UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL

EDMILSON DE OLIVEIRA NOBRE

A DITADURA CIVIL-MILITAR DE 1964 PELAS LENTES FEMININAS: CORPOS E RESISTÊNCIAS EM *O PARDAL É UM PÁSSARO AZUL*, DE HELONEIDA STUDART

MANAUS
2021

EDMILSON DE OLIVEIRA NOBRE

A DITADURA CIVIL-MILITAR DE 1964 PELAS LENTES FEMININAS: CORPOS E RESISTÊNCIAS EM *O PARDAL É UM PÁSSARO AZUL*, DE HELONEIDA STUDART

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Nicia Petreceli Zucolo

Bolsa: Fapeam – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

MANAUS
2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Nobre, Edmilson de Oliveira
N754d A ditadura civil-militar de 1964 pelas lentes femininas: corpos e resistências em O pardal é um pássaro azul, de Heloneida Studart /Edmilson de Oliveira Nobre. 2021
116 f.: 31 cm.

Orientadora: Nicia Petreceli Zucolo
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal doAmazonas.

1. Heloneida Studart. 2. Ditadura. 3. Corpo. 4. Violência. 5. Resistência. I. Zucolo, Nicia Petreceli. II. Universidade Federal doAmazonas III. Título

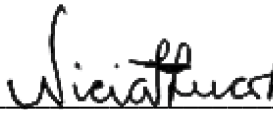
EDMILSON DE OLIVEIRA NOBRE

“A ditadura civil-militar de 1964 pelas lentes femininas: corpos e resistências em *O pardal é um pássaro azul*, de Heloneida Studart”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

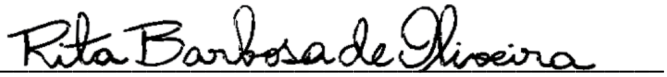
Aprovada em 01 de junho de 2021.

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo (UFAM)

Prof. Dr. Carlos Rogério Duarte Barreiros (USP)



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)

Para minha avó Ana (*in memorian*), a primeira que suscitou em mim a reflexão sobre isso chamado Tempo, e para Marielle Franco (*in memorian*) quem, em vida, foi uma grande parresiasta.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que sempre se alegra com as minhas conquistas.

Aos meus amigos Suelen e Andrey e à professora Ráifran, pois me ajudaram a conseguir alguns dos livros escolhidos para a prova do mestrado.

À minha amiga Bruna, pela paciência e pelas conversas nos dias de ansiedade e desespero.

À Rita, à Ylana, ao Ataíde, ao Maique e à Raabe, queridos amigos que conheci no mestrado e que compartilharam comigo um pouco de suas vidas.

À Lylian, amiga com quem troquei leituras e dividi algumas dores do processo de escrita.

Às minhas amigas Núbia e Karen, pelo cuidado e preocupação que tiveram comigo.

À Layanna, à Rosiane, à Samara e à Greiceane, amigas que me incentivaram, apoiaram.

Ao meu amigo Leandro, que compartilhou um pouco da sua aventura em escrever a respeito dos anos ditatoriais.

À minha orientadora, a quem digo, carinhosamente, que é a minha Inspiração, Nicia Zucolo.

RESUMO

A ditadura de 64 acarretou traumas à esfera social brasileira, sendo foco de reflexões em diferentes áreas da produção acadêmica, como nos estudos em Literatura. A proposta desta pesquisa é analisar o romance *O pardal é um pássaro azul*, da escritora cearense Heloneida Studart. Aprofundando a discussão, explicita-se como a ideia de corpo, relacionando-a ao contexto mencionado, desdobra-se no referido romance, apresentando, para esse objetivo, possíveis modalidades de corpo. Violência e resistência são outros pontos que contribuem para o desenvolvimento do estudo. Para tanto, observa-se as circunstâncias em que esses fenômenos vão sendo entrelaçados na teia narrativa da supracitada obra. Diferentes corpos são constituídos no romance e não sofrem as mesmas violências, buscando outras formas de resistência. Por isso, interpreta-se que a presença desses corpos diversos significa uma resposta à invisibilidade acarretada pelo pensamento dominante, reclamando por espaços que a eles foram negados. Com o desenvolvimento dos pontos definidos, perfaz-se que corpos e resistências são dois elementos que transcorrem todo o percurso de leitura do predito romance. Para a sustentação dos argumentos elaborados, busca-se as reflexões suscitadas por Regina Dalcastagnè, Jaime Ginzburg, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Judith Butler, James Green, Jacob Gorender e Lilia Schwarcz.

Palavras-chave: Heloneida Studart. Ditadura. Corpo. Violência. Resistência.

ABSTRACT

The military dictatorship of '64 caused traumas to the brazilian social sphere, being the focus of reflections in different areas of academic production, such as in studies in Literature. The purpose of the following research is to analyze the novel *O pardal é um pássaro azul*, by the writer Heloneida Studart, from the state of Ceará. Deepening the discussion, it becomes clear how the idea of the body related to the mentioned context unfolds in the novel, presenting, for this purpose, possible body modalities. Violence and resistance are other points that contribute to the development of the study. The circumstances in which these phenomena are intertwined in the narrative are observed. Different bodies are constituted in the novel and do not suffer the same violence, looking for other forms of resistance. For this reason, it is interpreted that the presence of these diverse bodies means a response to the invisibility brought by the dominant thought, complaining about spaces that were denied to them. With the development of the defined points, it is concluded that bodies and resistances are two elements that go through the entire reading path of the novel. To support the arguments elaborated, we seek the reflections raised by Regina Dalcastagnè, Jaime Ginzburg, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Judith Butler, James Green, Jacob Gorender and Lilia Schwarcz.

Keywords: Heloneida Studart. Dictatorship. Body. Violence. Resistance.

SUMÁRIO

PREÂMBULO **8**

ALFENINS E JAÇANÃ **13**

Corpo-texto **13**

Corpo-território político **23**

Corpo-antipatriarcal **36**

PARDAIS E ARANHAS **45**

Quarto dos engomados **45**

Panarícios, aranhas, "fetiches" do ódio e outros tormentos **56**

Pichação como a *parresía* de João **60**

"Fetiches" do ódio e corpo torturado **66**

MACIO DOS OLHOS E REINO DE VAJUCÁ **73**

É... enfim, é um desses rapazes que não gostam de mulheres **73**

Ele não padece de frouxidão **89**

Um dia, ainda te dou a chave do Reino de Vajucá **98**

EPÍLOGO **109**

REFERÊNCIAS **114**

PREÂMBULO

O âmbito literário, assim como os outros campos que compõem a organização social e cultural, está eivado pelo pensamento dominante, cujo alicerce é a concepção masculinista, são os homens que estabelecem as regras.

Por isso, não é surpresa alguma o nome de Maria Heloneida Studart Soares Orban, escritora cearense, não aparecer junto aos dos outros escritores que constituem a literatura brasileira, na medida em que é uma mulher, e o discurso hegemônico-masculino, marcado pela lógica binária, ter cristalizado a ideia da inaptidão da figura feminina para o desenvolvimento de certas atividades, como a escrita. Transgredindo esse interdito, Heloneida Studart escreve crônicas, peças teatrais, ensaios, romances e até mesmo teses, sendo, inclusive, uma das intelectuais basilares para a compreensão do movimento feminista no Brasil.

A respeito de sua produção romanesca, é possível dizer que ela abarca as décadas de 50 a 80 e chega aos anos finais do século XX. Para fins didáticos, eis a sequência dessas obras: *A primeira pedra* (1952), *Diz-me teu nome* (1955), *A culpa* (1963), *Deus não paga em dólar* (1968), *Deusa do rádio e outros deuses* (1970), *O pardal é um pássaro azul* (1975), *China, o nordeste que deu certo* (1978), *O estandarte da agonia* (1981), *O torturador em romaria* (1986) e *Jesus de Jaçanã: a história de um anjo da guarda que seguiu um sem-terra chamado Jesus* (2000). Esses títulos apontam para a densidade ficcional de Heloneida Studart, mas que ainda não foi reconhecida pelo chamado cânone literário brasileiro, estruturado por marcadores, como gênero, orientação sexual, cor, região.

A nota referente ao cânone literário não é para dizer que ele necessita conceder uma espécie de valoração à produção literária da autora. A linha de raciocínio é, sobretudo, para a problemática que ele representa no que tange ao seu aspecto seletivo. Formado por uma elite cultural, o cânone literário tem o poder de legitimação e de exclusão, pois os marcadores mencionados são levados em consideração no momento da escolha dos nomes que integrarão o cânone. Maria Firmina dos Reis, mulher e negra, não faz parte desse sistema. O mesmo acontece com Carolina Maria de Jesus. A situação se repete com Heloneida Studart, mulher, que precisou sair do Nordeste em direção ao Rio de Janeiro, em busca de sua afirmação como escritora, publicando muitas obras, haja vista a sequência dos romances registrada no parágrafo acima, mas que não são muito conhecidas, nem muito pesquisadas.

Embora esse silêncio quanto ao universo ficcional heloneideano, já existem alguns estudos acadêmicos (ínfimos, é verdade) sobre essa literatura. As pesquisas incipientes são o artigo *Heloneida Studart: a literatura por uma boa causa, a leitura de O pardal é um pássaro azul* (1999), de Cláudia Castanheira, e o livro *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* (2000), do professor Alcmeno Bastos. O trabalho de Castanheira (1999) envereda pelo viés psicanalítico, dadas as circunstâncias que ocorrem e que atingem a formação pessoal da protagonista. O de Bastos (2000) parte para a reflexão entre literatura e história, pensando a ficcionalização do golpe de 64 nos romances.

De 2014 para cá, a produção de Heloneida Studart vem sendo revisitada com bastante recorrência, principalmente pelas pesquisadoras Ioneide Maria Piffano Brion de Souza e Evelyn Caroline de Mello, ambas escreveram suas teses de doutorado lançando mão de textos da autora. Souza, por exemplo, escreveu a tese *De feminino a feminista: a transformação na escrita literária dos romances de Heloneida Studart* (2014), que investiga a incorporação das "[...] particularidades com que a questão de gênero foi tematizada nos romances da autora durante os anos de 1952 a 1978" (SOUZA, 2014, p. 13). Outro estudo de Souza a respeito de Heloneida Studart é o artigo *Entre o lembrar e o esquecer: a ditadura civil-militar brasileira a partir da trilogia da tortura* de Heloneida Studart, de 2019. Em *Literatura e ditadura, entre a casa e a rua: ecos de resistência nos romances O pardal é um pássaro azul* de Heloneida Studart *e Tropical sol da liberdade* de Ana Maria Machado (2018), Mello discorre sobre possíveis características dos textos de autoria de mulheres escritos "[...] no/sobre o contexto da Ditadura Militar Brasileira [...]" (MELLO, 2018, p. 10). Mais recentemente surge a dissertação de mestrado de Renata Targino da Silva, com o título *Poder, violência e subversão em O torturador em romaria,* de Heloneida Studart (2019), refletindo, como o próprio título indica, aspectos do poder, da violência e da subversão na obra *O torturador em romaria*.

A constatação é óbvia, mas faço questão de enfatizar que os estudos elencados acima recorrem à produção literária de uma mulher, resultam da reflexão sobre os romances de autoria feminina. A ênfase nesse detalhe é da maior importância em se tratando da presença feminina no fazer literário e a atenção que suas obras recebem da/na crítica literária.

Rita Teresinha Schmidt (2019), professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, declara que:

> A gradual visibilidade de muitas obras de autoria feminina no campo acadêmico [...] não só agregam à construção dos saberes literários, mas afetam o estatuto da própria história cultural e, particularmente, as reflexões de ordem historiográfica e crítica (SCHMIDT, 2019, p. 66).

Mesmo que de maneira gradual, as pesquisas acerca do projeto literário de Heloneida Studart estão possibilitando a construção epistemológica de questões que, antes, eram monopólio do masculino, por exemplo, a ditadura brasileira de 64, ficcionalizada pelos autores e recepcionada e legitimada pelas críticas. Os estudos acadêmicos, ao problematizarem essa questão, tomando as narrativas específicas de Heloneida Studart sobre o golpe de 64, contribuem para a compreensão de outros pontos em torno desse momento histórico, uma vez que, agora, a perspectiva (autoria e foco narrativo) é feminina, trazendo outras chaves de leitura.

Nesse sentido, tendo como recorte o contexto histórico de 1964, esta pesquisa propõe-se a analisar o romance *O pardal é um pássaro azul* (1975), de Heloneida Studart. Esse romance, em conjunto com mais outros dois, *O estandarte da agonia* (1975) e *O torturador em romaria* (1986), compõem a chamada "Trilogia da tortura", expressão urdida pela própria autora, para referir-se ao seu projeto literário (os três romances) que ficcionaliza as tensões dos anos de chumbo.

Em *O pardal é um pássaro azul*, aparecem temas, como corpo, violência, resistência, clandestinidade e os mesmos são suscetíveis a formulações reflexivas. Assim, considerando essas temáticas e desenvolvendo melhor o objetivo geral, explicita-se como o conceito de corpo se desdobra no romance, estabelecendo, para essa finalidade, possíveis modalidades de corpo. Essas modalidades permearão pelas questões ligadas ao gênero e ao autoritarismo de 64. Observa-se ainda o entrelaçamento da violência e da resistência na teia narrativa de *O pardal é um pássaro azul*, uma vez que foram fenômenos marcantes durante a vigência da ditadura.

Convém frisar que os corpos constituídos no romance não são acometidos pelas mesmas violências, uma vez que os sistemas de poder que os reprime também se diferem, circunstância que os fazem forjar outras estratégias de resistência. Em vista desses diferentes corpos, interpreta-se que a presença deles no romance significa uma forma de transgressão à invisibilidade ocasionada pelo pensamento dominante, que institui um padrão de sexualidade, religião, cultura, ciência, solapando o que escapa da norma hegemônica.

A apreciação que prepondera sobre as discussões propostas é a crítica literária feminista. Regina Dalcastgnè (1996) assinala que: "Reconstruir o vivido é refazer a história, recolocando nela personagens marginalizadas" (DALCASTGNÈ, 1996, p. 114). Escolhendo uma crítica tradicional (masculina), a condição das personagens marginalizadas, a exemplo da mulher, não é alterada. Por isso, esta pesquisa parte da crítica de perspectiva feminista, uma

vez que a história desse vivido (ditadura civil-militar[1]) precisa levar em consideração não apenas as produções literárias, mas as críticas feita por mulheres acerca dessa história, por exemplo, os estudos de Regina Dalcastagnè, Heloisa Buarque de Hollanda, Eurídice Figueiredo. Esse ato também é uma forma de resistir ao modelo de crítica tradicional.

Para que a explanação das ideias propostas fosse profícua, a dissertação foi organizada em três capítulos, cujos títulos aludem a aspectos inerentes às personagens enfatizadas em cada uma das três macrodivisões. Desse modo, "Alfenins e Jaçanã", nominação do capítulo 1, diz respeito à protagonista do romance, Marina. Essa primeira parte é constituída pelas seções "corpo-texto", "corpo-território político" e "corpo-antipatriarcal", as modalidades definidas para discorrer a temática "corpo", em que os argumentos dessas seções convergem para pensar o corpo da protagonista, tema que abrange situações acerca do fazer literário, da ditadura e do patriarcado, em suma, questões de gênero. Regina Dalcastagnè, Jaime Ginzburg e Michel Foucault compõem o aporte de sustentação dos argumentos propostos.

O capítulo 2, "Pardais e Aranhas", é dedicado à análise da personagem João, jovem militante, aprisionado por fazer resistência ao governo militar. "Quarto dos engomados", "Panarícios, aranhas, 'fetiches' do ódio e outros tormentos", "Pichação como a *parresía* de João" e "Fetiches' do ódio e corpo torturado" são as divisões que estruturam o capítulo e comportam discussões a respeito da violência, resistência e *parresía*, embasadas pelas reflexões de Michel Foucault, Jaime Ginzburg e Hannah Arendt.

Denominado "Macio dos olhos e Reino de Vajucá", o último capítulo da dissertação tece formulações em torno de questões, como masculinidade, homossexualidade, cultura hegemônica e popular e poder. O capítulo é formado pelas partes "É... enfim, é um desses rapazes que não gostam de mulheres", "Ele não padece de frouxidão" e "Um dia, ainda te dou a chave do reino de Vajucá", seções intituladas com frases do romance, referindo-se às personagens João e Memeia. O *corpus* para fundamentar as discussões estabelecidas e as que foram surgindo ao longo da análise teve contribuições de Michel Foucault, Judith Butler, Jacob Gorender, James Green, Regina Dalcastgnè e Lilia Schwarcz.

[1] Quando opto por usar a expressão "ditadura civil-militar", não pretendo focalizar a reflexão tão somente aos eventos que compõem os chamados anos de chumbo. Objetivo desdobrar o assunto de modo que não apareça apenas o aspecto político, mas refletir também relações que se assemelham a uma *ditadura*, relações que existem violências, autoritarismos, mandos, censuras, poderes... O romance de Heloneida Studart possibilita pensar a ditadura de 64, mas também de *ditaduras* que fogem ao aspecto político, aquelas que podem ocorrer no interior da casa, circunstância que se apresenta em *O pardal é um pássaro azul*.

Acrescido aos três capítulos e suas seções, a dissertação conta com um epílogo, em que, de antemão, é apresentada uma tentativa de pensar os resquícios do contexto ditatorial narrado em *O pardal é um pássaro azul* nos dias de hoje, nesse presente marcado por um retrocesso descabível, encerrando-se com a síntese sobre os pontos discorridos na pesquisa.

ALFENINS E JAÇANÃ

"Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva."
(Regina Dalcastagnè)

Corpo-texto

A tessitura de *O pardal é um pássaro azul* foi concretizada pelas mãos de Heloneida Studart, mulher, nordestina, feminista, jornalista, política, militante, teatróloga, escritora, conforme as palavras de Targino (2019). A escolha em discorrer acerca da predita narrativa (de autoria feminina) constitui um ato de resistência: ao cânone literário, às questões ligadas ao gênero, ao domínio masculino no âmbito das letras e ao autoritarismo do presente, herança infortuna do passado violento e traumático da formação social brasileira, marcada por episódios autoritários, como o do golpe de 64.

Essa palavra [resistência] tão propagada em textos que tematizam a ditadura civil-militar de 1964, na narrativa de Heloneida Studart, é observada no corpo das personagens, principalmente no das personagens centrais: Marina e João. Esse corpo, que é "território" político, uma vez que é foco de inúmeras discussões que esbarram no âmbito da política, quebra com as expectativas de uma sociedade patriarcal e autoritária, manifesta e busca o prazer, o sexo, o amor, sofre as violências perpetradas pelo Estado ditatorial e, obviamente, corpo que resiste.

Nesse sentido, o corpo, em *O pardal é um pássaro azul* (nos textos de autoria feminina no geral), é constituído como instrumento de transgressão, denúncia e resistência. Importante destacar que a noção de corpo a ser trabalhada nesta seção, bem como nas outras duas que formam o capítulo, não se restringe ao conceito biológico. Para atrás disso, busco discutir que a ideia de corpo é refletida nos próprios elementos estruturais do livro, por exemplo, no foco narrativo.

Ao colocar em discussão esse ponto, o de quem narra os acontecimentos em *O pardal é um pássaro azul*, recorro à expressão corpo-texto, para dizer que a escritura, as ideias, as temáticas, os questionamentos do romance vão dialogando com o corpo daquela que é a sua criadora. Não no sentido de uma biografia ou autobiografia, de dizer que a vida da autora é narrada nas páginas da obra. A proposta de análise diz respeito ao estético da narrativa, de como os recursos estruturais – no caso, o foco narrativo – vão refletindo os empecilhos em torno do feminino e que são transgredidos no nível da estrutura do romance. A escolha de quem narra a história de *O pardal é um pássaro azul* significa transgressão aos entraves que

cerceiam a figura feminina. Daí ser um corpo simbólico, um corpo-texto, que vai ocupando os espaços interditos à mulher. Essa noção de corpo contribui ainda para pensar como o feminino vai desdobrando a tônica da ditadura, uma vez que este trabalho parte de uma obra de autoria feminina.

De antemão, essa ideia pode ser pensada, por exemplo, quando o foco diz respeito à produção literária. É sabido que no âmbito das letras, há predomínio de escritores, ao menos nas grandes editoras. É de conhecimento também que o processo de criação literária envolve organização de ideias, disposição de fatos, raciocínio, intelecto, razão, especificidades que foram há muito atribuídas somente à figura masculina. Ao escrever seu romance, a criadora de *O pardal é um pássaro azul* recorre a essa série de especificidades. Assim, são elementos acionados tanto pelas escritoras quanto pelos escritores.

No entanto, a historiadora Norma Telles, em *Escritoras, escritas, escrituras* (1997), afirma que: "A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres [...]" (TELLES, 1997, p. 409), ao que os estereótipos de gênero contribuíram para essa difícil conquista e que não se fazem presentes apenas nas letras, mas também nas outras áreas do conhecimento. Desse modo, Heloneida Studart, Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália, Gilka Machado, Hilda Hilst, Nélida Piñon, Ana Cristina César, Vera Duarte, Lara de Lemos, Lou Andreas-Salomé, Maria Lúcia Medeiros, Violeta Branca, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, entre tantas outras mulheres-escritoras[2], escreveram e escrevem para subverter essa situação vexatória, precisando lutar batalhas para a conquista desse território, rompendo o binarismo segregante, que, lamentavelmente, ainda se manifesta na relação de mulheres e homens. Por isso, a importância de em um país misógino, como é o Brasil, ler e estudar obras literárias de autoria feminina, na medida em que as autoras desses textos, ao fazerem literatura, estão produzindo conhecimento, um conhecimento descentralizado da redoma do universal, quebrando com a ideia androcêntrica da produção do saber.

Em outra situação que o corpo-texto aparece, focalizando a literatura brasileira e considerando a discussão acima sobre o fazer literário significar produção de conhecimento, é pensar o período do Romantismo, em que um dos nomes mais conhecidos e reverenciados, é o de José de Alencar, enquanto que o de Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), reconhecido nos dias de hoje como "[...] o primeiro romance de uma autora brasileira [...]"

[2] Termo usado no singular por Nelly Novaes Coelho no posfácio de *O conto da mulher brasileira* (2017).

(TELLES, 2001, p. 410), poucos o conhecem. Os empecilhos de gênero, de cânone literário, de condição social causaram a negligência para com as obras de Maria Firmina dos Reis.

Outro nome apagado do âmbito das letras é o de Ana Luiza Azevedo Castro, autora de *D. Narcisa de Villar* (1859), livro que problematiza a ideia da construção da identidade nacional. Ainda acerca do apagamento de importantes obras escritas por mulheres, há a da escritora cearense Emília Freitas, *Rainha do Ignoto* (1899), escrita no fim do século XIX, indicado como o primeiro texto/romance brasileiro a seguir os moldes da literatura de ficção científica.

A outra circunstância envolvendo a ideia de corpo-texto diz respeito às produções literárias que tematizam o golpe de 1964. Assim que a ditadura é instaurada, as artes, de modo geral, manifestam sua oposição ao governo autoritário. Na literatura, por exemplo, vários romances foram escritos, tomando como pano de fundo a ditadura. Anos mais tarde, de acordo com Fernando Perlatto, no artigo *História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964* (2017), "[...] diferentes trabalhos procuraram analisar e compreender os traços e as características principais dessas narrativas ficcionais" (PERLATTO, 2017, p. 726). Em outras palavras, a crítica literária recepciona essas obras, buscando apreender as estratégias narrativas engendradas nesses textos para denunciar as arbitrariedades do regime, além de mostrarem o papel que a literatura exerceu nos anos da repressão. Com isso, a crítica acaba estabelecendo "manuais" contendo nomes dos principais autores que discorrem acerca da ditadura e passam a ser referências quando o assunto é a relação literatura e ditadura.

Na esteira desses manuais, aparecem os nomes dos escritores Érico Veríssimo, Silviano Santiago, Fernando Gabeira, Ivan Ângelo, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Renato Tapajós, Raduan Nassar, entre outros. Às vezes, alguns poucos nomes de escritoras, com destaque para o de Lygia Fagundes Telles. Não é intenção desta pesquisa descreditar os textos de autoria masculina que tematizam a ditadura de 1964, eles têm a sua importância para a reflexão desse episódio traumático da história do Brasil. Ora, a proposta é uma abordagem a respeito dos anos de chumbo que considere a ótica da autoria feminina.

São as professoras Regina Dalcastagnè (1996) e Eurídice Figueiredo (2017) que, organizando suas críticas literárias, direcionam o olhar para textos escritos por mulheres acerca do golpe, possibilitando pensar essa circunstância por outro ângulo que não apenas o masculino. Figueiredo, em seu recente trabalho intitulado *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (2017), elenca produções de autoras da atualidade que se voltam ao passado sórdido do período ditatorial, para compor seus romances, como é o caso de Adriana

Lisboa. Esse exemplo mostra que as mulheres estão produzindo, escrevendo. Por isso, insisto em reafirmar a importância do estudo de obras literárias produzidas por mulheres, não apenas as que se referem à ditadura, mas aos diferentes temas, uma vez que, como já mencionado, as letras sempre foram monopólio do masculino, ao que as escritoras precisaram lutar para possuírem o direito de escrever, e fazer literatura é produzir conhecimento.

Daí a escolha em trabalhar *O pardal é um pássaro azul*, de Heloneida Studart, proporcionando ao leitor outras reflexões e conhecimentos acerca do regime ditatorial instaurado em 1964.

Escrito em 1975, ainda sob os anos de um dos vários Atos Institucionais decretados pelo governo, o AI-5, o predito romance de Heloneida Studart, assim como as suas outras duas narrativas que formam a "trilogia da tortura", é um lugar da memória dos tempos duros e sujos do golpe de 64. O livro traz a questão das pessoas que não foram atingidas diretamente pelas ações repressivas da máquina autoritária, aborda a respeito da clandestinidade, vaza referências ao AI-5, à indiferença de alguns indivíduos quanto à situação política e às barbáries realizadas pelos militares, denuncia a situação dos presos políticos e a violência que estes sofrem nos locais onde são encarcerados, as cadeias; mas também focaliza a resistência, a luta daquelas e daqueles que ousaram desafiar e enfrentar a repressão do Estado.

Essas situações, que são percebidas quando da leitura do romance, são narradas pelo olhar de Marina, narradora e protagonista de *O pardal é um pássaro azul*.

Nesse momento, retomo o fato de analisar uma obra acerca do período militar engendrada por uma mulher e a ideia do corpo-texto. Como mencionado anteriormente, a temática do corpo em *O pardal é um pássaro azul* não, necessariamente, limita-se ao corpo físico. Ao contrário, em razão de ser um dos pontos cernes do romance, a temática acaba escorrendo e fazendo parte da própria composição dos elementos narrativos, ou melhor, manifesta-se na estrutura da narrativa. Desses elementos estruturais, que assimilam a noção de corpo, há o foco narrativo, que no romance de Heloneida Studart, é concedido a uma mulher.

Isso significa dizer que a autoria desse romance assume um papel fundamental na escolha do foco narrativo. Marina, ao ser a escolhida para conduzir o leitor pelas páginas da narrativa, representa a crítica da autora em relação às restrições impostas às mulheres. A voz de Marina é um questionamento aos preconceitos em torno da categoria de gênero, é uma exigência por espaço dentro das letras, uma vez que "por trás" dessa voz ficcional, desse corpo simbólico há um corpo empírico, o de Heloneida Studart, que conhece as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que ousam seguir no âmbito da escrita.

Com isso, a autora transgride os limites do social, que pregam a inferiorização da mulher, de suas ações, sua voz, sua escrita, revelando que esse feminino, que escolhe outro feminino para narrar os eventos da ditadura, tem capacidade para discorrer sobre o assunto. Consegue ainda questionar os manuais que, em sua maioria, preocuparam-se em registrar apenas nomes de escritores que ficcionaram o golpe de 64.

Dos pontos abordados pelo livro (não os únicos), enumerados na introdução e repetidos anteriormente, neste capítulo serão apresentadas notas acerca dos sujeitos que, embora não estivessem na linha frontal do combate ao governo tirano, passam a ter conhecimento das arbitrariedades desse governo. A representação desses sujeitos é Marina, que, em decorrência da prisão de João, começa a tomar ciência da ditadura. Então, a reflexão envolverá a protagonista e sua consciência das ações do regime militar, bem como o sofrimento que cinge a vida de Marina, consequência direta dessas ações. A esse ponto, interligarei a ideia do corpo-texto, perpassando pelas questões de gênero, como será demonstrado ao longo do capítulo.

A outra discussão dirá respeito à contribuição de Marina em circunstâncias de resistência ao poder ditatorial, momento em que aparecerão comentários acerca do AI-5 e do sentimento de indiferença com que algumas pessoas trataram a violência praticada pelos militares. Por fim, o desenvolvimento do capítulo abarcará considerações sobre como os episódios desencadeados pela ditadura influem na construção da subjetividade da protagonista, que não luta diretamente contra as barbáries da política autoritária, mas luta contra o patriarcado, constituído, assim, a sua resistência. As discussões deste capítulo não serão estanques, situações discutidas em uma seção podem ser recuperadas em outra, por motivo de complementação às ideias das seções. Nas linhas abaixo, passo à análise do romance.

Em decorrência da censura imposta pelo governo, fica impossibilitado falar claramente das arbitrariedades do regime. Desse modo, para discorrer a respeito da ditadura, contornando a censura e denunciando as atrocidades da política ditatorial, Heloneida Studart recorre ao recurso da alegoria. Por isso, em *O pardal é um pássaro azul*, o leitor não encontrará a palavra “ditadura”, ou “regime militar”, ou ainda “torturadores”, “agentes da operação Bandeirante” (OBAN).

O que aparece é um conjunto de imagens que alude aos elementos que compuseram aquele contexto de autoritarismo. Por exemplo, a expressão “pesadelo unânime” é referência direta à ditadura e suas ações repressivas. Nos muros, nos cartazes, nas faixas não está escrito “Abaixo a ditadura”, “Abaixo a censura”, o que substitui essas palavras é a frase “O pardal é

um pássaro azul". Os torturadores são chamados de "fetiches" do ódio. Em relação aos perseguidos pelos "fetiches" do ódio, a autora não os nomina por "perseguidos políticos", "militantes políticos", "líderes de organizações da Esquerda", mas sim de "encantado", "mensageiro". Os militantes políticos são jovens que acreditam que os pardais são pássaros azuis.

Logo, existe uma sutileza na forma como a ditadura é apresentada no romance, mas esse aspecto sutil não compromete o objetivo de denunciar a tirania do regime, uma vez que a cadeia de imagens construída pela escritora remete, como mencionado anteriormente, aos elementos que fizeram parte do golpe de 64. Ao longo dos capítulos, o leitor observará a presença e a explicação dos elementos dessa cadeia de imagens.

Marina faz parte da família conservadora Carvalhais Medeiros, na qual há ausência de figuras masculinas, situação problemática para a personagem Maria do Socorro Carvalhais Medeiros[3], pois ela intencionava que seu filho Lucas assumisse "o papel de provedor" da família, mas ele enlouquece e morre. Além de Lucas, a matriarca teve três filhas, Guiomar, Luciana e Nini. A primeira, por não seguir as regras dos Carvalhais Medeiros, foi enclausurada em um asilo, já Luciana casou com um carteiro, para o desgosto de sua mãe, e Nini passou a vida realizando o Sacramento católico da Confissão. Somados a esses nomes, há o de João, Dalva e Marina, netos de vó Menina. João, jovem militante, encontrava-se preso. Dalva era esquecida pela família, e Marina era a neta predileta da avó. Por isso, resolvendo o problema da matriarca, Marina recebe a incumbência de herdar a herança desse grupo familiar. No entanto, comprometendo o propósito da avó da narradora, há o amor que Marina sente pelo primo João, relacionamento que sofre as interferências da família, bem como da ditadura. Nas linhas seguintes, algumas considerações acerca de como a prisão da personagem João está atrelada à trajetória de Marina, fato que a faz conhecer as arbitrariedades do período ditatorial de 64, testemunhado nas páginas de *O pardal é um pássaro azul*.

A narrativa vai sendo apresentada por meio da memória da narradora, em que a primeira rememoração, a que abre o romance, é a inauguração de uma rua que leva o nome de um importante familiar dos Carvalhais Medeiros, o pai de vó Menina: "Ele chegou no dia da inauguração da rua Salustiano Carvalhais Medeiros" (STUDART, 1986, p. 1). Acerca desse excerto, cabe chamar a atenção para o pronome substantivo "Ele" que, conforme o leitor avança a leitura, descobre que se refere à personagem Pablo, jovem paraguaio que, perseguido

[3] Vulgarmente, referenciada por mãe/vó Menina, ao longo da narrativa.

pelos militares do seu país, foge para o Brasil, onde também sofrerá perseguição. O livro inicia trazendo uma informação que, imediatamente, faz referência às ditaduras do Paraguai e do Brasil, detalhe que carrega consigo o autoritarismo, a perseguição, a violência praticada por esses países.

À parte da "solene" inauguração da rua que leva o nome do bisavô de Marina, o leitor observa o espírito estilhaçado da narradora, consequência do súbito aprisionamento de seu primo João:

> Vó Menina examinou severamente o uniforme de Militão, nosso motorista, para ver se estava no preceito. E achando tudo conforme a sua vontade, partimos em marcha lenta.
> Eu ia de olhos baixos. Não queria ver as ruas onde nunca mais, em parte alguma, encontraria João.
> Fora ele que me entregara a cidade (STUDART, 1986, p. 9).

Iniciei a análise de *O Pardal é um pássaro azul* assinalando que as situações narradas são dispostas de acordo com as recordações de Marina, não seguem a ordem do pensamento cartesiano, não é uma narrativa linear. As colocações de Mello (2018) corroboram o apontamento: "[...] não é linear, corre ao sabor da memória da protagonista [...]" (MELLO, 2018, p. 95). Por se tratar de uma obra escrita nos anos da ditadura, o recurso da memória pode ser lido de diversos formas, não apenas o de acarretar a falta de linearidade, mas, por exemplo, pode ser entendido como uma ferramenta contra a violência do esquecimento. É essa memória que não permite o apagamento da trajetória de João, uma vez que Marina é a única quem lembra das ações dessa personagem. No momento oportuno, voltarei a esta ideia.

Com isso posto, fica fácil entender que a cena que se desenrola no excerto das linhas anteriores, é um resgate que a narradora faz de um acontecimento já ocorrido, possibilitando ao leitor fazer uma constatação fundamental: há duas leituras da vida de Marina, uma que foi vivida antes do aprisionamento de João e outra que precisa lidar com a prisão do primo.

Explicito melhor: a metáfora contida no ato de entregar a cidade significa que Marina, quando da convivência com João, vivenciou situações que a marcaram profundamente e possuem um valor especial, sentimental. Isso fica evidente, por exemplo, quando ela e o primo, na infância, iam ao Passeio Público, local onde, segundo as reminiscências da narradora, "[...] João dizia que tinha nascido a cidade" (STUDART, 1986, p. 10), em que se sentavam num banco: "Muitas vezes João e eu tínhamos sentados naquele banco, brincando de fingir que éramos outras pessoas. Chupando balas, fazíamos um pacto de lealdade perfeita" (STUDART, 1986, p. 104). É uma situação, talvez, simplória, mas que guarda um momento singular para Marina.

Além desses momentos vividos no ambiente urbano, as recordações da protagonista encaminham o leitor para um lugarejo chamado Jaçanã, comunidade em que vó Menina exerce uma espécie de governo, domínio, poder, e onde Marina e João, já adolescentes, iam, juntos com os outros Carvalhais Medeiros, passar as férias. Abaixo, as reminiscências de Marina acerca de Jaçanã:

> Lembrava-me das férias. João e eu mandávamos alugar cavalos para passear pelas colinas e na beira da lagoa cheia de moitas de murici. Não conseguíamos dormir, ouvindo os animais amarrados aos mourões, do lado de fora da casa. Quando um deles relinchava, o coração queria me sair pela boca. Afinal João vinha me buscar, falando baixo, dizendo que o galo já tinha cantado, que as jangadas já voltavam do pernoite. Ele subia para a sela daquele cavalinho preto, de patas de cortiça, que se chamava Canário e eu ia na garupa. Agarrava-me a ele, apoiando no seu dorso os seios que nasciam [...]. E enquanto Canário trotava na areia molhada da praia, íamos falando dos siris, dos sururus que achávamos nas locas, de uma corujona que morava no teto da igreja de Jaçanã [...] (STUDART, 1986, p. 56).

São as lembranças desses momentos vivenciados em Jaçanã, compartilhados entre Marina e João, que atenuam a dor da narradora, após ser surpreendida com a prisão do primo. Ao realizar esse movimento de rememoração, Marina empreende uma estratégia de refúgio. Explicitando de outro modo, significa dizer que devido ao impacto que lhe causa a notícia do encarceramento de João, a narradora encontra nas recordações dos momentos de sua adolescência ocorridos em Jaçanã um consolo para conseguir suportar o que acontece com o primo. No entanto, essa estratégia de refúgio não denota fingimento ou indiferença para com o que está acontecendo. Ao contrário, Marina tem consciência do que está ocorrendo, sabe que João se envolveu na luta de resistência contra o governo militar.

A explicação que possivelmente justifique o gesto de Marina rememorar e destacar essas lembranças específicas – as da adolescência em Jaçanã – esteja no fato de que foram momentos bons, em que havia liberdade. Corroborando a tese de que se dispunha de liberdade, existe a imagem do cavalo Canário em movimento, uma metáfora que, aqui, pode ser aproximada da ideia de liberdade. Essa liberdade de outrora se mostra impossível no estado de aprisionamento em que João se encontra, pois ele está privado da condição de ser livre.

Com base nessa questão da liberdade, considerando as rememorações de Marina, surge a inferência de que só em Jaçanã, no tempo da adolescência da narradora e do primo, é que havia liberdade, ideia que a protagonista carrega consigo, depois de descobrir a ação dos militares contra João. Desse modo, em meio aos esforços que Marina realiza para retirar o

primo da cadeia, o primeiro lugar que vem à sua mente, caso consiga retirá-lo da prisão, é Jaçanã:

> Daqui há [a] pouco Miguel consegue abrir o processo, você será solto. E aí a gente vai [...] para a pescaria na lagoa de Jaçanã – um dos divertimentos da nossa adolescência.
> *Entraríamos* na água escura até a cintura. Ele *lançaria* as migalhas de pão nos pontos mais fundos, pondo o dedo nos lábios para que a minha voz não espantasse os grandes crustáceos azuis. O vento áspero lhe *bateria* nos cabelos. *Partilharíamos* o silêncio salgado da noite e a presença tiritante das estrelas (STUDART, 1986, p. 49, grifos meus).

Na primeira parte do excerto acima, Marina está se dirigindo a João, em uma de suas várias visitas que lhe faz, levando-lhe os doces alfenins e cigarros. Miguel é um advogado que tenta ajudar a narradora a conseguir a soltura de João, ao que elabora vários requerimentos às autoridades cabíveis e nunca obtém respostas. A narradora tem esperança de os documentos serem respondidos, por isso, projeta um futuro junto a João, a ser vivido em Jaçanã.

No entanto, quando a atenção é direcionada para a segunda parte da citação, na qual Marina leva o pensamento para uma possível realidade que está mais no campo da possibilidade, não da concretização do objetivo, o leitor pode observar o tempo verbal dos verbos "Entraríamos", "lançaria", "bateria" e "Partilharíamos". Essas palavras estão todas no futuro do pretérito, tempo verbal que se refere a situações que podem vir acontecer posteriormente àquelas realizadas no passado, mas que não oferece certeza, e sim o seu oposto.

A partir das observações do parágrafo acima, é possível inferir que Marina intenciona repetir as experiências do passado, vivenciadas em Jaçanã, tão logo João seja liberto. Porém, o tempo verbal das palavras elencadas anteriormente, não favorece os desejos da narradora, não há certeza, não há garantias, apenas projeções de futuro.

Nesse ponto, chego a um aspecto que Nicia Petreceli Zucolo, em sua tese de doutorado intitulada *Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge* (2016), aborda acerca de Solange, personagem do romance *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge (2011). De acordo com Zucolo (2016), Solange "está presa no passado [...]; é uma pessoa que não tem futuro" (ZUCOLO, 2016, p. 104). As reflexões que a pesquisadora faz em relação à Solange dizem respeito a outro contexto, mas as ideias desse pensamento podem ser aproximadas à situação da protagonista de *O pardal é um pássaro azul*, que, assim como a de Lídia Jorge, está presa no passado, também, em um tempo que, segundo Marina, era bom, cujas explicitações foram discorridas em parágrafos anteriores. A narradora de *A noite das mulheres cantoras* não tem perspectiva de futuro, a de *O pardal é um pássaro azul* até

vislumbra a possibilidade de encenar acontecimentos vindouros, mesmo que não venham a se concretizar, de fato.

Em *A noite das mulheres cantoras*, está escrita a seguinte passagem: "o destino é uma oferta que o presente faz ao futuro e não seu contrário" (JORGE, 2011, p. 30 *apud* ZUCOLO, 2016, p. 104) e Zucolo (2016) tece comentários dizendo que a equação passado-presente-futuro está suprimida, o passado se extirpa da sentença, sinalizando para algo que precisa ser observado. Minha reflexão não é a respeito da frase, mas sim em torno da equação passado-presente-futuro, que também tem um elemento suprimido no romance de Heloneida Studart, em que há predominância de um tempo passado, usado para a idealização de um futuro incerto. Em *O pardal é um pássaro azul*, diferente do que formula Zucolo (2016) acerca da sentença da narrativa de Lídia Jorge (considerando, claro, o contexto em que a pesquisadora analisa a assertiva mencionada), não é o presente determinando o futuro, é o passado.

E por que essa supressão do presente? Porque nesse presente, que só aparece nas páginas finais do romance (MELLO, 2018), há perseguição, violência, tortura e morte. Daí Marina refugiar-se nas memórias do passado, principalmente, as vivenciadas em Jaçanã, lá estão suas alegrias.

Ao longo da narrativa, o título "O pardal é um pássaro azul" se transforma em uma frase, que é proferida algumas vezes por João e Marina, bem mais pela primeira personagem, de fato. Essa sentença carrega um sentido desafiador à ordem do mundo, ou melhor, ao "clima" de repressão narrado em *O pardal é um pássaro azul*, na medida em que as preditas palavras podem ser entendidas como uma "metáfora que salienta a liberdade, quebra de padrões e dá destaque aos sonhadores como válvula motriz do mundo" (MELLO, 2018, p. 114). Para além da interpretação elaborada por Mello (2018), essa frase desempenha uma relação intrínseca com a expressão corpo-texto, porque a voz que primeiro anuncia a sentença é feminina, é a voz de Marina. É certo que durante a progressão da narrativa, das vezes que a frase aparece, é João quem o leitor ouve proferi-la. Porém, essa constatação só é descoberta, como frisado há pouco, conforme o percurso de leitura do leitor. Antes, quem lhe apresenta a frase é a protagonista, em meio à circunstância do episódio da inauguração da rua que leva o nome de seu bisavô, ocasião em que a narradora problematiza o fato de a mulher não poder falar em público:

> Quem ia saudar o homenageado era o deputado Alaor Chaves, da bancada do partido do governo; dr. Nogueirinha, médico da nossa família, se encarregaria do agradecimento, pois o clã dos Carvalhais Medeiros estava reduzindo a um punhado de mulheres. Tio Lucas morrera há dois anos; João se achava preso há mais de ano na cadeia velha da cidade, por pichar em todos os muros que *o pardal é um pássaro azul*.

> Dalva ou eu, poderíamos nos encarregar do discurso de agradecimento, mas em nossa família mulher não fala em público: "Mulher não tem querer – dizia vó Menina. Nem negro, nem pobre" (STUDART, 1986, p. 8-9, grifos meus).

No excerto, a narradora pontua as figuras masculinas encarregadas de realizar a parte formal da solenidade: o deputado Alaor Chaves e dr. Nogueirinha. O deputado foi escolhido para saudar o homenageado e o médico da família encarregado de fazer o discurso de agradecimento. Se Lucas não estivesse morto e João, preso; a função do médico seria concedida a uma das duas personagens. Marina menciona que ela ou a irmã Dalva estavam aptas a verbalizar as falas de agradecimento, mas a conduta tradicional de vó Menina fecha as aberturas em que as mulheres poderiam expressar a sua voz.

Ao mentalizar a substituição de Nogueirinha por Lucas ou João, Marina traz o motivo da última personagem estar presa, "por pichar em todos os muros que o pardal é um pássaro azul". É ela quem apresenta a ideia motivadora de João, a ideia que desafia a ordem do semântico, do mundo, do autoritarismo. Claro que a frase não é da protagonista, mas ali, naquele momento de tessitura textual, de construção do texto, do processo da escrita a autora encarrega a uma mulher a tarefa de apresentar a sentença que ecoa pelas páginas do romance, fazendo-a senhora da fala, do discurso, da palavra.

À vista disso, cabe reiterar a importância que o foco narrativo recebe na construção desse momento, uma vez que essa passagem contém uma potência, que é a frase-título do romance e que perpassa toda a narrativa. Coube a uma mulher mostrar isso ao leitor, sendo, então, muito significativa a perspectiva escolhida para anunciar esse momento, um corpo simbólico que vai rompendo os limites da palavra e do tecido social.

Corpo-território político

Figueiredo (2017), fazendo comentários acerca de outro romance de Heloneida Studart, *O estandarte da agonia* (1981), que também tematiza a respeito dos anos ditatoriais, pontua que a protagonista (mulher, narradora) não tem "compreensão política" (FIGUEIREDO, 2017, p. 64). Aludindo ao fato, talvez, de a narradora não realizar uma oposição direta ao regime, ou de não ter consciência do que está acontecendo. Com efeito, a protagonista do supracitado romance não tem um envolvimento direto na luta contra o poder militar, não é uma militante política, uma guerrilheira, é uma mulher "comum".

No entanto, esse detalhe não anula a sua parcela de "ações" que, de algum modo, somam-se aos esforços das mulheres que se veem frente a frente com o autoritarismo e que precisam forjar estratégias que a protejam dos olhos da repressão, transformando-se em estratégias de resistência à ditadura. Além disso, a personagem dessa narrativa está à procura do filho, que foi levado à força pelos militares. Essa circunstância a insere no mundo sombrio do regime autoritário, tomando conhecimento da violência impetrada, dentro dos presídios, às mulheres que se opuseram ao Estado, das benesses que os torturadores usufruem com as atrocidades que praticam aos chamados "subversivos", dos grupos que não medem esforços para contestar a tirania do governo.

Nesse sentido, com uma mulher colocada na posição de narradora, surge outra perspectiva acerca da história da ditadura, não mais masculina, mas a das mulheres, não as guerrilheiras, as militantes, mas as "comuns". Mulheres como a de *O torturador em Romaria*, Açucena, e a de *O pardal é um pássaro azul*, Marina. Acerca dessas mulheres "comuns", Dalcastagnè argumenta (1996):

> [...] indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. A violência nas ruas, a repressão, a censura, só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ou, pelo contrário, escondendo sentimentos que deveriam estar a descoberto. Se parte desses problemas pode ser entendida como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino, que pode estar longe ser uma minoria, mas continua sendo marginalizado dentro da sociedade. Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 116).

De maneira sucinta, Dalcastagnè (1996) está dizendo que o golpe de 64 reforçou os estigmas de gênero, agravando a condição das mulheres, uma vez que vivem, historicamente, em uma sociedade assentada por bases patriarcais, violentas e excludentes, que antes da instauração do Estado ditatorial, já vinham lutando para contestar essas bases. Em decorrência da ditadura, têm de enfrentar e questionar não somente os estereótipos de gênero, como também a força do autoritarismo, ainda que fossem mulheres que não possuíssem a tal "compreensão política", a exemplo das protagonistas de *O estandarte da agonia* e de *O pardal é um pássaro azul*, como dito anteriormente.

É preciso lembrar que a ditadura de 64 não atinge somente as pessoas envolvidas diretamente nas ações de oposição ao poder militar. Ao contrário, seus efeitos se estendem também àquelas e aqueles que não estiveram de modo incisivo na luta contra a força repressiva, por exemplo, a mulher "que ficou em casa esperando angustiada pelos filhos que não voltavam das passeatas" (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 114). Ou a família do conto "O

velório", de Bernardo Kunciski (2014), que nunca encontrou o corpo do filho que manifestou sua resistência e repúdio às medidas autoritárias do governo militar.

Apresentados esses apontamentos, começo a discorrer a respeito das circunstâncias em que aparecem as ações dos militantes políticos, para contornar a perseguição dos militares e que precisam da contribuição de Marina, de modo que essas estratégias saiam conforme planejadas. Daí a nominação da seção "corpo-território político", um corpo que se lança em meio a território político marcado por uma forma de governança autoritária e desafia, de certo modo, as imposições desse autoritarismo.

Cabe enfatizar, de antemão, que a protagonista não é uma militante política, seu envolvimento com o *pesadelo unânime*/ditadura acontece, então, de maneira indireta, visto que se insere no que Dalcastagnè (1996) chamou de mulheres "comuns". Ela não participa das ações, que serão discorridas abaixo, motivada a contestar o governo, Marina não é líder de uma organização de resistência, não é da luta armada, não promove passeatas, panfletagens, reuniões clandestinas. A realidade fatídica da ditadura lhe chega por meio de João, é por João que realizará tudo o que lhe incumbirem (existem motivos para que ela aja dessa forma e serão explicitadas ao longo do capítulo). O ponto desta seção é a chave de leitura que a perspectiva, o ponto de vista de Marina oferece para a depreensão de aspectos que não aparecem na luta de João e que são importantes para descobrir consequências outras acarretadas pelo golpe.

É Marina quem, fazendo um gesto de intervenção, permitirá que Pablo, o jovem perseguido pelos militares, esconda-se no sobradão dos Carvalhais Medeiros:

> O forasteiro encaminhou-se para a porta, experimentou o primeiro degrau com espanto e esperança, como quem experimenta o primeiro degrau do paraíso; depois começou a subir a escada com seus sapatos silenciosos, de lona.
> Assim que ele penetrou na entrada enfeitada de palmeirinhas, vó Menina notou-o e ficou perturbada.
> – Traz meus óculos, Nini – pediu.
> [...]
> Empertigando o porte nanico, vó Menina se encaminhou para o desconhecido e lhe perguntou como se chamava, de onde vinha, se era paz. Ele fez um gesto, explicando que era mudo. Isso perturbou ainda mais vó Menina. Ela disse que lesos, cegos e mudos são pessoas predestinadas. Lembrou às filhas perplexas que Jesus Cristo costumava enviar peregrinos ao mundo para provar a caridade dos cristãos. Ele mesmo às vezes viaja sozinho, sob a aparência de andarilho pobre, para experimentar o coração dos crentes.
> – Mãe Menina, a senhora está variando – disse tia Nini, com azedume.
> – Silêncio – gritou a velha.
> Ela queria hospedar o forasteiro. E quando ela queria algo, não tinha lacrimório, latomia ou objeção.

> – Não tem lelê nem loló. Só ouço aqui a opinião de minha neta Marina, que é como eu, farinha do mesmo saco. Não usa tinta na cara, não dá faniquito, nem corre atrás de homem. Que é que você acha, Marina?
> Respondi a vó Menina que os Carvalhais Medeiros sempre tinham hóspedes, em casa. Era uma tradição.
> [...]
> – Acho que você deve receber a criatura, vó. Parece que não tem onde cair morto.
> Ela se postou diante do forasteiro. Não lhe chegava ao ombro.
> – Me parece que apareceu por aqui procurando alguém... – disse. – Não tem bagagem nenhuma, vosmecê. Se for servido, pode ficar nesse sobrado uns tempos... [...]. Demore uns meses, se abanque.
> Ele não respondeu, mas pendia a cabeça, cansado (STUDART, 1986, p. 21-22).

Com a introdução da personagem Pablo, Heloneida Studart evidencia a questão da clandestinidade, uns dos mecanismos de defesa contra as medidas repressivas do regime. O foco, aqui, não é aprofundar essa questão, e sim apontar como a contribuição de Marina ajuda no êxito dessa estratégia, a fim de mostrar as habilidades de articulação da protagonista, contrastando a ideia de que o feminino age pela emoção, mentalidade que despreza a capacidade das mulheres de sistematizar, raciocinar, articular.

O motivo oculto por trás do gesto da narradora em incentivar sua avó a hospedar Pablo tem relação com o fato de que ela suspeita que o jovem perseguido mantém algum elo com João: "Eu apoiara vó Menina na ideia desassisada de hospedá-lo, porque desconfiava que a pessoa procurada por ele era João" (STUDART, 1986, p. 26). O leitor pode observar que o gesto de Marina não parte de um desejo altruísta, sua atitude leva em consideração termos óbvios, sabendo que aquela situação insólita, a da presença de Pablo frente ao sobrado de sua avó, não se liga ao âmbito do sobrenatural, místico, religioso. Sua real razão está ligada ao mundo do *pesadelo unânime*, da ditadura.

Outra informação relevante dessa passagem diz respeito ao gesto de Marina em olhar para os sapatos silenciosos usados por Pablo, significando que ele sabe do perigo iminente que o cerca. Não fazer ruídos garante a sobrevivência do perseguido, utilizando-se de todos os recursos para contornar a repressão, como usar os sapatos de lona. Assim, Marina é uma narradora que concede atenção à descrição, descreve os detalhes para evidenciar a cautela que os perseguidos políticos precisam levar em consideração quanto à vigilância do Estado ditatorial.

Assim que a perseguição dos militares em relação a Pablo se intensifica, o envolvimento de Marina ganha outros contornos, de maneira que ela passa a ser incumbida de realizar tarefas que a empurram, cada vez mais, ao mundo onde reina a tirania, a repressão, o

autoritarismo. Isso é evidenciado na ocasião em que ela recebe o aviso de ir ao encontro de um mensageiro, enviado por João, que lhe dirá que Pablo precisa sair do país, pois corre o risco de ser achado pela força opressora.

> O local marcado para o encontro entre a narradora e o mensageiro é a Igreja da Santíssima Trindade. Abaixo, a ilustração desse momento:
> Antes das quatro horas, comecei a andar no rumo da Igreja da Santíssima Trindade. Queria evitar táxis ou ocupar qualquer um dos dois carros da família, para impedir que Jaime ou Militão, os dois motoristas, se transformassem naquilo que João chamou, com desprezo: "Testemunha de vista" (STUDART, 1986, p. 90).

A leitura do fragmento possibilita perceber o cuidado que a narradora toma ao realizar a ação de ir ao encontro do emissário. Ela se abstém dos táxis e dos motoristas de sua família, comportamento compreensível ao período repressivo em que ela está inserida, uma vez que a censura tem olhos e ouvidos espalhados nos mais diferentes lugares, fazendo com que todos sejam suspeitos de estarem a serviço do governo, independentes de serem motoristas de táxis ou particulares. Seguindo essa linha de raciocínio, é possível afirmar que Marina pensa ao agir, afirmação que reforça ainda mais a capacidade articulatória da narradora, o que contribui para o êxito dos planos programados pelos militantes políticos. É importante salientar a problemática que envolve a figura da testemunha nesse contexto de cerceamento da liberdade, uma vez que essa figura, dependendo do seu comprometimento, isto é, se comprometida com a luta de resistência ou se com a delação dos militantes, pode causar a queda ou o feito desses últimos.

Por conta de ainda não conhecer as regras dos que estão na clandestinidade, Marina comete uma falha quando se depara com o emissário, ela pergunta o seu nome: "– Como é seu nome?" (STUDART, 1986, p. 92), recebendo um olhar desdenhoso do emissário: "Ele me encarou com escárnio" (STUDART, 1986, p. 92). O mensageiro, que conhece o modo de agir dos clandestinos, responde: "– Em nosso continente, ninguém deve ter nome" (STUDART, 1986, p. 92), retornando a cautela iniciada por Marina ao sair do sobradão. A atitude do mensageiro reforça a atmosfera perigosa instaurada com a deflagração do golpe.

Ao fim desse encontro, no qual o emissário explica à Marina acerca da situação periclitante de Pablo, fica acordado que ele e a protagonista encontrar-se-ão em outro lugar, onde acontecerá a entrega dos documentos falsos do jovem paraguaio, para que o mesmo saia do país: "– Me espera sábado, no Passeio Público, disse o homem. Lá, eu lhe entrego os documentos de Pablo" (STUDART, 1986, p. 94). Marina – uma mulher – é incumbida de receber os documentos.

No fragmento em que ocorre o outro e último encontro entre Marina e o emissário, chamo a atenção para a escolha e para os elementos que compõem esse espaço:

> O Passeio Público estendia a sombra pesada de suas mangueiras como no tempo em que eu era menina e as freiras do meu colégio levavam as alunas num ônibus até ali. [...] Agora, bancos antigos, árvores velhas, tudo parecia corroído pela maresia (STUDART, 1986, p. 104).

Conforme as rememorações de Marina, o Passeio Público é uma parte antiga da cidade, local de origem da mesma, que pode ser entendida, aqui, como a cidade do estado do Rio Grande do Norte, Natal, "localização possível de se verificar apenas pela citação de Jaçanã" (MELLO, 2018, 93), comunidade a qual já foram feitas as devidas explicitações. O encontro nesse lugar, obviamente, é estratégico, uma vez que é afastado das vias mais movimentadas da cidade, oferecendo menos risco à Marina e ao mensageiro de serem surpreendidos pelos agentes da repressão.

Ao observar os elementos que configuram o espaço do Passeio Público, Marina fala que tudo está corroído pela maresia, os bancos, as árvores. Essa observação possibilita propor um entrelaçamento entre a destruição desse espaço com o espírito estilhaçado de Marina, com a sensação de angústia que a vai destruindo aos poucos, corroendo-a por dentro. Em outras palavras, a protagonista está machucada, emocionalmente. O mundo "colorido" que ela experimentou em Jaçanã, onde andava a cavalo e conversava com João sobre siris e corujas enormes, perdeu a cor, ficou cinzento, nebuloso.

Os elementos que compõem o espaço em sua volta estão todos corroídos pela maresia, espaço que reflete a dor psíquica desse corpo, corroído também pela circunstância do aprisionamento de João. No segundo capítulo desta pesquisa, a reflexão consistirá acerca da violência física impetrada sobre o corpo de João, mas, aqui, é possível perceber que Marina também sofre os efeitos dessa violência, no sentido mesmo de dizer que a dor de João é sentida pela narradora.

Com isso dito, é possível formular a proposição de que a ditadura de 64, quando aprisiona João, fere a protagonista, esfacela o psíquico de Marina, fazendo-a perder-se de si mesma, pois todas as suas atitudes serão, agora, em função de João, na tentativa de libertá-lo da cadeia. Essa perda de si não decorre, primordialmente, de Marina, seu cerne está no ato do regime em retirar de cena aquele que lhe havia "entregado a vida", ao que a narradora é ferida, não física, mas psiquicamente.

O corpo de Marina não é submetido à tortura física praticada pelo Estado ditatorial, mas a ação desse Estado, que aprisiona e violenta João, atinge a narradora, quebra as conexões afetivas entre ela e o primo, pois a violência possui a capacidade de atingir os elos

afetivos que envolvem o violentado e aquele que mantém vínculo com o que sofre a ação violenta. É o que diz o pensamento de Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e autoritarismo* (2012), "[...] os episódios de violência resultam em impacto em outros que tinham conexões afetivas com o que foram agredidos" (GINZBURG, 2012, p. 7). João é o atingido, o encarcerado, que tinha laços afetivos com a narradora, a violência que lhe é desferida impacta Marina, acarretando-lhe sofrimento.

Fechados esses parênteses, necessários para a explicitação do espaço físico e a dor de Marina, transcrevo a passagem em que ocorre a entrega dos documentos falsos:

> – Aqui estão os documentos do rapaz. Ele tem que ir embora na quinta-feira. Air France. Voo 416. Peguei a carteira de identidade e a carteira de trabalho. Sob o retrato três por quatro de Pablo, havia um nome estranho: Clodomiro Luís Silva. Economista (STUDART, 1986, p. 106).

Diálogo proferido pelo emissário à Marina. Para além do óbvio – a entrega dos documentos – essa passagem traz a questão da mudança de identidade, "transformar-se em outra persona", mudar nome, hábitos, comportamentos, de modo a escapar da vigilância militar. Além disso, esse excerto evidencia a situação do exílio, circunstância ocorrida com muitos que incomodaram os detentores do poder nos anos de chumbo, os militares. É por meio da ajuda de Marina que o emissário consegue que a carteira de identidade e de trabalho cheguem até Pablo, possibilitando a fuga do forasteiro para longe dos agentes repressivos, como é descrito na passagem abaixo:

> Manhã cedo o aeroporto estava quase vazio. Os viajantes do voo 416 para Paris, com escalas em Dacar, despachavam preguiçosamente as suas malas. Diante de uma xícara de café requentado, o funcionário cheio de tédio carimbava papéis. [...] Olhou, sem interesse, os documentos de Pablo
> – Não leva passarinho? – indagou.
> [...]
> – Ele não leva graúna nenhuma – garanti (STUDART, 1986, p. 115-116).

A existência de um aeroporto nessa cidade, que pode ou não ser a capital do Rio Grande do Norte – admitindo a possibilidade de ser uma urbe pequena – é lida como um meio estratégico, ou melhor, as forças do governo perseguem os que fazem resistência e estes precisam escapar dessas forças. Por isso, um aeroporto, que possibilita a fuga de Pablo, mas que poderia ser qualquer outro sujeito que estivesse dispendendo esforços para contestar a tirania militar. O nodal desse excerto é novamente a contribuição de Marina no êxito dessa fuja, ela é quem responde as perguntas feitas pelo atendente, já que Pablo precisa fingir que ainda não recuperou a fala, trauma ocasionado pela violência que os torturadores lhe praticaram.

Além disso, Marina consegue subverter as regras estabelecidas para as visitas aos presos da cadeia em que João está aprisionado. Segundo o regulamento dessa prisão, as visitas aconteciam apenas nos dias de sábado, mas a narradora quebra esse bloqueio ao visitar João em outros dias, por exemplo, a segunda-feira:

> Para conseguir ver João fora dos dias de visita, prometi a Gegê [o guarda da cadeia] uma máquina Kodak, um relógio folheado a ouro, esporas de prata dessas que fazem o homem montado parecer o próprio São Jorge.
> [...]
> Finalmente lhe ofereci dois bentinhos que Memeia tinha mandado benzer na mesa de mestre Malungo (STUDART, 1986, p. 120).

O que a protagonista promove é uma espécie de negociação, acredita que em razão de sua condição econômica, Gegê irá aceitar as propostas que ela faz. Entretanto, ele recusa a máquina, o relógio de ouro, as esporas de prata e as cabras e cavalo que Marina oferece: "prometi que lhe daria [umas] cabras e um cavalinho baio, de pata de cortiça e crina larga. Foi recusando com a cabeça [...]" (STUDART, 1986, 120). O que ele aceita são os dois escapulários, pois tem fé no nome da figura em que os objetos foram benzidos. Para além de uma questão moralista, já que Marina julga que a pobreza de Gegê a fará conseguir o seu intento, focalizo bem mais o fato de ela pensar em uma maneira de contrariar as regras de visita decretadas pela prisão. A narradora tem consciência de que só por meio do guarda é que conseguirá entrar na cela de João fora dos dias estabelecidos, o delegado e os outros agentes não a permitirão. Essa situação corrobora a afirmação acerca da capacidade de articulação de Marina.

Em vista disso, é possível dizer que Marina é uma personagem que age na trama tecida por Heloneida Studart. A autora constrói uma mulher, embora não seja uma militante política, que ajuda os contestadores do regime, o que demonstra não a militância de Marina, mas a sua contribuição.

Mello (2018), no entanto, ao pensar os atos de Marina, que irradiam em direção do masculino (João), entende que as atitudes da narradora assumem um sentido de dependência. Dizendo de outro modo, não são realizadas por um sujeito que se coloca ao centro da situação, não significam o desejo primeiro da narradora, mas algo à parte que a impulsiona a agir, tornando-se, nesse sentido, dependente de João, como observado na seguinte passagem:

> Calei-me, espantada, sentindo que falara como João teria falado. Talvez o fenômeno estivesse acontecendo ao contrário. Não era ele que vivia do meu *sangue*, eu é que estava começando a viver de sua *vida*, de suas *ideias* estapafúrdia (STUDART, 1986, p. 58-59, grifos meus).

De fato, é plenamente possível e aceitável a compreensão que a pesquisadora propõe, mas questiono caso a reflexão fosse direcionada para as palavras “sangue”, “vida” e “ideias” observadas no fragmento acima. João funciona como um mentor para Marina, que vai mostrando as realidades outras que estão fora do recinto do sobradão: “O jovem mestre [...] com sua discípula [...]” (STUDART, 1986, p. 111). Entretanto, essa configuração acaba quando João é aprisionado, ficando Marina com as ideias que aprendeu com o primo, pois ela diz que “falara como João”, proferia os discursos, os pontos de vistas que ele esboçava.

Por um lado “Sangue” e “vida”, pensados em seus termos biológicos, são categorias que dissipam, esgotam, chegam a um fim. Por outro, isso não acontece com as ideias, elas conseguem (re) existir por muito mais tempo que sangue e vida, uma máxima defendida por João, que será explanada no próximo capítulo.

As ideias podem ser intensificadas, ressignificadas, disseminadas, ainda que precisem de um corpo, de uma voz. Esse corpo e essa voz podem ser tanto de João quanto de Marina, mas o primeiro está encarcerado, impedido de proclamar suas ideias, uma vez que já o fez, por isso, encontra-se preso, pois reagiu à opressão da ditadura. Marina é quem pode, a partir de agora, levar as ideias de João adiante, ideias que eram dele, sim, mas que passam a ser, da protagonista, uma vez que ela fala que está começando a viver com/das ideias de João. Marina absorve as questões que incomodam e que eram refletidas pelo primo. Assim, absorver o que João sempre defendeu e realizar as ações que a ela são incumbidas, não pode significar uma forma de resistência à dor causada pela ditadura, por ter-lhe tirado o “objeto” amado, pois Marina ama João?

Em função dessas proposições, penso que as ações de Marina não significam dependência e proponho outra leitura, uma que se ancore nas reflexões psicanalíticas. Isso porque não dá para ignorar os laços afetivos que havia entre Marina e João. Há concordância, sim, quanto as ações da protagonista partirem da circunstância já conhecida, porque é o que move a personagem, é essa a sua pulsão, a sua motivação, a sua causa, visto que a relação de afetividade foi quebrada pela ditadura, ao que Marina se vê “roubada”, situação que se assemelha ao que diz Dalcastagnè (1996) acerca da personagem Lena[4] que, em decorrência do regime militar, foi mandada para o exílio, experiência que a faz se sentir “destituída, roubada” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 134). Daí Marina introjetar as ideias de João, como tentativa de expurgar a dor que a ditadura lhe acarreta, é, de certo modo, uma forma de resistência.

[4] Personagem do romance *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado.

Nessa linha de raciocínio, ao realizar as atitudes explicitadas há pouco, Marina encontra uma maneira de atenuar sua dor, que não é física, como mencionado mais atrás, mas emocional, que estilhaça a sua subjetividade e incomoda tanto quanto fosse um dano corporal. O sofrimento de Marina é psíquico: "Uma criança passou por mim e perguntou: – Por que você está chorando, moça? Eu estava chorando? Ultimamente, as lágrimas me descem pelo rosto e não as sinto mais" (STUDART, 1986, p. 36), "[...] me sentia tão doente, tão combalida. João era como uma semente inserida na polpa de uma fruta [...]. À medida que ele definhava, eu deperecia" (STUDART, 1986, p. 106). Contudo, parafraseando a discussão feita pelo psicanalista Mário Fleig a esse respeito, em *O mal-estar no corpo* (2004), não quer dizer que esse tipo de dor seja menos real e verdadeiro que o sofrimento físico. Em João, ocorre a dor física, em Marina, a emocional, a psíquica. Ambas as personagens, cada uma a seu modo, sofrem as consequências da ditadura e buscam formas de resistir, seja afirmando que o pardal é um pássaro azul, seja tomando para si essa ideia e passando a crer nessa ideia.

Em certas passagens do romance, é possível perceber Heloneida Studart criando situações que visam denunciar o Ato Institucional n.5, o terrível AI-5. Um desses momentos acontece na passagem em que Marina relata a João a respeito dos requerimentos redigidos por Miguel no intuito de conseguir retirar o primo do aprisionamento. Nesse relato, então, aparece a referência à personagem Miguel, bem como o seu trabalho quanto à elaboração dos requerimentos:

> Ele passava a maior parte dos seus dias refugiado na biblioteca municipal, preparando as aulas de inglês que lecionava a meninos ricos e desatentos, ou escrevendo *requerimentos* interpelando as autoridades sobre o destino de João. *Estes nunca eram respondidos, pois a prisão de João nunca fora comunicada a pessoa alguma* (STUDART, 1986, p. 28, grifos meus).

Como é possível depreender que no excerto acima há referências ao AI-5? Trocando o termo "requerimento" por "*habeas corpus*". Eis o empecilho que impede Miguel de obter resposta para os documentos que encaminha ao tribunal, posto que esse empecilho se atrela ao decreto do Ato Institucional 5, que estabelecia a suspensão de *habeas corpus*. Para tanto, registro o que dizia o Art. 10 do Ato mencionado: "Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular." Claro que essas ideias – o AI-5, o Art.10 – não estão colocadas de forma notória, pois é um romance escrito em plena vigência do Ato Institucional 5, ocasião em que a repressão e a censura são tamanhas, o que impossibilita fazer denúncias das arbitrariedades militares de maneira explícita. Assim, surge o que Foucault (1996) denominou de discurso interdito, nomenclatura a ser explicitada nas linhas abaixo.

Em *A ordem do discurso* (1996), o filósofo refletiu acerca do que ele chamou de interdição do discurso:

> [...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo .do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

No excerto do romance, as menções ao AI-5 estão interditas, impedidas de serem expressadas explicitamente, na medida em que o poder ditatorial controla a divulgação das informações, dos discursos, barrando qualquer comentário de cunho oposicionista ao governo. Assim como não aparecem as palavras "ditadura", "governo militar", "torturadores", "militares", "militantes", o mesmo acontece com o termo "Ato Institucional 5". O leitor não encontrará esse termo grifado em nenhuma página de *O pardal é um pássaro azul*, pois o discurso acerca do AI-5 está inserido em dos três tipos de interdições estabelecidos por Foucault (1996), o do ritual da circunstância, ou seja, "não se pode falar de tudo em qualquer circunstância", como escreve o filósofo. Dessa forma, Heloneida Studart aborda o AI-5 de maneira sutil, sua manifestação aparece nas entrelinhas, uma vez que o assunto não pode ser exposto explicitamente, em decorrência da censura militar.

Embora haja a censura, o controle, o autoritarismo, o importante a ser focalizado é o fato de que a autora de *O pardal é um pássaro azul* consegue transgredir essas barreiras, construindo passagens narrativas em que aparecem a denúncia relacionada ao Ato Institucional 5. A escrita, então, possibilita romper os limites do interdito ditatorial, fazendo vazar notas de situações que comprometiam a imagem do governo, como o AI-5.

Ainda concernente à citação em análise, cabe destacar que a narradora fala que a prisão de João não foi comunicada a pessoa alguma, aludindo à circunstância da violação dos direitos humanos praticada pelo Estado autoritário. O que nos faz inferir que o encarceramento de João foi ilegal, uma vez que a personagem não cometeu crime algum, mas pela ótica dos militares, o ato de João simboliza uma atitude criminosa, um crime político. A ideia de crime político é abarcada pelo Art. 10 do AI-5, só que é muito mais que isso, pois colocar as ações de oposição contra o regime autoritário no mesmo patamar de crime, é fazer com que as pessoas contrárias à política ditatorial sejam vistas como uma ameaça à tal

segurança nacional. Portanto, as palavras do AI-5 tiveram consequências terríveis, pois muitas pessoas "compraram" a ideia promulgada pelo Ato em relação aos opositores do regime e tacharam esses indivíduos como "terroristas", "subversivos", "comunistas", quando na verdade buscavam resistir à força opressora.

Chego à ultima discussão estabelecida para o desenvolvimento deste capítulo, a indiferença da família de João acerca das ações militares sobre essa personagem. A família, tradicionalmente, definida como um núcleo em que os integrantes demonstram sentimento de reciprocidade, apoio, proteção uns com os outros, em *O pardal é um pássaro azul* passa longe dessa idealização. O núcleo familiar de João não demonstra qualquer indício de preocupação com a situação em que ele se encontra, o aprisionamento da personagem não é mencionado. Na citação abaixo, a fala de Marina evidencia a reação de seus familiares para com a condição do primo:

> Perdi o sono. Comecei a pensar em mestre Messias. Talvez o pescador se lembrasse de João. *Todos o esqueciam lentamente*. *No sobradão, ninguém mais falava nele, nem as criadas*. Seu nome fora tão riscado quanto o do meu pai, o postalista. Pás e pás de cinza caíam sobre sua imagem [...]. Só dentro de mim é que continuava cada vez mais vivo. Alimentava-se das minhas artérias, vivia do meu alento. Vampiro inocente, bebia nas minhas veias a sua sobrevivência. Eu não deixaria que fosse esquecido (STUDART, 1986, p. 57-58, grifos meus).

João vai sofrendo a violência do esquecimento, sendo esquecido pelos outros e pela própria família.

Esse quadro pode ser comparado à reflexão que Leandro da Silva Vasconcelos (2018), da Universidade Federal do Amazonas, tece a respeito do conto "O velório", de Kucinski (2014). Segundo o pesquisador, dentre as narrativas que compõem o livro do supracitado autor, essa é a que melhor consegue representar a dor da família que perde um ente querido para a violência da ditadura. Com a menção desse conto, relacionando-o à situação da família que tem um ente arrancado da convivência familiar (e social) pelas medidas repressivas do governo, é possível afirmar que em *O pardal é um pássaro azul*, ou melhor, para a família de João, o aprisionamento da personagem não requer preocupação alguma. Para os familiares, a prisão seria consequência da "má conduta" de João, não uma arbitrariedade do Estado autoritário, postura que revela a indiferença dessa família para com um de seus integrantes. Situação bem diferente em "O velório", pois quando Antunes, pai do jovem desaparecido, decide fazer os rituais fúnebres para o "sepultamento" do filho, ocorre uma mobilização de outros membros da família: irmãs, filhas, tios. Até mesmo os vizinhos oferecem ajuda, o que não ocorre em relação a João.

Talvez seja possível entender essa indiferença a partir das seguintes colocações. O leitor já sabe que a primeira rememoração de Marina foi a respeito da inauguração da rua intitulada com o nome de seu bisavô. Há muito que figuras políticas, visando obter alguma regalia da parte da família Carvalhais Medeiros, intencionavam homenagear Salustiano, mas vó Menina sempre se opunha à escolha do lugar para receber o *ilustre* nome de seu pai. Segue a passagem a esse respeito:

> Há muito tempo, a municipalidade desejava homenagear meu bisavô Salustiano – patriarca e geógrafo ilustre, o primeiro a traçar o mapa de sua província – dando-lhe o nome a uma avenida larga e cheia de árvores. Essa intenção esbarrava sempre contra a determinação de vó Menina, herdeira do homenageado, que não admitia rua em vizinhança sediciosa.
> – Perto da Padre Mororó ou da Frei Caneca, não. Não permito avenida com nome do meu pai na proximidade de beco com nome de padre rebelado.
> O governador, cheio de salamaleques, prometeu a vó Menina que lhe conseguiria uma avenida digna, longe de rua mal afamada ou de travessa batizada com nome de rebelde. E assim que as obras de alargamento da cidade abriram uma rua clara para os lados da praia, com asfalto moderno e sinais luminosos importados, a autoridade ofereceu-a a vó Menina. As esquinas próximas eram fidalgas: rua D. Maria I, travessa D. Pedro II e av. Princesa I (STUDART, 1986, p. 1-2).

A leitura do excerto permite propor que vó Menina reprova comportamentos que ela considera "rebeldes". Essa informação é percebida quando a atenção é direcionada aos nomes dos padres Mororó e Frei Caneca, que aparecem em seu discurso, adjetivados de "padres rebelados". A História informa que esses dois religiosos tiveram papel fundamental na chamada Confederação do Equador, movimento revolucionário ocorrido na região do Nordeste brasileiro, que tinha por mote a libertação das províncias nordestinas das interferências políticas de dom Pedro I. Com essa informação, fica atestado o posicionamento recriminatório de vó Menina a respeito da atitude dos padres. Para além desse posicionamento, fica marcada nessa passagem a defesa da matriarca pela manutenção da tradição, ponto evidenciado no fato de as ruas próximas da qual receberá o nome do pai de vó Menina, serem nomes de representantes da nobreza: D. Maria I, D. Pedro II e Princesa Isabel, que não modificaram o *status quo*, não promoveram mudanças.

Em vista dessa postura, dessa mentalidade, vó Menina naturaliza e reproduz um comportamento autoritário, conservador. Por isso, quando João reage às arbitrariedades ditatoriais, a matriarca dos Carvalhais Medeiros considera tal ato indigno e vergonhoso, pois ela é uma mulher conservadora (como foi observado em sua fala acerca dos padres "rebeldes"), defensora dos "bons costumes", uma "cidadã de bem". As filhas, Luciana e Nini, acabam sendo moldadas pelos discursos de vó Menina, ao que a imitam no gesto da matriarca

em relação à prisão de João. O mundo da mulheres Carvalhais Medeiros se limite aos cômodos do sobradão. Não refletem, não questionam, não se indignam quanto à situação ditatorial. Não sabem o não querem saber que fora das paredes de sua moradia, um governo tirano persegue, censura, aprisiona, sequestra, tortura e mata. A atenção delas se volta para à manutenção de valores tradicionais (patriarcais) e esquecem que alguém da família foi preso pelo regime militar.

Nesse sentido, a formação conservadora da família de vó Menina pode ser lida como um dos fatores preponderantes para pensar a indiferença que incide sobre João que, além de ser um militante político, um "rebelde", é homossexual. Assim, o rapaz está fora dos papéis que sua avó acredita representarem o comportamento de um sujeito (homem) na sociedade. Daí, então, o desprezo e o esquecimento que a personagem recebe de seus familiares, que introjetaram discursos obsoletos e preconceituosos, fazendo-os reprovar a luta e a identidade sexual de João, detalhes que a família da personagem considera mais repulsivos do que as arbitrariedades da ditadura.

Esses argumentos me levam a pensar na dupla violência que recai sobre João. De um lado, a personagem sofre a violência da repressão militar. Do outro, o esquecimento da própria família, uma vez que o esquecimento é uma forma de violência também, como mencionado nos momentos iniciais da análise do romance.

Para contrapor a violência do esquecimento, Heloneida Studart constrói a personagem Marina, a única que lembra de João. Ela simboliza a luta contra o esquecimento. João desenvolveu atos que confrontavam diretamente a política repressiva, constituindo-se símbolo de resistência. Marina, por sua vez, tem o papel fundamental de salvaguardar esses esforços de salvaguardar a história, a memória, a trajetória de João contra o esquecimento.

Corpo-antipatriarcal

O recato ao corpo é um dos principais valores defendidos pela matriarca da família Carvalhais Medeiros. Vó Menina chega a afirmar que: "– Meu finado marido nunca me viu o corpo. Sempre guardei o pudor [...] (STUDART, 1986, p. 44). Nesse caso, cuidar do corpo denota "decência". Significa dizer que a mulher atende aos preceitos morais da sociedade. De maneira simplista, as palavras de vó Menina reproduzem aquela expressão do senso comum, "dá-se ao respeito", é uma mulher que "dá-se ao respeito".

Essa forma de pensar de vó Menina é observada em outro grupo familiar presente em *O pardal é um pássaro azul*, a família Lima Carvalhais. De igual maneira à família central da narrativa, o núcleo familiar Lima Carvalhais é composto predominantemente por sujeitos femininos: Delfina, Belina, Rosa, Violeta e Açucena. As três últimas mulheres são filhas de Delfina que, após sua morte, ficam sob a vigilância de Belinha, irmã de Delfina.

Nessa família, como frisado há pouco, existe uma forte aderência à ideia de pudor, que impede as mulheres de conhecerem seus próprios corpos, circunstância percebida no seguinte excerto: "Ninguém nunca soube qual foi o susto que ela [Delfina] sofreu na noite do seu casamento, quando correu portas afora, pedindo socorro aos vizinhos, vestida em sua camisola de linho engomado" (STUDART, 1986, p. 28). A tal noite de núpcias de Delfina se transformou em um susto, na medida em que a personagem não conhecia nada a respeito de sexo, pois o patriarcado negou às mulheres o conhecimento sobre esse assunto, bem como sobre a própria sexualidade feminina, que via o sujeito feminino apenas como uma máquina de procriação. Outra questão ainda acerca desse episódio é o fato de Delfina pedir socorro aos vizinhos, situação que possibilita inferir o modo como o marido procedeu no momento do ato sexual, como esse homem recebeu o corpo de Delfina.

Devido a esse momento embaraçoso, Delfina cria as filhas sob um rigoroso controle:

> As moças não saíam de casa a não ser para a missa dos domingos, metidas em vestidos iguais e vigiadas por d. Delfina e sua irmã solteirona, d. Belinha. Ainda assim, Rosa levantou os olhos do missal, viu e foi vista pelo boticário Edgar Farias. Ele lhe mandou bilhete e ramos de flor, mas d. Delfina foi enérgica: – Filha minha não sai de casa pra acompanhar macho nenhum, com minha benção. Só sai com minha maldição.
> O boticário mandou recado convidando Rosa para fugirem juntos. Ela seria depositada, com todo o respeito, em casa do juiz, até a data do casamento. Marcou dia e hora para a fuga e durante horas esperou a moça no sovacão da noite enluarada, sofreando os dois cavalos – o mais mansinho destinado à noiva.
> Incapaz de desobedecer à mãe – maldição materna significava morte de parto – Rosa chorava atrás da porta fechada. O boticário desiludido foi embora quando os galos já cantavam. Vendeu a botica e mudou-se para Pernambuco.
> As quatro moças envelheceram sem sentir, ainda usavam os vestidos de duas décadas atrás. Caduca, d. Delfina ainda via visagem masculina.
> – Violeta, estou ouvindo voz de homem.
> – É o rádio, mamãe.
> – Rádio nada. Antes de morrer, eu tinha que passar por essa vergonha. Vocês estão tudo de porta aberta (STUDART, 1986, p. 28-29).

A ironia no quadro acima é que a mentalidade patriarcal encerrou qualquer possibilidade de as mulheres falarem sobre certos assuntos, como o casamento, e colocou umas contra as outras, uma vez que Delfina cogita amaldiçoar a filha do que conversar sobre a

condição da mulher casada. E embora o leitor constate que Rosa não foi capaz de desobedecer a mãe, deve atentar para o fato de que a recusa em fugir tem um motivo muito mais ligado ao coletivo do que individual, isto é, o receio de Rosa não é tanto as palavras maldosas de Delfina, mas sim o julgamento social, que verá na ação de Rosa uma atitude impudica para uma mulher. Por conta dos valores morais, as filhas de Delfina envelheceram sem sentir, não tiveram autonomia para construir uma vida em que elas fossem senhoras de suas escolhas. Ao contrário, foram silenciadas pelo sistema patriarcal e não escapam, mesmo em idade avançada, aos comentários recriminatórios da mãe, que diz que as filhas estão todas de porta aberta, "maculando" o pudor de Delfina.

Talvez a única mulher dessa família que consegue, apesar de modo muito tênue, questionar o patriarcado, é Açucena. Marina profere as seguintes palavras a respeito de Açucena:

> A vitalina gostava de ler, depois que tratava dos seus canários, subia nos galhos das árvores para colher carambolas ("eu sei que as calçolas aparecem e os vizinhos reparam, mas fruta tem que ser no ponto") e preparava as suas compotas. Todo o tempo livre que lhe sobrava, ela dedicava às histórias de mistério e à redação de cartas para cantores de rádio. Às vezes, eu achava que o segredo dos alfenins fazia parte daquele seu amor aos enredos de crime (STUDART, 1986, p. 39).

Para as personagens femininas de *O pardal é um pássaro azul*, a leitura[5] assume um papel de grande importância na transgressão do sistema patriarcal. Como observado no fragmento acima, Açucena é uma mulher que lê, circunstância que já indica uma alteração no comportamento feminino apregoado pelo patriarcado, que cristalizou o discurso de que o espaço a ser ocupado pela mulher era apenas e tão somente o doméstico. Assim, era inconcebível que a figura feminina realizasse atividades que se afastassem do convencional, isto é, as tarefas do lar. Porém, Açucena começa a objetar o pensamento patriarcal.

Além disso, a personagem escreve. Ela não apenas lê as histórias de mistério, como também escreve cartas para os cantores de rádio. Fazendo a junção da leitura e da escrita é possível propor que ambos os recursos possuem uma grande força na luta contra o sistema patriarcalista, ferramentas que foram utilizadas por Açucena, de modo a fissurar o sistema de opressão da mulher. Por último, Açucena é um corpo em movimento, que sobe nos galhos das árvores para colher carambolas. Esse ato da personagem causa incômodo aos vizinhos que, do espaço de suas casas, olham para o corpo de Açucena e veem suas calçolas, peças íntimas, que remetem à ideia de pudor, ponto de início da análise desta seção. Cabe enfatizar que

[5] Ao longo deste texto, o leitor verá outras mulheres aderindo à leitura como recurso de resistência aos grilhões que lhes impedem de alçar voos maiores.

embora a ação de Açucena constranja os vizinhos, ela não abre mão de realizar aquela atividade, situação que é evidenciada pelo conectivo “mas”, a personagem não se intimida com os olhares alheios, uma vez que o problema são os vizinhos, não Açucena, que segue subindo nas árvores para colher as carambolas.

Outra personagem que realiza ações para contestar o patriarcado é a protagonista do romance, Marina. A julgar pelas reflexões discorridas na seção anterior, fica evidente o quão importante foi a personagem João para a vida de Marina. No entanto, é digno de nota destacar que a trajetória da narradora não se limita às circunstâncias vivenciadas junto ao primo. Ao contrário, Marina também possui momentos que dizem respeito somente a ela e que contribuem para a constituição de sua subjetividade. A partir dessa constatação, é possível perceber o diálogo que Heloneida Studart faz em relação às questões de gênero, oferecendo a possibilidade de tecer comentários acerca de direitos subtraídos da figura feminina, por exemplo, a leitura.

Assim como Açucena, Marina também lê, uma atividade negada aos sujeitos femininos e quando ocorre o acesso a esse direito, não são quaisquer mulheres que o possuem, são as da elite. Essa atividade não deve ser entendida como irrisória, uma vez que o processo de leitura envolve a decodificação de ideias, o questionamento de discursos, a formulação de outras interpretações, a contestação de pensamentos androcêntricos. A construção de uma protagonista que realiza a leitura é, então, uma forma de responder aos valores patriarcais.

Cabe acrescentar ao fato de Marina ler o local em que ela realiza suas leituras, que não são feitas somente nos cômodos do sobradão – espaço da narrativa onde se desenvolvem várias das ações de *O pardal é um pássaro azul* – mas também no prédio da biblioteca municipal da cidade, ambiente que, segundo as palavras da narradora, abrigava suas aspirações: “Nesse tempo, viviam ali minhas esperanças encadernadas em couro, meus orgasmos em brochuras pintalgadas. Eu não podia me separar desses jardins suspensos” (STUDART, 1986, p. 16). Citar o local em que Marina pratica a leitura é relevante na medida em que o leitor consegue abstrair a ideia de subversão quanto à dicotomia público *versus* privado, sendo que o segundo polo desse par antitético, sempre foi atribuído à mulher, e Marina rompe essa ideia, quando se desloca até à biblioteca. Esse espaço, pois, é público, esfera há muito interdita ao gênero feminino.

Em decorrência da leitura, Marina objetiva ingressar no curso de Biblioteconomia, mas acaba desistindo de seu intento: “Quando eu quis ingressar na faculdade para fazer o curso de Biblioteconomia, mamãe me suplicou, com lágrimas nos olhos: – Minha filha, não vá estudar, roçando perna com homem... [...]. Mãe Menina nos deserdaria” (STUDART,

1986, p. 16). Como observado no excerto, a desistência de cursar a faculdade tem por motivo o pedido de sua mãe, Luciana, que insinua que a universidade seria um espaço onde as mulheres ficavam "roçando perna com homem", circunstância que privaria as personagens de receberem o patrimônio da família, pois vó Menina as deserdaria, segundo as palavras de Luciana. A mãe da narradora se aproveita desse "argumento" para convencer Marina a desistir de seu intento. Convém acrescentar à reflexão o fato de o relacionamento entre Marina e Luciana ser conflituoso, e na tentativa de amenizar a aspereza dessa relação, a narradora acredita que abrindo mão do curso, conseguirá um pouco do afeto de Luciana.

Todavia, mesmo fazendo a vontade de sua mãe, Marina não consegue nenhuma aproximação com Luciana: "[...] mandei cancelar minha matrícula, na esperança de que ela me desse uma migalha de afeto. Mas não me deu nada" (STUDART, 1986, p. 16). Assim, a protagonista se resigna, admitindo a impossibilidade de resolver o conflito existente entre ela e Luciana.

Se Marina desiste de cursar faculdade por algo tão ínfimo, vejamos que ela fala em "migalhas de afeto", o mesmo não acontece com Dorinha, personagem de *O torturador em romaria* (1986), o último livro de a "trilogia da tortura". Diferente de Marina, Dorinha não apenas lê, como também trabalha em uma biblioteca, a sua relação com os livros consegue ser muito mais efetiva do que a de Marina. Quando ocorre a prisão de João, os "jardins suspensos" de Marina desabam: "Foi a prisão súbita de João que despetalou meus canteiros de letras" (STUDART, 1986, p. 16). A leitura, que deveria ser vista por Marina como meio para resistir à dor que a prisão do primo lhe causa, acaba sendo "despetalada". Já em *O torturador em romaria*, Dorinha consegue fazer da leitura uma forma de resistência ao regime. Resistência que se refletiu na prática.

É fato que Marina não é uma militante política. Ela não está forjando estratégias de resistência contra a ditadura. No entanto, é por meio da prisão de João, que a narradora toma conhecimento das arbitrariedades do governo militar. Mas mais que isso, a protagonista começa a perceber as mazelas sociais, abre os olhos para um mundo que ultrapassa as paredes do sobradão:

> Verifiquei que não tinha nada a ver com Racine, com Sthendal, com Elliot. Meu mundo era o das histórias de Memeia: Frei Vidal da Penha anunciava o fim do planeta sob uma invasão de serpentes; Lampião e Corisco sangravam no sertão; Pedro Malasarte fazia desconchavos. Meu mundo era o do *pesadelo unânime* de que falava João. Nele, os meninos comiam barro, os rapazes obstinados apodreciam no fundo das prisões por afirmar que os pardais são pássaros azuis (STUDART, 1986, p. 16, grifos da autora).

Marina percebe que as realidades narradas nas obras de Racine, Sthendal e Elliot não correspondem à realidade que ela está enfrentando, a das arbitrariedades do *pesadelo unânime*, da ditadura. A sua situação se assemelha mais a das histórias de Memeia e João, pois o ponto de conexão das narrativas dessas personagens é a violência. Nos relatos de Memeia, a violência se manifesta nas revelações proféticas do religioso Frei Caneca, violência que traz a destruição, o fim, o apocalipse. E também nas ações de Lampião e Corisco, que sangravam o sertão. Nos de João, aparece a violência da desigualdade social, da pobreza, que faz com que os meninos comam barro, pois não há comida. Aparecendo ainda a violência do regime militar sobre João, pois a personagem afirma que os pardais são pássaros azuis e sofre a represália do Estado ditatorial. Essas violências compõem o mundo, a realidade de Marina.

Desse modo, mais que acarretar mudanças aos hábitos de leitura de Marina, o aprisionamento de João faz com que a narradora tome conhecimento da realidade daqueles que não possuem os mesmos privilégios da família Carvalhais Medeiros. Ela, então, dá-se conta da pobreza, da fome, da miséria, das disparidades entre os pobres e os ricos:

> Enquanto a água benta chovia em todas as direções, fui até a janela. Passava um caminhão carregado de mamona. O rosto do motorista era um rosto de menino, escalavrado por potós e muriçocas, roído de poeira. Pensei nas estradas que ele percorrera, cheias de cansação, quipá, barba-de-frade. Meu pai dizia que só há os pobres e os ricos. Lá ia o pobre, as mãos gretadas no volante (STUDART, 1986, p. 85).

Antes do aprisionamento de João, Marina não pensava a relação entre pobres e ricos. Ou melhor, sabia das diferenças, mas nunca parou para refletir, de fato. Ela mesma diz que era uma "[...] mocinha presumida que ia fazer um curso de Biblioteconomia" (STUDART, 1986, p. 101). Agora, ela se vê questionando a respeito do rapaz, com rosto coberto de poeira, que dirige um caminhão cheio de mamona. A carga transportada pelo motorista, certamente, não pertence a ele, nem o produto, nem o veículo. Ele é o pobre, que com as mãos gretadas no volante, trabalha para um indivíduo das classes dominantes, um empresário, dono dos meios de produção. Marina não tinha consciência dessas relações de poder, mas passa a ter quando é surpreendida com a prisão do primo.

Novamente, em outra ocasião, o leitor observa a crítica que a narradora faz em relação à condição social dos que são atingidos pela questão de classe:

> [...] as costureiras chegaram ao sobradão [...]. As duas irmãs pouco haviam mudado, desde os tempos da meninice, quando eram órfãs internas do colégio em que eu estudava [...]. "Cada qual no seu lugar – dizia a Irmã Superiora. É a vontade de Deus."

> Pela vontade de Deus usavam dentadura postiça, moravam num quartinho alugado, com duas máquinas Singer ("as prestações a gente acaba de pagar em dezembro") e costuravam nas casas abastadas. Tinham direito à merenda (STUDART, 1986, p. 102).

O tom irônico de Marina é percebido na expressão "Pela vontade de Deus". Segundo os adeptos desse pensamento, é pela vontade do deus cristão que as costureiras moram em um quarto alugado e possuem duas máquinas de costura, que ainda não foram quitadas. E cabe destacar que as costureiras não são pagas pelos serviços que executam, sendo que elas costuram para famílias ricas. A gratificação dada a elas é um mísero lanche, pois "é a vontade de Deus" que elas recebam esse tipo de pagamento.

Uma vez que Marina toma consciência dessas questões, ela exporá até mesmo as barbaridades que a sua própria família cometeu aos pobres: "[em nossa família] Há a norma de [...] não pagar salário às empregadas... Conheço [...] as arbitrariedades dos Carvalhais Medeiros" (STUDART, 1986, p. 99). Eles, os ricos, os Carvalhais Medeiros usufruíram e usufruem (pensar em Memeia e Margarida, empregadas do sobradão) dos serviços das empregadas sem ressarci-las, sem pagar salário. Situação semelhante a das costureiras.

No capítulo final de *O pardal é um pássaro azul*, há uma passagem em que Marina demonstra com muito mais afinco a sua tomada de consciência:

> O telefone não para, anunciando os preparativos para a festa do centenário de vó Menina. De vez em quando vou onde está a velha e lhe conto que pretendo fazer um leilão dos bens da família.
> [...]
> Sei que gostaria de me perguntar quem serão os licitantes do leilão da família. Serão todos os ofendidos, todos os humilhados, os trucidados pelos Carvalhais Medeiros. Os mortos também poderão fazer seus lances. Não só os pobres e agregados de que os nossos parentes beberam o sangue, mas os familiares que eles puniram com mão de ferro. Tio Miguel, por exemplo, o deserdado, poderá arrematar a fazenda *Bem-me-Quer* – a maior de todas – dando em troca um simples botão de sua lapela. Tia Guiomar comprará todos os prédios da cidade – um lote de edifícios altos – oferecendo um anel dos seus cabelos ou uma lágrima dos seus olhos.
> Há os que foram mortos por capangas a soldo, os que foram expulsos de suas terras, o que foram capados com ferro em brasa. João, oferecendo um único cabelo de sua cabeça, poderá arrastar tudo que a família temo nos bancos, nas financeiras, nas mãos dos agiotas particulares. E quando nada mais restar desse cabedal odioso, eu irei pessoalmente lançar os bens móveis pela janela. Atirarei pratas e castiçais, bibelôs e tapeçarias. Os cristais tchecos e alemães farão um som lindo ao se estilhaçarem na rua, e muitos moleques poderão lavar os pedaços rutilantes, para brincar de colher reflexos de luz. Os pingentes do candelabro maior da sala de visitas mostrarão à meninada pobre todas as cores do arco-íris. Eu lançarei pela janela até a roupa de cama, esses linhos engomados, essas toalhas bordadas onde as rendeiras miseráveis queimaram os olhos.

> Da fortuna dos Carvalhais Medeiros não restará mais nada e terão todos que ganhar a vida eles que sempre viveram do trabalho dos outros (STUDART, 1986, p. 131-132).

Marina usa o modificador "odioso" para classificar o patrimônio dos Carvalhais Medeiros. O emprego dessa palavra evidencia que a herança da família foi sendo construída em meio à violência, tortura, expropriação, morte, sangue.

Ao imaginar a cena do leilão, a narradora expõe todas as atrocidades cometidas pela família de vó Menina, bem como elenca as pessoas que foram atingidas pelas barbáries dos Carvalhais Medeiros. Com isso, o leitor observa alguns nomes que compunham e que foram achacados pelas práticas coercitivas do núcleo familiar do qual Marina é integrante: o tio Miguel, a tia Guiomar e João. A narradora pontua que nem os familiares passaram incólumes ao autoritarismo da família. Miguel, Guiomar e João foram punidos "com mão de ferro" pelos Carvalhas Medeiros.

Guiomar é uma personagem de grande relevância em *O pardal é um pássaro azul* e será mais bem analisada no capítulo posterior. Por ora, convém observar que ela, tio Miguel e João, segundo a projeção da imagem do leilão feita por Marina, serão recompensados por toda a maldade que sofreram por conta da rigidez da família. Guiomar, por exemplo, "comprará todos os prédios do centro da cidade; Miguel, "o deserdado, poderá arrematar a fazenda *Bem-me-Quer*" e João "poderá arrastar tudo o que a família tem nos bancos, nas financeiras". Os três herdarão esses bens oferecendo lances de coisas irrisórias. Miguel dará "em troca um simples botão da sua lapela"; Guiomar oferecerá "um anel dos seus cabelos ou uma lágrima de seus olhos e João, "um único cabelo de sua cabeça". O patrimônio da família é tão odioso que não vale lances de valores demasiadamente altos. A herança vale um botão da lapela, uma lágrima e um único fio de cabelo.

Ao fim, quando todos os ofendidos, humilhados, trucidados, agregados, pobres, familiares, punidos, expropriados e assassinados receberem a justiça em decorrência das ações autoritárias dos Carvalhais Medeiros, Marina irá pessoalmente lançar os bens móveis pela janela. Ela jogará fora cristais tchecos e alemães, candelabro e até mesmo "a roupa de cama", linhos engomados e as toalhas bordadas, confeccionadas pelas "rendeiras miseráveis", que ficaram com os olhos queimados em razão de terem ficado horas tecendo e não foram pagas pelo seu trabalho.

Os cristais, que ornam os cômodos do sobradão, serão transformados em estilhaços, quando Marina os lançar pela janela. Os estilhaços que restarão dos cristais serão usados pelos meninos como “colher reflexos de luz”. Objetos que têm um certo requinte tornar-se-ão pecinhas de brincar, “colher reflexos de luz”.

Com a herança toda dividida, não restando mais nenhum bem, os Carvalhais Medeiros terão de trabalhar, uma vez que nunca trabalharam, sempre se beneficiaram “do trabalho dos outros.”

O que acontece nessa cena do leilão pode, talvez, ter alguma ligação com o significado do nome da narradora, pois, segundo Mello (2018), o nome Marina é derivado do latim *marinus*, que remete ao mar, fazendo com que a protagonista seja: “[...] considerada tal qual às águas profundas e agitadas que, uma vez revoltas, podem arrastar qualquer coisa para si [...]” (MELLO, 2018, p. 109). Como mencionei, talvez, haja um estreitamento entre o ato e o significado do nome de Marina. Todavia, prefiro pensar que o comportamento da narradora nessa cena esteja ligado à maneira que ela conduzirá a herança que recebeu, porque, embora o seu nome remeta a águas profundas, agitadas e revoltas, a atitude de Marina é apenas uma projeção, a cena não acontece, de fato.

Claro, ela terá a oportunidade de ser diferente de vó Menina, visto que João apresentou-lhe a desigualdade social, consciência que é ampliada quando Marina passa a conhecer o mundo em que primo está envolvido, o da ditadura. Essa circunstância fatídica contribuiu para o potencial subjetivo da narradora, passando a ter outros olhos acerca de sua família, da realidade que fica fora do sobradão e sobre si mesma, que luta contra o patriarcado, tornando-se um corpo anti-patriarcal.

PARDAIS E ARANHAS

"Sabe por que as pessoas gostam de violência? Porque a sensação é boa. Os humanos acham a violência muito prazerosa.
Tire essa satisfação e o ato se torna vazio."
(Alan Turing - O jogo da imitação)

Quarto dos engomados

Ulisses e Perseu, apenas a fim de exemplificação, recebem lugar de destaque nas narrações míticas gregas, situação que resulta dos seus atos heroicos: a ambos é conferido o título de herói nos relatos míticos. Ao mencionar a categoria herói, desce uma cortina cheia de atributos que essa figura precisa possuir para lhe legitimar o *status* de herói, a saber: coragem, bravura, firmeza, domínio, força, valentia, honra.

Ulisses, por exemplo, é lembrado por seu êxito na guerra de Troia, em que seu grupo sai vitorioso, exterminando todos os homens troianos, exceto as mulheres e as crianças, as quais foram escravizadas (VERNANT, 2000). E também por sua grandiosa aventura de retorno à Ítaca, sua terra natal, circunstância em que o herói tem que eliminar povos julgados inimigos, como fez com os cícones, tomando sua cidade e matando todos os moradores, além de enfrentar "[...] criaturas de natureza quase divina [...], como Circe e Calipso, ou criaturas subumanas, monstros como o Ciclope [...]" (VERNANT, 2000, p. 100), sendo auxiliado pela intervenção dos deuses, que tudo fazem para que o herói grego consiga o seu intento. Assim, a presença dos deuses na saga de Ulisses representa outro atributo que envolve a figura do herói: o divino, podendo ser acrescido às particularidades elencadas anteriormente.

Esse mesmo aspecto de heroísmo está presente nas aventuras do jovem Perseu, um semideus, cuja "nobre missão" é trazer de presente, ao rei Polidectes, a cabeça de uma das Górgonas, não de qualquer Górgona, mas de uma específica, a de Medusa. Auxiliado, assim como Ulisses, pela intervenção divina, Perseu consegue realizar seu *feito heroico*. Ao fim, desarma-se dos objetos divinos que lhe possibilitaram vencer a Górgona, exaure-se de todo aspecto divinizado e volta a ser apenas o jovem Perseu. Agora, rei de Tirinto, soberano, sim; mas ainda um mortal, que "um dia também morrerá" (VERNANT, 2000, p. 192), como qualquer humano.

No entanto, ele é um herói, que será lembrado por seu “grande ato guerreiro”, que foi assassinar Medusa, não podendo, na iminência de sua morte, ser sepultado como um homem qualquer, ao que Zeus, em um gesto de honraria a tão “nobre missão” do herói, “[...] transporta Perseu para o céu, onde o fixa na forma das estrelas da constelação que leva seu nome e que, na escura abóboda noturna, desenha sua figura em pontos luminosos visíveis por todos, para sempre” (VERNANT, 2000, p. 192).

Às margens desses dois exemplos acerca dessas figuras consideradas heroicas está o não-dito, aquilo que ninguém diz ou simplesmente negligencia, por exemplo, o alto grau de violência em que se assenta a imagem do herói ideal, sendo problemática a constituição do modelo de herói grego. Um herói que dizima todos os que julga como sendo seus inimigos e não sente remorso por isso, ao contrário, realiza o mesmo ato contra outro povo considerado inimigo, que usa da força, da violência para forjar o seu perfil heroico. Ou o outro que, para o deleite de um rei, é incumbido de executar Medusa, usando de toda violência para realizar seu ato, contando com a artimanha dos deuses e, ao fim de sua ação bárbara, recebe honraria.

Diante disso, intenciono distanciar a ideia de heroísmo (grego ou romano) das atitudes de João, jovem que, junto com Marina, representa a resistência contra a ditadura civil-militar de 64. Isso porque em uma ditadura, forma de governo bárbara, não há heroísmo, não há heróis, mas pessoas, humanos, que sofrem as arbitrariedades do regime ditador. Diferentemente do herói grego, João conta apenas com seu corpo, sua consciência e sua voz, que ecoa, nas páginas da narrativa de Heloneida Studart, que o pardal é um pássaro azul.

Ainda existe outra figura que poderia caracterizar a personagem João, a figura do mártir, categoria absorvida pela tradição cristã. Todavia, uma nova recusa é feita, pois conforme a acepção cristã, a qual predomina, mártir é aquele que sofre torturas ou que morre em decorrência da sustentação da fé cristã (FERREIRA, 2009), transformando-se em um exemplo a ser imitado.

Se João sustenta uma determinada fé, ela não se inclina para o âmbito religioso, mas para a crença na justiça, uma fé na justiça, uma vez que a luta da personagem não é em defesa de uma doutrina religiosa. Ao contrário, sua luta é política, situação que certos líderes religiosos não consideram relevante para que o sujeito seja considerado mártir. Porém, a certeza em não aproximar João dessa categoria não se limita à definição cristã, mas sim ao que não se diz, novamente, ao não-dito. Dizendo de outro modo, talvez até se possa considerar louvável uma pessoa que renuncia a sua vida em defesa da fé, de uma crença religiosa e se torna um modelo a ser seguido. No entanto, claro está que é uma renúncia que envolve violência, o sujeito precisa passar por um martírio violento, circunstância que não é

questionada, importando tão somente o gesto sacrificial da pessoa, tornando-se, assim, exemplo a ser imitado, mas que foi forjado à base de violência, de tortura, de sangue e morte.

Desse modo, justifico a recusa em atrelar João à figura do mártir, cabendo aqui os mesmos argumentos formulados a respeito do heroísmo em meio à ditadura. É impossível, apesar do significado preponderante não permitir essa aproximação, chegando a ser torpe querer atribuir o título de mártir a alguém que sofreu as piores atrocidades em um dos momentos mais inglórios da história brasileira.

Assim como não foi mártir, João também não foi herói, dada a circunstância pungente do contexto histórico em que se situa o romance de Heloneida Studart, sendo inadmissível conceder a expressão "heróis da ditadura" às pessoas que lutaram contra o governo autoritário. Meu argumento contra o uso dessa expressão leva em conta o fato de que naquele momento de extrema repressão a única escolha que essas pessoas tiveram foi lutar e resistir à força opressora, que, por sua vez, não mediu esforços para eliminar todos aqueles que eram considerados "subversivos", uma "ameaça" a tal ordem nacional, aos tais princípios da família, chegando ao extremo de causar a morte dessas pessoas, o que não é pouca coisa. Dessa maneira, não houve herói ou mártir, mas um militante político, engajado na luta de resistência.

Dito isso, esta seção focaliza a personagem João, trazendo notas acerca da relação dessa personagem com a sua família, da violência que permeia esse núcleo familiar e a consciência de João quanto às desigualdades sociais, fator preponderante para sua luta contra as imposições militares.

As primeiras impressões acerca dessa personagem são de um jovem, um rapaz, um homem íntegro, consciente das mazelas sociais, que resiste à violência da ditadura, que acredita em uma verdade, a de que o pardal é um pássaro azul. Por conta dessa verdade, João é um parresiasta, última característica atribuída à personagem e que será desenvolvida no momento oportuno.

Mello (2018), tecendo comentários acerca dessa personagem, escreve que: "[...] João [...] é o símbolo maior da liberdade e da contestação: filho de mãe solteira, homossexual e comunista [...], desafia a tudo e a todos, com a missão de buscar a felicidade e a liberdade" (MELLO, 2018, p. 115). A pesquisadora acerta em dizer que a personagem é símbolo de liberdade e de contestação, que é homossexual, que defende ideias consideradas "subversivas" e "ameaçadoras" aos olhos de quem compactua do mesmo "pensamento" acrítico dominante no contexto do golpe de 64, sendo motivo para rotulá-la de comunista.

No entanto, particularmente, incomoda a escolha da expressão “filho de mãe solteira” para enfatizar os aspectos libertador e contestador de João, uma vez que é um discurso carregado de preconceito, determinado por uma sociedade misógina e hipócrita. Por isso, é necessária uma reflexão que desconstrua essa ideia depreciativa, não sendo suficiente, por exemplo, o argumento escolhido pela supracitada pesquisadora. Neste momento, ocorre uma quebra brusca na exposição da personagem João, para propor considerações que melhor esclareçam a expressão mencionada anteriormente, reportando, tão logo, à análise principal.

João não é “filho de mãe solteira”, ele é filho de uma mulher corajosa e resistente, Guiomar, que decidiu desafiar os ditames reacionários de uma sociedade autoritária e machista, sendo justo olhar mais de perto essa personagem. Além disso, observar a importância que ela recebe nas rememorações de Marina, pois é a primeira personagem, no sentido de progressão da trama narrativa, que a narradora pormenoriza os atos contestadores e os quais podem significar os primeiros sinais de resistência que permeiam em *O pardal é um pássaro azul*.

A primeira referência à Guiomar diz respeito ao estágio embrionário: “Ela sempre dera desgostos e sustos à família, desde a barriga materna” (STUDART, 1986, p. 3). Importante observar que, muito mais que uma primeira menção à personagem, é também uma declaração negativa e esse negativismo é acentuado quando Marina narra a experiência que vó Menina teve acerca dessa gravidez:

> Vó Menina contava que parecia estar prenha de uma cascavel. Suas carnes secaram e seu corpo se cobriu de calombos e nódoas. Tinha entojos e tonteiras, dores nos rins e tenazes na barriga. Vomitava até os chás de macela que Memeia lhe preparava e havia momentos em que os dentes se fechavam, em contração de tétano (STUDART, 1986, p. 3).

No excerto acima, é desenhado um quadro aterrador em torno da gravidez de vó Menina, que chega a pensar estar gestando uma cascavel, imagem que, considerando toda a situação em que está sendo inserida, remete ao perigo, ao nocivo, à ameaça. O aspecto apavorante dessa gravidez se estende até o dia em que vó Menina “dar à luz” à filha Guiomar, situação evidenciada na citação seguinte: “Na hora de parir a menina, ela penou dois dias e duas noites [...]” (STUDART, 1986, p. 3). Após relatar o nascimento da criança, a narradora direciona o leitor para as ações de Guiomar, entrelaçando essas ações à família da personagem, de modo a demonstrar o patriarcalismo dos Carvalhais Medeiros.

Sustentada por rígidas ideias relacionadas aos papéis de gênero, a família de Guiomar começa a tarefa de moldar a personagem ao modelo que defende ser "ideal" para o feminino, situação demonstrada, por exemplo, quando Guiomar precisa aprender bordado, atividade voltada para o ambiente doméstico, a qual é rejeitada pela personagem. Essa rejeição, na verdade, é uma ironia aos estereótipos preconizados à mulher, ficando evidente no seguinte excerto: "O bordado saía-lhe das mãos transformado em uma barafunda, e os bilros da almofada ficavam esquecidos entre os seus dedos formosos" (STUDART, 1986, p. 4). O resultado dessa atividade é a desordem, pois o bordado se transforma em uma barafunda, ou seja, uma desorganização, além dos bilros ficarem esquecidos entre os dedos da personagem e que não são quaisquer dedos, mas formosos, ao que parece estarem sendo desperdiçados em uma atividade que Guiomar considera irrisória, confirmando a ideia da ironia.

Muito mais que aprender atividades que a confinem ao lar, Guiomar realiza ações que, de alguma forma, não se restringem ao ambiente doméstico, rompendo com os limites do privado. No lugar do bordado, ela prefere subir em árvores: "Ela só pensava em subir nos galhos mais altos dos cajueiros do quintal [...]" (STUDART, 1986, p. 4), excerto em que há a imagem de um corpo em movimento, em ação, não um corpo contido, rompendo, assim, os mecanismos de controle forjados com o objetivo de exercerem domínio sobre a figura feminina.

Com isso, Guiomar rompe também com a ideia de corpo dócil, noção desenvolvida por Foucault (2010), à qual o teórico se refere dizendo que "É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado" (FOUCAULT, 2010, p. 132). No entanto, Guiomar não é um corpo dócil, uma vez que assume e conclama um modo de vida em que seu corpo não seja "submetido", "utilizado", "transformado" ou "aperfeiçoado", na medida em que um corpo dócil interessa a uma ideologia dominante, que é patriarcal.

Outro apontamento a respeito da personagem e que pode ser interpretado como argumento de contestação às convenções é saber que Guiomar deseja ser bailarina de circo, contrariando os manuais sociais, que pregam o casamento, a família, o lar, como "destinos" da mulher. Logo, há um corpo lutando contra os padrões convencionados ao feminino, buscando rompê-los, seja recusando o bordado, desejando trabalhar no circo, negando a ideia romantizada do casamento ou descobrindo os prazeres que o seu corpo e o do outro podem oferecer, ocasião que enseja comentar acerca da última contestação de Guiomar.

Seu último ato contestador, despertando a ojeriza de sua família, que decide puni-la por tal ato, diz respeito à prática sexual. Ela experimenta o sexo. Não busco tecer comentários acerca do ato sexual propriamente dito, da pulsão, do desejo, mas direcionar a reflexão para a sexualidade feminina, para questões como a liberdade de a mulher decidir sobre seu próprio corpo, ou melhor, decidir sobre sua própria vida, direito que foi negado à Guiomar, vivendo em um meio social alicerçado por preceitos patriarcais.

A sexualidade é uma construção social, permeada por relações de poder, em que instituições estabelecem regras que visam controlar a manifestação desse fenômeno. Nesse sentido, a manifestação da atividade sexual de Guiomar é identificada como uma afronta, um desvio às normas preconizadas pelas instituições de controle. Essas normas, por sua vez, são retrógradas e violentas. No excerto abaixo, a ilustração do momento em que Nini, irmã da personagem, surpreende-a junto a um desconhecido:

> Foi sua irmã, Nini que, ao se levantar de madrugada para retirar um vestido esquecido no sereno, descobriu-a no quintal, nua, nos braços de um desconhecido. Aos gritos, Nini acordou o casarão inteiro. O estranho fugiu, ninguém sabe como. E Guiomar, que nunca tivera medo de nada, teve medo pela primeira vez (STUDART, 1986, p. 4).

A personagem compreende que seu ato desestabiliza uma ordem há muito engendrada em relação à figura feminina e que as mulheres que desequilibram essa ordem são castigadas. Por isso, desespera-se e tenta uma fuga, posto que sabe do autoritarismo de sua família, mas: "Ao tentar escalar o muro alto, cheio de cacos de vidro nas bordas, ela rompeu as unhas e dilacerou as palmas das mãos" (STUDART, 1986, p. 4). Chamo a atenção para o modificador "alto" que, flexionado no plural em "galhos mais altos dos cajueiros" – cuja explicitação foi dada no momento que se mostrou oportuno – apresentava um aspecto positivo. Agora, o mesmo não acontece na sequência "muro alto", presente no fragmento em análise, denotando, primordialmente, obstáculo, barreira, dificultando a fuga de Guiomar.

Além disso, esse muro alto contém cacos de vidro, objetos cortantes e que ferem partes do corpo da personagem, as palmas das mãos de Guiomar são dilaceradas, impossibilitando ainda mais o seu projeto de fuga, ao que a dominam e a levam para a sala do oratório, forçando-a confessar o seu "crime".

É digno de nota pontuar a problemática existente em relação ao espaço para o qual Guiomar é levada. A sala do oratório, destinada à oração, torna-se um espaço da violência, pois sendo coagida a dizer o nome do desconhecido com quem experenciou sua sexualidade, Guiomar é violentada, batem-lhe o corpo: "[...] primeiro com um manguá de couro novo e depois com uma palmatória de cedro, que vivia dependurada na sala de jogos" (STUDART,

1986, p. 4). Com isso, Heloneida Studart constrói outra ironia, mostrando que o espaço que era para ser de oração é, na verdade, um palco da violência e do julgamento, ampliando a reflexão para pensarmos a respeito do papel que as instituições religiosas desempenharam em torno da mulher, controlando-a, julgando-a, martirizando-a.

Outro adendo que surge acerca do espaço para o qual a personagem é conduzida diz respeito à repetição desse momento. Em outras palavras, esse movimento de levar Guiomar para um espaço fechado e nesse local lhe desferirem violência, será vivenciada por João, seu filho, anos mais tarde, nos tempos sombrios da ditadura, quando da sua prisão realizada pelos militares.

Ao fim do interrogatório e da violência empreendida sobre o corpo da personagem, ela é sentenciada ao enclausuramento, decisão tomada por vó Menina, pois a matriarca acredita que o asilo Bom Pastor, para onde Guiomar será encaminhada, é um lugar de resgate da "pureza perdida". Conduzido pelas rememorações de Marina, o leitor descobre o desfecho de Guiomar:

> Usando o nome de Maria do Sagrado Coração e deixando esquecido no mundo o seu nome salino e azul de Guiomar, minha tia foi internada no asilo Bom Pastor, para sempre. Ali morreu, oito meses depois, de parto desastrado, sem que as freiras inexperientes se animassem a chamar um médico para deter a hemorragia (STUDART, 1986, p. 4-5).

De tudo o que pode ser extraído do fragmento acima, é relevante direcionar os olhos para o detalhe da cor azul, cor que está presente no nome de Guiomar, manifestando-se também na verdade de João, a de que o pardal é um pássaro azul, frase que ele e Marina repetem ao longo do romance. Fechados esses enormes parênteses, mais importantes para pensar Guiomar e sua relação com a trajetória de João, retorno à analise dessa última personagem.

Ao averiguar os significados do nome João, foi possível constatar nas acepções a predominância da expressão "agraciado por Deus". No entanto, esse sentido não condiz com a vida da personagem João, uma vez que não acontece, em toda a sua trajetória, nenhum agraciamento, nenhuma força divina lhe poupará das austeridades. Ao contrário, como visto no capítulo anterior, será esquecido até mesmo pela própria família, lembrado apenas por sua prima Marina.

O que é irônico, pois detalhe primeiro de João é a sua atenção para com o outro, não no sentido da doação, da caridade, da filantropia, do altruísmo ou de qualquer outra convenção, mas no sentido de ver, verdadeiramente, o outro, da alteridade, de perceber e questionar a situação pungente dos pobres, tendo consciência de que são eles que "[...] pagam

por tudo. Não se compra uma joia, um carro último tipo, não se adquire passagem para a Europa, que eles não recebam a conta. Pagam por tudo: da vela dos altares aos vestidos assinados" (STUDART, 1986, p. 10-11). A atenção que João concede ao outro foi negada a ele, principalmente na tenra idade.

Desde o seu nascimento, há uma barreira invisível entre João e a família, pois, quando da morte de sua mãe, vó Menina o recolhe, mas o coloca "[...] no quarto dos engomados *aos cuidados de Memeia*" (STUDART, 1986, p. 5, grifos meus). A personagem Memeia é a empregada da família de vó Menina, não estabelecendo qualquer laço de parentesco com João, porém, são aos seus cuidados que ele é posto, fazendo surgir a inferência de que nenhum familiar se predispôs a cuidar do recém-nascido.

Esse distanciamento é alargado quando o menino, aos seis anos de idade, fora "[...] internado no colégio dos Maristas, de onde só saía nas férias" (STUDART, 1986, p. 5). Destarte, não há possibilidade da formação de vínculos que possam ir além do convencional entre João e seus familiares, pois foi uma criança que cresceu longe da presença dos Carvalhais Medeiros, ainda que tenha sido "recolhida" (não foi acolhida) a princípio por vó Menina, mas colocada sob a proteção de Memeia. Em seguida, enclausurada em uma escola, da qual só saía em ocasiões rigidamente estabelecidas.

Da circunstância em que vó Menina decide receber o neto sob o teto de seu sobradão, passando por momentos já experenciados por Marina, nos quais recorda, por exemplo, que brincava com o primo no porão: "Ali eu costumava brincar com João [...]. Diante do gradil do porão, olhávamos as pernas das pessoas que passavam. Quase sempre pernas magras, com tristes sandálias silenciosas" (STUDART, 1986, p. 18). Ou as vezes que lavou os cabelos de João: "E os cabelos castanhos que, antes, eu lavava na bacia de prata de vó Menina, com um sabonete de benjoim" (STUDART, 1986, p. 34) – recordações que possibilitam inferir que a personagem residiu na casa de seus familiares – o leitor encontrará outra em que, de fato, fica demonstrado que os cômodos da residência dos Carvalhais Medeiros abrigaram João, segue:

> Sempre que João chegava tarde, mamãe ou tia Nini o esperavam na copa, com a luz apagada, para agredi-lo. Ele engolia devagar o suco de pitanga, ouvindo os impropérios: "Quem come a farinha de mãe Menina tem que lhe respeitar as vontades".
> Não respondia nada, mas eu notava o tremor dos seus músculos. Descalça, eu o seguia até o quarto de engomados e abraçava, no escuro, o seu corpo tenso de angústia: – Não se importe com essas bruxas, João (STUDART, 1986, p. 33).

Mesmo que a situação demonstrada no trecho acima passe pelo filtro da memória de Marina, bem como as outras circunstâncias apresentadas, é a única que possui indicador da estada de João no sobrado de sua família. Esse indício é subliminar e se caracteriza pelo movimento que a personagem faz da copa até o quarto de engomados, podendo, talvez, ser reforçado com o deslocamento que a narradora realiza até o local onde João se acomoda. Aqui, é importante observar também esse espaço que acomoda a personagem, pois na expressão "quarto de engomados" há o adjunto adnominal "de engomados", o que permite afirmar que esse quarto teve outra serventia antes de ser transformado na alcova de João. Para corroborar essa informação, cabe acrescentar que esse espaço era destinado às mucamas, no qual "engomavam" roupas, um ambiente que apresentava condições abjetas.

Assim, é possível compreender que não era o "quarto de João", mas foi o que restou para ele, ao passo que havia outros cômodos no sobrado de vó Menina e em melhores condições que o quarto de engomados, porém, é o que lhe sobra, um ambiente que o separa da família, elemento que reforça o distanciamento entre João e os Carvalhais Medeiros. Por fim, outro ponto desse excerto diz respeito à violência que envolve as relações da família de João, sendo evidenciada na atitude das tias do rapaz, que lhe agridem, não física, mas verbalmente. Violência já demonstrada na circunstância discorrida acerca da personagem Guiomar.

Todavia, apesar da constatação da presença de João no sobrado de vó Menina, não significa que haja uma sensação de pertencimento àquele núcleo familiar. O rapaz, no mínimo, foi hóspede naqueles aposentos, nunca integrou a família Carvalhais Medeiros. Fato que torna João uma personagem em trânsito, buscando outras pessoas e outros lugares com os quais possa se identificar: os vendedores de coco, os bairros antigos, Memeia, o quarteirão dos bordéis, os moradores dos bairros pobres e da vila de Jaçanã:

> Nós nos encontrávamos em toda parte, como por acaso. À porta dos botequins, onde os homens bebiam caldo de cana e pega-pinto; no mercado velho, cheio de vendedores de coco, acocorados em esteiras, de barracas de avoante defumada onde havia, sempre, a ponta de uma corda de sisal fumegante, para acender o cigarro dos transeuntes.
> – Olha isso aí, Calunguinha – dizia João. – É a penúria.
> [...]
> Mostrava-me a ponte velha, com suas estacas eriçadas de mariscos podres – o vento do mar ali era violento, chicoteava como um rebenque muito fino.
> [...]
> Às vezes enveredávamos pelos bairros antigos: ruas velhas com seus jardins desmerecidos, grades enferrujadas, bolas de vidro nos portões rangentes, vitalinas aparafusadas nas janelas e flores fora de moda nos canteiros: angélicas, malva-rosas, verbenas, jasmins-do-cabo.
> [...]
> Pelo menos uma vez por semana, íamos para os lados do Passeio Público, onde João dizia que tinha nascido a cidade.

> [...]
> Íamos aos bairros pobres. Ali ele se sentia muito à vontade. Entrava nos casebres sujos e tortos, jogava partidas de sinuca naqueles botecos miúdos, cheios de morrinha e moscas. Afagava a cara das crianças que comiam barro e tinham o umbigo do tamanho de limões.
> [...] Às vezes também passávamos por aquele quarteirão de bordéis, velhos sobrados transformados em casas de raparigas com placas de metal nas portas: *Pensão Paris*, *Pensão Sevilha*, *Pensão Honolulu* (STUDART, 1986, p. 9-11, grifos da autora).

Além de perceber o processo de busca da personagem por pertencimento, essa passagem revela a consciência social de João, ponto preponderante para o seu envolvimento na luta contra as imposições militares. O vazamento dessa consciência é observado principalmente no uso da palavra "penúria" e na imagem dos meninos que comem barro e têm "o umbigo do tamanho de limões". Em outras palavras, não têm acesso ao básico: comida e saúde.

Entretanto, há um ponto de questionamento no modo como é feita essa denúncia: não se ouve a voz do oprimido. A percepção e o discurso são de João, que chega ao leitor por meio das memórias de Marina. Além disso, não se pode ignorar que João, mesmo não se identificando com os Carvalhais Medeiros, mesmo não integrando esse núcleo familiar, é parte dessa família detentora de posses, que não se importa muito que existam pessoas morrendo de fome, mas sim com valores tradicionais, por exemplo, a "pureza" das mulheres que constituem esse grupo.

Como é possível, então, essa personagem, que vai refletindo aquela que escreve (pois para "trás" da personagem João, há uma intelectual, uma autora, uma Heloneida Studart, oriunda também de uma família abastada do Nordeste) falar da experiência dos sujeitos que vivem em bairros pobres? Para contornar essa problemática, a escritora precisa utilizar técnicas que permitam o aparecimento, em sua narrativa, dos que estão à margem da sociedade, a fim de desmantelar as relações de poder que entremeiam entre quem escreve e quem é representado.

Nesse sentido, o recurso a que a intelectual lança mão é o modo como constrói a personagem João, fazendo com que ela transite não apenas entre os pobres, mas também entre os ricos: "Aos sábados, João me conduzia aos bairros dos novos-ricos [...] cheios de piscinas verdes, em forma de rim, de viveiros de pássaros em alpendres de cerâmica, de bosquetes de coqueiros" (STUDART, 1986, p. 9-10), de maneira a evidenciar o fosso entre as classes sociais. O trunfo dessa construção está, enfim, na forma com a qual a personagem percebe o outro, não é uma percepção arrastada, superficial, distante. Ao contrário, João vai aos bairros

pobres da cidade e pormenoriza as situações de penúria, crianças com fome, doentes, a desigualdade social.

Por isso, entendo que Heloneida Studart não fez da sua posição de intelectual um artifício para ocultar a voz do outro. Acerca dessa colocação, recorro à reflexão de Foucault (2015), que discute o papel do intelectual quanto ao seu posicionamento em relação às massas. De acordo com o filósofo, não cabe ao intelectual agir como detentor do saber das massas, uma vez que elas sabem desse saber. A problemática, segundo Foucault (2015), está no fato de que:

> [...] existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema (FOUCAULT, 2015, p. 131).

Foucault (2015) demonstra a complexa rede das relações de poder na qual o intelectual está inserido e que atinge o nível do discurso. Nesse sentido, o intelectual precisa criar estratégias para tentar dissolver as barreiras que impossibilitam o aparecimento da voz do outro. Essa situação é contornada por Heloneida Studart. Com isso, proponho que a intelectual não se colocou na posição de agente da "consciência" e do discurso daquelas pessoas dos bairros pobres, as quais são mencionadas por João, uma vez que sua personagem quebra essa máxima, com a intervenção de sua criadora, é obvio, que forja técnicas para fazer aparecer o que está fora de sua vivência.

No entanto, entender que a personagem e a autora são duas categorias diferentes, em que a primeira é capaz de levar o leitor por caminhos tão complexos e dolorosos, nos quais pode indignar-se, enraivecer-se e consternar-se com a situação degradante que assola o oprimido, tese verificada em outra rememoração de Marina, na qual é evidenciada a morte de uma menina, que habitava uma praia da vila de Jaçanã:

> Foi naquela praça de areia batida que vimos morrer aquela menina atacada de tétano. Ela viera do Barro Preto, praia remota, onde havia dunas de arenito, rubras. Tinha espetado o dedo em espinho de mandacaru, ao abrir um papelão de renda, e o ferimento arruinara. Quando apresentou as primeiras contrações do tétano, deram-lhe purgante de cabacinha. Não melhorando, tomou aquele óleo de rícino grosso, que faz bolhas. Foi só quando começou a juntar pé com cabeça em arco convulso e não descerrou mais os dentes que resolveram trazê-la até Aquiraz para o médico. Veio numa rede, no ombro de dois cabras fortes, mas suportou mal a viagem. Quando chegaram na praça, os homens arriaram a fiangra debaixo de uma das mangueiras e ela morreu. Uma lágrima gosmenta lhe escorria de um dos olhos. Apareceram dois tocos de velas, um lhe botaram perto da cabeça suada de agonia e outro perto dos pés torcidos. Você olhou para mim por

> cima daquele corpinho, João. E aí li nos seus olhos escuros o amor e o ódio (STUDART, 1986, p. 52).

João se revolta com a situação daqueles que não dispõem da mesma assistência dos moradores abastados – os novos-ricos –, tendo consciência de que os pobres pagam por tudo, sempre, e quando da sua morte, só recebem dois míseros tocos de vela. Essa circunstância da morte da menina parece ser o cerne para a personagem acreditar que o pardal é um pássaro azul, pois Marina diz: "Acho que foi nessa hora que você passou a acreditar que os pardais são pássaros azuis" (STUDART, 1986, 52). A indignação contra aquela situação humilhante da menina, que em decorrência das condições de trabalho, fura os dedos nos espinhos, faz com que João passe a acreditar na história do pardal azul. História que ocasiona o aprisionamento da personagem, pois sua atitude de pichar nos muros da cidade a frase o pardal é um pássaro azul incomoda aqueles que trabalham para o regime militar, ao que prendem e violentam João, ponto de reflexão da seção posterior.

Panarícios, aranhas, "fetiches" do ódio e outros tormentos

Esta seção discorre acerca das violências praticadas pelos militares contra João na cadeia em que foi aprisionado, chamando a atenção para torpeza dessas ações e a resistência da personagem. O relato dessas violências é feito por Marina, pois, como destacado no capítulo anterior, Heloneida Studart coloca uma mulher para contar os fatos da ditadura de 64. Destarte, é pelo ponto de vista da mulher que, nas páginas de *O pardal é um pássaro azul*, vaza a repressão militar.

Para esta seção, é necessário trazer o conceito de violência estipulado por Ginzburg (2012), para quem a violência:

> [...] é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou um grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte (GINZBURG, 2012, p. 11).

Mais à frente, em decorrência da exposição de novos argumentos, complementar-se-á essa formulação do pesquisador acerca da violência. Por ora, a ideia apresentada por ele atende aos argumentos a serem desenvolvidos aqui.

Marina, então, diz que "João se achava preso há mais de dois anos na cadeia velha da cidade, por pichar em todos os muros que o pardal é um pássaro azul" (STUDART, 1986, p. 9). Importante salientar que esse espaço em que João foi encarcerado, encontra-se em

condições precárias, tese que é sustentada pelo excerto seguinte: “O prédio da cadeia velha já fora tombado pela municipalidade e por isso não lhe davam *a mão de tinta de que precisava*. Nas barrocas da fachada, de onde *o reboco descascava*, os calangros passeavam” (STUDART, 1986, p. 33, grifos meus). O fragmento evidencia as péssimas condições estruturais da cadeia, e o termo “tombado” não corresponde à acepção de um bem que foi reconhecido por seu valor histórico, artístico ou cultural, merecendo, assim, ser preservado. Caso correspondesse, o município que tombou o prédio da cadeia já teria providenciado “a mão de tinta de que precisava”, mas não é o que ocorre no excerto em análise.

Os sábados foram os dias decretados para as visitas aos presos dessa cadeia, ao que Marina, após a prisão de João, não deixou de ir um sábado sequer, levando ao primo alfenins e cigarros. Por meio do relato que a narradora faz dessas visitas, é revelado ao leitor a violência praticada contra os presos que estão ali, principalmente, a que é realizada sobre o corpo do jovem João. Em um desses relatos, Marina discorre acerca do caso do panarício: “Conversando, íamos cruzando o corredor e chegávamos perto das celas. Eu perguntei pelo panarício de João. Gegê contou que tinha apostemado, produzindo febre de quarenta graus. O delegado mandara furar com canivete enferrujado” (STUDART, 1986, p. 34). Panarício é uma inflamação que aparece ao redor das unhas das mãos ou dos pés, ocasionada por lesões superficiais, como puxar a pele da cutícula, usando algum objeto, um alicate.

No excerto em questão, a compreensão formulada é a de que João não realizou ação alguma que tenha resultado em uma lesão superficial. Dizendo de outro modo, João não se machucou sozinho, pois lembrar que ele é um preso político, considerado um inimigo do governo, um “subversivo”, que escreve em todos os muros da cidade que o pardal é um pássaro azul que, levando em conta a situação, é um ato de contestação ao regime ditatorial. Assim, considerando a informação do que é um panarício, cabe propor que a lesão que causa a inflamação na personagem é-lhe acometida por terceiros, resultou da violência que lhe foi desferida. Essa afirmação fica clara mais ainda quando o foco é centrado na atitude violenta do delegado, que manda furar o panarício de João com um canivete enferrujado. Foram, então, os torturadores que, violentando João, causaram a inflamação do panarício ao redor do dedo da personagem.

Ainda a respeito dessa circunstância, excetuando o fato de João estar com o dedo polegar envolto por um esparadrapo, Marina considera saudável o estado físico do rapaz, assinalando que ele a “esperava em pé, rente, as grades, com o cabelo penteado e a camisa limpa” (STUDART, 1986, p. 34). A narradora revela ainda que, diariamente, João tem o hábito de fazer flexões. Contudo, dependendo dos meios que o delegado utiliza para violentar

João, a personagem não estará, quando das outras visitas de Marina, de cabelo penteado ou de camisa limpa, nem mesmo terá feito as suas flexões diárias, o que demonstra os danos da violência sobre o corpo de João. Essa afirmação é constatada nas linhas abaixo, em que o delegado usa um animal – uma aranha – para ferir o rapaz. Esse fato faz menção à outra técnica repressiva que o Estado utilizou para reprimir os militantes: o uso de animais vivos, questão descrita em *Brasil Nunca Mais* (2014), livro que traz uma longa reflexão sobre o golpe.

É por meio do relato que Gegê, o guarda da cadeia, faz à Marina, que o leitor fica sabendo que foi o próprio delegado quem comprou a aranha:

> [...] num feirante que vendia esses animalejos; cobras em caixa, lacraias e escorpiões. Era uma caranguejeira enorme, quatrolhos, das que arrastam passarinho do ninho e tem veneno igual ao de cascavel. Soltara-a na cela de João, *para que o picasse*, ou para que – na tarefa de vigiá-la – *não dormisse mais e esmorecesse* (STUDART, 1986, p. 48, grifos meus).

Gegê concede um tom hiperbólico quanto à descrição da aranha, mas o cerne desse excerto é atentar para o fato de que vaza a intenção perversa do delegado, que simboliza os agentes da repressão. Ele objetiva ferir João, ferir-lhe o corpo, circunstância atestada na sequência "para que o picasse", a aranha é colocada na cela do rapaz para que ela o pique, para que o fira fisicamente. Assim, esse quadro confirma o que diz Ginzburg (2012) acerca da violência, de que ela é praticada visando machucar o corpo do outro, deixar um dano físico.

Além de intentar contra o corpo da personagem, a artimanha do delegado obriga João a ter de ficar acordado horas a fio, para não ser surpreendido pela aranha e, eventualmente, evitar ser picado por ela. Assim, é possível perceber a torpeza no gesto do delegado que, ao utilizar a aranha, pretende que João se mantenha vigilante, vigilância que o faz perder o sono e com isso venha a "esmorecer", enfraquecer, de maneira que o agente da repressão consiga o que mais deseja do rapaz: a sua confissão, mas a personagem resiste. João luta contra a força militar.

Os efeitos dessa técnica violenta são percebidos quando Marina assinala que: "João esperava junto da grade. Já devia ter feito as suas cem flexões diárias, mas emagrecera e lhe *notei as olheiras*. *De certo não dormia, vigiando a aranha*" (STUDART, 1986, p. 48, grifos meus). O fato de ter emagrecido, evidentemente, não tem relação direta com a artimanha do delegado (a utilização da aranha), mas nem por isso deixa de ser consequência das ações repressivas praticadas na cadeia, pois nesse dia em que Marina chega para ver João, Gegê a adverte acerca do tratamento carcerário, dizendo que havia piorado e: "– Está uma apoteose de violência, dona" (STUDART, 1986, p. 47). No entanto, é inegável que as olheiras na face

de João resultam dessa artimanha, ao que Marina perfaz essa proposição dizendo que elas são consequência de o primo não poder dormir, pois precisa se proteger do aracnídeo.

Outro artifício de violência que os agentes utilizam para machucar João foi entregar-lhe uma refeição contendo uma grande quantidade de sal, ao que Gegê, relatando à Marina o episódio ocorrido, conta que: "João vomitara a noite inteira e no dia seguinte, delido, não tivera ânimo de fazer as suas cem flexões diárias" (STUDART, 1986, p. 61). O relato do guarda acerca do estado físico de João é muito ínfimo, é com Marina que a denúncia ganha lentes ampliadas, é ela quem, atentamente, observa os efeitos que as práticas repressivas causam ao corpo de João, por exemplo, o rosto abatido, a dificuldade que demostra ao falar.

Antes de conceder atenção demorada à situação do alimento salgado dado a João, é necessário voltar às passagens discorridas a respeito do panarício e da aranha. Na circunstância da inflamação, apenas uma parte do corpo da personagem está machucada e envolta por um esparadrapo. A narradora não informa sobre o aspecto do ferimento e destaca que João está com o cabelo penteado e a camisa limpa, esperando-a em pé à grade.

Contudo, como já mencionado, à medida que os atos de violência ficam frequentes, o estado físico de João começa a mudar, como o leitor observou em relação à prática repressiva da utilização da aranha, visto que esse absurdo lhe acarreta marcas faciais, as olheiras que, embora seja um pormenor, traz uma modificação ao estado físico da personagem, o que ainda não ocorria quando da situação do panarício.

No ato vil de colocarem uma quantidade exacerbada de sal na comida entregue a João, considerando o que diz Gegê acerca do ocorrido, o leitor já consegue perceber as consequências do ato. Porém, é quando Marina encontra com João que novos detalhes surgem e acentuam o péssimo estado físico do rapaz: "Encontrei João *estendido* na maca com um cheiro azedo de vômito. Estava com *a camisa abotoada*, *as mangas descidas*, decerto para eu não lhes descobrir *lanhos* e *marcas*" (STUDART, 1986, p. 70, grifos meus). A esse excerto, de antemão, convém assinalar um adendo quanto à técnica de escrita manejada por Heloneida Studart. A autora é exímia nos detalhes, pois ao vazar os maus-tratos que João sofre na cadeia, ela o faz de modo subliminar, o que pode ser resultado da censura que o governo militar impôs às produções literárias. Daí o cuidado da escritora em narrar as arbitrariedades desse governo, revelando que essa técnica de escrita necessita de um olhar atento. São os detalhes que fazem o leitor ter uma compreensão do todo. É o que acontece nessa citação.

No fragmento do parágrafo acima, as mangas da camisa de João cobrem-lhe os braços e está com todos os botões abotoados. Essas informações não são gratuitas, não é por acaso que as mangas da camisa de João estão "descidas", é uma tentativa de esconder os sinais da

violência que lhe desferem. Essa violência não está colocada de maneira explícita, mas a leitura das entrelinhas possibilita perceber que os torturadores violentam o corpo de João.

Diferente do que ocorre na circunstância em que João aparece de camisa limpa, o mesmo não se repete no excerto em análise. Aqui, há cheiro de vômito, evidenciando que o rapaz não teve forças para se limpar nem para se arrumar, como fez nas outras vezes em que Marina o visitou. Outro detalhe importante desse fragmento, e que evidencia o quão fraco fisicamente está João, diz respeito à sua disposição, ele está deitado sobre a maca, contrastando com os outros excertos em que foi analisada a violência, bem como a constatação de que a personagem sempre estivera de pé, à espera de Marina. É a primeira e única vez que a ditadura faz João cair, angustiando a narradora, que teme a morte de seu primo.

O aspecto desagradável que aparece no excerto em questão é encerrado quando Marina se dirige a João e diz: "– É que nunca te vi assim, arriado na cama, João. Você sempre me recebe de pé, barbeado e limpo, depois de ter feito a tal ginástica" (STUDART, 1986, p. 71). Não restam dúvidas de que o estado físico de João está comprometido, ele não teve ânimo para vestir roupas limpas, fazer suas flexões e esperar por Marina. Ao contrário, está deitado sobre a maca, caído. Isso reforça, portanto, que as diferentes técnicas repressivas realizadas contra a personagem a deixam debilitada, modificam seu estado físico. Contra essa repressão, a personagem empreende suas estratégias de resistências, por exemplo, com seu corpo e sua voz, repetindo, sempre, que o pardal é um pássaro azul.

As páginas do romance não abarcam todas as atrocidades que o Estado autoritário cometeu, mas denunciam uma parte delas: a violência em torno da circunstância do panarício, da aranha, do alimento salgado, das "[...] mãos avermelhadas como se as tivesse metido em cal" (STUDART, 1986, p. 82). Ao registrar essas violências, a autora de *O pardal é um pássaro azul* buscar mostrar o quão terrível foi a ditadura de 64, proporcionando uma cultura da memória, não do esquecimento.

Pichação como a *parresía* de João

Ao pensar acerca do significante muro, talvez venha à mente aqueles mais simbólicos, mais conhecidos, por exemplo, o Muro das Lamentações, a Muralha da China e o Muro de Berlim, cada um com suas histórias e polêmicas. Existem também aqueles que foram engendrados nos textos literários, com a finalidade de denunciar ou significar alguma coisa. Desses muros, são exemplos o que existe em *Sombras de reis barbudos* (1972), romance de

José J. Veiga e um dos nove que foram analisados por Regina Dalcastagnè (1996) e os que aparecem na narrativa de Heloneida Studart, aqueles nos quais João escreve que o pardal é um pássaro azul.

Acerca dessa estrutura em José J. Veiga, construída com o objetivo de estabelecer uma separação entre a praça e os moradores de Taitara, cidade ficcional em que se desenvolve a narrativa, Dalcastagnè (1996) questiona o silêncio das personagens em relação à presença do muro:

> Não se questiona sua presença, não se argumenta contra o seu absurdo. Ele é aceito, vergonhosamente aceito, apesar de todas as dificuldades que causa, toda a inconveniência para velhos e senhoras que têm de andar quilômetros a mais para alcançar aquilo que sempre esteve a poucos metros de distância. A adaptação é rápida, e o muro, que, de qualquer forma, sempre teve como argumento a proteção, deixa os habitantes de Taitara à mercê da mais terrível ameaça – o seu próprio medo (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 103).

Esse muro, em *Sombra de reis barbudos*, é, notoriamente, símbolo da repressão, do autoritarismo e do medo.

Os muros em Heloneida Studart, por sua vez, ganham outros significados, em que o principal deles é a resistência, que, se conveniente fosse, seria escrita em letras garrafais, de modo a enfatizar a força que essa palavra tem nas páginas de *O pardal é um pássaro azul*, posto que não é apenas uma palavra, mas é ação, concretude, enfrentamento, corpo. São desses muros que escorrem os desejos de um jovem por liberdade, que foram cerceados pela censura do Estado. Significam a verdade de João, a sua *parresía*, a sua coragem da verdade, recorte de análise desta seção. Para tanto, nas linhas abaixo, é preciso pontuar as últimas notas a respeito da violência praticada contra João, para, em seguida, abordar a *parresía*.

Avançando a leitura do romance, o leitor constata que a violência infligida a João ganha outras motivações, não é mais simplesmente por ele fazer oposição ao governo autoritário. Agora, o motivo é porque João sabe onde se esconde Pablo, jovem paraguaio, perseguido pelos militares, por também compartilhar das ideias de João, significando uma "ameaça" ao Estado. Esse apontamento é assinalado no "Capítulo VIII" do livro, quando o guarda Gegê profere à Marina: "– Parece que chegou na cidade e está amoitado por aí um homem que é foco de muito aborrecimento. Seu João já foi interrogado duas vezes essa semana. Ele não padece de frouxidão, tem de receber o tratamento de preceito" (STUDART, 1986, p. 48). O que é inferido das sessões dos interrogatórios é o silêncio de João, uma vez que os torturadores não abstraem a confissão acerca do esconderijo de Pablo. Esse silêncio também é uma estratégia de resistência, pois o torturado não sucumbe à pressão do torturador.

Pelo outro – pelo grupo – pela verdade que ele defende, João se mantém em silêncio, detalhe que oportuniza discorrer acerca dessa verdade, definida como *parresía*.

Foucault, revisitando textos da Antiguidade, sistematiza, em *A hermenêutica do sujeito* (2010), *O governo de si e dos outros* (2010) e *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II* (2011), a noção de *parresía*. É importante deixar claro que ele não engendra essa ideia, ela já existe nos textos antigos, mesmo sendo refletida de maneira parca. O que Foucault faz é organizar e ampliar a reflexão em torno dessa ideia.

A ausência de uma reflexão mais profunda acerca da *parresía* pode ser umas razões pelas quais Foucault se inclina ao estudo desse tema, conforme ele afirma:

> É uma noção utilizada, é uma noção mencionada, não é uma noção diretamente refletida e tematizada como tal. Praticamente, entre os textos que chegaram até nós, só há um texto – e ainda assim em estado fragmentário – que é efetivamente um trabalho consagrado à *parresía*. E esse tratado é o mais importante dos epicuristas nos primeiros séculos da nossa era. É o tratado de Filodemo, de que temos restos publicados [...]. Fora disso, não possuímos reflexão direta dos próprios antigos sobre essa noção de *parresía*. E, por outro lado, é uma noção que, podemos dizer, não se integra de maneira facilmente identificável e localizável dentro deste ou daquele sistema conceitual ou doutrina filosófica. É um tema que corre de um sistema a outro, de uma doutrina a outra, de tal sorte que é muito difícil definir com exatidão seu sentido e identificar sua economia exata (FOUCAULT, 2010, p. 45).

Apesar de ser um tema "flutuante", de não pertencer a um sistema conceitual fechado, tornando complexa a sua compreensão, Foucault faz um exímio trabalho no sentido de estabelecer caminhos que possibilitem facilitar o entendimento do termo *parresía*.

Um desses caminhos é recorrer ao significado original da palavra, que, segundo escreve Foucault: "Um dos significados originais da palavra grega *parresía* é o "dizer tudo" [...] (FOUCAULT, 2010, p. 42). Assim, a primeira informação que surge acerca do vocábulo *parrésia* é a sua origem, que é grega, além de ser definido como "o dizer tudo". No entanto, essa estratégia não proporciona apreender muito a respeito dessa ideia, ao que Foucault lança mão de outro recurso, o da exemplificação, reunindo, assim, mais informações, a fim de auxiliarem na compreensão do termo.

O exemplo que o filósofo utiliza, o qual ele considera matricial para a compreensão da *parresía*, está no texto "Vida de Dion", parte que compõe *Vidas paralelas*, livro de Plutarco. O cerne da análise de Foucault em torno desse texto é uma cena que envolve Platão, Dionísio e Dion. É um único momento, dividido em dois, mas que Foucault chama a atenção para o fato de que o segundo movimento, é, na verdade, a extensão do primeiro. Todavia, para

efeitos de reflexão, focalizo o segundo momento, "encenado" por Dion e Dionísio, o qual é ilustrado abaixo.

Dionísio, zombando do rei anterior de Siracusa, Gelon, recebe bajulação e aprovação de seus súditos. Entretanto, é contrariado por Dion, que critica o seu modo de governar, chegando a dizer que Gelon, quando em seu reinado, inspirava confiança aos cidadãos, algo que não se evidencia no governo de Dionísio. Nisso, Foucault, analisando essa cena, diz: "[...] a meu ver temos aí uma cena de certo modo exemplar do que é *parresía*. Um homem se ergue diante de um tirano e lhe diz a verdade" (FOUCAULT, 2010, p. 49), atitude que se configura como: "[...] prova de *parresía*" (FOUCAULT, 2010, p. 49). Existe um homem que se levanta e endereça uma verdade ao tirano.

Outra informação que decorre do olhar de Foucault em torno do diálogo de Dionísio e Dion é que "o dizer tudo" é a verdade. *Parresía* é, então, dizer a verdade, mas ainda assim, não é suficiente para defini-lá, na medida em que outras questões surgem quando a ideia de "verdade" é colocada em discussão. Desse modo, resultando do diálogo mencionado, Foucault formula que: "A *parresía* é uma certa maneira de dizer a verdade" (FOUCAULT, 2010, p. 51). Já não é mais simplesmente dizer a verdade, e sim uma determinada maneira de realizar o ato, tem diferença, ao que entra em debate a retórica. Esta também se constitui como uma maneira de dizer a verdade, fazendo com que *parresía* e retórica sejam colocadas no mesmo bolsão, mas Foucault desvencilha essa ligação, dizendo que:

> Por um lado porque [...] a *parresía* se define fundamentalmente, essencialmente e primeiramente como o dizer-a-verdade, enquanto que a retórica é uma maneira, uma arte ou uma técnica de dispor os elementos do discurso a fim de persuadir. Mas que esse discurso diga a verdade ou não, não é essencial à retórica" (FOUCAULT, 2010, p. 53).

Em outras palavras, mesmo sendo ambas maneiras do dizer-a-verdade, a diferença está no fato de que a *parresía* tem um compromisso com a verdade, bem diferente da retórica, que não tem. Essa verdade (o dizer-a-verdade) assume diferentes formas: "[...] lições, aforismos, réplicas, opiniões, juízos" (FOUCAULT, 2010, p. 55), bem como escrever em todos os muros da cidade que o pardal é um pássaro azul. É uma verdade que defende aquilo que faz bem, que é correto, justo, por exemplo, poder ser livre e irradiar esse desejo para os outros, fazendo com que acreditem que também podem ser livres, quem podem resistir e lutar contra a tirania do Estado, as quais sempre foram as aspirações do jovem João, chegando-se, então, ao cerne da *parresía*, aquilo que a constitui:

> [...] creio que, se queremos analisar o que é *parresí*a, não é nem do lado da estrutura interna do discurso, nem do lado da finalidade que o discurso verdadeiro procura atingir o interlocutor, mas do lado do locutor, ou antes,

> do lado do risco que o dizer-a-verdade abre para o próprio interlocutor. [...] dizer a verdade [...] é abrir para quem diz a verdade um certo espaço de risco, é abrir um perigo, é abrir um perigo em que a própria existência do locutor vai estar em jogo, e é isso que constitui a *parresía*. A *parresía* deve ser situada, portanto, no que liga o locutor ao fato de que o que ele diz é a verdade, e às consequências que decorrem do fato de que ele disse a verdade (FOUCAULT, 2010, p. 55-56).

O fragmento é um pouco longo, mas necessário para a observação de duas questões acerca da *parresía*, de forma que se possa encaminhar para o encerramento dessa exposição teórica e focalizar a narrativa de Heloneida Studart. O primeiro apontamento é quanto à figura do locutor, que é denominado de parresiasta. Dion, ao levantar-se e proferir a verdade a Dionísio, comporta-se como um parresiasta, aquele que diz a verdade.

Outro ponto importante da citação diz respeito à mudança entre aquele que diz a verdade (o parresiasta) e a aquele a quem é endereçada essa verdade, que pode ser um tirano ou um Estado autoritário, surgindo, assim, um perigo, um risco, uma consequência para o parresiasta. Eis em que consiste a *parresía*: o risco, que não parte daquele que realiza o ato parresiástico, mas sim daquele a quem se diz a verdade.

Grosso modo, a configuração da *parrésia* é a seguinte: o parresiasta, que profere um discurso, sendo de fato aquilo que ele pensa e acredita; o interlocutor, a quem é endereçado o discurso; por último, o risco, formando o que Foucault chamou de "jogo parresiástico". Assim, segundo a compreensão do filósofo, o que define a *parresía* é o risco, ao que ele diz: "A *parresía* portanto [...] põe em risco a própria existência daquele que fala, se em todo caso seu interlocutor tem um poder sobre aquele que fala e se não pode suportar a verdade que este lhe diz" (FOUCAULT, 2011, p. 12-13). Esse risco é a morte.

Daí *parresía* ser a coragem da verdade, coragem que, dependendo do contexto em que uma verdade é anunciada, pode ocasionar a morte de quem a anuncia e a defende. É o que acontece com João, morto sob tortura pelos "fetiches" do ódio.

Nesse momento, reunindo as informações que foram soltas ao longo da exposição a respeito da *parresía*, é possível organizar o "jogo parresiástico" em *O pardal é um pássaro azul*: João é o parresiasta, ele acredita em uma verdade, defende-a e a anuncia; o tirano é o governo militar, cuja verdade de João causa incômodo, e o risco é representado pela morte da personagem. No entanto, falta uma peça basilar desse "jogo" – a palavra falada – João não fala, a sua verdade é inscrita nos muros, sendo que, considerando o posicionamento de Foucault acerca da *parresía*, é notória a manifestação da fala, visto na atitude de Dion, por exemplo. Além de ser um recurso que compõe a figura do parresiasta. João pode, então, ser

considerado como aquele que diz uma verdade? O "jogo" está completo? A resposta é sim para ambos os questionamentos, explicito nas linhas abaixo.

João, necessariamente, não precisa fazer uso da palavra oralmente, ou melhor, ele nem pode, afinal de contas, a personagem está imersa em uma realidade ditatorial, cerceou-se a voz, tudo o que for proferido e que não seja para defender as ações do regime, pode ser interpretado como oposição. Assim, a forma que João encontra para expressar a sua coragem da verdade é escrevendo, pichando, utilizando a palavra escrita, talvez possuindo um peso muito maior que a falada, principalmente, na circunstância em que a personagem está inserida, que é de repressão.

A pichação que João faz nos muros é a sua voz querendo ocupar espaço, é a demonstração de sua indignação quanto à censura do Estado, que bloqueou os canais para que os sujeitos contestadores do governo não pudessem externar a sua crítica à forma de política adotada pelos ditadores. Levando em consideração esse argumento, a pichação que João realiza é um meio de responder ao sistema poder ditatorial, situação muito parecida com a dos pichadores das grandes cidades, por exemplo, São Paulo, que encontram no ato de pichar uma estratégia para contestar os poderes que oprimem a massa, a "minoria", os que têm suas vozes silenciadas. Situação muito bem representada no documentário *Pixo*, de 2009, dos diretores Roberto Oliveira e João Wainer, em que os praticantes desse "pixo" externalizam os seus desejos. É um ato, então, contemporâneo ao de João, que nos anos de chumbo lançou mão desse recurso para criticar o Estado tirano. Com isso tudo, João é um parresiasta.

Além disso, a verdade que a personagem escreve é, de fato, o que ela pensa e defende, não é algo nos moldes daquela expressão do senso comum, "da boca *pra* fora", e o intento de João é fazer com que os outros também acreditem. Não à toa, ele anuncia sua verdade em uma estrutura visível aos olhos de quem passa, não são em muros escondidos, que dividem as casas, que demarcam os espaços, mas sim nos que estão em vias públicas, onde as pessoas transitam e que podem projetar o olhar e se identificar com aquela verdade.

No início deste capítulo, trouxe questionamentos acerca do herói greco-romano, dos critérios que fazem de Perseu e Ulisses figuras heroicas. Naquela ocasião, faltou acrescentar o fato de que os resultados obtidos por meio das ações dos heróis ganham um sentido individual, uma honraria que tão somente para a exaltação dessas figuras. Esse não é o projeto de João, suas ações não visam ao individual. O que João defende se expande para o outro, é um ganho para o coletivo: "[João] Vive convicto de que todas as pessoas um dia saberão que os pardais são pássaros azuis" (STUDART, 1986, p. 75-76). Ponto de vista também compartilhado pelo emissário que exclama: "Os pardais azuis! E no entanto, não é só verdade,

como um dia será para todos" (STUDART, 1986, p. 106). Em suas palavras, aparece a convicção defendida por João, todos um dia saberão que os pardais são pássaros azuis, embora não seja uma certeza, já que o artigo indefinido "um" reforça a crença de João, mas o que importa é que ele acredita na força dessa ideia e desejava que todas as pessoas a assimilassem.

Devido à força que tem a ideia defendida por João, o Estado se vê ameaçando, necessitando neutralizar essa ideia, para que os outros não sejam "seduzidos" pela verdade de João, comprometendo o controle do governo tirano, pois não quer que o povo se rebele, que questione a opressão, a miséria, as arbitrariedades. E como anular essa "ameaça"? Torturando o corpo de João, chegando ao extremo de aniquilá-lo.

"Fetiches" do ódio e corpo torturado

No excerto abaixo, o leitor é conduzido para o desfecho de João, o seu assassinato. Esse desfecho não decorre do fato de João não revelar o esconderijo de Pablo, é sabido que a personagem passa por uma série de interrogatórios, cuja finalidade é fazer o rapaz delatar o companheiro de luta, mas o que os agentes da repressão conseguem é o silêncio da personagem. Contudo, essa situação não é desencadeadora primeira da morte de João. O que leva os "fetiches" do ódio, os torturadores a eliminarem a personagem é a sua ideia, a sua coragem da verdade, a história dos pardais azuis, que também é compartilhada por Pablo, pelo emissário. Na visão do Estado ditatorial, eliminando um a um dos defensores dessa verdade, ele manterá a ordem de repressão, censura e medo, já que liquidou aqueles que encorajavam as pessoas a pensar (criticar, refletir) e fazer pensar, bem como pensar é perigoso para o tirano.

A transcrição do excerto mencionado acima:

> Só te reencontrei morto, João, meu amor. Da incomunicabilidade para a morte. Que caíste nas mãos dos fetiches eu bem vi pelas marcas do teu corpo estendido na mesa nua do necrotério. O sangue se coagulara na ponta dos teus dedos – ali onde tinham sido as unhas (STUDART, 1986, p. 127).

Depois de sua última visita ao primo, o que sobra à Marina é o corpo torturado e morto de João. Apesar de a autora de *O pardal é um pássaro é azul* não construir um momento específico de representação da tortura, o fragmento em destaque é suficiente para evidenciar a barbárie feita a João, pois a imagem que salta da leitura desse fragmento é de um corpo em frangalhos, destruído, em que a parte onde ficavam as unhas sofreu uma grande transfiguração, tornando impossível identificar que aquela região um dia foi revestida pelas

estruturas de queratina. Esse apontamento revela a dimensão da crueldade com que violentaram a personagem.

Ao ver o estado em que ficou o corpo de João, Marina não tem dúvida de que foram os "fetiches" do ódio os responsáveis por tamanha atrocidade, categoria de análise desta seção, buscando discutir a relação desses "fetiches" com o corpo torturado de João. Inúmeras vezes a expressão "fetiches" do ódio foi referendada, mas não recebeu uma explanação aprofundada, ao que agora corrijo esse "descuido". "Os fetiches" do ódio são os torturadores, é a forma que a criadora de *O pardal é um pássaro azul* encontrou para nominar aqueles torturam João, uma vez que a escritora não pode, em decorrência da censura, grifar a palavra "torturadores" ou qualquer outra que remeta ao contexto ditatorial. Daí a criação da cadeia de imagens, em que aparecem as expressões "*pesadelo unânime*", "encantado", "o pardal é um pássaro azul" e "fetiches' do ódio".

Em um outro momento da narrativa, os "fetiches" são mencionados, na verdade, é lá que acontece a introdução dessas figuras no romance. Essa circunstância é a do encontro entre Marina e o emissário na igreja da Santíssima Trindade, na qual há uma pintura acerca do episódio bíblico via-sacra e a narradora dá detalhes desse quadro, observando o corpo do sujeito violentado e focalizando a descrição dos tais "fetiches":

> Finalmente, tomei coragem e olhei para a tela de cores cruas onde um homem de túnica arriada e torso coberto de vergões contemplava os seus flageladores. Os carrascos tinham bustos humanos, mas cabeças animalescas. Cabeças de dragões, de harpias, faces de serpentes, perfis de cachorro. Vários possuíam seios com mamilos vermelhos ou pênis cuidadosamente multicoloridos. Não tive nenhuma dúvida de que me encontrava diante daqueles a quem Pablo chamava "os fetiches". Os fetiches do ódio. Eles possuíam ferrões, farpas, tesouras, tesourinhas, finos punhais, tomadas elétricas. [...] O prisioneiro se voltava para os flageladores nu e coroado de espinhos; e estes riam, mostrando as mandíbulas cheias de punhais (STUDART, 1986, p. 92).

O corpo do torturado apresenta ferimentos e está despido, além de levar sobre a cabeça um objeto que lhe perfura a pele. Não é um corpo morto, como o de João, mas é um corpo torturado, aproximando-se, assim, da situação corpórea da personagem.

Os torturadores, por sua vez, estão animalizados. Infiro que essa caracterização dos algozes é uma tentativa mesma de recusa, no sentido de não acreditar que seres humanos são capazes de atos vis contra outros seres humanos. Porém, apesar da animalização, é destacado no excerto instrumentos de uso humano: ferrões, tesouras, punhais, tomadas elétricas, significando, assim, que os flageladores não estão isentos de racionalidade, podendo estar fazendo o que fazem por puro prazer, daí serem chamados de "fetiches".

A palavra “fetiche”, conforme as reflexões do pesquisador Fábio César da Silva, em *O desenvolvimento do conceito de fetichismo nas obras de Freud* (2013), aparece nos estudos antropológicos, mais precisamente nas investigações de Charles De Brosses, que levou em consideração as narrativas do navegadores-exploradores portugueses acerca de tribos africanas que realizavam certos cultos. Ainda de acordo com o pensamento de Silva (2013), a formulação do conceito de fetiche estabelecida por De Brosses, toma como ponto de origem: “[...] uma derivação do termo *fetisso* da língua portuguesa antiga que corresponde à palavra *feitiço* do português atual” (SILVA, 2013, p. 15). Esse conceito, considerando mais uma vez a pesquisa de Silva (2013), é acionado pelo psicólogo Alfred Binet para pensar o “psiquismo humano”, ocasião em que fetiche vai ser colocado em discussões que envolvem sexualidade, prazer, perversão, desejo.

Depois dessa brevíssima contextualização sobre o termo “fetiche”, reporto-me aos comentários feitos acima acerca da figura considerada sagrada para os cristãos e também às notas tecidas a respeito de seus torturadores, os “fetiches” do ódio. O leitor observou a colocação de que os algozes, ao torturem o prisioneiro, podem ser sentido uma espécie de prazer no ato da tortura, da violência, deslocando a palavra “fetiche” para o âmbito de estudo de Binet. A atitude dos torturadores está imbuída de certa sensação prazerosa ao observarem os danos que causam sobre o corpo do prisioneiro, o corpo desse homem visto como objeto de prazer dos algozes, que riem do estado do torturado. Um prazer que, de certa forma, é consciente, eles não agem afastados de um mínimo de racionalidade, como observado nos aparelhos que aparecem na cena: a tesoura, a tomada elétrica, os punhais.

Ao citar a questão da racionalidade dos torturadores, é imprescindível trazer a reflexão de Hannah Arendt (1999), mais especificamente as ideias presentes no livro *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Nesse estudo, Arendt (1999) reflete acerca do comportamento do nazista Adolf Eichmann, responsável pelo envio de inúmeros judeus para os campos de extermínio.

O ponto principal dessa reflexão é a desmitificação do algoz como um “monstro”, que é o primeiro movimento que o senso comum busca para “explicar” certas atrocidades, mas Eichmann serve como exemplo de que homens “comuns” são capazes dos atos mais vis, ao que Arendt pontua: “Apesar de todos os esforços da promotoria, todo mundo percebia que esse homem não era um ‘monstro’ [...]” (ARENDT, 1999, p. 67). Eichmann, em nenhum momento, tenta passar essa ideia de “monstro”, ao contrário, demonstra consciência em relação aos atos que executou: “Em seu último depoimento à corte, Eichmann admitiu que podia ter recuado sob um pretexto qualquer, e outros o fizeram. Ele sempre considerou tal

passo ‘inadmissível’, e ainda agora não considerava ‘admirável’ [...] (ARENDT, 1999, p. 107). Ele tem a possibilidade de escolher, de parar, mas, segundo Arendt (1999), Eichmann considerava uma atitude “inadmissível” e desprovida de “admiração” e continuou a mandar judeus para a aniquilação.

O carrasco não possui cabeça de dragão, de harpia, rosto de serpente ou qualquer outro indício animalesco, é um homem “comum”, que “[...] não conseguiu terminar a escola secundária, nem se formar na escola vocacional para engenharia [...]” (ARENDT, 1999, p. 39). E que anos mais tarde, afirmará que o único peso na consciência era “[...] quando não fazia aquilo que lhe ordenavam – embarcar milhares de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais meticuloso cuidado” (ARENDT, 1999, p. 37).

Embora os flageladores pintados no quadro descrito por Marina apresentem aspectos animalescos, há elementos que desmitificam a ideia de que eles agiram por instinto, que eram “monstros”, mas sim homens “comuns”, que riem das consequências de suas ações. Ora, no lugar dessa categoria de “monstruosidade”, havia homens torturadores, com opção de escolha e capazes de recusar ordens que determinavam a violação dos seus semelhantes, mas não o fizeram. Ao contrário, torturam o homem representado na tela da via-sacra, assim como os torturadores na ditadura, os “fetiches” do ódio, que torturaram e assassinaram João.

João é estigmatizado como “subversivo”, fazendo com que não seja visto pelos algozes como um sujeito pertencente à “categoria da humanidade”, conforme explicita a pesquisadora Ana Carvalho Rocha, da Universidade Federal do Pará (UFPA), em sua tese de doutorado intitulada *Do corpo torturador ao corpo torturado: representações da máquina ditatorial na literatura brasileira* (2018): “São indivíduos que, ao acreditarem na causa ditatorial, cumprem o que for necessário, pois acreditam que os subversivos não se enquadram na categoria da humanidade” (ROCHA, 2018, p. 20). Ao considerarem o rapaz um “subversivo”, não o veem como semelhante, retiram-lhe a humanidade, justificando, assim, a atrocidade que praticam à personagem, reservando-se no direito de decidir sobre o corpo do outro e de espancá-lo até a morte, pois, ao fim, só estariam cumprindo ordens do Estado, eximindo-se de qualquer predisposição individual, pessoal.

Rocha (2018) ainda formula que os agentes da repressão representaram uma extensão, uma ramificação do governo autoritário, constituindo o que ela denominou de “[...] relação tentacular entre máquina ditatorial e perpetrador [...]” (p. 62), combinação que foi muito útil para as barbáries da ditadura. A formulação da pesquisadora demonstra muito bem o que diz Ginzburg (2012), discutido mais atrás, a respeito da violência “ser uma situação agenciada” não apenas por um ser humano, mas um grupo de seres humanos, pensamento que se encaixa

ao contexto analisado aqui, em que há o Estado e seus braços: delegado, policial, agente penitenciário, advogado, juiz, investigador, médico legista, "professor" de tortura, perpetrador, grupo de seres humanos praticando violência a outro grupo de seres humanos (GINZBURG, 2012).

Nesse sentido, em vista dessas últimas colocações, a morte de João não deve ser entendida como uma simples decisão tomada pelo delegado e seus agentes. Essa morte decorre de uma rede muito bem organizada, sistemática, que tem por finalidades desarticular os grupos opositores, fazer os presos políticos delatarem seus companheiros ou pôr fim à vida de todos os tachados de "subversivos". A personagem, por sua vez, consegue desestabilizar essa sistematização, desestabiliza por meio de sua resistência. A tortura infligida sobre o seu corpo, evidenciada em páginas anteriores, não consegue derrotá-lo, pois esse corpo, mesmo torturado, mesmo morto, continua ali, não deixou de ser corpo, conforme afirma a psicanalista Maria Rita Kehl (2004):

> Um corpo morto é um corpo: chamamos de *corpo* o cadáver que a vida já abandonou. Um corpo ferido, torturado, esquartejado, virado do avesso, rompida a superfície lisa e sensível da pele, expostos os órgãos que deveriam estar bem abrigados – ainda assim isso que nos aproxima do horror e nos remete ao limite do Real continua sendo um corpo.
> Um corpo roubado a seu próprio controle – corpo que não pertence mais a si mesmo e transformou-se em objeto nas mãos poderosas de outro, [...] o Estado, corpo objeto do gozo maligno de outro corpo; mesmo um corpo torturado continua sendo um corpo (KEHL, 2004, p. 9-10, grifo da autora).

A tortura praticada contra João chegou ao extremo, causando a sua morte, seu corpo, agora, é um cadáver, seguindo as palavras de Kehl (2014), uma vez que está destituído de vida. No entanto, continua sendo um corpo, pois essa morte suscita a predominância do simbólico, fracassando o objetivo dos torturadores/assassinos que intencionam:

> [...] fazer desse corpo um simples objeto, mas a perda da vida não expulsa o homem morto do campo simbólico. Pelo contrário, a morte por assassinato convoca ainda mais a ordem simbólica e faz dessa morte um significante ainda mais indelével do que aquele que, em vida, representou o sujeito (KEHL, 2004, p. 12).

Os torturadores, que detêm o poder, sim, acreditam que esse poder pôs fim ao percalço que a personagem representava para os projetos repressivos do regime militar, a morte de João é esse fim, segundo pensam os torturadores. Todavia, o poder dos militares é inútil diante do corpo morto de João, a morte não permite o exercício do poder de uns sobre os outros, "[...] a morte é [...] o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais 'privado'" (FOUCAULT, 1988, p. 130). A morte invalida esse poder.

Portanto, os “fetiches” do ódio não constituíram vitória com o assassinato de João. Ao contrário, João é quem consegue êxito sobre os torturadores: “Um resto da tua coragem monstruosa sobrava no meio sorriso que te curvava a boca” (STUDART, 1986, p. 127). Restou um corpo todo torturado, morto, que a ordem simbólica o envolve de uma importância ainda maior do que quando havia vida nele e deixou um sorriso, como gesto irônico à ação dos “fetiches”. Esse corpo, embora morto, neutraliza o poder dos algozes, evidenciando a resistência da personagem perante os torturadores, o Estado, a ditadura.

O último ato de coragem de João, o qual não ter a ver com bravura, firmeza, valentia, mas com o fato de ser honesto consigo mesmo, de defender aquilo que é correto, é a sua coragem da verdade, a de que o pardal é um pássaro azul. Essa verdade, escrita em todos os muros da cidade, é registrada em um roto pedaço de papel, encontrado por Marina em meio ao corpo torturado de seu primo, quando o leva para o necrotério: “[...] em que não havia uma única palavra de carinho, mas apenas uma frase crua e simples – o pardal é um pássaro azul” (STUDART, 1986, p. 127). Ao fim, o que restou foram as palavras, a ideia, uma frase simples, mas capaz de causar incômodo ao Estado, que tortura e mata aquele que a propagava.

Por isso, observo com cautela quando Foucault diz que o que constitui a *parresía* é o risco da morte. Talvez, para efeitos de constituição, é necessária a ocorrência desse risco, porém, o processo não precisa ser pensado somente em seu fim, mas também nas etapas que o vão constituindo. E a ideia (a verdade) que se defende, constitui um desses passos. Daí a verdade defendida por João aparecer até mesmo depois que o seu corpo está destituído de vida, como visto no parágrafo anterior. Ainda que a personagem tenha morrido, não é a morte que prevalece, mas sim a ideia que o rapaz sempre defendeu, aparecendo mesmo na última página do romance, quando Marina levanta os olhos e observa um pardal azul pousado na janela e conclui: “Então era tudo verdade: o pardal é um pássaro azul” (STUDART, 1986, p. 134).

Por fim, a morte de João não deve ser compreendida como sinônimo de mártir, mas no sentido de um parresiasta, que ousou dizer a verdade, levantou-se e desafiou o tirano/governo militar e resistiu às inúmeras violências desferidas sobre o seu corpo. Perfaço reiterando que, embora João tenha como fim a morte, o que deve ser considerado é o fato de que o que acabou foi a matéria, o corpo físico. O material se esvaiu, mas a ideia ficou e pode ser ecoada adiante. Não há certeza, é claro, se as pessoas que ficam acolherão a verdade/ideia dos pardais azuis, mas a ideia foi lançada. O corpo físico deixou de existir, porém, a história permanecerá viva e forte para aqueles que se dispuserem a acreditar que o pardal é um pássaro azul e que

ecoem essa verdade, para, assim, atingir um número elevado de pessoas, como o sonho (a ideia) do eu-lírico do poema “Canção”, de Cecília Meireles (1972), naufragado ao mar:

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
– depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre de meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

(MEIRELES, 1972, p. 88)

MACIO DOS OLHOS E REINO DE VAJUCÁ

"Corpos que importam" são palavras de um título da teórica feminista Judith Butler e são pertinentes para pensar as personagens centrais deste capítulo: João e Memeia. Cabe, modificando um pouco as palavras de Butler, fazer a seguinte pergunta: os corpos dessas personagens importam? O questionamento se faz em decorrência de elas serem personagens, corpos colocados à margem pelo ideário dominante, seja por conta da condição social, política, cultural, econômica ou mesmo sexual. Dessa maneira, as reflexões discorridas nas seções abaixo são incipientes ensaios para dizer que essas personagens são corpos que importam e que resistem aos sistemas dominantes.

É... enfim, é um desses rapazes que não gostam de mulheres

O já mencionado bisavô de Marina, Salustiano, tinha o costume de proferir a seguinte citação: "Se eu botar a mão em jorro dágua e o Santo Padre disser que é braseiro, grito por socorro e ainda peço unguento e atadura" (STUDART, 1986, p. 2). A veemência presente na declaração de Salustiano está em conformidade com a arraigada crença religiosa da família Carvalhais Medeiros que, para tanto, possui a tradição de encaminhar seus integrantes masculinos para a "carreira" eclesiástica. Isso se evidencia na personagem Lucas, que fora educada: "[...] pelos jesuítas para seguir a tradição católica da família [...]" (STUDART, 1986, p. 2), assegurando, assim, a continuidade da praxe desse núcleo familiar.

Contudo, Lucas, o: "[...] único macho dos quatro filhos que o marido de vó Menina [...] lhe fizera [...]" (STUDART, 1986, p. 2) – condição infortuna para a personagem, pois sente o peso da exigência de seus familiares para seguir no ofício religioso – acaba alterando o ciclo dos Carvalhais Medeiros. Contrariando a fé de Salustiano, que atribui um poder divino aos homens de sua família, o único comportamento "sobrenatural" demonstrado por Lucas eram os pânicos noturnos, conforme relata Marina: "A única excentricidade que mostrava até os dezoito anos eram os terrores noturnos. Tinha medo do escuro [...]" (STUDART, 1986, p. 2). Nada próximo do que acreditava o bisavô de Marina.

Convém esclarecer que para além de um sentido religioso (ou nem isso), a mencionada prática da família de Salustiano está atrelada à manutenção de poder, controle, domínio. Em síntese, o supracitado costume possui um aspecto bem mais político e até mesmo econômico do que propriamente ligado à ideia de fé. O ato dos Carvalhais Medeiros se concatena com a fala da antropóloga Lilia Schwarcz, em *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019): "Não são abusivas as histórias domésticas que narram como, com um pouco de "sorte", um filho ia parar no comércio, outro no direito e outro ainda entraria para o sacerdócio, garantindo dessa

maneira o controle sobre todos os braços da atividade" (SCHWARCZ, 2019, p. 45). A afirmação da antropóloga se refere ao período colonial brasileiro, aos proprietários de consideráveis áreas territoriais, à prática de controle desenvolvida pelos "senhores". Porém, cabe atentar para o fato de que essa prática atravessou o tempo e chegou às páginas de *O pardal é um pássaro azul*, ao contexto histórico do livro, que não é o colonial, uma vez que os eventos narrados no romance ocorrem nos anos ditos republicanos.

Ora, se o intento da família de Lucas em mandá-lo para o sacerdócio, não saiu como planejado, é preciso encontrar outro meio que garanta a manutenção do controle. Assim, a solução encontrada é o curso de Direito, a personagem envereda pelo ramo das leis. Acerca disso, a narradora profere: "[...] quando ingressou na Faculdade de Direito [...]" (STUDART, 1986, p. 2), recorte que dialoga com a reflexão de Schwarcz (2018) a respeito da permanência do poder nas mãos das classes dominantes.

Ligada à reflexão acima está a questão de gênero, ponto-chave desta seção. Argumentei que na atitude habitual da família de vó Menina não prepondera o sentido religioso, mas, sim interesses políticos e econômicos. De forma subliminar, é possível perceber também as implicações de gênero nessa tradição, bastando, primeiramente, atentar para o fato de que são os homens que recebem instrução educacional. As mulheres dessa família, quando conduzidas para espaços religiosos, são sempre em decorrência de um ato negativo, segundo o julgamento do clã Carvalhais Medeiros.

É o caso, por exemplo, da tia-avó Cecília, que foi internada: "[...] no Convento das Carmelitas para se fazer perdoar de um pecado omitido na confissão de sua Primeira Comunhão" (STUDART, 1986, p. 2). Como já é de conhecimento, situação parecida acontece com Guiomar, enclausurada no asilo Bom Pastor, gesto que se repete em outra personagem, Nini, também retida no predito asilo.

Essas circunstâncias fundamentam o argumento defendido anteriormente acerca da diferenciação de gênero. Na discussão proposta nos parágrafos acima, aparecem as palavras "poder", "controle" e "domínio", termos, convencionalmente, associados aos homens, o que reforça a reflexão em torno da problemática da categoria de gênero. É oportuno lembrar, aqui, que vó Menina estava convencida de que o filho Lucas seria o "senhor" Carvalhais Medeiros, ao que ela afirma: "Tinha esperança de que ele pegasse rédea e cabresto da nossa família" (STUDART, 1986, p. 44). Ao considerar os significados das palavras "rédea" e "cabresto", ocorre a possibilidade de aproximá-las dos termos sequenciados acima, na medida em que seus conceitos carregam ideias que se amalgamam ao "universo" expressado pelos vocábulos em questão ao âmbito tido como pertencente ao masculino.

"Rédea", por exemplo, denota direção e comando, e "cabresto" pode significar, para o caminho de análise estabelecido aqui, "Alguma coisa que controla, subjuga, domina" (CABRESTO, 2021). Logo, especificidades, como já explicitadas, concedidas às figuras masculinas. Com isso, é impossível não pensar que as noções de feminino e masculino são decisivas para as tomadas de decisões do grupo familiar em tela.

Por um lado, é plausível que, direcionando a atenção para o recorte temporal (e geográfico) de *O pardal é um pássaro azul*, haja a contestação quanto à perspectiva de mulheres assumindo posições de poder, direção, comando[6]. Por outro, é inquestionável que a questão hierárquica organiza os comportamentos das personagens da narrativa supracitada, dispondo os homens em postos específicos, e as mulheres, em outros, caracterizando os primeiros como "os senhores todo-poderosos", e as últimas são vistas como "carecidas" das ações de tais "senhores". Circunstância que vó Menina intentou em relação ao filho Lucas.

Feita a observação acima, reporto-me às considerações referentes a Lucas para dizer que as situações envoltas dessa personagem acarretam uma fissura no ideal de masculinidade defendido pela família – sociedade – Carvalhais Medeiros. O leitor pôde observar que a personagem não progride nas áreas destinadas à figura masculina (o sacerdócio, o curso de Direito), não assume "o papel de provedor" da família, por fim, enlouquece e morre, frustrando os planos de vó Menina. No entanto, é João quem desmorona todas as normas sociais cristalizadas em torno do sujeito masculino fugindo dos estereótipos que confinam os homens a um modelo de masculinidade violento.

No capítulo anterior, é apresentado ao leitor que João é filho de uma mulher que não se casou, indo de encontro aos preceitos da época. Em plena ditadura civil-militar, a personagem semeia ideias que vão de encontro aos discursos disseminados pelo regime. Além disso, causando ainda mais desequilíbrio aos códigos hegemônicos, João é homossexual. De certa forma, esses quadros jogam a personagem para fora de uma "normalidade/normatividade" estabelecida pelas etiquetas sociais. Desses quadros, a reflexão se debruçará acerca do último, relacionando-o à questão de gênero, masculinidade, e, principalmente, homossexualidade e meio social.

[6] Posicionamento que justificaria o porquê de Lucas ser o cogitado para pastorear a família. No entanto, cabe destacar que vó Menina, ainda que seja uma mulher orientada por ações patriarcais, é uma mulher que está em um lugar de comando, de poder, que mais tarde será concedido à neta Marina.

No segundo capítulo de *O pardal é um pássaro azul*, começam a surgir notas a respeito da orientação sexual de João. É a mãe de Marina, Luciana, quem inicia esses comentários. Abaixo, a cena em que Luciana, de maneira maldosa, diz à filha que João é homossexual:

> Uma noite mamãe se levantou, atenazada por uma das suas dores de cabeça periódicas. Entrou no quarto para me pedir uma aspirina [...]
> – Você terá um comprimido contra dor de cabeça? – disse ela.
> Olhava para a desconhecida que lhe saíra do ventre. Uma desconhecida, uma inimiga.
> – Não. Só tenho compridos [comprimidos] antiasmáticos.
> Eu pensava então, que mamãe não tinha mais nenhum meio de me atingir. Já fugira do tablado do nosso relacionamento onde, antes, ela costumava me golpear até me deixar como uma posta de sangue.
> [...]
> Naquele momento, seus grandes olhos azuis procuravam em minha testa, entre as sobrancelhas, o lugar para me ferir.
> – Tenho notado essa sua amizade exagerada com seu primo. As conversinhas, os passeios, os livros trocados... Se fosse um outro, eu proibia. Mas com ele, pode. É... enfim, é um desses rapazes que não gostam de mulheres.
> Viu me empalidecer e a crueldade lhe subiu à cabeça. Precisou ir até o fim dizer tudo.
> – É um pederasta.
> O golpe me atingiu abaixo do umbigo; foi como se meus intestinos se rompessem. A palavra grudou-se à cambraia fina da minha camisola igual a um inseto repugnante: um pederasta. Sem dizer nada, voltei para a minha cama. Tirei a roupa e me deitei. Nua, debaixo do lençol, o vocábulo ainda estava pegado à minha pele – viscoso, negro. Deitada de costas, retendo a respiração, fiquei esperando que o amor morresse. Tinha a sensação de uma espantosa queda. A Queda. As aulas de catecismo do colégio falavam desse inacreditável desabamento através de espaços infinitos até um lugar de treva, onde somos como carvões apagados e onde nunca chega uma única gota de amor.
> Eu caía, as mucosas secavam, os seios empedravam, apagava-se aquele sol morno que eu levava na barriga (STUDART, 1986, p. 12-13).

Essa longa citação traz referências a duas notas pontuadas em momentos anteriores, que precisam ser recuperadas, pois funcionam como comentários iniciais para o percurso de análise do fragmento. A primeira diz respeito à relação conturbada entre Marina e sua mãe Luciana. A protagonista do romance se esforça para conseguir a afetividade da mãe, uma vez que se sente rejeitada e o relacionamento entre ambas acontece por meio da troca de farpas. Em partes do excerto em questão, a narradora diz que Luciana costumava "golpeá-la" de tal forma, que a sensação deixada pelos "golpes" assemelhava-se a uma posta de sangue.

Nesse sentido, Marina vê no gesto de Luciana, em anunciar que João é homossexual, mais uma maneira encontrada pela mãe para "feri-la", situação que pode ser observada na reação com que a narradora recebe a última frase proferida por Luciana: um golpe que a atinge abaixo do umbigo.

A outra nota é acerca da intenção de Luciana para com a herança a ser deixada por vó Menina. Para que Marina tenha a posse de todos os bens da família, a mãe dela precisa afastar qualquer obstáculo que comprometa a estima que a matriarca dos Carvalhais Medeiros sente pela neta, e João, aos olhos de Luciana, é um empecilho. Por isso, é vantajoso para a mãe de Marina dizer que o sobrinho é um pederasta[7], de modo que a narradora anule o amor que sente pelo primo, pois esse sentimento pode interferir no objetivo de vó Menina em fazer da neta Marina a única herdeira de seu patrimônio.

Com a filha sendo detentora de toda a herança, Luciana acredita na possibilidade de corrigir o mal passo que deu ao se casar com um homem pobre, que na visão de vó Menina, também se configura como um ato de desonra, já que a matriarca desejava que a filha: "[...] se cassasse com um homem rico, proprietário [...]" (STUDART, 1986, p. 5). Todavia, Luciana se casa com um funcionário público, para total desgosto de sua mãe.

Para além desses comentários iniciais, nas linhas mais à frente, o leitor observará o jogo das relações de poder que entrelaça a sexualidade/homossexualidade de João, em que se elege uma "normalidade/normatividade" para dizer que a expressão sexual da personagem está fora do que é considerado "correto". Essa circunstância, por sua vez, coloca em xeque os discursos que definem o que é masculino e feminino, evidenciando a problemática da classificação dos sujeitos em papéis de gênero.

Antes de proferir a frase que deixa Marina desolada, Luciana diz que João "é um desses rapazes que não gostam de mulheres", ao que incumbiria o leitor de inferir, significar, julgar uma resposta para essas palavras. Todavia, não é o que ocorre, pois como fala a narradora, Luciana "Precisou ir até o fim" para "dizer tudo", que João "É um pederasta". E o termo em discussão não é simplesmente um vocábulo, carrega um estigma, um sentido de depreciação, exclusão, "anormalidade".

Ao colocar lado a lado João e Luciana, pensando em termos de cumprimentos dos códigos sociais, a última personagem está mais próxima dos critérios de aceitabilidade social do que a primeira. Desenvolvo: amor, casamento, sexo, filhos, família. são projetos alicerçados por uma lógica heteronormativa-patriarcal-cristã-burguesa, empurrando para a

[7] Luciana usa este termo. "A minha voz" aparece quando me aproprio do termo homossexual.

margem tudo o que foge dessa centralidade formulada como padrão. Embora tenha sido um casamento contrário à vontade de vó Menina, Luciana realiza esse rito social, casa-se. Seus desejos amorosos e sexuais são direcionados para uma pessoa do sexo oposto, tem uma prole, enfim, constitui uma família. Logo, a personagem atende às obrigações estabelecidas pela sociedade.

E um elemento para atender a essas obrigatoriedades é a sexualidade hegemônica, a heterossexualidade compulsória. Assim, a personagem manifesta uma sexualidade que responde aos parâmetros da conduta aceitável, bem diferente da sexualidade (ainda que hegemônica) de Guiomar e ainda mais da de João, que é homossexual e segundo a lógica dominante, é uma expressão sexual que não comporta aqueles pilares elencados acima. Isso, então, coloca Luciana em uma posição confortável para falar, pejorativamente, sobre a homossexualidade de João, já que ela cumpre os critérios sociais da "normatividade", relevando, assim, as hierarquias, as relações de poder em torno da sexualidade.

Foucault escreve que: "O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade [...]" (FOUCAULT, 1988, p. 9). Não é preciso fazer muito esforço para saber que o casal ao qual o filósofo está se referindo é o constituído de uma mulher e um homem. Configuração que é tomada como modelo, conferindo-lhe uma "normatividade" e sendo detentora da "verdade". Em *O pardal é um pássaro azul*, a representação desse casal heteronormativo fica a cargo de Luciana, ela espelha a ideia desse modelo dominante, considerando as formulações há pouco apresentadas.

Cabe um adendo: o foco, aqui, não é necessariamente a ideia do casal heterossexual em si, mas é pensar como essa ideia esconde e anula todos os comportamentos que não se encaixam nessa lógica dominante. É atentar para os discursos de poder que deliberam e legitimam representações pontuais e excluem os sujeitos que não exibem o que foi deliberado e legitimado, nota que será mais bem esclarecida nas linhas seguintes.

Um dos efeitos desses reguladores, regras, normas, padrões sociais é o fato de que pessoas (pautando-se em discursos, teses, tratados, práticas, representações) tomam para si o direito de estabelecer aquilo que deve ser seguido, cumprindo; estão em postos de decretação, de poder. O êxito dessa ação é alcançado por conta de essas pessoas estarem em conformidade com os códigos da sociedade. Com isso, podem apontar e dizer que o comportamento do outro, sua vivência, seus gestos, seu modo de pensar, agir, sentir, expressar, amar não são válidos, uma vez que escapam ao modelo estabelecido.

Essa situação é evidenciada no episódio em que Luciana faz a afirmação acerca da homossexualidade de João. A menção à sexualidade do rapaz não visa apenas os interesses próprios da mãe da narradora, visto que coloca em discussão a intimidade do outro, âmbito tão marcado por regras, normas, preceitos[8].

Ainda tecendo considerações acerca dessa aproximação entre João e Luciana, convém trazer para a explanação o conceito de gêneros "inteligíveis". Luciana constitui um gênero "inteligível", já que a sua sexualidade corresponde à coerência entre seu sexo, seu gênero, sua prática sexual e seu desejo, pois os gêneros "inteligíveis", ideia formulada por Butler, em seu *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), são: "[...] aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo" (BUTLER, 2003, p. 38). Dessa forma, é possível perceber, novamente, o quanto são díspares as personagens quando a discussão é direcionada para pensar as caixas reguladoras que estabelecem uma linearidade entre sexo, gênero, prática sexual, desejo, corpo.

No caso de João, que está fora da norma hegemônica, não ocorre a manutenção da coerência e continuidade dos gêneros "inteligíveis". É Luciana, como já explicitado, quem mantém em harmonia os critérios dessa sequência[9].

Para perfazer a análise do fragmento em que ocorre a primeira referência à intimidade de João, é necessário comentar a reação de Marina após ser informada sobre a orientação sexual do primo. O leitor viu que ela caracteriza a "revelação" como um "golpe sofrido abaixo do umbigo". Recorrendo à leitura do excerto, há outros termos e sentenças que intensificam o desapontamento da narradora quanto seus interesses em relação a João, demonstrando que essa homossexualidade faz desabar a ideia que a própria Marina tinha acerca do masculino. Eis a sequência: "golpe", "como se meus intestinos se rompessem", "inseto repugnante", "espantosa queda", "A Queda", "desabamento", "lugar de treva",

[8] É preciso também olhar para Luciana como uma engrenagem da máquina maior, ou melhor, a personagem é produto de um meio social que irradia ideais reguladores, pensamentos tornados normativos. Logo, Luciana é apenas uma fração desse todo.

[9] Ao aproximar Luciana e João, os argumentos propostos levaram a exposição para os polos feminino e masculino, ocasionando, assim, um "jogo de forças", dando a entender o seguinte raciocínio: "Quem é mais afetado pelos manuais sociais?" Ora, isolando Luciana de João e colocando em perspectiva as inúmeras problemáticas que envolvem o feminino, é claro que a mulher é mais atingida pelas exigências da sociedade. Cabe, sim, uma pesquisa que se desdobre em investigar o problema do amor romântico, pois Luciana se casa orientada por esse tipo de amor, afirmação que pode ser atestada quando, após o casamento, o leitor lê as queixas da personagem por te casado com um homem destituído de posses. Ainda é possível questionar a maternidade: "Ela queria ser mãe ou foi uma imposição social?" Porém, o recorte estabelecido para a análise focalizou no fato de que pessoas (independentes de serem mulheres ou homens), quando em conformidade com as etiquetas sociais, com o que é aceitável pela sociedade, aproveitam para estigmatizar o outro que se afasta da norma, evidenciando, portanto, as relações de poder.

“carvões apagados”, “as mucosas secavam”, “os seios empedravam”, “nunca” e “apagava-se aquele sol morno que eu levava na barriga”.

É importante observar que toda essa sequência está em um campo semântico de negatividade, que reflete não apenas o estado emocional da protagonista, mas faz aparecer o modo como a sociedade recepciona o homossexual. A sensação sentida pela narradora ao descobrir sobre João deixa transparecer um certo incômodo, estranhamento, desapontamento. Essa reação pode ser tomada como metáfora para o momento em que a homossexualidade se apresenta ao público que, orientado por discursos cristalizados, olha para os sujeitos e os organiza em mulheres e homens pelo fato de terem uma vagina, um pênis, corpos.

Essa materialidade, então, torna-se repositório de expectativas sociais. Daí esperar que João exiba um comportamento de acordo com o que é visível, o físico, o material, como se houvesse um elo entre uma coisa e outra. Porém, esse pensamento desfaz-se em João jogando a ideia de masculino para fora da masculinidade hegemônica. Por isso, a “espantosa queda”, o “desabamento”, o “sol morno que se apaga”, pois quebra com as expectativas apregoadas pela sociedade.

Assim, muito mais que projetar os olhos para a reação de Marina, é perceber que uma palavra – homossexual – descortina o posicionamento daqueles em relação ao outro que escapa aos estereótipos de gênero, posicionamento que possui reações diversas, podendo ser de indignação, surpresa, recuo, reprovação.

Quando a sexualidade de João é colocada em cena, circunstância criada por Luciana, que afirma que ele é homossexual, o leitor já consegue, ainda que de maneira tênue, perceber que esse homem não se alinha ao projeto de masculinidade de base patriarcal, em que reina a violência, a exclusão, a misoginia. Esse não alinhamento não ocorre simplesmente porque João é homossexual, é claro que esse detalhe muda toda a configuração desse modelo de masculinidade, mas seria raso reduzir essa mudança tão somente à orientação sexual da personagem.

Um dos pontos que o leitor pode levar em consideração é a maneira com a qual Heloneida Studart vai apresentando a personagem, o que suscita significativos questionamentos quanto ao pensamento patriarcal da sociedade. Há, por exemplo, o momento em que Marina rememora a vez em que João ajudou Açucena – parente de ambos – a preparar doces. Segue-o: “Louco por doces, João se sentava num tamborete ao lado do fogão e ajudava-a a fazer o puxa-puxa. Os fios brancos do alfenim se esticavam entre as suas mãos, de uma palma a outra – clara sanfona” (STUDART, 1986, p. 31). O espaço dessa cena é a cozinha, lugar que o discurso masculinista encarcerou a figura feminina.

De acordo com o sociólogo Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2010):

> A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetificado das coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (BOURDIEU, 2010, p. 17, grifo do autor).

Bourdieu (2010) coloca em debate a problemática da divisão entre os sexos e seu raciocínio parece sugerir que essa segmentação não fica somente na ordem do discurso. Ao contrário, ela consegue legitimar espaços físicos, concretos, marcadamente, destinados à ocupação ou do homem, ou da mulher.

No excerto transcrito de *O pardal é um pássaro azul*, aparece o espaço da cozinha. Ou melhor, a representação desse espaço, que fora do âmbito ficcional, constitui-se como substantivo concreto, a cozinha existe no chamado mundo real, separando as mulheres e os homens. Todavia, como bem observou o leitor, João está dentro desse ambiente. Mais que isso, a personagem age nesse espaço, ajuda no preparo dos doces: em suas mãos se esticam os fios brancos e viscosos do alfenim.

Mais uma vez recorrendo às palavras de Bourdieu (2010), exponho a seguinte citação:

> A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho [...]; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, o interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo [...]; é a estrutura do tempo [...] (BOURDIEU, 2010, p. 18).

Em linhas gerais, as colocações de Bourdieu (2010) permitem pensar que a ordem masculina é tomada como referencial, não havendo necessidade de justificação, de apresentação de argumentos, pois esse masculino não vem a ser, ele é, segundo o pensamento androcêntrico. Essa ideia do masculino comporta uma grande máquina simbólica, fundamentada pela divisão social do trabalho, estrutura do espaço e do tempo. Comentando a respeito da estrutura do espaço, o sociólogo menciona a casa; reservada às mulheres, mas também olha para o interior dessa construção, mostrando que os cômodos são definidos por critérios de gênero, em que o salão é destinado ao homem, e o estábulo, à mulher.

Para refletir acerca do episódio no qual João ajuda no preparo dos alfenins, é possível e preferível trocar estábulo por cozinha. Conforme escrito mais atrás, João está em um espaço que a ordem masculina reservou ao feminino, e a força dessa ordem, como diz Bourdieu (2010), dispensa justificação. Dispensa?

No momento em que João ultrapassa os limites de um lugar estabelecido como unicamente da mulher, desestabiliza a ideia dominante. Dessa forma, a masculinidade e a sociedade patriarcal (a ordem masculina), mola propulsora para ser ratificada, são colocadas em discussão, desmistificando o imaginário social de que os homens só devem ocupar espaços específicos, não quaisquer, mas os de poder, liderança, comando/mando. Os de "menor prestígio", como a cozinha, de acordo com a norma masculinista, reservam-se às mulheres. Contrariando a visão hegemônica arraigada na família Carvalhais Medeiros, João frequenta um desses espaços e age, o que torna a transgressão aos costumes ainda mais significativa.

Outro detalhe, sobre o qual cabe tecer considerações e que corrobora o argumento de que João desalinha a noção preponderante de masculinidade, é a maneira com que Marina, já informada sobre a orientação sexual do primo, começa a contrastar João aos outros homens. Circunstância que oportuniza estabelecer um paralelo entre João e Pablo, evidenciando que o último perpetua os estereótipos que formam a imagem do masculino difundida pelo patriarcalismo. Abaixo, um pensamento de Marina se questionando que poderia ter amado a outro homem, que não João:

> Outro. Eu poderia ter amado a outro. Seria como aquelas moças que à noitinha passeavam com seus namorados nas praças, evitando os globos de luz. Mais tarde em qualquer cama, em qualquer relva, em qualquer pedaço de praia, eu me dobraria ao peso do meu homem e o ouviria suspirar de alegria. Minha mãe não teria tido o poder de, com uma só palavra, me transformar numa bruxa de pano, recheada de serragem. Eu não seria obrigada a alimentar ciúmes inconfessáveis e a olhar com inveja amarga, para caixeirinhas e donas-de-casa que passavam com seus embrulhos – as outras, as que amavam os machos (STUDART, 1986, p. 32).

O não dito em "Eu poderia ter amado a outro" pode ser traduzido por "Eu poderia ter amado a outro homem que não fosse homossexual", "Eu poderia ter amado a outro homem que não fosse igual a João". Essa hipótese, por sua vez, possibilita pensar que a narradora vai dispondo os sujeitos masculinos em dois compartimentos: o dos heterossexuais e o dos homossexuais, a clássica divisão dominante. Seguindo essa linha de raciocínio, o polo heterossexual prevalece sobre o do homossexual, uma vez que a sociedade introjeta o pensamento de que as figuras masculinas desse primeiro grupo se adequam ao ideário de masculinidade vigente. Basta atentar, por exemplo, para a imagem mental que Marina cria

acerca da relação sexual, na qual o ato é projetado ao par mulher/homem: “Mais tarde em qualquer cama [...] eu [Marina, mulher] me dobraria ao peso do meu homem”. É a configuração do casal normatizador explicitada por Foucault (1988).

Ao realizar esse movimento, Marina traz todos os discursos, pensamentos, ideias, teses que compõem a ordem social, logo, a que estabelece o padrão, e João está fora desse padrão. Assim, esse homem, quando comparado ao ideal de masculino tradicional, nunca poderá compor essa configuração, já que o critério é a materialidade, o anatômico e o que se faz com esse anatômico, isto é, se possui um pênis, necessariamente, precisará, segundo a lógica vigente, de uma vagina, circunstância que fica explícita na citação em análise.

Além disso, a projeção da narradora coloca em evidência a ideia do binarismo, elemento da ideologia patriarcal. Para entender esse apontamento, é preciso focalizar a frase: “eu me dobraria ao peso do meu homem”. O verbo “dobraria” traz conotações como “curvar”, “submeter”, “sujeitar”, “render” (sentidos que refletem o presente contexto analítico). Com isso, surgem, por exemplos, os pares antitéticos sob/sobre, baixo/alto, dominado/dominante, passividade/atividade. Dessa forma, prevalece a ordem masculina, em que o sujeito se dobra (se curva, se submete, se rende) à alguma coisa, a algo, ao homem, no caso de Marina.

Cabe ainda tecer comentários acerca da sequência que Marina utiliza para se referir ao masculino: “outro”, “homem” e “machos”. Parece existir uma alternância de sentidos entre esses vocábulos. “Outro”, por exemplo, suscita indefinição, é claro que é um “outro” masculino, mas é desconhecido, um qualquer. A palavra “homem”, de fato, refere-se ao corpo, à matéria, ao anatômico, critério para classificar a identidade de gênero do indivíduo. Contudo, “macho” é um termo intrigante, porque não é o “outro”, parece não se concatenar com a categoria “homem”, pois as mulheres não amam os homens, mas sim os machos, segundo as palavras de Marina, o que ocasiona um exagero e, certamente, estereotipa mais o masculino.

Ao não corresponder à masculinidade incutida no pensamento de Marina, João a “impossibilita” de confessar seu ciúme, uma vez que seu sentimento de posse é direcionado para um homem que ama ou deseja outro homem, não uma mulher, pois caso fosse uma mulher seria menos “humilhante” para Marina se resolvesse contar sobre sua paixão em relação ao primo. A questão cabal, aqui, é a sociedade preconceituosa, machista, que impõe etiquetas, regras, comportamentos, gostos, causando uma série de sofrimentos aos sujeitos que introjetam essas ideias. É nítido o desconforto que Marina sente por projetar suas efusões amorosas em um homem que não pode amá-la da forma que ela almeja.

Em: “Nos meses loucos em que me acreditei como as outras – porque pensava que João era como os outros [...]” (STUDART, 1986, p. 101), reaparece de novo, em Marina, a sensação de rebaixamento, de inferiorização. Isso ocorre porque a narradora parte do princípio de que o outro, que está em consonância com as etiquetas sociais, é visto como parâmetro para ser seguido pelos demais sujeitos. Marina, então, mensura-se em relação às outras mulheres (as que amam os machos), e João é definido no tocante aos homens do modelo de masculinidade do sistema patriarcal.

Entretanto, o leitor já sabe que João se afasta desse modelo, porém, a personagem Pablo, não. Ocasião oportuna para tecer considerações acerca dessa personagem, lembrando a sugestão do paralelo, frisada anteriormente, entre Pablo e João. O momento que introduz Pablo na história de *O pardal é um pássaro azul* é o evento inaugural da avenida em homenagem ao pai de vó Menina. Desse fato em diante, a personagem muda a rotina de algumas das mulheres do sobradão, alarga a barreira do sentimento entre Marina e o primo e ocasiona mais violência do Estado ditatorial sobre João.

Nini e Dalva (de certa forma, a própria Marina) são as mulheres que têm as vidas modificadas com a chegada do forasteiro:

> Sem sair do quartinho do sótão – a copeira Margarida levava-lhe comida numa bandeja – o forasteiro ia mudando a vida no sobradão. Tia Nini largou seus vestidos escuros e começou a usar roupa branca, como em promessa do mês de maio.
> [...]
> Dalva abandonara a praia, as piscinas dos clubes, as festas dos novos-ricos. Passava o tempo a olhar a escadinha de caracol que levava ao sótão, os lábios secos e os olhos fixos. Mais de uma noite notei que ela pegava minha lanterna elétrica e saía pelos corredores, decerto tentando se encontrar com o forasteiro (STUDART, 1986, p. 37-38).

Nini deixa de usar as roupas de tons mais escuros, passando a se vestir com peças mais claras. Dalva, que tinha o hábito de frequentar os bairros dos novos-ricos, praias e piscinas, muda sua rotina. No decorrer da narrativa, fica notório o estreitamento entre Dalva e Pablo, que passam a ter encontros furtivos:

> [...] Dalva entrou. Vinha do banho e fios de água fresca lhe escorriam pelo pescoço. Olhou para mim, mordendo o lábio inferior.
> – Ele é tão bonito – disse com uma voz cantada. – Cheira a cravo. Se chama Pablo. Mas não está impressionado comigo. Olha para você, para as suas orelhas furadas... (STUDART, 1986, p. 40-41).

Uma informação importante desse último excerto é o interesse de Pablo por Marina. Ele seduz Dalva, tem relações sexuais com ela, mas o seu objetivo é conquistar a narradora. E é de grande relevância observar a fixação que ele tem pelas orelhas furadas de Marina, pois revela muito da conduta de Pablo.

Por ora, mas sem fugir tanto da linha de raciocínio estabelecida aqui, que é discutir o comportamento do forasteiro, cabe mostrar como é ilustrada a cena em que Marina o interpela pela primeira vez:

> Num gesto rápido, segurou-me pela cintura. Prendendo-me fortemente, tentou me alcançar a boca [...]. Rindo de raiva, empurrei-o com os punhos fechados, arranquei do meu corpo as suas duas mãos que se haviam prendido a meus seios. E como não me largasse, apanhei um cinzeiro em cima da mesinha e bati-lhe no rosto com a borda de metal (STUDART, 1986, p. 64-65).

Pablo, de maneira violenta, avança em direção à Marina, prende-a e tenta beijá-la. A protagonista não lhe concedeu permissão para que seu corpo fosse tocado, ao que ela o empurra, mas o forasteiro não desiste de querer dominá-la, precisando que Marina apanhe um cinzeiro, para, assim, libertar-se das mãos violentas de Pablo. Essas mãos, que primeiro prendem o corpo, em seguida, são colocadas sobre partes do corpo, os seios de Marina, o que escancara o intuito sexual de Pablo.

Para além de todos os absurdos que podem ser observados na leitura e análise do excerto, um dos mais torpes é o fato de esse comportamento masculino encontrar respaldo na grande máquina social. Há, sem dúvida; pois, a masculinidade é uma construção social, incentivo da sociedade para com os homens no que tange ao modo como eles devem agir. Precisam deixar à mostra as características forjadas pelo social, de maneira a comprovar o quanto são "homens". Ao fim, o leitor consegue perceber o privilégio, a permissividade que a sociedade concede às figuras masculinas que agem como a personagem Pablo.

(É fato que estou analisando um sujeito masculino de uma dada época que, conforme o surgimento de movimentos, como o Feminismo e o LGBTQIA+, torna-se ponto de questionamentos, de críticas. Embora essas movimentações tenham conseguido fazer com que esse masculino tradicional fosse repensado (é importante escrever isso), a naturalização desse modelo ainda se apresenta na sociedade vigente, há muitos homens que manifestam as atitudes do forasteiro.)

Resgato, agora, o detalhe acerca das orelhas furadas. Para tanto, é necessário transcrever uma fala de Pablo: "– Marina... – murmurou. – As orelhas furadas. Como as indiazinhas dos *pueblos*" (STUDART, 1986, p. 114, grifo da autora). Quando a personagem

paraguaia profere essas palavras, comparando as orelhas furadas de Marina às das índias, o entendimento que se tem é que Pablo repete o mesmo comportamento que tinha com as mulheres dos lugarejos pelos quais transitou, antes de chegar ao sobradão. O paraguaio internalizou o discurso social de que o seu modo de agir com as mulheres é correto, lícito, uma vez que é homem e, se agiu assim em outros momentos, não há nada de errado em repetir o gesto, já que os valores sociais promovem esse pensamento. Perceba, então, o quanto é vil, abjeta, torpe a mentalidade que molda a ideia de masculinidade do sistema patriarcal levada a sério por muitos homens, como evidenciado abaixo, no momento em que Marina sobe ao sótão onde Pablo está escondido, para lhe dizer que ele precisa sair do país, ao que o paraguaio manifesta o seguinte comportamento:

> Ele se aproximou de mim e me afagou as pontas das orelhas.
> [...]
> Comecei a soluçar. Estava enfraquecida – há dias quase não comia e atordoada pela adrenalina.
> [...]
> Eu estava nos braços daquele desconhecido. Com a língua viva e esperta, ele tentava descerrar meus lábios fechados [...]. Exasperado, ele empurrou um dos joelhos entre as minhas pernas [...]. Ao tentar possuir-me, ele me dava todo o seu pavor e a sua angústia, queria enfiá-las dentro de mim, às marteladas. Mas eu também sou dos que podem suportar as torturas e fiquei inteiriçada, os dentes apertados, enquanto ele forcejava sobre os estreitos orifícios do meu corpo. Ia me vencendo, centímetro por centímetro. Mas afinal não pôde se conter mais e se lançou para fora de si mesmo com um lento suspiro de espanto. O sangue manchava o lençol (STUDART, 1986, p. 114-115).

Existe a cena de um estupro desenhada no fragmento acima. Pablo estupra Marina. É a mesma postura violenta vista na passagem em que Marina o interpelou a primeira vez. Aqui, como na passagem mencionada, é possível elencar os momentos que exibem a ação violenta de Pablo, mas chamo a atenção para o que está nas entrelinhas, que é a noção de virilidade.

Nos gestos executados por Pablo, o leitor observa que a todo tempo ele procura se impor, seja forçando os lábios cerrados de Marina, seja colocando o joelho entre as suas pernas, sempre com violência. Ao agir dessa forma, Pablo objetiva demonstrar virilidade, aspecto que se interliga à violência, segundo Bourdieu (2010). Ser viril, nesse sentido, é afastar qualquer sentimento que seja identificado como feminino, daí os movimentos de Pablo serem agressivos, coercitivos, duros, pesados, violentos, já que esses quadros compõem a imagem do masculino, conforme a ideologia patriarcal.

Lá atrás, quando Marina contrasta João aos outros homens, ela cria uma imagem do ato sexual entre uma mulher e um homem e traz a problemática do binarismo passividade *versus* atividade ao colocar a mulher sob o masculino. No excerto em discussão, há uma

mulher que resiste, Marina não admite ser subjugada, ser colocada em posição de sujeição ao homem, mantém-se "inteiriçada", de pé diante do agressor.

O sangue, ao final do estupro, acentua o aspecto agressivo do que ocorreu, pois é um sangue de violência. Pode trazer também a ideia da virgindade, evidenciada na reação de Pablo, que "com um leve suspiro de espanto", ao ver o sangue, infere que a narradora ainda não tivera a sua primeira experiência sexual. Essa inferência evoca aquele pensamento do senso comum, do imaginário social, da "regra geral" que apregoa que todas as mulheres sangram quando do primeiro ato sexual. Porém, à parte dessa mentalidade generalista, esse sangue simboliza muito mais a violência de Pablo contra Marina, detalhe que marca a diferença do sexo ocorrido entre Marina e João, em que não aparece sangue, mas prazer, sêmen, gozo. A transcrição da cena:

> [...] atirei-me para a frente e fechei-lhe a boca com a mão. João me beijou o pulso, depois me puxou para ele, eu o segurei pelas costas, seu rosto era um plano quente e molhado, os lábios úmidos e salgados. [...] eu estava deitada no catre e suas mãos me abriram a blusa. Esforcei-me por abotoá-la, gelada de medo. Temia as comparações, não tenho a carne seca e fibrosa dos rapazinhos. [...] Abri-lhe o meu corpo, agora ele estava entalado entre paredes aveludadas, esforçava-se por subir por elas; subia e escorregava, seus lábios iam ficando lentamente gelados à medida que o momento do orgasmo se aproximava. Eu continuava amedrontada, o medo não passou nem mesmo quando lhe veio um espasmo tão grande que me bateu no ventre com a força de um soco e tive a impressão de que um favo de mel se rompia no fundo da minha barriga (STUDART, 1986, p. 124-125).

A atenção a ser despendida na passagem acima não deve ser focalizada tão somente na cena do ato sexual em si, mas observar que nessa representação há uma série de contrastes quando comparada ao que ocorreu entre Marina e Pablo, referenciada mais atrás. A leitura dessa citação coloca em julgamento as masculinidades que João e Pablo representam. Aqui, o leitor não vê um homem agindo de forma autoritária sobre o corpo da mulher. É a figura feminina quem vai em direção desse sujeito masculino. As ações de João sobre o corpo de Marina não transmitem o aspecto agressivo observado em Pablo, mas sim uma certa delicadeza, sensibilidade no modo como toca o corpo dessa mulher.

No momento em que ocorre a conjunção carnal, não há a imagem das "marteladas" como houve com o forasteiro. Ao contrário, o corpo de João é recebido por outro corpo que, figurativamente, tem "as paredes aveludadas", contrastando até mesmo com o espaço em que João se encontra, a cela, as grades, o ferro. Além disso, essas "paredes aveludadas" demonstram a agradabilidade do que está ocorrendo. É outro cenário, outra situação, que é agradável e que se encerra de forma prazerosa, na qual não há sangue, mas mel, para além de todos os clichês que essa imagem pode suscitar.

A explanação dessas informações corrobora o argumento de que João desestabiliza a masculinidade do patriarcado e a sua orientação sexual é um dos pontos cabais para essa modificação. Depois do episódio em que Luciana diz à Marina que o primo é homossexual, o leitor se depara com algumas passagens nas quais a narradora reflete sobre tal situação. Nessas reflexões, o predito assunto ora suscita dúvidas, pois Marina não quer acreditar que seja verdade o que a mãe disse, ora confirmação, quando a narradora julga os fatos, criando a sua própria conclusão.

Contudo, é só quando João se propõe a falar acerca de sua sexualidade, que todas as insinuações, desconfianças, dúvidas, prejulgamentos são esclarecidos. Nesse momento, então, acontece uma cena muito significativa, pois a personagem [ela mesma] toma a palavra (e palavra é afirmação) e revela à Marina a sua homossexualidade:

> – Primeiro você não acreditou no que disseram, não é, Marina? Você vinha aqui com sua caixa de alfenins e ficava me olhando. Suplicava, em silêncio, por um desmentido. Com a boca aberta e as mãos tremendo, me desafiava a dizer que era mentira.
> [...]
> Quando eu a via, pensava: ela está morta. Está morta, porque sabe. Sabe do que aprendi nos internatos, sabe do que andei fazendo depois deles, quando me parecia que todas as mulheres eram minhas inimigas, a avó, as tias, as putas... (STUDART, 1986, p. 123).

O tom dessas palavras é de desabafo, que por muito foram silenciadas e que encontram o momento oportuno para serem proferidas. Ao verbalizar, João "confronta" Marina com a verdade que ela queria tanto saber, ou melhor, que desejava ser desmentida, ouvir de João que era mentira a informação pronunciada por Luciana, uma vez que ao longo do romance a postura da narradora quanto a esse ponto foi de negação, ainda que em certas ocasiões ela encene aceitar o fato.

Todavia, muito mais que direcionada à Marina, a ação da personagem é também para a sociedade. João compreende, enquanto um homem homossexual, o quão opressora é a sociedade para com os sujeitos que estão em desacordo com os valores de uma masculinidade alicerçada por um ideário patriarcal. Nesse sentido, ao dizer "Sabe do que aprendi nos internatos, sabe do que andei fazendo depois deles", é um gesto de resistência, contestação, transgressão à mentalidade tradicional a respeito da figura masculina, pois João está dizendo que se relacionou com outros homens, seja amorosa, seja apenas sexualmente. Dessa maneira, a personagem faz cair por terra o modelo de masculinidade tradicional.

Em "quando me parecia que as mulheres eram minhas inimigas", não é que rejeitasse as mulheres ou que elas o causavam ódio, como pensa Marina, ele apenas não as desejava conforme as expectativas sociais. E externar essa verdade é um alívio, uma libertação.

Portanto, considerando os argumentos discorridos, cabe reafirmar que João fura a bolha da masculinidade patriarcal, possibilitando pensar na formação de homens para longe da ideia de masculino disseminada pelo pensamento hegemônico.

Ele não padece de frouxidão

Assim que João chega à cadeia, o guarda Gegê infere que seus olhos revelam uma "maciez". Em seguida, acrescenta: "– Não é esses machos todos" (STUDART, 1986, p. 34). Na inferência do guarda, há um prejulgamento a respeito da imagem pessoal de João, que parece não corresponder à imagem social acerca do sujeito masculino, uma vez que o olhar da personagem exibe uma característica que a sociedade atribui ao feminino, que é a suavidade, a delicadeza.

Em outras palavras, significa dizer que os olhos de João – partes do corpo, do aspecto anatômico – "não manifestam" as qualidades que o pensamento hegemônico definiu para a figura masculina. Se João é um homem, em vez de o seu olhar relevar "maciez", "deve" exibir dureza, vigor, força, pois são elementos que, segundo a lógica patriarcal, compõem o comportamento masculino. Somente agindo dessa forma, é que João poderá ser considerado um homem "de verdade", ou, conforme as palavras de Gegê, ser "esses machos todos".

O leitor já sabe que o que levou João ao encarceramento foi uma questão política (não o sentido partidário do termo). Partindo desse conhecimento e o relacionando ao exposto acima, depreendo que há uma colisão entre a ação política do sujeito masculino e a ideia de masculinidade. O fato de a cultura cristalizar o discurso de que o envolvimento político é um ato próprio dos homens, não quaisquer homens, mas os heterossexuais, levará a Esquerda ortodoxa/oficial/tradicional a assimilar esse pensamento, transformando o guerrilheiro na imagem "ideal" de masculino combatente contra o governo ditatorial de 64.

A construção desse "ideal" é problemática à medida que abarca os critérios da heteronormatividade, a lógica dominante, negligenciando que nem todos os adeptos da resistência ao regime se adequavam ao modelo de masculinidade hegemônico. É o caso de João, que é um militante político, faz parte da resistência, mas é um homem que está fora do ideário de masculino tradicional, uma vez que ele é homossexual. Neste recorte, a reflexão voltar-se-á ao tema da homossexualidade e seu entrelaçamento com a ação política, isto é, como o militante político homossexual é visto pela sociedade e, principalmente, como é recepcionado nas organizações de Esquerda do período dos anos de chumbo.

Cabe ressaltar que Gegê não está vinculado à linha de pensamento político esquerdista, mas o seu juízo acerca de João reflete o comportamento que a sociedade tem acerca do sujeito masculino, que, agora, está realizando ações dentro de um âmbito considerado próprio do homem, a política. Esse juízo, que estabelece que a figura masculina deve demonstrar características de acordo com o seu gênero, assolou os grupos considerados avançados, "progressistas", os de Esquerda, acabando por encenar a mesma postura do grupo dominante para com aqueles que apresentavam comportamentos não tolerados pela inventada "normatividade".

Antes de ser preso, João organizava reuniões clandestinas, talvez como estratégia de contestação à tirania militar. Nesses encontros, ele e seus companheiros de militância direcionavam a discussão para a tônica da luta de classes, pobreza, fome, desigualdade social. Quando da visita em que Marina encontra João sobre uma maca e com um cheiro forte de vômito, o pensamento da protagonista se transporta para uma ocasião na qual João discute as temáticas supracitadas: "A porta do quarto dos engomados batia. Os pés de seus amigos se arrastavam na sombra. Falavam da fome, da luta de classes, de miséria interminável dos pobres" (STUDART, 1986, p. 71). A discussão desses temas revela que João e seus amigos têm afinidade com a teoria marxista, pois as organizações de Esquerda "[...] em sua grande maioria, adotavam uma orientação marxista" (BNM, 2014, p. 87). E esse grupo é, claramente, uma dessas organizações.

Em outra cena, o quadro do excerto acima se repete, o diálogo de uma das personagens reflete as ideias discutidas pelo grupo de João:

> Animado pelo vinho francês e estimulado por Padre Elias – que fora amigo de João – Padre Jacinto estaria, provavelmente, reacendendo sua velha quizília com o Arcebispo.
> – Sabia Sua Reverendíssima que, no Pirambu, as meninas de doze anos já se vendiam aos transeuntes para comer um pirão de farinha? Sabia que nos bairros pobres grassava uma epidemia de sarampo, morriam as crianças como moscas e as mães nem sequer choravam?
> Magro, curvo, cheio de nervuras qual uma filha [folha] seca, o Arcebispo respondia com as palavras do Evangelho: "Pobres, sempre os haverá"; "Nem só de pão vive o homem".
> Logo vó Menina interviria para baixar o fogo de Padre Jacinto. Se não fosse por sua proteção por seu dinheiro, ele – filho de uma doceira – jamais teria cursado o seminário. E agora estava falando daquela maneira. Como um desencabeçado. Como João (STUDART, 1986, p. 19-20).

O momento apresentado no fragmento ocorre na festa de comemoração ao fato já conhecido, a inauguração da rua que leva o nome do pai da matriarca dos Carvalhais Medeiros. Finalizado o evento no âmbito público, ele se estende para o privado, ou seja, o

sobradão, espaço para onde se deslocam os parentes e as figuras consideradas importantes (Arcebispo). Um pouco alterado por conta do vinho que bebera e incitado por outro padre, o Elias – clérigo que desenvolveu laços de amizade com João – padre Jacinto endereça alguns questionamentos para o Arcebispo, ao que ele responde, sempre com respostas ensaiadas, pautando-se nas palavras bíblicas.

Ao interligar as perguntas do padre às questões discutidas nos encontros clandestinos propostos por João, o leitor constata a similaridade entre as ideias, as inquietações de Jacinto e da "célula" de João convergem para os mesmos pontos, luta de classes, fome, miséria, desigualdade social. Além disso, observa que tanto a postura do padre quanto a de João incomoda os que são contrários ao questionamento desses assuntos, bastando atentar para a atitude de vó Menina, que logo apareceria para repreender o vigário, pois ele estaria reproduzindo o comportamento de um desencabeçado, de João.

É digno de nota destacar que esse incômodo, considerando o contexto da narrativa, resulta do fato de que os sujeitos que levantavam essas questões eram, imediatamente, tachados de "subversivos" e as outras pessoas, orientadas por uma questão moral (como pode ser visto em vó Menina), buscam inibir tudo o que possa associá-las a essa classificação. Daí o gesto de vó Menina em suplantar as falas de padre Jacinto, não esquecendo que a avó de João é parte do grupo dominante, que pendia para o lado do regime militar.

A partir dessas colocações, é possível perceber que os sujeitos que se identificavam com o pensamento esquerdista, bem como as formações grupais daquele momento pendem para uma frente única de debate, privilegiam um único foco de reflexão, o proletariado, as massas. Não pensam o corpo, o feminino, a sexualidade, o racismo, a subjetividade, a homossexualidade, concentram-se apenas na luta de classes. Claro que essas organizações se diferenciavam em torno de três eixos principais[10], as questões chamadas *programáticas*, *estratégicas* e *táticas* (BNM, 2014). Contudo, como demonstra o BNM (2014), os grupos tinham "[...] como ponto comum a busca de uma sociedade socialista, com a conquista do poder pelos trabalhadores [...]" (BNM, 2014, p. 88). Logo, primavam pela questão proletária.

Situação que se apresenta como problemática, porque fazendo um pequeno retorno ao fragmento do diálogo entre o padre Jacinto e o Arcebispo, observando, primordialmente, a primeira pergunta do vigário, aparecem outras pautas, como prostituição, pedofilia, infância, gênero. É impossível jogar todos esses pontos no bojo da luta do proletariado.

[10] Tais grupos se diferenciavam, entre si, em torno de questões chamadas *programáticas* (como cada organização enxerga a sociedade brasileira e quais mudanças propõe em sua estrutura), *estratégicas* (qual o caminho geral a ser seguido para chegar ao poder e conseguir aquelas transformações) e *táticas* (métodos de ação e propostas políticas de conteúdo mais imediato) (BNM, 2014, p. 88).

Em decorrência do exacerbamento da repressão militar, os militantes de Esquerda acabam aderindo à luta armada e cessam o debate acerca das lutas de massas, de acordo com o historiador Jacob Gorender, em seu livro *Combate nas trevas* (2014):

> Ao iniciar-se o ano de 1969, a ALN e a VPR concluíram que o comprometimento prático com a luta armada se confirmou acertado diante do fechamento completo da ditadura militar. O capítulo das lutas de massas estava encerrado. Nas trevas da clandestinidade, não havia resposta possível que não a do combate pelas armas. As vanguardas revolucionárias não podiam ser partidos políticos com *braços armados*, mas organizações de corpo inteiro militarizadas e voltadas para as tarefas da luta armada (GORENDER, 2014, p. 169, grifos do autor).

A Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) foram algumas das dissidências do Partido Comunista Brasileiro, o PCB. Esse partido, segundo Gorender (2014), teve importância singular para os outros grupos esquerdistas brasileiros. Propunha como estratégia para se chegar ao Socialismo uma atitude pacífica, descartando qualquer proposta que visasse o uso de armas, posicionamento responsável pelos "[...] 'rachas' que darão origem a uma constelação de organizações clandestinas" (BNM, 2014, p. 89). Desapontado com a estratégia defendida pelo PCB, Carlos Marighella se retira do partido e funda a ALN. A formação da VPR está vinculada ao nome de Carlos Lamarca, capitão rebelado do Exército, que deixa seu posto e adere à luta de resistência ao regime (BNM, 2014).

Fecho a contextualização e volto à citação direta de Gorender (2014), cujas palavras explicitam a decisão de ambas as organizações supracitadas de aderirem à luta armada, ao que todos os outros grupos decidirão por tal estratégia, também. Com isso, muda-se o foco de trabalho da Esquerda, a preocupação não se direciona mais aos assuntos das massas. A atenção, agora, volta-se toda para o combate armado, grupos inteiros se militarizam e se concentram na tarefa da luta armada. No vórtice causado pela luta armada, está João, um militante político homossexual, que só vai falar de sua sexualidade quase ao final da narrativa.

Nesse momento, aparecem algumas conjecturas para inferir o porquê desse silenciamento. Há, evidentemente, a pressão social que coage a personagem a "esquecer" a sua sexualidade, uma vez que é uma expressão sexual que não corresponde à ideia hegemônica de "normalidade".

Outro motivo pode ser a família patriarcal de João, que reflete os valores conservadores da sociedade e dispõe a parentela em papéis de gênero. Uma especulação de vó Menina é pertinente para ilustrar esse apontamento: "Andava atrás [...] daquele meu neto que..." (STUDART, 1986, p. 22). Essas palavras dizem respeito ao episódio da aparição de

Pablo em frente à casa de vó Menina e resultam de sua decisão em hospedá-lo, pois ela intui que o jovem paraguaio esteja à procura de João. As reticências finais do excerto deixam vir à tona o julgamento de vó Menina em relação ao neto, possibilitando as seguintes proposições: ou a matriarca reprova o comportamento de João por ele ser um "subversivo", estar do lado dos opositores ao regime; ou pelo fato de ele ser homossexual, ou ainda pela junção de ambas as coisas. É preciso lembrar que vó Menina é uma mulher conservadora e contrária às causas defendidas pelo neto, como discorrido mais atrás.

Mencionei anteriormente que João é integrante de uma organização de Esquerda, que discute sobre questões ligadas ao proletariado. Não há nenhuma movimentação que rume para assuntos da ordem da intimidade, evidenciando que o pensamento esquerdista daquele momento ainda não dava relevância a discussões dessa natureza. Talvez, essas palavras formuladas explicitem outro motivo para o silêncio de João em relação à sua orientação sexual, ainda não é chegado o momento de a Esquerda dialogar sobre tal temática.

Ainda a esse respeito, é oportuno trazer uma interrogação feita pelo escritor João Silvério Trevisan, em *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2018): "seria politicamente válido que nos reuníssemos para discutir sexualidade, coisa considerada secundária no grave contexto político brasileiro?" (TREVISAN, 2018, p. 315). Em outras palavras, qual a relevância de se falar acerca de um assunto em meio à ditadura civil-militar, quando os grupos opositores estão empenhados em engendrar formas de resistência para conter a repressão do governo?

De fato, não é fácil apresentar respostas prontas e imediatas para essas interrogações. Porém, o ponto inegável é que a postura da Esquerda não abarcava questões outras que não dissessem respeito às lutas de classes e armada, circunstância que aponta para mudanças no paradigma dos grupos esquerdistas.

Em *O pardal é um pássaro azul*, há uma personagem homossexual, há um militante político com uma orientação sexual diferente da de seus companheiros de militância que, se os integrantes – Pablo, emissário – da organização da qual esse militante faz parte não fazem menção a essa situação, ela acaba vazando no momento em que a autora constrói a personagem, na composição literária da narrativa. As letras de Heloneida Studart trazem para o debate a homossexualidade, sinalizando para o fato de que a Esquerda precisa olhar para essa questão. Cabe observar como Pablo e o emissário "lidam" com a orientação sexual de João.

Pablo, quando direciona as seguintes palavras à Marina, que possibilitam a inferência de ter existido algo íntimo entre ele e João: "– Que olhar altivo você tem... – murmurou. – É como o olhar de João, em certas horas. São primos, não são?" (STUDART, 1986, p. 114), não o faz na intenção de comentar sobre a sexualidade da personagem, não é uma conversa, uma preocupação. Ao contrário, seu objetivo é seduzir Marina, recorrendo a uma situação que ele sabe que aflige a prima de João, causando-lhe ainda mais dúvida ou certeza acerca da homossexualidade da personagem, uma vez que Pablo usa a sequência "em certas horas", insinuando o contato entre ele e João. E isso não corresponde ao ato de politizar, não significa trazer o assunto para o debate, mas sim se valer de uma situação em benefício próprio, como bem fez o forasteiro.

Quanto ao emissário, sequer conhece João: "[...] não conheço pessoalmente. Estou muito ligado a ele, mas não conheço pessoalmente. Dizem que é firme" (STUDART, 1986, p. 106). Para ele, o que interessa é o comprometimento de João com a luta contra o governo, haja vista o termo que o mensageiro usa para qualificar João, a palavra "firme". Não sendo suficiente a sua suposição, ele quer confirmar se o primo de Marina está "firme", engajado com as ações de oposição à ditadura, então, pergunta à narradora: "Ele é homem de falar?" (STUDART, 1986, p. 106). O mais importante é saber se João permanecerá calado, sendo de relevância alguma saber que ele também está em um conflito consigo mesmo e resistindo a uma sociedade patriarcal, sem o apoio dos seus, o que faz lembrar a história de Herbert Daniel Eustáquio de Carvalho, ou simplesmente Herbert Daniel, que foi um grande militante político.

O historiador James Green, no livro *Revolucionário e gay: a extraordinária vida de Herbert Daniel – pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão* (2018), faz uma espécie de biografia a respeito de Herbert Daniel, destacando a sua trajetória durante o período da ditadura de 64. Homossexual, Herbert Daniel, enquanto esteve envolvido com a luta armada, nunca falou abertamente sobre a sua homossexualidade, pois, segundo as suas palavras:

> [...] Desde que comecei a militar, senti que tinha uma opção a fazer: ou eu levaria uma vida sexual regular – e transtornada, secreta e absurda, isto é, puramente 'pequeno-burguesa', para não dizer 'reacionária', ou então faria a revolução. Eu queria fazer a revolução. Conclusão: deveria 'esquecer' a minha sexualidade (CARVALHO *apud* GREEN, 2018, p. 66).

O militante opta por "esquecer" a sua sexualidade em decorrência da mentalidade preconceituosa da Esquerda brasileira daquele momento, que via a homossexualidade masculina como "[...] responsável pela feminilização do homem e, assim, por romper a construção da masculinidade revolucionária que se encontra no cerne das autoimagens dos

militantes" (GREEN, 2018, p. 64). E Herbert Daniel, por querer tanto fazer parte da resistência e ser aceito pelo grupo, esconde a sua orientação sexual, pois sabia que os outros militantes, em sua maioria, não recepcionavam bem a homossexualidade, orientados por uma ideologia dominante.

O caso de Daniel auxilia para dizer que predominava na Esquerda uma visão masculina e heterossexual, que focalizou, de antemão, a luta de classes e, posteriormente, a armada.

Essa visão, que anula o aparecimento das vozes marginalizadas, contribuiu para que os homens que estavam atrelados à política esquerdista naturalizassem o comportamento masculino ditado pelo patriarcado. Essa circunstância foi demonstrada em Pablo, na seção anterior, e pode, também, ser observada no comportamento do emissário.

Na primeira conversa que o mensageiro de João tem com Marina, ele lhe profere o seguinte discurso: "Você é tão suave, tão feminina... Trina, como os canarinhos. Diante de você, as mulheres que eu conheço, na Europa, parecem soldados" (STUDART, 1986, p. 93). Suas palavras não são para admirar a atitude corajosa de Marina em estar contribuindo nas ações da militância de João. Ao contrário, acabam revelando a concepção que ele tem acerca das mulheres de que elas são suaves, femininas, fracas. E, com isso, constrói dois ideias de feminino, um delicado e o outro "masculinizado", porque a imagem dos soldados, a qual ele faz referência, está sendo atribuída ao sujeito masculino, aos homens, estabelecendo que a luta, a política, a resistência são campos próprios da figura masculina.

Dessa maneira, o pensamento do emissário dispõe os sujeitos em compartimentos estanques, em que mulheres apresentam um comportamento, e os homens, outro, diferente. As que ousam estourar a bolha do "domínio masculino" são masculinizadas, pois o ponto de vista patriarca-masculinista-heterossexual é incapaz de aceitar que uma mulher aja afastada da imagem e semelhança do sujeito masculino, dois fatores que são construídos socialmente. Daí elas serem comparadas a soldados, pois romperam com o modelo idealizado de feminino, que se cristalizou como "doce", "cândido", "sereno", "suave", em que a mulher, de acordo com o emissário de terno sal-com-pimenta, "trina", "gorjeia", fala como canarinhos.

Diferente do mensageiro, João não expressa essa visão idealizada acerca da mulher. O leitor não o vê pedindo para que Marina se afaste das ações que a levam ao mundo do *pesadelo unânime* da ditadura. Mesmo que João realizasse essa atitude, não seria porque ele considerasse Marina suave, feminina, fraca demais para executar as tarefas que lhe incubem, mas sim por uma questão de segurança, de passar incólume pela violência militar. Logo, João e o emissário são dois homens que agem de maneira diferente em relação ao sujeito feminino,

em que o primeiro acredita na capacidade da mulher, e o segundo argumenta que o feminino se "masculiniza" quando entra em terrenos "regidos" pelos homens, pontos de vistas que não tem a ver com orientação sexual.

Em vista da exposição, é plausível afirmar que Pablo e o emissário são representações do masculino tradicional; enquanto João e Herbert Daniel, não, embora todos façam parte do mesmo grupo político, da mesma linha de pensamento. O que faz suscitar críticas aos grupos que esses homens integraram, pois de um lado há a naturalização do pensamento hegemônico dentro dessas organizações, do outro, há exclusão e silenciamento em relação aos sujeitos masculinos que não correspondem ao modelo patriarcal de masculinidade. João e Herbert não encontraram espaço para verbalizarem sobre suas sexualidades, questão de suas vidas íntimas que tanto os afligia. Não era relevante para seus grupos debaterem essa questão, uma vez que já existia um modelo de masculinidade definido (o da lógica hegemônica) e todos os militantes deveriam se adequar a esse modelo, embora não pudessem ou não quisessem.

Se dentro da organização da qual João é integrante, há um silêncio acerca de sua sexualidade, fora dela, a personagem precisa conceder provas de que o seu envolvimento político, a sua militância decorre do fato de ser um homem, lidando com as expectativas do outro, que o coage a se encaixar em um padrão de masculinidade, situação evidenciada em Gegê, por exemplo.

Quando os "fetiches" do ódio são informados de que Pablo está na cidade e que tem ligação com a militância de João, eles o interrogam e o violentam. Em vista da postura resistente de João quanto às ações violentas dos torturadores, Gegê diz que João não "padece de frouxidão": "Ele não padece de frouxidão, tem que receber o tratamento de preceito" (STUDART, 1986, p. 47). Segundo a visão do guarda, João resiste à violência porque é um homem, por ter força física para tal, não é "frouxo", fraco.

Entretanto, Gegê joga a resistência da personagem para uma questão meramente anatômica. É óbvio que a resistência física assume um papel, pois João é um corpo, mas não é o que define o caráter resistente da personagem. Por trás da ideia de "não padecer de frouxidão", está a *parresía* de João, a sua coragem da verdade, a defesa de seus ideais, o que não tem a ver com o critério anatômico, pois passa muito longe dessa questão.

Em um ponto, a fala de Gegê acaba tendo certa relevância, não pelo que está contido nela, não o pensamento que o guarda acredita ser verdade, mas o que está nas entrelinhas. Explicando melhor, a violência dos torturadores contra João, circunstância que deveria ter sido considerada pelo guarda, é completamente ignorada. A atenção é direcionada para um detalhe tão insignificante, que é atestar se João é um homem "de verdade", se a "maciez" que

os olhos dele exibem, conforme a suposição de Gegê, não seja um indício de que sua masculinidade foge ao ideal introjetado na mentalidade do guarda. Devido João ter resistido à violência, logo, Gegê tem a confirmação de que ele é "esses machos todos", uma masculinidade validada por outro homem.

Além disso, Gegê, orientado pela visão machista do delegado, acredita que política é "negócio", uma atividade do sujeito masculino: "– O delegado diz que política é negócio de macho" (STUDART, 1986, p. 70). Essa frase é internalizada por Marina, que acaba se convencendo de que assuntos políticos pertencem ao homem: "História de pardal azul não é história para maricas. É negócio de macho. Para esse tipo de coisa, não tem macho mais macho do que João no mundo inteiro" (STUDART, 1986, p. 87). A história dos pardais azuis é uma questão política, que Marina a estereotipa ao utilizar a palavra "maricas", termo pejorativo para se referir ao homem homossexual.

Para Marina, João está envolvido nesse assunto não porque é homossexual, pois política não é "história para maricas", mas por ser um homem, cuja orientação sexual não é levada em consideração. Não, na verdade, por João ser o "macho mais macho no mundo inteiro" capaz, com coragem suficiente para falar dessa história, pensamento que faz entender que os desejos amorosos, sexuais dos sujeitos definem os campos aos quais eles podem atuar. A postura da narradora é como que uma tentativa para "esconder" o fato de que João é homossexual, pois, embora o primo não corresponda à ideia de masculinidade tradicional, ao menos fala de um assunto (política) considerado da "esfera masculina". É uma forma de anular aquilo que o distancia da imagem do homem do modelo patriarcal de masculinidade.

Todavia, a concepção de Gegê e Marina acerca de política e que a projetam sobre a figura de João, é eivada de estereótipos. A identidade de gênero, as genitálias sexuais, o corpo, o desejo não são parâmetros para definir quais áreas são de atuação masculina ou feminina. São, obviamente, no âmbito da cultura, do social, mas não existe nada inscrito na ordem natural das coisas dizendo que deve funcionar assim, é o discurso dominante quem promove esses quadros do que é feminino e masculino.

Assim, não há a necessidade de querer dispor João em um padrão de masculinidade ao qual ele não corresponde, mas a visão hegemônica é refletida nas posturas de Marina e Gegê. Concepção que, lamentavelmente, também assolou as organizações de Esquerda do tempo do golpe de 64.

Nesse sentido, a construção de João é um artifício que responde ao autoritarismo das convenções sociais, ou seja, o pensamento dominante e, ao mesmo tempo, diz à Esquerda daquele momento que ela também está reproduzindo a postura da mentalidade hegemônica:

> Do simples relato das ações guerrilheiras, ter-se-ia passado então para a questão das minorias sociais, onde homossexuais e loucos, bem como o índio, o negro, a mulher adquiriram um espaço até então interditado, não só na literatura como em toda a sociedade brasileira. Na verdade, era mais uma resposta ao autoritarismo, dessa vez até ao de esquerda (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 115).

É na literatura, então, que essas vozes marginalizadas, como a dos homossexuais, como a de João, encontram espaço onde possam vazar os seus conflitos, já que a sociedade (o polo macro) os interdita, bem como a Esquerda daquele momento, minada pelos pensamentos conversadores dessa sociedade.

É fato que João, como vem sendo exposto, não traz para o diálogo questões que levam à abordagem de sua sexualidade, o leitor leu que as reuniões que a personagem promovia eram para discutir a "luta maior" (a de classes). Todavia, o tema foi colocado desde o início da narrativa, bastando direcionar o pensamento para o episódio em que Luciana fala à Marina a respeito da homossexualidade de João, sendo um assunto que vai permeando todo o romance. Atreladas à introdução dessa temática, outras vão surgindo, como corpo, desejo, feminilidade, masculinidade, gênero.

Ainda que em *O pardal é um pássaro azul* haja inúmeras notas a respeito da luta de classes, outros questionamentos aparecem no romance, como forma mesmo de mostrar outras problematizações que começavam a pedir por um modelo de discernimento diferente do adotado pelos segmentos esquerdistas, que privilegiavam apenas a questão proletária. Narrar a trajetória de uma personagem homossexual em um contexto de ditadura (que não apenas é autoritário, mas também conservador, patriarcal) é tão importante quanto abordar as reivindicações das massas ou da luta armada. Aqui, também há um processo de transformação social, ponto de grande relevância para a Esquerda.

Um dia, ainda te dou a chave do Reino de Vajucá

Escrever a respeito da personagem Memeia é, indubitavelmente, refletir sobre o elemento substancial de *O pardal é um pássaro azul*, a resistência. Não é uma resistência que reclama os mesmos propósitos de Guiomar e Marina, por exemplo, que realizam gestos transgressores de modo a questionar o patriarcado. Nem se aproxima da resistência manifestada por João, que possui um sentido muito mais partidário, militante, uma vez que ele faz parte dos grupos que lutam diretamente contra as ações do Estado ditatorial. O resistir de Memeia envolve outras circunstâncias, porém, não menos relevantes que as das personagens citadas.

A leitura dessa personagem permite observar os sistemas aos quais ela resiste, como a questão de classe, o discurso médico, a religião oficial, a cultura dominante. Anteriormente, mencionei que o caráter resistente de Memeia não se equipara ao de João, isso no sentido de lutar pelos mesmos ideais, de combater a opressão do governo militar, fazendo com que a personagem não tenha inerência com o mundo/*pesadelo unânime* da ditadura. O leitor, por sua vez, sabe que Memeia menciona nomes de pessoas da cultura popular, possui uma crença e conhecimentos suplantados pelo pensamento hegemônico. Quando esses pontos são pensados em um contexto de autoritarismo, como foi o golpe de 64, é sabido que serão solapados pelo ideário dominante, circunstância que se agrava em uma sociedade como a do Brasil, em que impera uma cultura branca colonizadora.

É nesse sentido, então, que pode ser pensada a resistência dessa personagem em relação ao período ditatorial, ou melhor, Memeia simboliza, de fato, resistência, mas não na perspectiva da militância política. Seu comportamento resistente está na defesa de sua cultura e sua ciência contra o poder dominante, substanciado pelo autoritarismo da ditadura.

Nas páginas iniciais de *O pardal é um pássaro azul*, o leitor tem uma sequência de nomes de pessoas que integram ou integraram a família Carvalhais Medeiros, por exemplo: Salustiano, Menina, Lucas, José, Inês, Cecília, Ildezuite, Joana, Guiomar, Luciana, Nini, Dalva e Otávio. A combinação parentesca entre esses indivíduos são as mais diversas possíveis, podendo ser de mãe e filha, tia/o e sobrinhos/as, filhos e pai, netos e avó, avô e bisnetos e assim por diante. Escolhendo, aleatoriamente, um integrante dessa família, ele não terá dificuldades em ordenar as gerações que o antecedem. Observe Dalva: a personagem sabe que é filha de Luciana, que Guiomar, Nini e Lucas são seus tios, filhos de Menina que, por sua vez, é sua avó, cujo pai é Salustiano, que vem a ser o bisavô de Dalva. Assim, a personagem será capaz de dizer que Salustiano, Menina e Luciana formam a sua árvore genealógica.

Umas das explicações para que isso aconteça está no fato de que esses nomes pertencem a classes dominantes. O mencionado núcleo familiar é um grupo que detém o poder e o vai usufruindo de maneira a preservar a sua história individual, pessoal, chegando ao ponto de esse legado histórico, particular atingir a esfera social, haja vista a rua intitulada "Salustiano Carvalhais Medeiros".

À Memeia, o que restou foi o apagamento dessa história pessoal, da sua história. Impossibilitaram à personagem estabelecer o percurso de suas linhas genealógicas, uma vez que sua vivência foi invisibilizada por aqueles que podem escolher quais narrativas serão passadas a diante, cristalizando-as, como acontece com a família de vó Menina. Memeia,

então, sempre esteve sob o domínio dos Carvalhais Medeiros, desde menina, conforme assinala a narradora de *O pardal é um pássaro azul*:

> A cabocla de dentes limados passara sua meninice na fazenda *Bem-Me-Quer*, capinando, plantando feijão de corda, fazendo renda de bilro. Alimentava o sonho de aprender a ler e vivia com uma cartilha ensebada no decote do vestido. Assim que ouvia ruído de tropel ou sineta de boiada, corria para a estrada e detinha o encourado:
> – Vosmecê conhece letra de alfabeto?
> Se o vaqueiro respondesse sim, pedia-lhe que lhe decifrasse uma sílaba. A leitura lhe veio assim, misturada ao suor dos boiadeiros, à poeira áspera da estrada, ao odor quente da bosta dos animais.
> Velha, nunca perdeu o gosto pela leitura. Em nosso quartinho da casa de subúrbio, sentava-se sobre um baú brochado de dourado e lia os jornais velhos (STUDART, 1986, p. 18-19).

A essa altura, o leitor já deve ter percebido a bifurcação existente entre Memeia e a família Carvalhais Medeiros, mais especificamente a figura de vó Menina. Quando colocada ao lado da matriarca, Memeia é entendida como representante direta dos grupos oprimidos ao passo que a avó de Marina representa as classes dominantes.

No excerto acima, aparece a informação de que a família de vó Menina logra com a força de trabalho de Memeia desde antes de sua ida para o sobradão. A fazenda *Bem-Me-Quer* faz parte das propriedades dos Carvalhais Medeiros, onde Memeia passou toda a sua meninice capinando e plantando para a predita família. Com o tempo, ela deixa essa fazenda, vai para a cidade e passa a trabalhar no sobradão, a casa de vó Menina. Ao fazer um casamento que não agrada vó Menina, Luciana é expulsa do sobradão e leva Memeia consigo, para que esta, certamente, preste-lhe serviços. Logo, novamente alguém da família logrando com os afazeres da personagem em análise. Assim que enviúva, Luciana retorna à casa de sua mãe, agora, com as filhas Marina e Dalva, mais a empregada Memeia, que permanece sob o teto do sobradão até a sua velhice, sempre servindo os Carvalhais Medeiros.

Enquanto esteve na fazenda *Bem-Me-Quer*, Memeia se esforça para aprender a ler, ato que consegue por meio de uma singela cartilha, com a qual corria em direção aos boiadeiros que, se caso conhecessem letra de alfabeto, a leitura, pedia que lhes ensinassem a decifrar uma sílaba. Ela leva esse hábito para o sobradão, bem como para o quarto alugado da casa em que Luciana vai morar após o casamento, onde não mais lê a cartilha ensebada, mas sim os jornais antigos. É pertinente resgatar, aqui, a consideração acerca do fato de que Marina também lê, mas diferente de Memeia, o seu processo de leitura não ocorre em meio "ao suor dos boiadeiros, à poeira da estrada ou ao odor da bosta dos animais". Ao contrário, Marina frequenta uma biblioteca, espaço que Memeia jamais ousou pensar que poderia ter acesso por ser uma mulher, também, mas muito mais por ser pobre. Tomando essas colocações, fica

inviável não comentar que as camadas sociais, a que pertencem ambas as personagens, tornam-se decisivas para a aquisição ou não da leitura, uma vez que Memeia e Marina adquirem esse processo de modo muito desproporcional.

Desse modo, os esforços que Memeia realiza para conseguir ler são entendidos como atos de resistência ao sistema de classe (à família Carvalhais Medeiros). Devido essa mulher não possuir os mesmos bens dos grupos dominantes, ela vai se munindo com outros meios, para, assim, questionar o domínio desses grupos. É claro que a personagem não esboça esse raciocínio, em nenhum momento da narrativa o leitor verá Memeia questionando as divisões de classe ou refletindo sobre a sua própria condição. No entanto, a maneira como a personagem foi construída possibilita a formulação desses apontamentos, uma mulher que dispõe de parcos recursos para alimentar o seu sonho de aprender a ler.

Embora seja uma família quase dos anos finais do século XX, os Carvalhais Medeiros ainda perpetuam práticas de séculos anteriores, como o servilismo, o mando. Exemplificando por meio de uma pirâmide, vó Menina se localiza no topo e todos abaixo de si são seus súditos, existem para lhe servir. Essa ideia de que os outros devem fazer a sua vontade, não fica apenas em palavras, como na ocasião em que Luciana e matriarca discutem acerca da herança da família e vó Menina diz: "– Me chamo Maria do Socorro dos Carvalhais Medeiros e não tem esse bom no mundo que em diga o que devo fazer com a minha fortuna" (STUDART, 1986, p. 38). Mas escoa para os atos, ações. Lembrar que é vó Menina quem custeou os estudos de padre Jacinto:

> Os estudos no seminário tinham sido pagos por ela. O Arcebispo chamava-o na Arquidiocese: "Sua protetora, d. Menina, remeteu quinhentos cruzeiros para o *pão dos pobres*. Agradeça-lhe, em nosso nome". Nos serões da família, a vó dizia: "No dia que padre Jacinto se vestir de pastor herege, não admito mais que me entre em casa". E ele continuava com sua velha batina de vinte e quatro botões (STUDART, 1986, p. 97-98, grifos da autora).

Por isso, o vigário não ousa contestar as decisões de vó Menina, pois é uma forma de ele se mostrar "grato" à "ajuda" financeira que ela lhe prestou. No entanto, nessa relação entre padre Jacinto e vó Menina, não existe gratidão, mas sim obrigação, sujeição, subserviência. O outro [Jacinto] está sob o seu controle, domínio [vó Menina] e age conforme as recomendações do dominante, tendo em vista a peça de roupa usada pelo padre. Ele jamais trocou a sua velha batina de vinte e quatro botões por outra vestimenta: "Nunca Padre Jacinto ousara trocar a sotaina por um terno escuro" (STUDART, 1986, p. 44), sempre se vestiu do mesmo jeito, porque qualquer alteração despertaria a reprovação de vó Menina, que não o deixaria entrar em sua casa, pois se comportou como um padre herege.

As considerações a respeito do vestuário do sacerdote não apenas evidenciam a sua sujeição para com vó Menina, como intensificam a ideia de que a matriarca tem o total poder para decidir sobre a vida do outro. Isso porque a batina, enveredando, agora, para uma perspectiva propriamente religiosa, possui um sentido muito forte dentro da religião católica, visto que lembra a veste do Cristo, tido como o símbolo de toda a renúncia, principalmente a material. Ao impor que o vigário use a todo tempo e toda ocasião a mesma batina, a matriarca dos Carvalhais Medeiros obriga que o padre renuncie a si, encerrando qualquer possibilidade de construção de subjetividade.

Porém, é mais que isso, ela está decretando que ele sempre será um padre e que por isso não deve pensar em nada material (dinheiro), já que é um sacerdote e a batina significa que ele se absteve dos interesses materiais, resignou-se com a pobreza, pois um dos sentidos da vestimenta do escolhido sugere que ele levou uma vida desprendida de tudo e pobre.

Vó Menina não deprecia a atitude do Arcebispo com relação ao dinheiro que encaminha para o custeio dos estudos do padre Jacinto, pois é sabido que não é para o *pão dos pobres*, mas condena o vigário se ele mudar a sua velha batina. Atrás desse tratamento desigual, estão as relações de poder. Em termos de hierarquia social, há um hiato que separa padre Jacinto de vó Menina e do Arcebispo, sendo esses últimos detentores de vantagens que o primeiro não tem.

Um último ponto a ser frisado nessa discussão da simbologia da batina diz respeito à mentalidade atrasada da avó de Marina, porque na França dos anos 60, os religiosos começam a questionar o uso dessa vestimenta. E em 1962, um integrante da Igreja propôs que a batina fosse usada apenas em situações que exigissem seu uso (Catolicismo Romano, c2021*)*. Decisão que significou muito para a época, pois alterou os costumes eclesiásticos. Contudo, os valores de vó Menina permaneceram inalterados, sempre exigindo que o padre estivesse vestido com a sua velha batina, o que reforça a mentalidade tradicional e aversa a mudanças da matriarca.

Outros lesados pelo perfil mandonista de vó Menina são os próprios filhos, a exemplo de Guiomar que, por decisão única da matriarca, foi feita prisioneira no asilo Bom Pastor. É por ordem de vó Menina que se inviabiliza o acesso ao tratamento especializado para o transtorno mental de Lucas, pois ela considera ultrajante ter um filho associado à "loucura" e se recusa a aceitar a sugestão do médico da família, afirmando: "[...] que nunca se submeteria a essa vergonha" (STUDART, 1986, p. 3). De Luciana, a matriarca lhe retira o tratamento de filha e a considera tão somente: "[...] uma vaga parenta, uma agregada" (STUDART, 1986, p. 7), como represália:

> [...] por ter casado com um homem pobre, que não era proprietário [...]. Desonrada pela pobreza, tinha que baixar a voz e abafar os passos nos inúmeros aposentos do sobradão. Sua mesada era tão pequena que passava meses sem comprar um vestido novo; eu [Marina] a via tingir saias velhas numa tina grande, na cozinha. Não podia ir à casa das amigas tomar um café com bolinho mimoso, sem ouvir a ordem de vó Menina: "Depois das nove, não me entra mais em casa" (STUDART, 1986, p. 24).

Em razão de sua mentalidade tacanha, vó Menina concede à pobreza sinônimo de desonra. Por isso, embora Luciana tenha mantido a sua "pureza" até o casamento, "causa a sua desonra" por ter casado com um homem pobre, sendo punida pela mãe, seja abaixando a voz e abafando os passos pelos inúmeros aposentos do sobradão, ou atendendo à ordem expressa da matriarca de chegar em casa em horário regrado.

Nem Nini que, segundo Marina, não tinha a beleza de Guiomar e Luciana, o que faz a narradora inferir que não se casaria, e: "[...] não saía dos buracos do confessionário" (STUDART, 1986, p. 5), passa ilesa ao domínio de vó Menina:

> Devia pagar seu sustento com pequenos serviços intermináveis e aturar o dia inteiro as exigências da macróbia: "Nini, vem me dar cafuné"; "Nini, vem me tirar os sapatos".
> [...]
> Memeia dizia que ela tinha de vender garrafas e jornais velhos para poder comprar sabonetes e pó-de-arroz. Sua única esperança era sonhar com um tesouro escondido, enterrado no quintal (STUDART, 1986, p. 24-25).

Sob o controle de sua mãe, Nini não pode recusar a fazer suas exigências, que, nesse contexto, possuem certo propósito humilhante, como o "tirar os sapatos". É claro que essas exigências são maneiras utilizadas para expressar o mandonismo de vó Menina. Além disso, Nini precisa pagar as despesas que causa à matriarca, ela sustém a filha, mas essa precisa ressarci-la, como se fosse uma dívida, situação que faz aparecer mais uma vez o jogo das relações de poder.

Adepta de uma moral opressora, vó Menina negligencia a violência sexual praticada por Pablo contra Nini. Para ela, o que importa é salvaguardar o nome da família, o estrupo sofrido pela filha é totalmente ignorado.

De vítima, Nini é transformada em "culpada", situação que naturaliza um crime que "[...] a sociedade deve responder com tolerância zero" (SCHWARCZ, 2019, p. 190). Essa postura não tomada foi por vó Menina, pois a preocupação está em decidir sobre o destino de Nini, de modo a afastar o tão *ilustre* nome dos Carvalhais Medeiros da "mácula" – violência, na verdade – ocasionada por Pablo.

Em decorrência do abuso, a saúde de Nini entra em um quadro crítico: “Durante dez dias e dez noites, tia Nini esteve entre a vida e a morte. A febre não a largava, não podia conter as necessidades, emporcalhava lençóis e colchas” (STUDART, 1986, p. 77). Na conta do décimo primeiro dia de sua desdita, ela acorda, dão-lhe canja de galinha e narra como ocorreu a violência que Pablo que comete:

> Engolindo a canja, tia Nini contou que estava no corredor do sótão fazendo faxina, quando lhe apareceu um mercador angélico, trouxe às costas, levitando: “Troco vitalinas encruadas por beldades de dezoito anos”. Ela amarrara imediatamente o negócio. E agora tinha aquele rosto lindo e o corpo incorruptível e só lhe faltava desfilar na cidade em carro aberto, para que a população lhe atirasse flores (STUDART, 1986, p. 84).

Nesse relato, aparecem frações de delírio, o que faz vó Menina especular que a filha esteja louca, insana, aumentando as suas suspeitas de que Nini “tenha se dado” ao estuprador”, cogitando a possibilidade de enclausuramento no asilo Bom Pastor:

> O importante para a velha, agora, era a insanidade de Bicho da [de] Goiaba [Nini] que, com um vestido de melindrosa dos anos 20, declarava que tivera de pagar ao mascate um certo preço – pela troca do seu corpo velho por um corpo novo. Vó Menina [...] garantia que se fosse verdade ela não poderia continuar debaixo do telhado honrado dos Carvalhais Medeiros.
> – Aqui é que ela não pode ficar, rapariga, quenga, essas categorias não ficam debaixo das telhas dos Carvalhais Medeiros.
> [...]
> Além disso, ela não é uma doida que queira ficar trancafiada. Anda ansiosa por se exibir, por fazer passeata (STUDART, 1986, p. 95-97).

A violência de Pablo ficou reduzida à história delirante do mascate, do mercador angélico, tirando o foco do real problema. Vó Menina, cada vez mais, sustenta a sua tese acerca dessa fantasia, tomando como fingimento a versão contada por Nini, pois a matriarca supõe que a filha teve relação sexual com um homem empírico, não fantasioso, imaginário. Com isso, o que era apenas cogitação, tornou-se decreto, sentença, Nini vai para a reclusa do asilo Bom Pastor:

> Bicho de Goiaba julgava que ia se exibir na Grécia. Não precisou repetir a fuga desesperada da irmã, correndo em pânico através do quintal, deixando os cabelos presos nos ramos das árvores e as unhas partidas nas pedras dos muros. Prazerosa, vem se despedir de mim, vestida de rendão branco e com um penteado de anjinho barroco – pilhas de cachinhos.
> [...]
> Da calçada, acenou para mim. E partiu em carro fechado, na companhia de duas freiras pálidas, para ocupar o mesmo lugar que fora de Guiomar (STUDART, 1986, p. 109).

Marina até tenta fazer com que a avó mude a sua decisão, mas é em vão. A matriarca dos Carvalhais Madeiros não cede, nem mesmo à neta, a sua predileta.

Se os próprios filhos estão sob as suas decisões, é uma obviedade dizer que a postura mandonista de vó Menina chega aos empregados. No sobradão, é muito bem marcado o lugar que cada um ocupa. Vó Menina e as filhas ocupam o espaço da sala de visitas, do jantar, do oratório, de suas alcovas. Memeia e Margarida, as empregadas domésticas, encontram-se na cozinha. Elas apenas transitam (executando algum trabalho doméstico) pelos cômodos das outras, mas não permanecem neles, uma vez que as diferenças sociais definem os espaços dos que comandam e dos que são alvos desse comando. Situação muito bem ilustrada em o *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Daí porque Memeia e Margarida, depois de se moverem pelos outros aposentos do sobradão, retornam à cozinha, ao espaço que as classes dominantes lhes atribuíram.

Talvez seja relevante pontuar que esse jogo das relações de poder acontece ali no sobradão, no espaço da sala em detrimento ao da cozinha, das alcovas em contraste com o da cozinha, lugares ínfimos perante o macro, a sociedade. Ponto que desmistifica a ideia de que o poder está alojado somente nas instituições maiores, por exemplo, o aparelho de Estado. Existem os micropoderes, como escreveu Foucault (2015), frações de poder manifestadas em situações do cotidiano, como; as que se desenvolvem no sobradão, entre vó Menina e as empregadas.

Como frisado mais atrás, a matriarca e as filhas[11], nem Dalva frequentam o espaço da cozinha. A única que se desloca para lá é Marina, mas a sua ida é problemática, pois ela sempre pede que Memeia lhe sirva: “Entrei na cozinha [...]. Memeia se arrastava de um lado para o outro [...] – Me dá uma caneca de café sem doce, nega” (STUDART, 1986, p. 18), ou: “O dia amanheceu e tomei um chuveiro frio. Os cabelos pingando, fui à cozinha pedir a Memeia uma xícara de café forte” (STUDART, 1986, p. 26). Assim, o ato de ir a esse espaço não pode ser lido como transgressor, uma vez que ele não o é, Marina não consegue eliminar as diferenças – pois existem – entre ela e Memeia, não altera as relações. Memeia é a que serve, que recebe a ordem da patroa. Marina, a que logra com o serviço da empregada, da “nega”, termo usado pela narradora para se referir à Memeia que, apesar de ser entendido como *carinhoso*, é pejorativo, racista.

[11] Com exceção do excerto da página 24 referente à personagem Luciana, quando do tingimento de saias velhas, conforme o relato de Marina.

Outra cena, a do momento em que Marina é declarada herdeira da herança de vó Menina, corrobora o argumento de que os sujeitos ocupam espaços conforme os seus privilégios, suas posições sociais: “Num canto da porta, Memeia – os dentes limados, os olhos sumidos nas rugas – olhava para mim, desvanecida” (STUDART, 1986, p. 112). O leitor pode observar que Memeia comemora a ocasião do lado de fora da sala onde se encontra a família, em um canto da porta. Ela não está junto com os outros, não está dentro da sala, não foi convidada.

Em vista desses últimos parágrafos, cabe ressaltar que, embora a narradora de *O pardal é um pássaro azul* conceda importância à Memeia, isso não faz desaparecer as hierarquias: “E não basta haver empatia daquele que narra [...] para que essas diferenças se dissolvam. Elas estarão presentes até numa certa condescendência com que a criada é tratada” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 127). Quem narra a brevíssima história de Memeia é Marina, com certa condescendência, sim, chamando-a de “mãe Memeia”, mas não a convidou para participar da ocasião mencionada acima, reforçando, as diferenças entre ela e Memeia. A promessa contida no título desta seção não é cumprida por Marina, Memeia não recebe a chave do reino de Vajucá.

As histórias populares de Memeia significam outro elemento de resistência ao poder dominante, pois formam um conjunto de conhecimentos que está fora da chamada cultura de minoria, a cultura elitizada. Contudo, esse conjunto é referenciado pela própria Memeia, bem como por Marina, que o aproxima e o confere relevância tanto quanto ao instituído pelos grupos minoritários. Como exemplificação, há a passagem em que Marina cita nomes de autores canônicos e, em seguida, os da cultura popular: “Verifiquei que não tinha nada a ver com Racine, com Sthendal, Elliot. Meu mundo era o das histórias de Memeia: Frei Vidal da Penha anunciava o fim do planeta sob uma invasão de serpentes; Lampião e Corisco sangravam o sertão; Pedro Malasarte fazia seus desconchavos” (STUDART, 1986, p. 16).

A biblioteca municipal que Marina frequentava apresentou-lhe os autores da literatura canônica. Memeia, por sua vez, lega-lhe um conhecimento que está à margem do que é eleito para compor o cânone, ao qual poucos têm acesso. Ao instituir o valor cultural de uma minoria, segundo as palavras da professora Maria Elisa Cevasco, no livro *Dez lições sobre os Estudos Culturais* (2003), considerando as reflexões de Raymond Williams, “[...] não há nenhuma possibilidade de chegar a uma cultura comum [...]” (CEVASCO, 2003, p. 54). Na cultura comum, não predomina as produções de um grupo seleto, isto é, o da cultura de minoria, o pequeno número de eleitos (CEVASCO, 2003). Ao contrário, diferentes grupos divulgam seus valores culturais, quando há espaço para tal ação.

Ao eleger as narrativas de Memeia, Marina coloca em destaque a cultura popular, a cultura de Memeia. Não significa dizer que o valor cultural dessa personagem é mais importante que o outro disposto na biblioteca frequentada por Marina, a questão não é essa, mas mostrar que existem outras esferas culturais para além da canônica, clássica, dominante.

Por fim, acrescida aos conhecimentos de cultura, existe a ciência de Memeia. Não é uma ciência do saber médico, academicista, branco, mas da ancestralidade, das ervas, da pajelança, dos rituais indígenas e africanos, saberes solapados pelo pensamento dominante, que procuram e ocupam espaço nas páginas de *O pardal é um pássaro azul*.

A respeito dessa ciência, cabe destacar a importância conferida às ervas para o tratamento dos males que ocorrem às personagens da narrativa. É o que acontece, por exemplo, com o gato Catolé, que, segundo Memeia, ficou doente por conta do mau olhado de Pablo:

> Memeia me disse que o gato Catolé estava doente por causa do mau olhado do forasteiro. O bichano perdera sua forma pura, seu ar de acrobata e de mago. Caíra na contingência. Arrepiado, tinha ranho no focinho e nos olhos. O pelo caía e ele gemia, sobre uma estopa estendida num canto da cozinha. Memeia tratava-o com rezas e banhos de arruda (STUDART, 1986, p. 37).

Para tratar a enfermidade do gato, Memeia se vale dos seus conhecimentos religiosos, mais os medicinais, já que prepara banhos utilizando a arruda, planta com propriedade analgésica, auxiliando na diminuição das dores sentidas por Catolé, que gemia em um canto da cozinha.

Outra personagem "medicada" com os remédios de Memeia é Marina. A narradora começa a consumir produtos feitos com as plantas que Memeia conhece já na infância, em decorrência da asma. Nos momentos em que os sintomas asmáticos de Marina intensificam-se, Memeia recorria a um xarope produzido com as folhas do mastruço, na tentativa de anemizar o padecimento da menina: "– A menina está esfalecida... Não dormiu a noite inteira nesse padecimento. Já dei duas colheres de lambedor de mastruço [...]" (STUDART, 1986, p. 7). Como não se cura da asma, Marina faz uso desse xarope até a sua juventude, sob a exigência de Memeia: "Ela exigiu que eu engolisse três colheres de lambedor mastruço" (STUDART, 1986, p. 26). Arrasada, ao saber da morte de João, Marina entra em estado de intensas crises asmáticas, necessitando de toda ajuda que a faça suportar aquele momento de extrema dor, daí o auxílio de Memeia, que a oferece um pacote embrulhado:

> Os aerossóis e gotas já não me aliviam a asma. Tenho as coxas marcadas por picadas de injeção de adrenalina, como os viciados em narcóticos.
> [...]
> Alta noite, Memeia me vê rondando por dentro do quarto, como a onça do minizoo e como tia Guiomar, em seu internato. Entrega-me um pacote embrulhado em barbante.
> – É o fumo de tauari. Ninguém tem. Mestre Malungo foi o último a usar. Limpa o coração e abre o juízo. Minha Calunguinha vai poder sair dessa cova de víboras em que caiu (STUDART, 1986, p. 131).

Os remédios farmacêuticos não mais ajudam a diminuir os efeitos das crises asmáticas. Memeia, percebendo a agonia de Marina, entrega-lhe um embrulho contendo folhas de um fumo, o tauari. Essa erva foi usada por Mestre Malungo e, conforme julga Memeia, terá a capacidade de tirar Marina da situação agonizante em que se encontra. Marina, então, experimenta esse fumo: "Volto à minha cama e tiro umas baforadas do cigarro de tauari. [...] Puxo mais uma baforada do cigarro. Agora o quarto perdeu todas as cores, está branco. [...] Eu fiquei algodoada. Já não sinto dor nem medo" (STUDART, 1986, p. 133).

Sob o efeito do cigarro, a consciência de Marina tenta uma fuga para longe do sofrimento e do desespero causados pela morte de João. O fumo a faz enxergar o quarto imerso na cor branca, a única que sobra, uma vez todas as outras não existem mais. Até o corpo de Marina é envolvido com essa cor, ficando algodoado, branco. Ao fim, Marina diz não sentir mais dor nem medo, mas o leitor sabe que é uma falsa afirmação, a ação do produto alucinógeno irá cessar, fazendo com que Marina encare o real, a morte.

Por ora, o fumo de tauari cumpre o seu propósito, leva a narradora para longe daquele momento infortuno. Portanto, é o conhecimento de Memeia, saber menosprezado pelo pensamento hegemônico, que ajuda Marina a lidar com a dor.

EPÍLOGO

Por que ler Heloneida Studart no ano de 2021?

O Pardal é um pássaro azul mimetiza fatos de um dos vários episódios autoritários que marcam a história do Brasil, a ditadura de 1964. Embora sejam fatos, eles estão colocados em uma obra de ficção. Dito isso, por que lê-la, pesquisá-la, estudá-la? Qual a relevância, hoje, do romance de Heloneida Studart depois de passados cinquenta e sete anos do golpe de 64? Por que a literatura?

Na tentativa de responder essas perguntas, é necessário tecer considerações acerca de alguns pontos. O resultado da eleição presidencial de 2018 deixou uma parcela da população brasileira estarrecida, uma vez que o candidato eleito, focalizando a sua pseudo carreira política, demonstrou uma conduta incompatível para um líder de Estado. Ele, por exemplo, vilipendiou as populações originárias e africanas. Machucou, com palavras, a comunidade LGBTQIA+ e as mulheres. Desrespeitou, quando resolveu dedicar homenagens a um torturador, a memória daquelas e daqueles que resistiram e morreram pelas mãos do modelo político autoritário dos anos de chumbo. Apesar de todas essas torpezas, o político se tornou presidente do Brasil.

No tocante ao seu saudosismo quanto à forma política de 64, o atual (des) presidente espelha o comportamento de uma parte da sociedade em relação ao período ditatorial. No ano de 2015, por exemplo, manifestantes empunharam cartazes com as seguintes frases: “Dilma, pena que não te enforcaram no DOI-CODI” e “Por que não mataram todos em 1964?” (FIGUEIREDO, 2017, p. 36). Mais recentemente, no fatídico ano de 2018, o mesmo quadro de 2015 foi repetido, os brasileiros viram outros brasileiros adeptos da Direita pedindo a volta do regime militar, perfis de redes sociais publicaram textos defendendo a ditadura, políticos expressaram o desejo de um novo AI-5.

Na atual conjuntura, em decorrência da pandemia que assola o mundo todo, as redes sociais se transformaram em “ruas” onde um grupo de pessoas vomitam o que pensam sobre os anos de 64 e são opiniões as mais ignorantes possíveis. Umas pedem intervenção militar, fechamento do Congresso; outras falam em AI-5, Forças Armadas, Exército, comunistas.

Essas posturas demonstram a falta de seriedade com que esses sujeitos lidam com um assunto tão atroz para a sociedade brasileira. Em se tratando de fazer justiça em relação aos “erros” do passado, o Brasil é um país que ainda precisa percorrer um longo caminho. Um desses “erros” é o golpe de 64, empurrado para debaixo do tapete, não recebendo a devida

preocupação e questionamento que deveria receber dos representantes políticos, instituições diversas, sociedade, de modo geral.

É claro que existem esforços para promover a justiça merecida a todas as pessoas que foram atingidas pelas medidas repressivas do governo militar, por exemplo, o BNM (2014), documento primoroso para refletir o que foi a ditadura de 1964. Fora os estudos das mais diversas áreas acerca desse período, como as pesquisas em História, Psicanálise, Sociologia, Literatura.

O último grande momento que objetivou reparar o passado assombroso da ditadura foi a realização de uma Comissão da Verdade. A Comissão Nacional da Verdade (CNV), embora de forma tardia, representou um marco importante no que tange à investigação das graves violações de direitos humanos praticadas pelo Estado brasileiro, entre os anos de 1946 e 1988 – sobretudo nos da vigência do golpe de 1964 – contra às pessoas que se opuseram ao governo, contribuindo para o exercício da memória, da verdade e, principalmente, da justiça.

Com a instauração da CNV, as pessoas que sobreviveram às atrocidades dos anos de chumbo, bem como os familiares daquelas que não conseguiram, puderam (evidentemente não funcionou assim, pois os traumas acarretados pela ditadura são profundos e delicados) atenuar suas dores. Isso porque as ações da Comissão da Verdade conseguiram responsabilizar uma parte dos agentes que desempenharam práticas repressivas, significando muito para as vítimas e familiares atingidos pelo regime militar.

Como resultado de suas intensas investigações, a CNV elabora um documento – um relatório final – no qual o público encontra, entre outras questões, inúmeras informações a respeito da violência perpetrada pela máquina ditatorial a diferentes grupos opositores, por exemplo: trabalhadores do campo, povos indígenas, homossexuais, estudantes universitários. Embora os idealizadores da CNV tenham a plena convicção de que as Forças Armadas não disponibilizaram todos os arquivos referentes ao período da ditadura, o relatório final da CNV é uma ferramenta indispensável para a elucidação de circunstâncias que ainda ferem todas e todos que tiveram suas vidas dilaceradas pela política autoritária.

O relatório recebeu chancela do governo federal, que na ocasião ainda era ocupado pela presidenta Dilma Rousseff, antes de sofrer o golpe que a destituiu do cargo, e contou com um enorme aparato da mídia.

> Jornais e revistas reservaram grande parte de suas seções políticas ao relatório, durante a semana de divulgação; trechos do discurso da presidenta perpassaram todos os noticiários televisivos; generais da reserva e da ativa, políticos, ex-presos políticos, familiares de vítimas, cientistas políticos etc. deram suas opiniões a diversos canais e veículos de mídia. Nas redes sociais, políticos amadores e sociólogos não diplomados também deram suas

> opiniões; algumas vezes rechaçando o conteúdo do relatório, outras assinalando a importância de se conhecer o passado de sistemática violação dos direitos humanos (MELLO; BACCEGA, 2015, p. 106).

Entretanto, o resultado dessa ampla divulgação foi efêmero, momentâneo. Transcorrido o episódio da divulgação do documento, o que predominou foi um conservadorismo, um silenciamento. Atualmente, os meios televisivos não falam da importância que tem o relatório da Comissão Nacional da Verdade, situação que é muito grave, pois quando a discussão diz respeito ao golpe de 1964, uma grande parcela da sociedade brasileira verbaliza discursos distorcidos e errôneos.

Desse modo, a mídia televisiva, que intervém bastante na rotina dos brasileiros, poderia, incentivando a divulgação das informações consistentes do relatório da CNV, contribuir para o esclarecimento desses discursos. Todavia, o que preponderou foi um silenciamento desse que foi um dos períodos mais violentos da história do Brasil e ao qual muitos demonstram falta de lisura, estampando sua indiferença para com uma ferida que não foi cicatrizada em cartazes, faixas e perfis reais ou fictícios das redes sociais, ignorando toda a barbárie que foi praticada pelos militares, o que revela a curta memória do brasileiro, mas também a sua realidade de indivíduo pós-traumático (SELIGMANN-SILVA, 2002).

É relevante dizer que a expressão usada por Seligmann-Silva (2002), não é "pós-traumáticos", e sim "pós-catástrofe", referindo-se aos momentos históricos violentos da humanidade, como as Primeira e Segunda Guerras Mundiais e o processo de descolonização da África e da Ásia. O pesquisador argumenta que o sufixo "pós" não denota superação, mas que as sociedades que vivem o tempo "pós-catástrofes" são herdeiras dessas catástrofes, ou melhor, das consequências, dos traumas desses episódios violentos. Aqui, adequo a expressão de Seligmann-Silva (2002) para pensar a ditadura de 64, por isso, "pós-traumáticos", referindo-me a nós, sujeitos herdeiros do trauma dos anos de chumbo, esperando pelo processo de luto efetivo que ainda não aconteceu, haja vista ruas e avenidas nominadas com nomes de militares e a atual conjuntura em que pessoas pedem a volta do AI-5 e outros absurdos relacionados ao golpe de 64.

O deboche, a insensibilidade, a indiferença, a falta de comprometimento com a verdade são formas de ataque, de violência e de vilipêndio à memória das pessoas que passaram pela experiência de uma ditadura. Daí a importância de *O pardal é um pássaro azul*, pois a literatura, conforme Ginzburg (2012), é um meio capaz de fazer alguma coisa contra essa violência e um lugar da memória, uma vez que no Brasil não existe uma cultura da memória.

Nas folhas desse romance ficaram registradas as consequências aos sujeitos atingidos pelas ações dos militares, os diversos métodos de tortura praticados contra os militantes políticos, a luta para derrubar os algozes do poder. A resistência dos combatentes contra o governo tirano levou alguns à morte, morte causada pelos "fetiches" do ódio, pelos torturadores. No entanto, a morte dessas pessoas não representou o fim da crença de que os pardais são pássaros azuis, de que é possível voltar a ter liberdade. Muito ao contrário, pois o que morreu foi o corpo físico, não a ideia.

As páginas de *O pardal é um pássaro azul* também assinalaram as dificuldades enfrentadas por aqueles que não atendiam aos preceitos sociais da norma hegemônica, aviltados por manifestarem uma sexualidade que diferia da estabelecida como a "normal". Seus corpos foram estigmatizados e usados como critério para classificá-los em sujeitos masculinos e femininos, circunstância que ignorou toda a complexidade da sexualidade humana. A sociedade patriarcal minou até mesmo as organizações que divulgavam reflexões consideradas (e eram) "progressistas", fazendo com que os excluídos, naquele momento, não encontrassem espaço dentro desses grupos.

Além das personagens que resistiram ao patriarcado, à sexualidade compulsória, ao governo ditatorial, o romance de Heloneida Studart ainda concedeu espaço para falar da resistência de personagens contra outros sistemas de poder, como o das classes econômicas, a cultura dominante, o discurso médico, a religião oficial. Foram corpos que fizeram da leitura, dos saberes populares, dos conhecimentos considerados supersticiosos meios para resistir ao poder dos dominantes. Nesse sentido, corpos e resistências são elementos constituintes de toda a narrativa.

Antoine Compagnon (2009) faz um pertinente questionamento acerca da função da literatura (se existe, de fato, uma função), Literatura para quê? ele pergunta. No texto intitulado com as palavras de sua interrogação, Compagnon escreve,

> A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão até mesmo o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão distantes de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida (COMPAGNON, 2009, p. 47).

As personagens, as circunstâncias, o contexto histórico de *O pardal é um pássaro azul* estão distantes de nós no espaço e no tempo. As experiências dessas pessoas fictícias nos chegam por meio das letras literárias, fazendo-nos recorrer ao exercício da alteridade, uma vez que só assim poderemos saber o que se passou com Guiomar, sentenciada à morte pelo simples fato de querer conhecer o seu corpo, direito negado à mulher. Ou a situação de Marina, um ser feminino que desafia as ordens autoritárias e violentas de sua família e da

ditadura, na tentativa de viver um amor que ela sabia que não seria possível, mas ainda assim insiste, age, articula, pensa, enfrenta, resiste.

Conhecemos também a história de um homem que viveu e morreu defendendo uma ideia muito simples, a de que o pardal é um pássaro azul. Uma sentença que é simples em sua estrutura sintática, com um sujeito, um verbo, um predicativo do sujeito. Nada estapafúrdio, hiperbólico, excêntrico. Essa simplicidade, no entanto, acaba quando pensamos no nível semântico dessa oração, um pardal ao qual é endereçado a cor azul, ao passo que no chamado mundo real não existem pardais azuis, a conclusão mais óbvia. A constatação de que os pardais não são azuis não é colocada em nenhum momento na narrativa, o leitor é quem a faz. Dessa maneira, a literatura rompe com a ideia de lógica, com a ordem natural das coisas, derrubando os limites dessa ordem.

A frase "o pardal é um pássaro azul" desafia o leitor a ir contra aquilo que a lógica instituiu como verdadeiro, instigando a desconfiar da afirmação que diz que não existem pardais azuis, desestabilizando as suas próprias certezas, como desestabilizou os "fetiches" do ódio, os torturadores, enfim, o regime militar. Um pardal que não é azul, mas que pode vir a ser pelo exercício da repetição, um exercício que pode se tornar convencimento, caso as outras pessoas acreditem na verdade expressada na frase de João, verdade que vem do coração da personagem. É emoção, mas também consciência, pois João, quando entra na luta de resistência, entra de modo consciente, não impulsivamente. A sua coragem – da verdade – o seu agir com o coração é consciência, também.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Ato Institucional 5. Disponível em: > http://www.planalto.gov.br/CCIVil_03/AIT/ait-05-68.htm < Acesso: 27 de fev. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 9a. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL: nunca mais. 41a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABRESTO. In: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Michaelis On-line. São Paulo: Melhoramentos, 2021. Disponível em: < https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cabresto/ < Acesso em: 11 de jan. de 2021.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê**. Trad. de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7letras, 2017.

_____. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

FLEIG, Mário. O mal-estar no corpo. In: **O Corpo Torturado**. TIBURI, Márcia (Org.); KEIL, Ivete (Org.). Porto Alegre: Escritos, 2004. p. 131-139.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A coragem da verdade**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. 13a. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. 2a. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
_____. **O governo de si e dos outros**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
_____. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 38. ed. 2010.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 5a. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Expressão Popular, 2014.

GREEN, James Naylor. **Revolucionário e gay**: a extraordinária vida de Herbert Daniel – pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão. Trad. Marília Sette Câmara. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2018.

KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: **O Corpo Torturado**. TIBURI, Márcia (Org.); KEIL, Ivete (Org.). Porto Alegre: Escritos, 2004. p.9-19.

KUCINSKI, Bernardo. **Você vai voltar pra mim e outros contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MEIRELLES, Cecília. Canção. In: **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.

MELLO, Evelyn Caroline de. **Literatura e ditadura, entre a casa e a rua**: ecos de resistência nos romances *O pardal é um pássaro azul* de Heloneida Studart e *Tropical Sol da Liberdade* de Ana Maria Machado. 2018. 202f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, São Paulo, 2018.

MELLO, Felipe Correia; BACCEGA, Maria Aparecida. Imprensa e discurso histórico: a Comissão Nacional da Verdade na Folha de S. Paulo e no Estado de S. Paulo. In: **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 105-116, maio. 2015.

OLIVEIRA, Robert; WAINER, João. **Pixo**. Youtube. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew > Acesso: 28 de mar. de 2021.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 30, n. 62, p. 721-740, set./dez. 2017.

ROCHA, Ana Lilia Carvalho**. Do corpo torturador ao corpo torturado**: representações da máquina ditatorial na literatura brasileira. 2018. 140 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

SCHMIDT, Rita Teresina. Na literatura, mulheres reescrevem a nação. In. HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 65-79.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. In: **Pro-Posições**, Campinas, vol. 13, n.3 (39) p. 135-153, set./dez. 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Fábio César de. O desenvolvimento do conceito de fetichismo nas obras de Freud. In: **Kalagato**s – Revista de Filosofia, Fortaleza, vol. 10, n. 20 p. 13-51, ago/nov. 2013.

SOUZA, Ioneide Maria Piffano Brion de. **De feminino a feminista**: a transformação na escrita literária dos romances de Heloneida Studart. 169 f. Tese (doutorado). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2014.

STEEN, Edla Van (Org.). **O conto da mulher brasileira**. 3a. ed. São Paulo: Global, 2007.

STUDART, Heloneida. **O pardal é um pássaro azul**. 4a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **O estandarte da agonia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **O torturador em romaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

TARGINO, Renata da Silva. **Poder, Violência e Subversão em *O Torturador em Romaria,*** de Heloneida Studart. 90 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997. p. 401- 442.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade. 4a. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VASCONCELOS, Leandro Harisson da Silva. **Memória, testemunho, trauma e luto em *Você vai voltar pra mim e outros contos***, de Bernardo Kucinski. 2018. 104 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZUCOLO, Nicia Petreceli. **Uma rapsódia portuguesa**: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge. 128 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Site consultado:
Padres jovens retomam a batina que padres velhos jogaram fora, para dar a impressão de jovens. **Catolicismo Romano**, c2021. Disponível em: < https://www.catolicismoromano.com.br/padres-jovens-retomam-a-batina-que-padres-velhos-jogaram-fora-para-dar-a-impressao-de-jovens/ > Acesso: 17 de fev. de 2021.