva à violência. Há uma repetição da situação que o levava à violência e que, como expressão traumática, é encenada. O próprio retorno de temas do *Ensaio em Aventuras* sustenta a reincidência: no *Ensaio*, a ideia de teatro; nas *Aventuras*, a de tragédia, inclusive com referências a Sófocles e seu *Édipo Rei*.

A imagem conturbada de Édipo nas *Aventuras* é interessante: Cisco desejava a morte de Isaiás no *Ensaio*, a morte daquele que representava o pai; o narrador de *Aventuras*, amigo de Pablo, diz não ter pai, não precisando assim furar os próprios olhos. A diferença entre os dois romances, porém, está no tratamento da violência que, no *Ensaio*, era externa, exercida pelo Estado, e, nas *Aventuras*, na forma do trauma, é interiorizada pelo sujeito, convertendo-se ele, então, naquele que a exerce.

Deve haver na configuração de Pablo algum resquício não do referenciado *Édipo* de Sófocles (2018), senão do de Pasolini (1967). Em sua adaptação cinematográfica da tragédia grega, o diretor italiano apresenta um corte ao final, quando Édipo, interpretado por Franco Citti, anda pela cidade moderna e senta-se nas escadarias de uma catedral católica, com alguns adolescentes que passam em suas motocicletas. O personagem desloca-se, ao fim do filme, daquele contexto desértico no qual a produção fora gravada, um contexto inclusive privado da linguagem – é apenas Tiresias (Julian Beck), ao proferir o destino mítico do protagonista, que elabora discursivamente o mito, os demais personagens praticamente não falam –, e aparece na cidade da década de 1960. No deslocamento do deserto à cidade, Pasolini permite entrever um deslocamento do mito ao fascismo, colocando este último como impossibilidade da subjetivação; pela imagem de um Édipo cego – que vem de Édipo em Colono (SÓFOCLES, 2019) –, o qual vaga a ermo pelas ruas esvaziadas da cidade, pouco há de um sujeito do desejo, como pouco há de Polis. Sob o totalitarismo, esvai-se a potência do sujeito e da política, ao empreender um processo de identificação primária entre o sujeito e o tirano, atualizando aquela identificação à figura arcaica do pai da Horda (ADORNO, 2015).

É também na imagem do sujeito sob o autoritarismo que Pablo aparece no romance de Tezza. Ele, que havia sido preso e inventado em Carmen uma imagem de esperança, quando se dá conta de que esta não corresponde à sua fantasia, acaba por assassiná-la. É essa experiência, a da tortura, que parece

levar Pablo à ação, como repetição do ato traumático já que não elaborado (FREUD, 2010).

Aventuras se aproxima de certa literatura sobre a ditadura preocupada em captar o elemento traumático no pós-prisão/pós-tortura. Um exemplo de romance que também se refere a Florianópolis e faz movimento semelhante é *Pedaço de Santo*, de Godofredo de Oliveira Neto. Na trama, dois exilados brasileiros, o baiano Lázaro e o florianopolitano Fábio, se envolvem em Paris com a francesa Muriel. A ida de Fábio a Paris se deu após uma fuga da prisão no Rio de Janeiro, onde vivia, mas há um elemento traumático ligado a Florianópolis. Trata-se da imagem que sempre retorna, o assassinato por parte dos militares de uma pessoa amada, Elke, no centro da cidade, fato que o levou à Guanabara. Em dado momento da trama, estabilizado com Muriel (ela já não saía com Lázaro; Fábio e Muriel moravam juntos), o pai de Fábio, que reformava imagens sacras, enviou ao filho, em Paris, o braço de um santo. Na cena seguinte, Muriel chega à casa e, com erotismo, vai, a pedido de Fábio, esperá-lo na banheira. Mas a situação apresenta uma ruptura:

Muriel obedeceu. A cauda imaginária parecia que tinha aumentado de tamanho. Era um rabo de bichão grande! Fábio deixou-a nessa posição e foi até o quarto. Abriu a bolsa encardida e segurou a caixa que levava sempre consigo. Abriu-a cuidadosamente. A safira postal do mar e do céu catarinenses riscou o ar e desapareceu por trás da tampa da caixa. Fábio segurou o cotovelo de madeira com habilidade, cuidando para que a parte que tinha uma pequena lasca ficasse para a frente, como o cano de um revólver. Muriel Melusina continuava de bruços, sempre meneando lentamente o rabo imaginário. Os cabelos negros lançavam a linha d'água e a espuma parecia cobrir-lhes de neve as extremidades. Não levantava os olhos de um mundo que só ela enxergava. Fábio ajoelhou-se ao lado da banheira e, brutalmente, sem emitir um único som, enfiou o cotovelo de madeira onde fincava raízes a cauda maldita! Aquela mulher,

agora um monstro de pecado, urrou de dor, levantou-se de um salto, e bateu furiosamente com a mão fechada no rosto do seu torturador. (OLIVEIRA NETO, 1997, p. 124-125)

Ele, que havia sido torturado, pela internalização da violência antes sofrida, converte-se no torturador do objeto desejado.

Enquanto no romance de Godofredo a origem dessa violência está mais ou menos evidente, o Pablo de Tezza, porém, não comenta sobre a ditadura, não fala a respeito da prisão e da tortura, quer uma vida afastada da política (o oposto do Fábio de Godofredo de Oliveira Neto, envolvido com a Aliança Socialista Libertadora, em Paris). A referência à ditadura de 1964, em *Aventuras provisórias*, é feita pelo narrador, e não pelo personagem. A violência em Pablo aparece como um lugar de repetição do fato traumático, brutal ao ponto de não ser verbalizado pelo protagonista. Se, quando da prisão e tortura, inventara em Carmen uma esperança, quando esta não responde à sua fantasia acaba por, com violência, assassiná-la (não se trata, por exemplo, de um tiro, mas um homicídio com facadas). É precisa a palavra utilizada por Godofredo de Oliveira Neto – pelo recalçamento e pela repetição, o torturado se converte em torturador.

O que parece nunca funcionar em Tezza, na verdade, é a fuga. Se no *Ensaio* temos uma primeira formulação da questão, a ideia de hiato ligado à natureza, que se rompe pelo passado de Aninha, nas *Aventuras* essa fuga se desloca para a estrutura psíquica do sujeito. Pablo, que fora torturado pelos militares e afastado do objeto imaginado, quando se vê em liberdade é acometido por uma crise de ciúmes que o leva a assassinar o objeto do desejo, vendo-se novamente privado dele. No movimento, repete a tortura, mas não pela forma externa, exercida pelos militares, senão pela introjeção psíquica que leva o sujeito a agir contra si. A fuga agora se expressa como impossibilidade (psíquica) do sujeito pelo passado histórico; longe do mito, é a política ditatorial

que aparece, pela chave da repetição, como castração de um Eu do desejo, colocando, em seu lugar, um cerceamento que o priva do objeto.

É após o crime que ele tenta empreender nova fuga:

Não tive pressa. Nunca tive pressa, você sabe. Sou devagar. Vim andando pelo caminho da Costa, primeiro debaixo da chuva e depois no entardecer, já de céu meio limpo, e vermelho, o mar todo manchado. Eu olhava tudo aquilo e me arrepiava, também de frio, e tinha toda a vontade de chorar do mundo, mas fui me estrangulando, de bater os dentes. Bem, você nunca matou ninguém. Eu olhava cada pedaço da Lagoa, ela... Ali estava: tudo parado. (TEZZA, [1989] 2007a, p. 117)

Nessa fuga, aparece uma imagem da cidade de Florianópolis ligada à violência internalizada pelo sujeito. O corpo de Carmen se desfaz na associação com a lagoa, assim como os tons se desfazem nas grafias entre vírgulas. O “vermelho” pode responder ao céu ou ao mar manchado de sangue, aquilo que está parado pode ser a lagoa ou o corpo morto de Carmen. O que a imprecisão da linguagem faz no fragmento é a associação do homicídio ao espaço, a Lagoa da Conceição. Assassinando o objeto, mata-se também a imagem do desejo e a possibilidade da fuga que havia inventado na cidade. Mas, em se tratando de um personagem que sai do *Ensaio* e reaparece em *Aventuras*, o que a associação imagética produz é a intersecção da ditadura civil-militar com a cidade de Florianópolis como *origem* de uma forma narrativa que seguirá ganhando contorno nas obras posteriores do autor.

Juliano ou ruína e memória

No mesmo ano de publicação de *Aventuras provisórias*, 1989, Tezza também lançou *Juliano Pavollini*. No segundo romance, um garoto chega a Curitiba e reside em um quarto alugado de uma casa de prostituição, no centro da

capital paranaense. Nele, conhece o sexo e a vida adulta, a possibilidade da perversão no erotismo e as artimanhas financeiras para sobreviver no urbano. É nos deslocamentos pela cidade que encontra outro jovem, de quem se torna amigo: Odair. A trama se passa em dois tempos: o primeiro remete à juventude de Juliano, o segundo apresenta suas sessões de psicanálise, durante o período em que esteve na prisão. Esses dois planos vão montando a aproximação da violência urbana, dos pequenos furtos cometidos pelos garotos e das estratégias da vida na cidade. Um dos roubos, contudo, malogra, chegando ao assassinato. Embora Juliano consiga fugir a tempo, acaba confessando o crime para Doroti, que conta ao seu pai, e este o denuncia à polícia, o que faz com que o garoto seja detido. Condenado, narra sua história a Clara, a analista.

Já no final de *Juliano Pavollini*, o protagonista nos dá uma pista:

É só isso, minha Clara. Eu gostaria que minha história fosse mais comprida, para te entreter por mais alguns meses. Tenho medo de que você não venha mais me ver. Você diz que não, que continuará me visitando, mas pode ser gentileza. Juliano Pavollini acaba aqui, em relativa paz, de certo modo melhor do que quando começou. Não tenho nada, não sou nada; mas ando com algumas ideias na cabeça. (TEZZA, [1989] 2010b, p. 239)

Não deixa de chamar atenção que Juliano afirme o seu próprio fim. A questão parece ter consequências em um romance de 1994, que se passa em Florianópolis: *O fantasma da infância*. Nele, conhecemos André Devinne, personagem que, após residir em São Paulo, muda-se para a ilha de Santa Catarina, onde começa a trabalhar em uma instituição cultural, casa-se com Laura, com quem tem uma filha chamada Júlia. É nesse ambiente de uma vida profissionalmente segura e emocionalmente estável, contudo, que um amigo de sua adolescência em Curitiba, Odair, reaparece. O amigo pretérito busca por André, no intento de reaproximação após os anos de amizade interrompida;

com pouco dinheiro, pede auxílio financeiro a este, que lhe dá. Mas Odair não se contenta com o dinheiro, espreita-o em seu trabalho no centro da cidade, tenta se aproximar de sua esposa e filha, frequenta sua casa. Mas o maior problema da proximidade de Odair se dá pelo fato de não conseguir chamar André pela nova identidade, insistindo no antigo nome: Juliano. No movimento, as “ideias” que apareceram ao final de *Juliano Pavollini* parecem se referir à mudança para São Paulo, onde, como um anônimo, pôde voltar a estudar; na sequência, em *O fantasma da infância*, muda-se para Florianópolis com uma identidade falsa, encontra um emprego e inventa para si uma nova vida, assim como um novo registro civil, André Devinne. A reconstrução da obra seria extensa e talvez de pouco auxílio ao argumento. Parece mais interessante pensarmos em como nesse romance de um escritor já maduro algumas imagens que estavam em obras anteriores ganham novas formas.

A primeira diferença no que diz respeito a Florianópolis, na trama de *O fantasma da infância* (TEZZA, [1994] 2007b), é a questão espacial: neste romance, Tezza abandona a ambientação isolada, comunitária – que funcionava, em última instância, como um intento de fuga –, a qual pouco dialogava com o centro da cidade e sua estrutura política. Coloca, no lugar, André Devinne como um protagonista, inclusive com uma atuação pública, ele que se dedicava a trabalhos ligados à cena cultural da cidade, nela sendo reconhecido. A segunda diferença se refere a uma mudança no registro da violência. Em *Ensaio da paixão* a violência era externa, exercida pelos militares que orquestravam a prisão e tortura como política ditatorial; em *Aventuras provisórias*, porém, ela passa a ser interiorizada, pela repetição da experiência traumática, levando o sujeito a um agir contra si/agir contra o desejo. Em *O fantasma da infância*, por sua vez, a violência ganha nova forma. Ainda interna, deixa de ser propriamente um ato de repetição e se converte em um condicionante do sujeito que, mais do que provocar a ação, compõe uma construção psíquica que se vê constantemente ameaçada pela presença do Outro, Odair.

Este Outro, porém, parece ter uma feição dupla no livro ao qual nos dedicamos. Certo lugar da psicanálise na obra de Tezza é inegável. Em seus primeiros romances, a prática é afirmada, como em *Aventuras provisórias* e *Juliano Pavollini*. O que há de diferente em *O fantasma da infância*, porém, é que a psicanálise parece começar a ganhar a forma que assumirá em suas obras atuais. Já não relacionado ao ato de violência (seja externo ou interno, seja arbitrário ou repetitivo), o lugar de Odair, o amigo do passado que funciona como Outro, desencadeando a ameaça ao protagonista, André Devinne, parece ser ainda uma forma imagetivamente externa, mas que opera como mecanismo para expressar o que se evidenciará em sua narrativa atual como uma ameaça introspectiva do sujeito: a memória.

André Devinne conseguiu, habilmente, não ficar a sós com seu fantasma mais do que instantes avulsos, incapazes de esmagá-lo contra a parede. Havia a filha por perto, com exigências miúdas; a voz de Laura da cozinha, pedindo socorro – e sempre era tempo de abrir outra cerveja, porque Odair bebia rápido, e em seguida lá se ia o André tocar o coração sangrando de Janis Joplin pela suavidade de Milton Nascimento. E onde estava o maldito abridor de latas? *Ainda agora estava aqui*, e a prova eram os aspargos no prato. *Desça da mesinha, Júlia!* E quando tudo estava pronto, às oito e meia, mal o anfitrião sentou ao lado de seu silencioso amigo na varanda, para beber sua cerveja e relembrar os bons velhos tempos, quando Odair, num assalto em dupla, levou um tiro que quase o deixou paralítico e até hoje lhe entorta o corpo a cada passo e o Juliano de então fugiu sem olhar para trás, e, pouco tempo depois, entreviu o horizonte da felicidade eterna estrangulando a mulher que queria vê-lo feliz para sempre, relembrando os tempos em que ele aprendeu a técnica de cuspir em linha reta, relembrando um soco no nariz, as mãos dadas com Doroti, a fada da infância, relembrando o bom, velho, gordo, aristocrático torturador da polícia, seu protetor Lord Rude, por onde andaria ele, tão gentil no dia em

que Juliano foi condenado a 18 anos de reclusão?; mal André Devinne sentou ao lado de sua face burra, perguntando antes de ser perguntado, falando antes de ter de ouvir, *E seu pai, Odair, ainda tem aquele boteco de sinuca no Capanema?* – chegou um carro com visitas. Levantou-se rápido. (TEZZA, [1994] 2007b, p. 69-70)

A passagem de *O fantasma da infância*, além de se referir diretamente aos acontecimentos de *Juliano Pavollini*, confirmando, assim, a aproximação forjada entre os dois romances, coloca também algo sobre a forma da memória que começa a se desenhar na obra de Tezza. A relação entre memória e literatura no romance brasileiro contemporâneo não é exclusividade de sua obra. Mas, diferentemente, por exemplo, da prosa de Michel Laub (2011), em que se percebe o intento de construção da identidade no momento da angústia, ou da de Julian Fucks (2015), na qual se expressa uma construção de tendência hermenêutica por parte do sujeito que busca afirmar algo sobre si, em Tezza a memória é apresentada pela forma da ruína. Parece razoável recorrermos a Freud (2011), quando o autor busca pensar sobre a conservação e a vida psíquica em sua diferenciação com a arquitetura das cidades. Ele escreve: “o fato é que a conservação de todos os estágios anteriores, ao lado da configuração definitiva, é possível apenas no âmbito psíquico, e não temos como representar visualmente esse fenômeno” (FREUD, 2011, p. 15).

É na permanência marcada pelo esquecimento, pelo recalçamento, pela neurose e pelo trauma – nesta permanência, assim, em forma de ruínas, destroços, cacos, restos –, mas que coloca sobretudo a sobreposição de planos diversos que podem ocupar o mesmo espaço na formulação imagética, que a memória ganha forma na obra de Tezza. Em seus romances, ela responde mais a uma experiência pré-analítica do que em outros prosadores brasileiros contemporâneos, nos quais a clínica psicanalítica se coloca como processo de atribuição de sentido que se faz no presente, deslocando assim as narrativas para um agora não do acontecimento, mas sim da significação. Na obra de

Tezza, por sua vez, não há a busca de um conforto que a identidade poderia dar ao sujeito – mesmo que sob a chave de uma certeza ínfima no pântano da angústia –, tampouco uma afirmação sobre si – como uma construção, no limite artificial, do sujeito que pode se afirmar –, mas sim um processo de constante ameaça que retira do sujeito a certeza de uma afirmativa e coloca, em seu lugar, uma trama de ameaças e incertezas que impossibilitam a solução no presente por meio de um passado que sempre se força, cobrando lugar no tempo-espaço do agora.

A questão se evidencia no fragmento recém-compilado. Pela presença de Odair, André/Juliano busca deslocar-se do espaço em que o visitante indesejado se encontra, a varanda da casa. Mas, neste processo, acaba por “poluir” todo seu agora pela experiência pretérita: os chamados da esposa na cozinha e a filha sentada sobre a mesa confundem aquele tempo outro, o da experiência traumática que volta à cena pela presença de Odair, forçando então sua presença, a do passado, no tempo do agora. A busca da nova cerveja e a procura do abridor fazem lembrar o crime cometido. Os “bons e velhos” tempos que se impõem são aqueles que aproximam a experiência de quase morte de Odair, deixando marcas no corpo, assim como a prisão de Juliano, que deixa marcas psíquicas, a mudança do nome, o abandono da vida, o intento – fracassado – de uma constituição subjetiva que pode deixar o passado para trás. No movimento, a memória não aparece, assim, como possibilidade de sanar o presente, tampouco de aliviá-lo, senão como um jogo que constitui o sujeito, sendo, ao mesmo tempo, expressão de sua impotência perante o tempo – ou, se quisermos, o fracasso do intento da fuga.

É nesse jogo que se constitui o lugar da violência na figura de André Devinne – um passado escondido que ameaça o sujeito e impossibilita sua fuga, fazendo-se, assim, presente. Em *O fantasma da infância*, o personagem assume uma espécie de duplicidade entre passado e presente, virando ele mesmo o espaço – a ruína – que marca o deslocamento, a ameaça constante, a materialização – no corpo – da possibilidade da violência.

Considerações finais

A configuração de Devinne como personagem é o que Tezza radicalizará em sua literatura no século XXI. Antes cada uno deste duplo surgia em um capítulo diferente, sobreposição que configura a prosa de *Trapo*, mas parece que essas partes antes separadas foram se fundindo e dando novo movimento aos parágrafos do autor, que começaram a conter eles mesmos duas imagens. Tomando *A tirania do amor* (TEZZA, 2018) como exemplo, os encontros sexuais com uma nova namorada levam o narrador – uma primeira pessoa – a contar a história de seu divórcio e dos dilemas com a família, com destaque para os filhos e o sucesso da esposa, que se opõe ao êxito do narrador, sempre fracassado em seus projetos pessoais. Partindo de uma imagem do agora, são as outras do passado – recente ou não – que se colocam como desencadeadoras da narrativa; o presente propriamente pouco existe, funcionando mais que nada como disparador de uma forma imagética de narrar que vai constituindo uma série de desvios às cenas pretéritas que se impõem, reverberando, assim, na presença de um passado conflituoso que condiciona o sujeito no presente. O que antes, em Tezza, formava dois caminhos entrecruzados pela separação de capítulos (como em *Trapo*, contando duas histórias relativamente paralelas), agora aparece formalmente unido em uma narrativa única, traumática, na qual o passado retorna e ameaça a estabilidade da primeira cena descrita em cada parágrafo, diluindo-a e fazendo com que seja retomada no começo do próximo, já que este, o que havia começado com a primeira sentença, se perdeu em meio a tudo aquilo que esta mesma sentença, pela associação imagético-memorialística, evocou.

Tezza publicou, entre *Juliano Pavollini e O fantasma da infância, A suavidade do vento*, romance de 1991 que se passa na fronteira paranaense com o Paraguai. Embora também nele exista uma espécie de imagem traumática, a construção da narrativa parece mais ligada à condenação do desejo do que a um passado que retorna; o passado ali é muito imediato (aconteceu no próprio livro, que

cobre um período curto), fala mais de uma má recepção do livro que o protagonista publicara, o que o leva a negar este livro em seguida. Neste sentido, trata-se antes de uma elaboração formal da relação entre desejo e angústia do que das ruínas da memória. O lugar das ruínas sobrepostas na narrativa de Tezza, este que se mantém até os dias atuais, parece ter sido formulado pela primeira vez em sua literatura no personagem André Devinne, aquele que “se escondia” em Florianópolis, mas se vê ameaçado pelo passado que retorna, fazendo-se presente.

Embora neste último romance, *O fantasma da infância*, a ditadura deixe de ser tema, ela se coloca como constituição de uma sensibilidade estética progressiva nos romances de Tezza ambientados em Florianópolis. Se vimos em *Ensaio da paixão* que a violência protagonizada pelos personagens é representada por uma construção externa, a ação dos militares que invadem a ilha onde aquele grupo de jovens se encontra, a leitura de *Aventuras provisórias* mostra a introdução, por parte do sujeito, deste agir contra si que se coloca como uma forma de repetição da experiência traumática – a prisão e tortura de Pablo pelos militares. Em *O fantasma da infância*, embora a fuga novamente não funcione, ela deixa de ser posta pelas chaves do externo ou da expressão traumática direta e passa a ser tomada como constituição psíquica do sujeito, na qual as ruínas da memória se colocam como condicionante do Eu, obliterando seu sistema defensivo e colocando, no lugar, a intempérie que pode abalá-lo por uma recordação que salta do passado e abrolha no presente. Na passagem de um romance ao outro, é a ditadura que parece provocar a forma narrativa. Não mais pela referência direta ao acontecimento (como em *Ensaio*), nem por suas consequências (como em *Aventuras*), *O fantasma da infância* acaba por mostrar uma debilidade do sujeito que, no retorno às obras progressas do autor, se dá na associação de Florianópolis à ditadura civil-militar. Assim, o lugar que a cidade ocupa na prosa de Tezza não funciona como hiato, aquilo que parecia ser o modo como os personagens dos romances que analisamos o encaravam, mas como primeira formulação concreta de sua proposta estética atual.

Referências

ADORNO, Theodor. Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista. In: ADORNO, Theodor. *Ensaios sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução: Ver-laine Freitas. São Paulo: Editora da Unesp, 2015. p. 153-189.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 9-47.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 139-166.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

D'EÇA, Othon Gama. *Homens e algas*. 5. ed. Florianópolis: EdUFSC, 2008.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ÉDIPPO Rei. Direção Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco FilmSomafis, 1967. Suporte VHS (104 min.).

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *A farra do boi*: palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: EdUFSC, 1997.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas v. 10*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 69-74.

FUKS, Julian. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KREMER, Natan Schmitz; VAZ, Alexandre Fernandez. Espiridião, o carnaval e uma estética do moderno na Florianópolis de Salim Miguel. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 62, p. 1-15, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37482>. Acesso em: 17 jan. 2022.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*. Tradução: Juan Garcia Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1969.

MIGUEL, Salim. *Velhice e outros contos*. 2. ed. Florianópolis: FCC, 1981.

MIGUEL, Salim. W. Rio Apa em Florianópolis. *Revista Sul*, Florianópolis, v. 10, n. 30, p. 127, dez. 1957. Disponível em: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119070>. Acesso em: 17 jan. 2022.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. *Pedaço de santo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RIAL, Carmen. Contatos fotográficos. In: KOURY, Mauro (Org.). *Imagens e Ciências Sociais*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998. p. 203-223.

RIAL, Carmen. *Memorial para Professora Titular*. 2015. Memorial (Concurso de Titular) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: https://navi.ufsc.br/files/2017/11/Memorial_Titular.pdf. Acesso em: 17 jan. 2022.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SÓFOCLES. *Édipo tirano*. São Paulo: Todavia, 2018.

TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

TEZZA, Cristovão. *A tensão superficial do tempo*. São Paulo: Todavia, 2020.

- TEZZA, Cristovão. *A tirania do amor*. São Paulo: Todavia, 2018.
- TEZZA, Cristovão. *A tradutora*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- TEZZA, Cristovão. *Aventuras provisórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007a.
- TEZZA, Cristovão. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- TEZZA, Cristovão. *Ensaio da paixão*. Florianópolis: FCC; Criar, 1986.
- TEZZA, Cristovão. *Ensaio da paixão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010b.
- TEZZA, Cristovão. *O fantasma da infância*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007b.
- TEZZA, Cristovão. “Os vivos e os mortos”, de W. Rio Apa: visão de mundo e linguagem. 1987. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1987.
- TEZZA, Cristovão. *Trapo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007c.
- TEZZA, Cristovão. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010a.

Recebido em: 16 de junho de 2021
Aprovado em: 14 de dezembro de 2021