

2

SOBRE LOBOS E HOMENS: MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM "OS SALTEADORES", DE JORGE DE SENA

*Orlando Nunes de Amorim*¹

*Não há escolha ditada pela
consciência, é a angústia quem
decide. (Marcelo Viñar)*

Em uma das “imagens do pensamento” de seu livro *Rua de mão única*, de 1928, intitulada “Antiguidades”, Walter Benjamin fala de um torso de escultura, cujo referente pode ser identificado concretamente como o torso arcaico de Apolo que o escritor viu, em 1924, no Museu de Nápoles.² Algum tempo depois da visita ao museu, Benjamin escreveu o seguinte aforismo:

TORSO. Somente quem soubesse considerar o próprio passado como o fruto abortado da coação e da necessidade

-
- 1 Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Professor-assistente-doutor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), *campus* de São José do Rio Preto, na área de Língua e Literatura Francesas.
 - 2 Buck-Morss, 2002, p.444, nota 3. A mesma escultura inspirou o poema de Rilke intitulado “Torso arcaico de Apolo” (“Archaischer Torso Apollos”, publicado nas *Neue Gedichte*, em 1907), traduzido para o português por Manuel Bandeira (Cf. Bandeira, 1987, p.359-60).

seria capaz de tirar o melhor partido dele, a cada instante. Pois aquilo que um homem viveu pode ser comparável, no melhor dos casos, à bela escultura cujos membros foram quebrados ao ser transportada, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso no qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro. (Benjamin, 1987, p.41-2)³

A partir da relação alegórica estabelecida entre o passado e a escultura, o aforismo ressalta – uma ideia recorrente no pensamento de Benjamin – a escolha pelo passado tomado como “fruto abortado”, entendido como ruína e como rastro, como restos que sobram da vida e da história “oficiais”, a partir dos quais o homem que viveu esse passado realiza sua tarefa de recolha e decifração. A escultura de Apolo é vista como a ruína presente daquilo que um dia foi, em tempos antigos; o torso que sobrou é efetivamente um destroço – um pedaço, um fragmento, um resto – da escultura, que se apresenta marcada pelas vicissitudes da passagem do tempo, das mudanças espaciais e das transformações históricas, e só pode ser entendida, no presente, como documento de cultura, por meio de uma reconstrução a partir dessas marcas – talvez fosse melhor dizer uma nova construção, decifradora não apenas daquilo que a escultura foi no passado, mas principalmente do tempo que sobre ela se depositou e passou a significar para o presente, como a compensar o que perdera, os “membros quebrados”.

Da mesma forma, na visão de Benjamin (1986, p.226), o passado se apresenta àqueles que por ele se interessam, tanto o historiador quanto o escritor, como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”: cabe a eles, em nome da imagem do seu futuro, “deterem-se para acordar os mortos e juntar os

3 A tradução brasileira aqui citada foi alterada, em confronto com a tradução francesa (Benjamin, 2000, p.151).

fragmentos”. No mundo moderno e contemporâneo, esse gesto de juntar ruínas e acordar mortos não é apenas negado pelo discurso dos vencedores e desvalorizado pela maioria, é também incômodo, inclusive para o escritor, se aliarmos aqui a perspectiva benjaminiana ao retrato que do poeta faz Jorge de Sena em seu poema “‘La cathédrale engloutie’, de Debussy” (primeira das “metamorfozes musicais” da obra *Arte de música*, de 1968): o poeta moderno, mesmo a contragosto, passou a ser uma “soma teimosa do que não existe”, um homem que impõe aos outros homens a “visão profunda”, a visão que eles recusam, e essa visão é o excesso do mundo em que vivemos, aquilo que sobra, os restos e destroços que ninguém quer ver, aquilo que se varre para debaixo do tapete; enfim, é “esse lixo do mundo e papéis velhos/que sai dum jarrão exótico que a criada partiu” (Sena, 1988, p.166).

Por outro lado, essa recolha e essa decifração realizadas pelo escritor só podem se dar na linguagem, que transfigura a vivência do mundo em outra experiência, esta de linguagem, experiência que, de certo modo, reduplica ou especulariza a referida vivência a partir de uma visão de mundo. Se o torso de Apolo é um fragmento, o texto de Benjamin também o é; se a escultura é uma ruína, cuja significação foi perdida e precisa ser refeita, o aforismo de Benjamin, ao reconhecê-la desse modo, também se constitui da mesma forma: note-se, para ficarmos em apenas um aspecto, que, para a formulação concisa do aforismo, a referência direta à escultura se perdeu, o “Torso arcaico de Apolo” torna-se apenas *um* torso, uma “bela escultura”, um fragmento de um fragmento, recolhido para a elaboração discursiva.

Por isso, como texto, o seu modo de articulação é o alegórico, pois, como observa Benjamin em seu *Origem do drama barroco alemão*, “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p.200). Se, por um lado, o observador da escultura

precisa construir-lhe um sentido a ser decifrado a partir de suas marcas, das marcas de sua desintegração ao longo do tempo, e se, por outro, a observação do torso levou Benjamin a uma reflexão decifradora, então seu leitor também precisa recolher os elementos da alegoria criada para, por sua vez, decifrá-la e elaborar sua própria reflexão. Como observa Susan Buck-Morss (2002, p.41) em relação à *Rua de mão única*, “o modo alegórico permite a Benjamin tornar a experiência de um mundo em fragmentos visivelmente palpável, onde o passar do tempo não significa progresso, mas desintegração”.

Essa relação entre o texto que se faz no modo alegórico e o passado entendido por esse mesmo texto como ruína e como fragmento a ser “capturado” pode ser entendida como uma linha de força significativa da literatura da segunda metade do século XX. Neste estudo, essa articulação entre fragmento e alegoria contribui para abordar aspectos relevantes do livro de contos *Os grão-capitães*, do escritor português Jorge de Sena (1919-1978).

No “PS 1974 ao Prefácio que se segue”, um dos textos introdutórios da obra, Jorge de Sena informa: “Escrevi estes contos, em 1961-62, na atmosfera de um Brasil livre, onde me exilara em 1959; e escrevi-os sem pôr peias de nenhuma espécie a toda a amargura da vida que, em Portugal, a mim como a todos havia sido dada” (Sena, 1989, p.13). Tratam-se efetivamente de nove contos que Sena escreveu entre março de 1961 (“As ites e o regulamento”) e junho de 1962 (revisão de “Homenagem ao papagaio verde”). A referida ausência de “peias” na expressão da “amargura da vida” tornava os contos “impublicáveis em Portugal” (ibidem), sujeito que estava o país aos mecanismos repressivos do Estado Novo, sobretudo a censura. Dois dos contos tiveram publicação ainda nos anos 1960, na revista *O Tempo e o Modo*: “Homenagem ao papagaio verde”, no n.41, de setembro de 1966; e “O ‘Bom Pastor’”, no n.59, de abril de 1968 (número

especial dedicado ao autor), este último, no entanto, bastante cortado pela censura. Houve ainda o projeto de uma edição brasileira que não se concretizou e da qual restaram apenas fragmentos de um prefácio, escritos por volta de 1962. O autor só conseguiria publicar integralmente a obra em 1976, dois anos depois do fim do Estado Novo português.

Mais do que uma coletânea, a obra é uma “sequência de contos”, como indica seu subtítulo,⁴ sequência que registra “algumas amargas experiências de vida lusitana” (idem, p.9) de modo quase cronológico, cobrindo um período que vai de 1928 até 1961; queria seu autor que a elaboração textual dos fatos evocados os tornasse “mais reais que a realidade” (idem, p.16), e por isso podem ser vistos como uma espécie de crônica de um tempo de repressão e medo, como retrato de uma vivência afetiva, social, política e histórica sob a ditadura salazarista, artisticamente estruturada.

Esse caráter de crônica, aliado à base biográfica das referidas “amargas experiências”, é importante para entender o modo alegórico de articulação dos contos. O próprio Jorge de Sena insistiu seja em um aspecto, seja em outro. Ao concluir o já citado “PS 1974 ao Prefácio que se segue”, o autor diz que “é como crônica amarga e violenta dessa era de decomposição do mundo ocidental e desse tempo de uma tirania que castrava Portugal” (idem, p.14) que os contos devem ser lidos. Por outro lado, como ressaltou um dos primeiros estudiosos da obra, Francisco Cota Fagundes, *Os grão-capitães* realizam a “transmutação das experiências autobiográficas”, a consubstanciação de uma história pessoal em ficção capaz de expressar “as intencionais e básicas analogias entre a experiência pessoal e a experiência nacional” (Cota Fagundes,

4 A sequência é uma forma bastante frequente na poesia e na prosa de ficção do escritor, como demonstram, por exemplo, os livros de poesia *Sobre esta praia...* (1977) e *Sequências* (1980). Cf. Fazenda Lourenço, 1998, p.347-70 (sobretudo p.360-2, no que se refere a *Os grão-capitães*).

1984, p.347). No prefácio da obra, escrito em 1971, Sena cuidou de apontar esse caráter autobiográfico da matéria dos contos: informa que o “papagaio verde” do primeiro conto (“Homenagem ao papagaio verde”) pertenceu efetivamente a ele próprio quando criança, não só ao narrador do conto; o oficial miliciano que quase morreu em Penafiel (“As ites e o regulamento”), ou que desembarcou na Grã-Canária, também foi o próprio Sena; e assim por diante, em relação a todos os contos. O que eles realizam é a evocação de “experiências vividas, testemunhadas, ou adivinhadas nas confissões involuntárias e contraditórias de alguns dos atores” (Sena, 1989, p.17). Mas é o modo como essas experiências são estruturadas, seja dentro de cada conto, seja nas relações que o conjunto promove entre eles, que estabelece sua constituição alegórica, que realiza a “amplificação ficcional da observação e da experiência das décadas de vida, sobretudo portuguesa, que me foi dado viver” (idem, 1981, p.220), como refere o autor no prefácio de outra coletânea de contos, *Novas andanças do demônio* (1966).

Ainda no prefácio d’*Os grão-capitães*, Sena observa, em relação a esse caráter autobiográfico, que

tudo aconteceu, ou terá acontecido, *quase* assim. Neste quase, porém, está toda a distância que vai das *memórias* à *ficção* – razão pela qual ninguém pode reconhecer-se, como eu também não, nos acontecimentos ou nas personagens. Se a matéria [...] é direta ou indiretamente autobiográfica – com que amargura às vezes –, a estrutura que lhe é dada é inteiramente ficção. (idem, 1989, p.17)

A distância que há entre os fatos da vida real e os fatos da ficção é estabelecida basicamente pela clássica diferença entre matéria e forma: é a estrutura de sentido dada à matéria ficcional que interessa. No entanto, a observação atenta dos contos, mesmo em relação à matéria deles, permite notar

que não é a vida real reconstituída que aparece, são cacos dela, recolhidos, decifrados e reelaborados como alegoria. O escritor desconfia dos mecanismos organizadores da memória entendida em seu sentido convencional, capaz de compor um conjunto harmônico a partir de fatos diversos: não é possível transmitir diretamente uma experiência pessoal, ela só pode ser consubstanciada em experiência em um outro plano.⁵ Os fatos diversos *permanecem* diversos, ou seja, o modo alegórico não harmoniza as relações, não “preenche lacunas” segundo uma visão totalizadora, mas, ao contrário, enfatiza o desacordo, insiste no desencontro e na dissociação, em uma visão problematizadora do tempo e da relação entre presente e passado. Dessa forma, é possível entender que Sena quisesse esses contos “mais reais que a realidade” (idem, p.16), porque não são experiências vividas, mas experiências testemunhadas – experiências de linguagem (estéticas, portanto).

É justamente essa desconfiança que parece saltar à vista quando se considera a estrutura da obra: como “retrato de uma época”, *Os grão-capitães* se apresentam como um conjunto fragmentado, pedaços soltos e sequenciados de uma vivência histórica. Como destacou Margarida Braga Neves, a sequência é “o agrupamento de textos descentrados, justapostos e avulsos, organizados de acordo com um princípio linear que acompanha e organiza as linhas caóticas

5 Essa impossibilidade de transmitir diretamente uma experiência pessoal e a conseqüente necessidade da transposição literária para sua expressão também constituíam um princípio central da estética de Goethe, poeta e romancista muito admirado por Jorge de Sena: “Como muita coisa na nossa experiência não pode ser pronunciada de forma acabada nem comunicada diretamente, assim há muito que escolhi o procedimento de, através de imagens contrapostas umas às outras e ao mesmo tempo se refletindo umas nas outras, revelar o sentido mais profundo à pessoa atenta”. (Carta a Iken, de 27 de setembro de 1827, apud Mazzari, 1999, p.81). Sobre o interesse de Jorge de Sena por Goethe, Cf. Fazenda Lourenço, 2002.

da existência” (Neves, 2008, p.24). Por um lado, no seu descentramento, a sequência procura dar um alinhamento cronológico aos contos (com apenas uma exceção, o último deles), em um procedimento que se assemelha ao do cronista, não apenas ao recolher os fatos do passado e ordená-los cronologicamente, mas também ao narrar os acontecimentos, nas palavras de Benjamin (1986, p.223), “sem distinguir entre os grandes e os pequenos”, porque “leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.

Por outro lado, a pluralidade de indicadores temporais e espaciais revela a dispersão característica dessa vivência histórica.⁶

Contos	Data fictícia	Local fictício
Homenagem ao papagaio verde	1928	Lisboa
As ites e o regulamento	1941	Penafiel
Choro de criança	1942	Porto
O “Bom Pastor”	1943	Porto
Os irmãos	1945	Lisboa
Os salteadores	1953	Trás-os-Montes
Boa noite	1957	Lisboa
Capangala não responde	1961	Angola
A Grã-Canária	1938	Oceano Atlântico

É como se o conjunto se apresentasse como uma apanhadora de fragmentos do passado, de momentos ao mesmo tempo insignificantes e significativos, dispersos e descontraídos no tempo e no espaço. São restos de uma memória, uma desintegração estrutural que corresponde à própria desintegração da experiência do mundo. Em contrapartida, esses restos são aquilo que sobra, o excesso da experiência histórica: contrastando com a história oficial da ditadura salazarista e seu discurso triunfante, os contos elaboram a

6 O quadro acima, com a estrutura sequencial dos contos, é adaptado de outro, mais completo, elaborado pelo próprio Sena e transcrito em Fazenda Lourenço (1998, p.362).

amargura (palavra insistentemente repetida pelo autor na dedicatória e no prefácio do livro), a castração, a frustração, enfim, o padecimento do sujeito diante de um contexto que o oprime e o exclui. O texto literário configura-se então como o lugar (o único lugar possível) de transposição e de “salvação” desse excesso. Em um fragmento ainda inédito, Sena diz:

A literatura é transposição e criação estética de realidade. Essas transposição e criação não podem continuar a fazer-se em obediência aos pressupostos monstruosos de angelização, com o seu cortejo de inibições e de repressões. É preciso que, para transformar-se o mundo, tudo isso que, mesmo na maior violência, ficava *de fora*, deixando em liberdade nas consciências e na vida os mais sinistros conluios repressivos, entre na literatura enquanto tal. [...] A literatura tem sido *menos* do que vida. Mas se ela é uma criação que se acrescenta à vida, englobando-a e superando-a, é preciso que, sendo *mais* do que ela, a compreenda toda, em todos os seus aspectos, especialmente naqueles que, por malditos, por terríveis, por apavorantes, não podem nem devem continuar fora do alcance da visão estética.⁷

Percebe-se aqui a sintonia entre as concepções de Sena e Benjamin: a transformação do mundo pressupõe uma visão estética que consiga englobar todos os aspectos da vida, principalmente aqueles que ficaram “de fora”, aquilo que é recusado e subestimado, aquilo que é varrido para debaixo do tapete ou escondido em um “jarrão exótico”, em nome do medo e da “angelização”, e que, por isso mesmo, perpetua a barbárie da nossa cultura. É preciso um outro anjo, que apanhe e decifre o que foi reprimido e excluído, para que

7 Este fragmento e vários outros, escritos por volta de 1962, destinavam-se a ser o prefácio de uma edição (talvez brasileira) d’*Os grão-capitães*, e constam de *Sobre teoria, história e crítica literária*, obra preparada por Mécia de Sena para publicação, ainda inédita.

os “sinistros conluios repressivos” sejam encarados e desfeitos. E isso é feito pelo modo alegórico, que potencializa a experiência do mundo em fragmento e a compreensão da passagem do tempo como desintegração.

Nessa perspectiva, interessa-me observar mais de perto o conto “Os salteadores”, o sexto da sequência d’*Os grão-capitães*. Esse conto merece uma observação de Jorge de Sena no já referido “PS” ao prefácio da obra:

Se todos [os contos], menos esses dois [“Homenagem ao papagaio verde” e “O ‘Bom Pastor’”], eram impublicáveis, um outro, se uma publicação se tentasse, era-o mais que nenhum, *Os Salteadores*, por dizer respeito a um facto cujas linhas gerais chegaram aos meus ouvidos exactamente como o conto narra, e que envolvia a extinta P.I.D.E. (Sena, 1989, p.13)

Ou seja, trata-se mais uma vez de afirmar a origem na experiência pessoal daquilo que é transmutado em ficção. No entanto, é relevante observar que tanto os fatos de que o autor foi testemunha (porque os ouviu de alguém) quanto a configuração do relato (o testemunho de alguém envolvido nos fatos) são transpostos para a ficção, já que é possível supor que o fato “que envolvia a extinta P.I.D.E.” é aquele relatado por uma das personagens. Tem-se, então, uma narrativa enquadrante (a viagem de carro dos engenheiros) e uma narrativa enquadrada (o relato do chofer do carro), cujos paralelos contribuem significativamente para a configuração alegórica do conto. Seu trecho (o da narrativa principal, enquadrante) é relativamente simples: a ação está situada em “Trás-os-Montes, 1953” (idem, p.153) e consiste na viagem de dois engenheiros, conduzidos em um carro por um chofer, que atravessam uma serra sinuosa, durante uma noite nevoenta. As personagens são apanhadas nessa viagem, e nada indicia, de início, o “desanuviamento” que se dará ao longo do texto:

Nenhum deles ia mergulhado nos próprios pensamentos, mas suspensos no rememorar confuso de frases soltas (sobradas da conversa impessoal com que haviam entretido as horas de viagem), de recordações íntimas e intransmissíveis (subjacentes e sem qualquer conexão com a troca de impressões, em que a irritação de ambos fizera coro, acerca de intrigas de serviço) que a escuridão, a monotonia, o isolamento, o frio que embaciava internamente os vidros, amplificavam obsessivamente, fechando cada um no vegetar entediado e sensual das próprias vidas, na incomodidade cabeceante, mole e contraída, em que um almoço gorduroso e providencialmente demorado, comida havia horas, prolongava, na imobilidade forçada e trepidante, flatulências ácidas. (idem, p.156)

O estado geral dos ocupantes do carro é de um “vegetar entediado e sensual”, de um fechamento em si mesmo, de uma comunicação “irritada” ou inexistente; a viagem é simultaneamente conjunta e solitária; os engenheiros estão “suspensos” do próprio pensamento. Mas é justamente essa suspensão que permite que se insinuem “recordações íntimas e intransmissíveis” nas três personagens, e que possibilita um processo de rememorar, significativamente uma rememoração de “sobras” – de frases soltas “sobradas da conversa impessoal”. Será dessas sobras, desse excesso em que não se quer pensar, mas que emerge a contragosto em um estado de lassidão, que se fará o diálogo das personagens, e posteriormente o testemunho de uma delas.

A primeira recordação é do engenheiro mais velho, espécie de representante de uma voz oficial e conservadora: em uma outra viagem por aquela mesma serra, em uma noite também nevoenta, ele encontrou dois lobos, que perseguiu a tiros; em seguida, por associação, relembra a perseguição aos salteadores que havia naquela mesma região. Há aqui um primeiro sentido do título do conto: lobos e homens são ambos salteadores, formam alcateias e bandos (que são ambos coletivos de salteador) e assaltam nas estradas,

atacam de surpresa para roubar ou matar. A associação não é despropositada, revela um juízo de valor do engenheiro mais velho, para quem os salteadores, ladrões cruéis e sem lei, precisavam ser, como foram, caçados e banidos.

O contraponto dessa visão é dado pelo engenheiro mais novo, para quem esses homens das serranias do Norte “não eram *bem* salteadores” (idem, p.159, grifo do autor), mas foragidos da guerra que “tinham a cabeça a prêmio” (idem, p.160). Estabelece-se então um diálogo que aprofunda o desacordo entre os pontos de vista dos engenheiros e revela aos poucos a identidade dos ditos salteadores: espanhóis republicanos que, nos anos 1940, haviam fugido para Portugal, depois da vitória dos nacionalistas franquistas, ao fim da Guerra Civil Espanhola. Essa “gente perigosa, capaz de tudo” (idem, p.163), segundo a opinião do engenheiro mais velho, foi capturada pelos militares portugueses e supostamente reconduzida para a Espanha, pelos próprios espanhóis que teriam vindo buscá-la. Esse diálogo abre caminho para a narrativa enquadrada, o relato de uma terceira viagem, a desses espanhóis capturados, conduzidos à fronteira pelo mesmo chofer que conduz os engenheiros.

Fica claro que o engenheiro mais velho apenas repete a versão oficial dos fatos, cujas lacunas e incoerências são denunciadas pelo engenheiro mais novo. No entanto, nem um nem outro têm acesso ao que ficou “de fora” dessa versão, ao que se procurou apagar da história, ao que não foi visto (ou não se quis que fosse visto). É nesse momento que se dá o retorno do reprimido, desse excesso que não pode mais ser contido. É a voz do motorista que vem “dissipar a névoa”, ao revelar que foi ele quem conduziu, em uma camioneta que tinha, os espanhóis capturados até a fronteira da Espanha, sem saber o que iria presenciar. O relato do *chauffeur* entrelaça choque, memória e testemunho: ao contar aos engenheiros sua versão dos fatos, ele rememora e testemunha para e diante deles (aparentemente pela pri-

meira vez) aquilo que viu, aquilo de que participou, aquilo de que foi testemunha; e o que ele faz é o testemunho de um choque. Por outro lado, o conto elabora, nesse processo de ficcionalização do testemunho, uma alegoria que tem como tema principal a castração.

O choque mais evidente é o fato de o chofer ter presenciado o fuzilamento dos espanhóis no momento em que foram entregues na fronteira:

O inspector deu-me ordem que avançasse com a camioneta e fizesse a manobra para regressarmos. Eu tinha-me apeado, e, quando ia a subir para o volante, vi os presos todos encostados à parede do posto, com os “guardias” [espanhóis] na frente deles. E nem sei se cheguei a ouvir os tiros, porque, caíam eles, e caía eu, redondo, no chão, com uma coisa que me deu. (idem, p.166)

Essa “coisa” configura-se como uma experiência insuportável, um excesso de estímulo tão forte que leva à perda de consciência, ao adoecimento, a uma espécie de desfazer-se de si mesmo: “Eu fiquei doente de cama, muitos dias, e, logo que estava capaz de me levantar e sair, vendi ao desbarato a camioneta” (idem, p.167). No entanto, se o testemunho é o do choque e da perda (ou das perdas – dos sentidos, da camioneta, do sentido da vida), é também o de seu correlato, o da identificação: o paralelismo das quedas (dos fuzilados e do motorista) não só indica o confronto com a morte (literal para os primeiros, simbólica para o segundo), mas também a revelação da situação que é comum a todos. Ao recobrar a consciência, o motorista percebe confusa e dolorosamente que foi instrumento involuntário da violência, que foi simultaneamente vítima e carrasco: ele fica “só a tremer e a repetir [consigo], ‘fui eu quem os trouxe, fui eu quem os trouxe’” (ibidem).

Essa identificação ilumina, de certa forma e *a posteriori*, aquilo que o motorista havia relatado anteriormente, o mo-

mento em que os espanhóis foram “postos a mijar”: conta o motorista que, durante a viagem, um dos espanhóis presos quis aliviar-se; como eles estavam com as mãos amarradas atrás das costas, e como o inspetor de polícia responsável por eles não pretendia desamarrá-los, este ordena a um dos policiais que “ponha esses homens a mijar” (idem, p.164). Diante do protesto do policial, o inspetor relembra: “‘Lá na cadeia, quando torce essas partes aos presos, para obrigá-los a falar, não pega nelas? E vocês’, disse para os outros, ‘também nunca fizeram esse trabalho?’” (idem, p.165).

A situação, que a princípio foi motivo de risos e escárnio da parte dos policiais, reveste-se de outro caráter. A associação, pelo inspetor, com a violência da tortura deixa claro que a solução para pôr os espanhóis “a mijar” não é apenas uma questão prática: é também uma outra forma de perpetuar a tortura, uma nova face da violência, uma outra maneira de oprimir os prisioneiros. E essa opressão se configura como uma espécie de castração: aos espanhóis, de mãos atadas, é vetado um direito e um poder elementares de um homem, o direito (e o poder) sobre o próprio corpo no que se refere a suas necessidades básicas, o direito sobre o próprio corpo no que se refere a poder tocá-lo e sobre ele exercer seu domínio, o direito (e o poder), enfim, de pegar no próprio pênis para mijar. Caberá a um outro, detentor do poder (os policiais), esse domínio.

Jorge de Sena insistiu longamente no tema da castração ligado à ditadura salazarista, como, por exemplo, no “PS” de 1974, em que fala da “tirania que castrava Portugal” (idem, p.14), ou em uma carta a Vergílio Ferreira, de novembro de 1964, em que explica que, nos contos d’*Os grão-capitães*, “tudo é descrito, referido e dito, nos termos da obsessão sexual que corresponde à castração da vida portuguesa nos últimos anos” (Sena; Ferreira, 1987, p.123). O sofrimento imposto por um sistema totalitário, o risco permanente de perda daquilo que constitui minimamente a dignidade, sur-

ge como um processo de castração; nos contos, essa castração é alegorizada de diferentes formas e anunciada desde o início por uma das epígrafes, retirada da *Teogonia*, de Hesíodo: “A excisa virilidade de Urano caiu no mar inquieto, aonde, da terra firme, Cronos a lançou. E por muito tempo vogou desencontrada” (Sena, 1989, p.23). Ora, como lembra Ivan Ward (2005, p.65-6), Urano é uma das configurações mitológicas da castração, ambigualmente colocada entre perda e criatividade. No entanto, a epígrafe escolhida por Sena insiste apenas na perda, no “desencontro” da virilidade errante e inquieta.

No caso de “Os salteadores”, se essa castração significa, depois das palavras do inspetor, uma forma de tortura, uma nova maneira de oprimir os prisioneiros, é preciso observar que a violência dessa nova forma de opressão não se faz apenas sobre os presos, as vítimas, mas também sobre os policiais, os carrascos: se na cadeia, durante a tortura, o “torcer as partes” do prisioneiro é o exercício do poder pela força que castra, ali, na beira da estrada, são os policiais que são também castrados, desprovidos de seu direito e de sua força e obrigados a prestar-se ao exercício do direito – do outro – de mijar. Quem ri, então, são os espanhóis. O que ocorre nesse momento é uma anulação completa da dignidade desses homens, presos e policiais, vítimas e carrascos; sobra apenas a violência da barbárie que se abate sobre todos.

Essa mesma violência também recai sobre o motorista, igualmente castrando-o. No fim de seu relato, diz ele que, ao ser deixado em casa, ouviu do inspetor: “Fica sabendo que não viste nada. Vê lá se queres que te ponham a mijar” (Sena, 1989, p.167). O acontecimento presenciado pelo motorista à beira da estrada adquire um caráter idioletal, deixa de ser um fato único e excepcional para se converter em uma espécie de metáfora condutora da situação de repressão, privação e medo a que todos estão sujeitos. Diante disso, o chofer recolhe-se, fecha-se em si mesmo,

vende a camioneta e, em um último gesto de vítima e carrasco, queima o ofício esquecido pelo inspetor no interior do veículo, “ofício com a lista dos nomes dos espanhóis, os endereços que eles tinham dado, várias coisas que eles tinham declarado para se identificarem” (ibidem). Destroí, como carrasco, os rastros da identidade dos espanhóis, ou o que sobrou dela, e tem destruída, como vítima, sua própria identidade, ou o que restou dela. Seu relato, sua confissão, como ele próprio, é uma ruína.

Ao tratar do conceito de castração, Ivan Ward (2005, p.46) considera que “o retorno do reprimido é o que machuca fundo e às vezes é impossível suportar. Em cada [caso], a reação é como a de uma vítima de tortura”. É o que se pode detectar no conto de Sena: o testemunho do chofer é o de seu padecimento, o da perda e do desencontro, padecimento este vivido e relatado como insuportável, o que torna o testemunho absolutamente necessário à personagem que, como vítima de tortura, tem na elaboração narrativa do que viveu talvez a única forma de reagir ao horror que presenciou e de que foi obrigado a participar.

Essa reversibilidade e esse intercâmbio de papéis (de vítima e de carrasco), que o conto desenvolve, reelaboram os sentidos de seu título. Se salteadores são, como vimos no início, aqueles que salteiam, que tomam de assalto para roubar, também são aqueles que surpreendem, que caem de improviso sobre alguém; por outro lado, saltar-se (a forma pronominal do verbo) significa sobressaltar-se, ser tomado por medo ou susto. Pode-se perceber como, no conto, todos são simultaneamente salteadores e salteados: os espanhóis, foragidos que roubam para sobreviver e são assaltados pela morte; os policiais, carrascos sobre quem recai de improviso a própria repressão; o motorista, condutor dos prisioneiros, apanhado repentinamente pelas circunstâncias, tomado pelo medo; e os engenheiros, que involuntariamente tomam de assalto a memória do motorista e são surpreendidos por seu testemunho.

Esse desdobramento metafórico dos sentidos de saltador pode também ser estendido para todo o conjunto da sequência d'*Os grão-capitães*: saltador também é o narrador do conto, e os narradores dos outros contos, seja porque tomam de assalto seus leitores, no desvelamento da “visão profunda” e incômoda daquilo que ficou “de fora”, seja porque o escritor que os imagina percorre aos saltos (mais um sentido do verbo saltar) a história, recolhendo e decifrando seus destroços, apanhando o passado como “o fruto abortado da coação e da necessidade” para, alegoricamente, tirar o melhor partido dele.

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas e poemas traduzidos. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de S. P. Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.221-32. (Obras escolhidas 1).
- _____. *Rua de mão única*. Trad. de R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas 2).
- _____. *Sens unique*: précédé de *Enfance berlinoise*. Trad. et préf. de J. Lacoste. Paris: s. n., 2000.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. de A. L. de Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- COTA FAGUNDES, F. A transmutação das experiências autobiográficas em *Os grão-capitães*, de Jorge de Sena. In: LISBOA, E. (ed.). *Estudos sobre Jorge de Sena*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p.344-67.

- FAZENDA LOURENÇO, J. Informe sobre a presença de Goethe na obra de Jorge de Sena. In: _____. *O brilho dos sinais: estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Caixotim, 2002. p.117-23.
- _____. *A poesia de Jorge de Sena: testemunho, metamorfose, peregrinação*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998.
- MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata* de Günter Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- NEVES, M. B. Os contos impublicáveis de Jorge de Sena. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro, n.9, p.17-28, 2008.
- SENA, J. de. *Antigas e novas andanças do demónio*. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1981.
- _____. *Poesia-II: Fidelidade; Metamorfoses, seguidas de Quatro sonetos a Afrodite Anadiómena; Arte de música*. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Os grão-capitães: uma sequência de contos*. 5.ed. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SENA, J. de.; FERREIRA, V. *Correspondência*. Lisboa: INCM, 1987.
- VIÑAR, M.; VIÑAR, M. *Exílio e tortura*. Trad. de W. B. Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.
- WARD, I. *Castração*. Trad. de C. M. Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ediouro, São Paulo: Segmento-Duetto, 2005. (Conceitos de psicanálise, 7).