

Os Impasses da Memória em *Camarim de Prisioneiro*, de Alex Polari

Thalles do Nascimento Castro¹

RESUMO: O objetivo do presente artigo é propor uma análise do livro *Camarim de Prisioneiro* (1980), de Alex Polari, considerando a complexidade da escrita de um evento traumático: o período da ditadura militar brasileira. Salientar-se-á, sobretudo, a tradução poética do aspecto opressivo e burocrático de um regime ditatorial, assim como as imagens associadas à função do poeta e os possíveis impasses suscitados pela obra.

Palavras-chave: Camarim de prisioneiro; Ditadura militar; Memória.

ABSTRACT: The aim of this article is to propose an analysis of the book *Camarim de Prisioneiro* (1980), by Alex Polari, considering the complexity of writing a traumatic event: the period of the military dictatorship in Brazil. It will emphasize a poetic translation of the bureaucratic and oppressive aspect of a dictatorial regime, as well as images associated with the role of the poet and the possible deadlocks arising from work.

Keywords: *Camarim de prisioneiro*; Military dictatorship; Memory.

Introdução

Em entrevista sobre a exposição, então recente, *Les archives du cœur* (2010)², Christian Boltanski comenta a importância que toma, em sua obra, a relação entre objeto e sujeito. Preocupado com a preservação de memórias fadadas ao esquecimento, o trabalho de acumulação de lembranças perdidas não se relaciona necessariamente ao cuidado com o amontoado de um volume desconhecido de objetos, porém, muito mais a um volume negativo: o objeto associa-se, sempre, a um sujeito ausente. O que o aflige é a “ideia de singularidade em grandes números” (BOLTANSKI, 2013)³. Ao final da entrevista, quando imagina alguém que, ao ir à guerra diga não se tratar de muita gente se, por exemplo, mil pessoas morrerem, Boltanski afirma: “Mas não se trata de mil pessoas, trata-se de um que

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Exposição que dá prosseguimento à sua instalação *Le cœur* (2005), na qual os visitantes eram convidados a deixar registrados os batimentos de seus próprios corações.

³ Do original: “Idea of uniqueness in big numbers”.

adorava espaguete, um que tinha uma namorada, um que amava futebol, é sempre um mais um mais um” (BOLTANSKI, 2013)⁴.

A contabilização dos mortos gera um grande embaraço. É, talvez, difícil imaginar o que realmente significa a abstração indicada pelo número de vítimas em qualquer espécie de catástrofe. Contudo, de um modo que pode ser bastante nocivo, essa mesma abstração é eficaz no tratamento de um passado traumático, facilita o domínio sobre uma história, tranquiliza e diminui o impacto da perda. Boltanski talvez aja no sentido de recuperar as diversas vozes silenciadas pelo número, através do objeto que resta. Não é mais possível olhar para o passado apoderando-se, arbitrariamente, dele. O trabalho da memória deve atentar para um tratamento mais complexo desse mesmo passado, levando em conta o seu peso sobre as atuais (e futuras) construções identitárias. Deve-se proceder como um historiador que opera como “catador de trapos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 76-77), reconstruindo o passado por meio de seus cacos, seus destroços, seus restos, qual o anjo de Paul Klee na leitura de Walter Benjamin, seduzido por uma pilha de escombros.

Essa tentativa de recuperação do passado traumático – como quem, ao realizar o inventário de uma dolorosa perda, confunde e mistura o traço mais íntimo e individual à narrativa histórica de uma memória coletiva – está presente no livro *Camarim de Prisioneiro* (1980) de Alex Polari, do qual serão traçadas algumas considerações. O que segue é o esboço de possíveis percursos críticos referentes aos poemas reunidos por Polari e publicados em um cenário brasileiro que caminhava para uma complicada redemocratização. Durante o livro, é constante o alerta para a necessidade de se repertoriar toda uma memória do desastre, cartografá-la. Ao longo das próximas páginas serão destacados, sobretudo: a abstração e, não menos vil, burocratização de uma sociedade em plena ditadura; a importância do registro do passado como forma de resistência, bem como duas figuras elencadas pelo autor que, associando-as ao ofício poético, relaciona-as ao trabalho sobre a memória; e, por último, uma

⁴ Do original: “But it's not 1,000 people, it's one who loved spaghetti, one who had a girlfriend, one who loved football, it's always one plus one plus one.” Uma frase bem próxima à dessa entrevista é utilizada no documentário de Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999), e é atribuída a Boltanski. O filme, este que se apresenta como um documentário sobre o século XX feito, em grande parte, com vídeos e fotografias de arquivos, expressa o tratamento individual da memória anunciado na frase do artista francês, disposta junto a imagens da Primeira Guerra: “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...”

grande tensão que atravessa o livro, fazendo com que a obra sobreviva às referências claras e datadas ao regime ditatorial.

O livro de Polari, ao longo do qual proliferam as memórias mais íntimas, instala uma espécie de zona de imprecisão entre o resquício mais pessoal de uma memória e a reflexão sobre um regime e um passado histórico coletivos. Ao inserir fotografias pessoais, de seu filho, sua família e amigos, acrescenta a um cenário de escassez e exiguidade da prisão militar o pano de fundo feito de perdas muito pessoais, mas paradigmáticas, pois Polari não é o único prisioneiro e muito menos o único torturado pela ditadura. Produz, então, uma zona em que as memórias se entrecruzam: a foto de um bebê alerta, sim, para a possibilidade de um futuro, mas adverte, ao mesmo tempo, para a melancolia de um futuro que caminhe junto à violência de um contexto como o que se apresenta.

1. Um universo em números

O livro é dividido em cinco atos, divisão comentada pelo próprio autor como uma organização relacionada à ideia que foi se desenvolvendo sobre um projeto que propusesse o exame dos nove anos anteriores de prisão e da possibilidade de liberdade que, aos poucos, despontava (POLARI, 1980, p. 11). As ilustrações, assim como as fotografias ali presentes, confirmam a intenção de expor um caminho que partisse desde a construção de um personagem até a estreia e próximas apresentações, passados os momentos de intensos ensaios e elaborações desse personagem. No “Ato 3 – Ensaio Geral”, o poema “Cardume de Mortos” descreve um cenário sombrio, um “firmamento às avessas” (POLARI, 1980, p. 89) repleto de mortos entre sargaços e anêmonas. Em meio a um cenário de silêncio e escuridão, predomina a incerteza quanto àqueles que são os “nossos mortos” (Idem) e a necessidade de, a todo custo, escavar um passado sombrio:

Quantos ficaram semanas escondidos
quantos foram semeados no mar já mortos
para colher o quê?
Quantos foram atirados vivos?
Que medo teriam sentido,
de que pavor ou serenidade seriam tomados?
Que teriam tido, pensado,
que angústia teriam legado

pela lembrança de alguém muito querido? (POLARI, 1980, p. 90)

A noção exposta pelo substantivo coletivo utilizado no título choca-se, inevitavelmente, a essa série de perguntas apresentadas no trecho citado. A imagem do “cardume” aponta para uma quantidade quase inapreensível de mortos, o que, de fato, pode indicar o horror de um governo opressor. No entanto, indica, ao mesmo tempo, um amontoado de seres que, unindo-se, perdem certa individualidade, tornam-se objetos, quantidades abstratas fáceis de lidar. Assim, a tentativa de resgate dos detalhes mais íntimos de cada um desses “mortos” – seus temores, seus últimos momentos, suas angústias e pesares, inclusive suas últimas lembranças – parece ser um empreendimento contra qualquer forma de abstração numérica prestes a pacificar a memória.

A abstração, pronta a tornar reproduzível toda forma da natureza, é avaliada como o grande resultado do ápice do esclarecimento na modernidade, pensando no texto clássico de Theodor Adorno e Max Horkheimer, “O conceito de esclarecimento” (1944). A preocupação dos principais representantes da Escola de Frankfurt está no processo de dominação da realidade e na falácia infligida pela ciência moderna, cujas bases, a lógica e a matemática, representam outra forma de abstração e distanciamento da realidade. É evidente que suas análises estão vinculadas à crítica de uma sociedade produtora de mercadorias e de intensa racionalização, em que o valor de troca impera. Contudo, a reflexão sobre a crescente negação do indivíduo imerso em uma coletividade manipulada (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 24) é possível no contexto, sobretudo, burocrático, de um regime militar que procurou controlar a sociedade centralizando as ações políticas e administrativas (BORGES, 2003, p. 17). Através dos diversos aparelhos de segurança, o regime empreendeu tanto o golpe militar quanto a sua manutenção no poder concentrando, autoritariamente, poderes e funções do Estado, reprimindo forças dissidentes da “utopia” de uma “segurança nacional”, instaurando um sistema complexo de “comunidades de segurança e de informações” (BORGES, 2003; FICO, 2003).

Também na parte “Ensaio Geral”, o poema “Ainda prisões” parece trazer à tona uma realidade oprimida pelo sistema regulador, essencialmente burocrático, da ditadura militar brasileira:

Estar preso é algo muito simples:
administram teu espaço
cronometram teu tempo
fazem dialogar a sirene com teu corpo
aplicam sansões
acenam benefícios
cometem favores contra você
acionam burocracias intermináveis
para te mover 10 metros além do permitido.
E o contrário de tua dignidade
eles chamam recuperação. (POLARI, 1980, p. 75)

O cenário de privação da sala de tortura reduz o prisioneiro a um objeto: as ações, mesmo que a ele estejam ligadas, são praticadas sempre por outros (massa também, pelo menos neste poema, anônima de torturadores). O sujeito poético se encontra obrigado a aceitar um espaço severamente reduzido, o cubículo da cela, e a ter um tempo cronometrado. Nessa lógica, o próprio corpo passa a responder aos sinais dos objetos, a “lógica fria das engrenagens” (POLARI, 1980, p. 74) determinando reações e hábitos. Em passagem anterior, vemos como “o coração de um regulamento é apenas um órgão burocrático” (Idem); toda essa burocracia aproxima-se do torturado dominando-o completamente: externamente, pela administração de um espaço, e internamente, seja instalando-se na lógica das relações que os seres estabelecem com o próprio tempo, seja fixando mesmo as reações corporais mais involuntárias, sitiando um corpo por meio de uma disciplina constante. No fim, parece nascer um terrível arranjo às avessas, pois os favores não são prestados a alguém, mas “cometidos contra”, e aquilo que é chamado de recuperação é exatamente a perda da individualidade, “o contrário de tua dignidade”.

Além disso, o poema toca na importância de um regime que precisa conceber-se, ao menos aparentemente, legitimado. Nele, qualquer mínima transgressão deve, de algum modo paradoxal, ser legalizada. Isto nos remete a um aspecto enfatizado pelo historiador Carlos Fico sobre a ditadura militar, qual seja a necessidade de fundar o aparelho repressivo sob uma intensa institucionalização (FICO, 2004, p. 75). O complexo aparato ditatorial acaba apresentando uma figura bicéfala: unindo as noções de “Estado de direito” e “regime de exceção”, faz coexistir uma “comunidade de informações” concebida através de decretos e uma polícia política criada por meio de “diretrizes secretas do Conselho de Segurança Nacional” (FICO, 2004, p. 82), logo, “revolucionária”. No livro *Estado de exceção*, o filósofo

Giorgio Agamben, ao anunciar o principal problema teórico de seu livro, a grande zona de anomia perpetrada pelo estado de exceção entre o político e o jurídico (2004, p. 12), revela o paradoxo de uma “forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (2004, p. 12), de uma lei que, para incluir o vivente, priva-o de seu estatuto de indivíduo (2004, p. 14). Os dois últimos versos de Polari indicam exatamente a recuperação como perda da dignidade. A ditadura supõe sempre uma ordem, mesmo que não se trate de uma ordem jurídica (AGAMBEN, 2004, p. 54); o que se inscreve no direito é exatamente “a suspensão da própria ordem jurídica” (Idem), introduz-se uma zona de incertezas entre “Estado de direito” e “regime de exceção”, zona de anomia pronta a tornar exequível uma norma que havia sido separada de sua aplicação (AGAMBEN, 2004, p. 58).

2. Memória e resistência

Ao tratar da necessidade de novas formas de “representação” do passado, Márcio Seligmann-Silva indica a solidificação do que chama de uma “nova ética da historiografia” (2003, p. 65), momento em que o historiador, lidando com os mais diversos eventos-limite do século XX, assumirá duas principais figuras: o arqueólogo, escavando os mais obscuros lugares da memória, e o cartógrafo, empreendendo o delineamento da “topografia do terror” (2003, p. 65-66). As duas imagens aparecem no livro de Polari associadas ao ofício poético. O passado, de modo algum, pode ser deixado de lado, sua própria redenção está relacionada à restituição da dignidade dos mais diversos despossuídos do regime militar. A literatura parece surgir como um espaço de resistência que, se não pode efetivamente derrubar um governo, pode ao menos ser eco das vozes silenciadas, fazer com que um passado trágico não seja esquecido.

O primeiro poema da parte “Laboratório”, “Tarefas Poéticas”, é uma espécie de “poema-minuto” que sintetiza tanto a necessidade do resgate das lembranças, das experiências retiradas do “fundo do baú e da memória” (POLARI, 1980, p. 11), quanto a urgência do que se escreve e a possível inadvertência em relação a um excessivo “lirismo” (POLARI, 1980, p.47): “Não se trata de embelezar a vida/ trata-se de aprofundar o fosso” (POLARI, 1980, p. 41). Os dois versos caminham em direções opostas: enquanto o primeiro indica,

metaforicamente, a nobreza de uma ação que pode ser ligada a um extremo cuidado com as palavras, uma minúcia no tratamento de uma realidade bastante crua, o segundo indica uma ação que, em primeiro lugar, gera uma imagem bastante concreta e que, de maneira evidente, aponta para a importância do que designamos como “poeta-arqueólogo”, esse escavador em busca de quaisquer indícios do anunciado “cardume de mortos”.

Tal necessidade reaparecerá em diversos momentos da obra. No poema “Sobre a Relação dos Grilos com a Criatividade” o primeiro verso já indica o caminho: “É preciso ir mais fundo” (POLARI, 1980, p. 53). A escavação que deve ser realizada não se restringe a uma exposição desbaratada dos destroços do passado. Ela serve, pelo contrário, para indicar uma abertura para o futuro; se o poço é escavado, é para que uma energia reprimida projete-se para o porvir, assim, “desencadeamos a reação em cadeia/que abre as comportas do fascínio” (POLARI, 1980, p. 53). O trabalho desse arqueólogo anuncia a importância da memória, esta “que desentulha os túneis obstruídos” (POLARI, 1980, p. 64), levando às mais profundas recordações, “aos túmulos dos faraós e dos arquétipos” (Idem), assim como afirma Alex Polari em sua “Carta de Amor Coletiva”.

A dimensão atribuída à tarefa de escavação do passado é vista também como um trabalho que deve ser constantemente realizado, é uma tarefa cotidiana. Na parte “Ensaio Geral”, o poema “Depois de um Pernoite”, ao longo do qual irrompem reflexões sobre o cotidiano da prisão através de expressões muito diretas e uma linguagem bastante dura, termina com a seguinte estrofe (ao longo do poema, é a quarta vez que inicia uma estrofe com a palavra segunda-feira):

Segunda-feira
eu me levanto
escovo os dentes
escavo as lembranças
vidro sem memória do espelho
espalho meu espanto
na ausência de imagens
mato moscas
espero o dia escorrer. (POLARI, 1980, p. 77)

O poema que se inicia com o primeiro dia útil da semana, marco das ações cotidianas, termina com o sentimento de um tempo inapreensível, escorregadio. A escavação deve ser

uma ação tão diária quanto o escovar de dentes, ações confundidas pelo encadeamento de aliterações que sugerem uma possível permutação: “escovo [e escavo] os dentes [e as lembranças]”. Contudo, nada garante que o trabalho seja frutífero e o poeta não se reconhece diante do espelho, ao menos o registro da memória parece titubear e se mostrar incapaz de oferecer as imagens do percurso trilhado. Talvez nem sempre o ato de perscrutar o passado fornecerá os instrumentos necessários para o recenseamento do presente e para o estabelecimento de limites no tempo fluido de uma prisão, por exemplo, e os dias se dissolvem uns sobre os outros. A ausência de reflexo indica também o apagamento desse sujeito, de sua singularidade.

A segunda imagem vinculada ao poeta – este, agora, não apenas arqueólogo, mas cartógrafo – apresenta-se através de uma preocupação com a delimitação dos espaços da memória, dos lugares, das pessoas, lembranças, do próprio cotidiano; narrar passa a ser uma forma de atualizar as ruínas do passado (FRANCO, 2003, p. 366), conferir-lhes novos sentidos. O poeta procede perfazendo o inventário do passado, demarcando: uma memória dos lugares através de referências precisas como a Avenida Atlântica ou o Leme anteriores ao período de cárcere dos poemas “Recordações de 1969 – II” e “Leme” (POLARI, 1980, p. 30-31); uma memória das pessoas como no poema “Lamarca”, em que figuram o líder revolucionário Carlos Lamarca e sua companheira Yara (POLARI, 1980, p. 34-35), ou no poema “Final de Espetáculo”, no canto superior do qual foi impressa a fotografia do militante Stuart Angel; e uma memória do cotidiano, seja pela inclusão de várias fotos pessoais tanto das visitas familiares quanto das manifestações ou greves de fome.

Além disso, mergulhado em um sistema que priva o ser humano de qualquer resquício de individualidade, parece esboçar-se uma grande cartografia do desejo, afirmando-se a necessidade de redescobrir o corpo, este que “não é um mero invólucro” (POLARI, 1980, p. 21). No poema “Descoberta”, a superioridade da mente sobre a carne é deixada de lado em benefício de uma descoberta, ainda que tardia, do corpo: “Só algum tempo depois / já com a cabeça feita, / resolvi fazer o corpo” (POLARI, 1980, p. 37). De importância capital, o corpo, quando reprimido, pode acabar gerando o que o poeta chama de um “império dos castrados” (POLARI, 1980, p. 66) e assim, as memórias de infância são reatualizadas a partir dessa grande evidência: a severa professora de catecismo, D. Alice, “nunca tinha gozado / a não ser

com o pavor da gente” (POLARI, 1980, p. 28), era toda “anti-sensualidade/ anti-delicadeza” (Idem). Existe também, nas descrições dos amantes, uma urgência e um tempo muito breve, que não pode ser desperdiçado em lirismos ou grandes burocracias (POLARI, 1980, p. 42), traço presente em seu livro anterior, *Inventário de Cicatrizes*, e que traz, assim como afirma o escritor Régis Bonvicino, “o risco do instantâneo e o rápido do imediato” (BONVICINO, 2013).

Na segunda parte, “Laboratório”, o seguinte fragmento do comentário de Alex Polari sobre o lançamento de *Inventário de Cicatrizes* pode ser destacado:

Por via das dúvidas fica registrado na forma de poema. Se eles [seus poemas] não estão fadados a entrar na História – seja na Literatura ou de outras – como é quase certo, que entrem para a geografia. Uma geografia muito especial de muros, prisões, ilhas de silêncio, uma geografia de cadáveres jogados no mar, em covas rasas, dos quais possivelmente nunca teremos um mapa, apenas indícios. Outros depois de nós talvez procurando tesouros no fundo do mar em vez de darem com velhos galeões naufragados, deparem-se com os mortos de nossa geração. (POLARI, 1980, p. 48)

Polari atenta para a importância do mapeamento dos eventos traumáticos ponderando, ao mesmo tempo, os obstáculos e a possível infecundidade da tarefa, lembrando que o passado não retornará através de uma narrativa homogênea e coesa, mas por intermédio de indícios. Há incerteza também quanto à sobrevivência de sua produção literária, o valor que lhe será atribuído. E, por fim, o alerta de que o trabalho sobre o passado também é feito de troços e esbarrões, achados inesperados.

3. Utopia melancólica

Em sua análise sobre as considerações de Adorno em relação à poesia na era das catástrofes, o professor Jaime Ginzburg (2003) destaca, inicialmente, a premissa sócio-histórica da proposta adorniana bem como sua oposição a uma concepção lírica assentada tanto em uma “unidade no poema” quando em uma “totalidade subjetiva” como se vê em Hegel (GINZBURG, 2003, p. 61-63). A obra de arte, surgindo em meio a um cenário permeado de exemplos de políticas de extermínios, guerras e ditaduras, apresenta-se muito mais como o produto de uma subjetividade excessivamente fragmentada, em constante

mudança e marcada pela angústia das experiências históricas. A linguagem poética, carregada de insolúveis contradições e impasses que se potencializam (GINZBURG, 2003, p. 63-64), poderá se mostrar marcada, então, pela tentativa de resistir aos tempos sombrios nos quais se insere, tempos de catástrofes e de intensa reificação do sujeito (Idem) – lembremos da anterior discussão sobre a razão instrumental em uma sociedade massificada.

Em algumas passagens de *Camarim de Prisioneiro*, o sujeito poético questiona a validade da própria expressão, da palavra. Voltando-se para o silêncio ou para o avesso da expressão escrita, o significado parece não mais fazer sentido. Os dois últimos parágrafos do poema “Sobre Alquimia poética” – título que nos leva ao Rimbaud de *Uma Temporada no Inferno* – são sintomáticos:

Difícil ofício
o de poeta
quando um verso
mesmo sem ser fóssil
não pretende mais
que a própria vida:

Levanta uma tenda no silêncio
tenta um significado no vento
aventa um tema na escuridão
e lentamente, sob tênue claridade,
renuncia ao oásis. (POLARI, 1980, p. 62)

Novamente o jogo de aliterações ritma o poema. Talvez esteja anunciada a esterilidade da atividade do poeta, pois mesmo o verso pode não chegar a ultrapassar o seu próprio espaço, permanecendo imóvel tal qual um fóssil (porém aí, quiçá, um arqueólogo possa descobri-lo, dar-lhe nova vida, reatualizá-lo). A palavra empenha-se em ações improfícuas, vacila entre significados movediços, erra “na escuridão”, e termina por renunciar a uma tão esperada recompensa. O último verso acaba introduzindo uma pequena ambiguidade: seria a renúncia à própria palavra, esta que já havia acampado no “silêncio”, ou seria a recusa, da qual já se falou em outros momentos, de um excessivo lirismo no tratamento do verso?

Para além do questionamento relativo à linguagem e à função poética – tema apenas brevemente esboçado, mas que pode ser explorado no livro de Alex Polari – um grande impasse atravessa a obra *Camarim de Prisioneiro*: se toda a intensa arqueologia do passado, toda a escavação da memória designa, necessariamente, um desejo de futuro (e o autor, em

sua tentativa de prefácio afirma que, ao longo do processo de arranjo dos textos, distinguíam os projetos e fantasias do amanhã), existe, entretanto, a consciência da possibilidade de um futuro tão ou mais sombrio quanto o presente ditatorial: “Nada indica entretanto que ele [o cárcere político] será definitivamente extinto” (POLARI, 1980, p. 12).

De um lado, o passado é amplamente revisitado e recolhido, criando-se uma verdadeira célula de resistência. Vale citar o poema “Colônia Penal Braziliensis”:

Desligaram as máquinas
o que restou, jogaram no fosso
dos ossos fizeram pentes
dos corpos piruetas
dos cabelos perucas
dos pentelhos palitos
da pele roupas
e da voz agoniada e rouca
eles foram costurando cada grito e cada boca
um por um deles foram juntando
eco por eco de desespero
caco por caco de amargura
e assim eles inventaram esse silêncio. (POLARI, 1980, p. 92)

Por maior que seja a escassez, o menor indício, a menor sobra do passado, serviu à criação de um espaço de resistência e dos instrumentos necessários à luta contra o regime opressivo da ditadura militar. No fosso foram escavados os subsídios para que o torturado reaja. Se apenas lhe sobrou o corpo, mesmo que rebaixado a condições indignas, é exatamente desse material conspurcado – ossos, corpos, cabelos, pentelhos, pele e voz – que surgirá a revolta. Se se trata de restos, apela-se, então, para uma coletividade costurada desses diversos cacos. Assim, o apelo ao movimento de resistência traz também a marca da fragmentação e das incertezas da militância: o coro coletivo é feito de vozes agoniadas, em desespero. Por fim, o silêncio que se anuncia como o grande instrumento de luta dessa coletividade em migalhas não parece ser aquele ao qual nos referimos antes, o silêncio da impossibilidade da palavra, mas o silêncio do torturado que se nega a revelar qualquer informação sobre um companheiro.

Por outro lado, a esperança depositada em um amanhã que se desenha, amanhã alicerçado sobre o escrutínio dos cacos do passado, é afligida pela possibilidade de um futuro também sombrio. Existe incerteza: “As cic/atrizes/estão postas em cena/falta-me o diretor/

para os próximos passos” (POLARI, 1980, p. 147). A impressão que temos é que o inventário, ao final de um percurso, está feito, porém, falta a real certeza do caminho a seguir. Tal instabilidade parece ter igualmente contaminado suas recordações dos tempos anteriores à prisão. Os dois primeiros versos de “Recordações de 1969” asseveram que “no nosso carinho precoce/já existia algo de velhice” (POLARI, 1980, p. 36). Deste modo, o poeta manifesta a preocupação alegada no já citado trecho relativo ao lançamento de *Inventário de Cicatrizes* de que “auroras luminosas podem se transformar em crepúsculos sombrios” (POLARI, 1980, p. 49).

O vislumbre de um futuro melancólico ressoa, de uma maneira muito sombria, nos rumos que o processo de redemocratização do Brasil tomou. Talvez não exatamente “redemocratização” levando em conta uma inicial abertura bastante lenta, sob tutela militar e “muito aquém do que a oposição desejava” (SILVA, 2003, p. 263): uma espécie de “transição pactuada” (SILVA, 2003, p. 273). Além disso, a grande cicatriz deixada pelo período militar foi agravada, evidentemente, pela complexidade que envolve a questão da anistia, entre esquecimento e reconstrução de um passado muito recente.

Considerações finais

O artigo, longe de esgotar os possíveis caminhos críticos que podem ser seguidos ao se enfrentar uma obra como *Camarim de Prisioneiro*, quis apenas oferecer um percurso, ainda que bastante tortuoso, por entre as diversas cenas recolhidas pelo poeta. Alguns pontos, não ignorados, mas deixados à parte quando da construção textual, seja pelo curto espaço concedido à escrita, seja pela aproximação adotada no tratamento da obra, vislumbra-se esta que se construiu mais panorâmica (apesar de intercalar análises mais detidas), seja pelo receio de conferir um tratamento ingênuo ao material poético, enfim, alguns desses pontos podem ser mencionados: (1) primeiramente, em nenhum momento foi evocado o termo “testemunho” ou “literatura de testemunho” para o tratamento da produção de Alex Polari, mas a expressão já foi utilizada para a análise de sua obra e é um campo fronteiriço na teoria literária⁵; (2) as

⁵ Refletindo, principalmente, a partir da produção relativa à memória da *Shoah*, Seligmann-Silva assinala dois pontos centrais relacionados à literatura de testemunho: em primeiro lugar, muito mais que um gênero, constitui um problema que impele a história da literatura a uma revisão e, em segundo, não deve confundir o “real” dessa

imagens relacionadas ao poeta expostas no item “memória e resistência” são agregadas a outras, o poeta-arqueólogo torna-se também ourives (POLARI, 1980, p. 69 e 101), e a cartografia traçada aponta para uma necessidade constante de orientação (POLARI, 1980, p. 17 e 45); (3) e a limitação da palavra é acrescida da indicação dos limites da ação da poesia, a mudança devendo ser feita fora dos livros (POLARI, 1980, p. 141 e 170).

Camarim de Prisioneiro sustenta uma postura bastante clara em relação à memória do trauma: se no poema “Final de Espetáculo”, aproveitando-se da metáfora teatral, o poeta assegura desligar o interruptor, o mesmo admite, entretanto, não interromper o da memória (POLARI, 1980, p. 73). Trata-se de um trabalho de resgate, do cuidado com as milhares de afetividades que se dissolvem em tempos sombrios. Voltar-se para o passado e escutá-lo é uma tarefa que exige muito cuidado, pois qualquer ruído pode ser o indício de um sofrimento obliterado. Os dois últimos versos do poema “Cardume de mortos”, primeiro poema apresentado nesse artigo, advertem: “o barulho de um corpo no mar / é assim como o estalar da asa de uma mariposa muito frágil” (POLARI, 1980, p. 90).

Deixo *Camarim de Prisioneiro* pensando, enfim, no percurso do olhar sobre as séries de fotografias de *Apagamentos*⁶, de Rosângela Rennó, percurso traçado sobre uma espécie de recitativo que, retomando o tema, multiplicando-o *ad libitum*, produz diferentes possibilidades de uma mesma imagem. Sua “inumerável coleção humana”, nas palavras de Alícia Penna (2005), devolve ao olhar do espectador, entre a desfamiliarização de uma imagem e a crítica de uma prática visual perante a realidade⁷, a narrativa de um passado em cacos. O resultado – não que isso represente qualquer produto final, porém, muito mais uma consequência do tratamento conferido à fotografia – é o da inserção (e apresentação), nesse passado, de rasgos criadores. A imagem se alimentou da realidade para ultrapassá-la; mais, imprimir novos caminhos, apresentar suas incongruências. A experiência envolvendo a obra de arte, assim, inclui tanto as fotos iniciais do arquivo de uma investigação policial quanto aquelas dispostas sobre caixas de luz quando da instalação em 2004, e ainda, a publicação na

produção com a representação “pressuposta pelo romance realista” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377). Dois artigos do professor Wilberth C. Ferreira Salgueiro propõem a exploração desse termo em poemas de Alex Polari, destaca-se a predominância do valor ético sobre o estético (SALGUEIRO, 2012a, 2012b).

⁶ O site da artista traz o registro de suas obras, assim como fotografias de suas instalações, organizadas cronologicamente (<http://www.rosangelarenno.com.br/obras>).

⁷ Esses aspectos do trabalho de Rosângela Rennó são destacados por Paulo Herkenhoff em seu texto “rennó ou a beleza e o dulçor do presente” (1998, p. 127,189-190).

série “Fotoportátil” (2005)⁸. Cada instância carrega as marcas impressas de uma atitude diante da realidade, instâncias que, inevitavelmente, contaminam-se. A série de Rosângela Rennó desconstrói a suposta isenção da fotografia policial, dotada do rigor da ciência criminalística, e esta, por sua vez, deve, a partir de então, conviver com o risco de não mais oferecer o relato pacífico da ruína.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. O Conceito de esclarecimento. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 17-46.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Homo sacer, II, 1. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. (Estado de sítio)

BOLTANSKI, Christian. Memory, too, fails at such excess. *Art it*. Disponível em: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_itv_e/ZBH3nMP8O7gGve9tIQAc/ Entrevista concedida a Andrew Maerke. Acesso em: set. 2013.

BONVICINO, Régis. Inventário de cicatrizes de Alex Polari de Alverga. Disponível em: <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=11&t=67>. Acesso em: set. 2013.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 13-42. (Livro 4)

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 167-206. (Livro 4)

⁸ Uma análise sobre o modo como a obra de arte ultrapassa sua materialidade e passa a ser formada pelas inúmeras reproduções de um original que, por sua vez, tornam-se outros originais é desenvolvida por Jorge Coli em seu texto “A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin”, da coletânea *O corpo da liberdade*.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 355-374.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan-jul, 2003. p. 61-69.

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, R. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 115-191. (Artistas da USP, 9)

PENNA, Alícia Duarte. Imaginação do desastre. In: RENNÓ, Rosângela. *Apagamentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global editora, 1980. (Poesia Necessária n.1)

SALGUEIRO, Wilberth C. Ferreira. Poesia de testemunho (com doses de humor): Alex polari, Glauco Mattoso, Leila Míccolis e Jocenir. In: FERREIRA, Rogério de S. Sérgio; PEREIRA, Terezinha M. S. *Literatura & Política*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012a. p. 65-81.

_____. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul-dez, 2012b. p. 284-303

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 59-89.

_____. O testemunho: entre a ficção e o 'real'. In: _____ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003. p. 375-390.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: DELGADO, Lucilia de A. N.; FERREIRA, Jorge (orgs.) *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 243-282. (Livro 4)