

HISTÓRIA, ESTÓRIA, ESTÓRIAS: PARA LER *O ESTANDARTE DA AGONIA*, DE HELONEIDA STUDART

(Luis Maffei – UFRJ)

*Ser amada
por ti*

doce...

*Por ti
loura e doce
Por ti memória e lua*

*Por ti
mito e mãe*

doce...

Maria Teresa Horta

1 – Estórias de amor

Talvez seja um caminho interessante para o começo da abordagem daquela que narra *O estandarte da agonia* a seguinte constatação: esse romance é, em primeiro lugar, um problema de mulher. A partir dessa afirmação, não se pense na hipótese de que o trabalho de Heloneida Studart em questão – considerado, pela própria autora, o melhor de sua produção literária¹ – seja da ordem do feminismo ou de qualquer outra que insista na fundação do lugar da mulher numa sociedade predominantemente machista, mesmo porque o machismo, *stricto sensu*, não é uma questão no romance. Sugiro que *O estandarte na agonia* é um romance de mulher porque tudo na obra passa pelo feminino, mais especificamente por alguns de seus sentidos, sentidos esses, claro, construídos pela cultura: não se perca de vista que é a cultura que funda as categorias especificadoras do comportamento de um determinado gênero. E, por falar em cultura, é justamente esse incontornável aspecto da vida humana, peculiarizado geograficamente, que comparece logo no começo do romance (1981: 7): “E eu, mais do que qualquer outra pessoa, sou filha de Estela, a moça mais bonita da cidade, do país e do mundo”. Não é desprezi-

¹ Afirma Heloneida Studart: “De todos os meus romances publicados prefiro *O Estandarte da Agonia*.” In: <http://www.heloneidastudart.jor.br/biografia.htm>

vel o fato de o primeiro nome de personagem a aparecer em toda a obra seja o da mãe da narradora, e não o da própria narradora: com efeito, não é o machismo que impede a autonomização de Açucena, mas sim uma realidade que se lhe configura, desde a infância, matriarcal. Desse modo, é uma figura feminina a que primeiro se impõe sobre a narradora, e é essa figura, a mãe, quem constrange a afirmação da filha como indivíduo pleno (1981: 11): “Era exatamente assim que a mamãe me chamava: a menina. Nada de nomes próprios. Nunca me tiravam retratos”.

Portanto, será repressivo o ambiente em que se cria a personagem protagonista, o que perfaz o primeiro anúncio da ambiência trágica que caracteriza o romance. E o primeiro desencanto da narradora como mulher é justamente com o homem por quem se apaixona, uma personagem de nome Bruno (1981: 13):

Quando Bruno me beijou pela primeira vez, fui para diante do espelho e tirei a roupa. Descobri imediatamente que sempre fora bonita sem saber e me perguntei por que me chamavam ‘a menina’. Notei, um pouco abaixo do umbigo, um sinal de beleza semelhante a uma vespa e quis que Bruno o visse. Tocasse. Possuísse.

O desencanto ocorre exatamente após essa vontade de independência que Açucena experimenta a partir da descoberta do erotismo: é apenas o desejo que possibilita à narradora a incompreensão do porquê se lhe chamam “a menina”, pois se descobre ela, já que passa a recusar sua infantilidade, uma mulher em pleno. Mais, uma mulher bela (“sempre fora bonita”), logo uma mulher capaz de protagonizar sua sexualidade, tanto que se dirige à casa do namorado a fim de que ele “visse”, “tocasse” e “possuísse”² seu corpo, metonimizado pelo sinal “de beleza semelhante a uma vespa”. Entretanto, ao chegar à casa de seu namorado, Açucena o vê (1981: 14) “abraçado a uma criatura de rosto maquilhado, as mãos cheias de anéis de azeviche”: já na primeira relação amorosa, e logo no momento da mútua entrega sexual, a narradora é traída: essa notícia trágica de *O estandarte da agonia* ataca justamente a feminilidade da protagonista.

E não é apenas o primeiro amor da narradora que fracassa: todos eles, de um modo ou de outro, redundarão no não conseguimento do prazer, da realização. Seu casamento – dado decisivo da vida de Açucena, pois a retira do Nordeste e a leva ao Rio

² Não deixam de ser notáveis as diversas armadilhas que cercam aquele que trabalha com a literatura: é exatamente quando da assunção do desejo de independência que Açucena faz reaparecer um modo de dizer do sexo que sugere ser o homem o elemento ativo e a mulher o passivo na relação sexual.

de Janeiro, retirando-a, assim, do ambiente opressor que lhe cercou desde o nascimento –, por exemplo, nunca se estabelece como um relacionamento de plenitude erótico-amorosa; quem traz este fato para o discurso é a mãe da narradora (1981: 145): “Quando você se casou, o corpo do homem lhe causou tanto mal que vivia com complicações ginecológicas... Pensa que esqueço?”: é o casamento como indicativo da norma, a partir do fato de ele ser aquilo que permite à protagonista escapar, senão da norma repressiva familiar, ao menos do ambiente que serve de cenário a essa repressão, para embarcar numa norma outra, o casamento mesmo. Cabe, portanto, uma reflexão acerca da própria característica do casamento; de acordo com José Miguel Wisnik, (1995: 221):

Durante muito tempo, de uma maneira que remonta às mais antigas relações entre a idéia de amor e a de casamento, o princípio da paixão se opõe ao desgarramento e à ruptura. Os teólogos da Igreja chegaram a dizer que o marido ardente, que se comporta com sua esposa como amante, trai o próprio princípio do casamento desde dentro, constituindo-se numa estranha forma de adultério (não se estranhe portanto que o amor-paixão e o casamento passionai sejam figurados como antítese e transgressão do matrimônio).

Desse modo, não soa estranha a repulsa de Açucena a seu marido, repulsa que se localiza, simbolicamente, nas regiões “ginecológicas”, ou seja, nas regiões do corpo que se referem diretamente à prática sexual: se o “princípio do casamento”, na mirada de certos “teólogos da Igreja”, é a “antítese” do “casamento passionai”, tem-se uma norma que, de certo modo, a narradora não deixa de cumprir, e ressalte-se que, no romance, a personagem Pedro, o marido, jamais manifesta qualquer incômodo diante da distância que Açucena se lhe assume. Desse modo, existe uma perfeita adequação entre o comportamento desse casal e aquilo que determina, de acordo com Wisnik, “o próprio princípio do casamento desde dentro”.

E existe um outro dado que reforça a frieza de tal relação: o momento histórico em que se situa o romance³ é bastante permissor dum comportamento adequado à sociedade industrial, tema dos mais fortes da reflexão de Herbert Marcuse: (1972: 54): “O princípio de prazer foi destronado não só porque militava contra o progresso na civilização, mas também porque militava contra a civilização cujo progresso perpetua a domi-

³ Em nenhum momento da obra aparece alguma notícia que precise a época em que se passa o relato. No entanto, o romance tem diversas informações que, a partir de um conhecimento de história prévio do leitor, sugerem que a época é a da ditadura militar brasileira, portanto algo que se localiza entre finais dos anos sessenta e os primeiros anos da década de oitenta.

nação e o trabalho esforçado e penoso”: não é de espantar que o principal tema da vida de Pedro, marido de Açucena, seja seu trabalho, “esforçado e penoso”. É esse panorama, incrementado por a circunstância que cerca a protagonista ser a de um regime militar, que lhe nega, mais uma vez, o exercício de sua feminilidade, o que fica claro quando, por causa do desaparecimento de seu filho, Açucena vê-se obrigada a visitar um quartel, em companhia de seu amigo e vizinho Argemiro (1981: 50):

(...) deveria acompanhar Argemiro a um quartel localizado no próprio bairro da Tijuca e que, segundo constava, estava repleto de presos seqüestrados por motivos políticos. (...) Pediu que eu tomasse um banho frio e mudasse a roupa. Devia me vestir com um vestido sóbrio, que não perturbasse o coronel. Um vestido simples como uma ordem. Um vestido totalitário.

O modo de dizer do vestido poderia ser um modo de dizer da repressão: se a sociedade sobre a qual se debruçou Marcuse é notavelmente totalitária, a que mostra seus mais assustadores tentáculos a Açucena o é ainda mais⁴. E não é monossêmico o uso de “ordem” no fragmento recém-citado: ordem é aquilo que pode ser expresso pelo vocábulo civilização, vocábulo chave do texto de Freud, *O mal estar na civilização*, que se encontra na origem da obra de Marcuse aqui citada. Portanto, é uma “ordem”, uma civilização totalitária como o vestido que Açucena deve usar que cerca, e oprime, a feminilidade da narradora de *O estandarte da agonia*. E “ordem”, claro, também será mando, ditame, algo que se origina de um exercício de poder: está Açucena diante de uma realidade que a impede de extrapolar não apenas as ordens da civilização que a circunda, mas também um destino trágico, cujos ditames jamais permitem a plena vivência do amor.

E este destino trágico reforça-se com o aparecimento de um outro Bruno no romance, encontrado por Açucena quando ela busca seu filho. O segundo Bruno – jovem que conheceu o filho da narradora quando do envolvimento de ambos na militância política que buscou combater a ditadura militar brasileira – mimetiza o primeiro amor fracassado da protagonista não apenas pela homonímia com o outro, mas porque alguns aspectos da outra estória repetem-se nesta: por exemplo, em ambas vivências Açucena vai ao cinema acompanhada do Bruno da vez. É notável também o fato de o que se estar

⁴ Não é surpreendente, claro, que a obra mais conhecida de Herbert Marcuse, *Eros e civilização*, situe-se entre os livros proibidos pela ditadura militar brasileira.

a escrever ser um relato da personagem que o narra: ela sempre se refere ao Bruno encontrado na maturidade como o segundo Bruno, revelando, evidentemente, que existe um fio a unir as duas personagens, fio este que diz respeito tão-somente à biografia da narradora, pois não existe, no plano factual, nenhuma semelhança de grande monta entre os dois homônimos. O que existe, decerto, é outra notícia de que nenhuma história de amor terá termo efetivo em *O estandarte da agonia*, nem mesmo a que poderia envolver Açucena e seu único (à exceção de Luís, o filho) interlocutor masculino pleno, Argemiro, homem, como a protagonista, casado e infeliz no casamento. Argemiro, a exemplo de Açucena, tem origem nordestina e, em diversas passagens do romance, funciona como uma espécie de voz sábia, como no caso, aqui já citado, da visita da protagonista ao quartel tijucano. Entretanto, essa não é uma personagem desprovida de complexidade: seu matrimônio infeliz faz com que Argemiro seja capaz de atos no mínimo discutíveis, como, numa circunstância pouco clara, ser responsável por balear a esposa doente.

De todo modo, existem em Argemiro diversos aspectos que poderiam levar Açucena a com ele envolver-se. Por exemplo, ele é médico, e exerce sua profissão com altíssima dose de generosidade; ademais, a voz sábia que ele possui é como que uma referência para a narradora, que freqüentemente o escuta. E não se pode contornar o fato de que a experiência que Açucena passa a vivenciar a partir do desaparecimento de seu filho, experiência essa que a leva a um contato com a sordidez do regime militar brasileiro, Argemiro já tivera, ainda que o médico, a exemplo de sua vizinha, jamais tivesse sido exatamente um militante político: ele sofre prisão e tortura apenas por ter atendido, em obediência ética ao juramento de Hipócrates – segundo o qual a saúde do paciente deve ser a primeira preocupação do praticante da medicina –, a um jovem militante que fora baleado.

Mas, ainda Argemiro sendo dotado de diversas características que poderiam fazer com que Açucena com ele se envolvesse afetiva e eroticamente, e ainda que o médico ame a protagonista do romance, eles não se envolvem de modo pleno. A única ocorrência dessa ordem que há entre os dois não configura sequer uma certeza; após uma operação militante em São Paulo, quando Açucena, em consequência da procura pelo filho, já se vê envolvida com a resistência ao regime, retornam a narradora e Argemiro ao Rio de Janeiro (1981: 219): “Na manhã seguinte, quando pegamos o avião para voltar ao Rio, Argemiro falou vagamente no ‘calor que eu tinha no umbigo’. Talvez tivesse

me dado a ele, mas isso não me interessava”. Ou seja, mesmo que tenha havido sexo entre as duas personagens, isto não configurará nenhum futuro amoroso entre os dois.

2 – A estória de amor

Nada da ordem do físico acontece entre o segundo Bruno e Açucena, apenas uma espécie de jogo sedutor que sempre sugere a iminência de um envolvimento. Mas não é exatamente a remissão ao primeiro Bruno da vida da narradora que fez com que o segundo pudesse surgir no romance como um possível caso de amor, mas sim o fato de ele remeter, incessantemente, à figura de Luís, filho de Açucena. Tal remissão deve-se não apenas à juventude da personagem Bruno, mas também ao fato de ele ter sido companheiro de militância de Luís.

Logo, o fato de a sedução ocorrer entre o segundo Bruno e Açucena tem que ver com uma das questões mais decisivas do romance: a acentuada sensualidade que cerca a relação mãe e filho, Açucena e Luís, relação que será da ordem efetiva da paixão (1981: 20): “Aquele maternidade apaixonada não me deixava um sinal. Eu, sempre tão contida, passava dias tagarelando com meu filho”. A paixão, neste caso, é da esfera da efetiva ambiência incestuosa, não porque mãe e filho pratiquem o amor erótico, mas porque toda a sensação que os envolve é dessa ordem. Exemplo claro disso é o depoimento da mãe da narradora (1981: 24): “(...) você vive doida por ele. Nem envelhece, para parecer a namorada desse filho!”. A aparência, aqui, revela o quanto se confunde a relação entre mãe e filho com a relação entre efetivos amantes, ou namorados.

Um aspecto reforça tal circunstância: é Luís quem fornece à mãe a definitiva asunção de sua feminilidade; quando do parto, a narradora revela (1981: 8): “Naquele momento, também começavam minha beleza escondida e minha feminilidade negada. Um homem, meu filho”: mesmo estrutura convencional, filho homem, é invertida, comparando ao sintagma em primeiro lugar a masculinidade de Luís. Assim sendo, é como se o surgimento do filho revelasse a mulher que a mãe é, e o fato de esse filho ser homem é o dado fundamental desse encontro sugestivo do universo erótico.

Portanto, é possível pensar o resultado da relação entre Açucena e Luís como uma possibilidade de estabelecimento de completude, e a idéia de completude em ser aparece, no *Banquete*, quando do discurso de Aristófanes (2002, p. 121):

Outrora a nossa natureza era diferente da que é hoje. Havia três sexos humanos e não apenas, como hoje, dois. (...) acrescentava-se mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: andrógino. Este animal formava uma espécie particular e o nome hoje não passa de insultuoso epíteto.

O texto platônico, através de um de seus discursantes, oferece a hipótese remota do sexo pleno, o andrógino, por ele ser “composto dos dois sexos”, ou seja, do masculino e do feminino. Desse modo, o surgimento, na vida de Açucena, do elemento masculino, fará com que se abra para ela a viabilidade de uma espécie de androginia. E não se perca de vista que quem reúne o andrógino é Eros: logo, não é demasiado detectar uma forte presença erótica no relacionamento entre mãe e filho que é o principal evento afetivo de *O estandarte da agonia*.

Luís será, com efeito, o único amor da vida da mãe (1981: 124): “Era meu amor, o único ser no mundo a quem meu coração defendido podia se declarar: *a-mor*”. E ele retribuirá essa intensa amorosidade (como se lê na visão totalizante que Luís tem da mãe (1981: 49): “O mundo era ‘mamãe’, antes de se transformar no horror mais absoluto”), mesmo porque é capaz de se tornar um como que rival do pai, numa perspectiva um tanto edipista: quando Pedro lhe pergunta (1981:20), “Pensa que isso é o quê? A casa da mãe Joana?”, Luís, desafiador, responde (1981: 20):

Não. Eu sei que é a casa de Açucena, minha mãe. Ao homem que ela ama não alcançarão nem o raio, nem o corisco, nem a praga de cobras de Frei Vidal da Penha, nem a maldição de Frei Damião, nem o ódio do Anti-Cristo. O corpo do homem que Açucena, minha mãe, ama é fechado pelos sete lados, com a chave do reino de Vajucá. E como este homem sou eu, tudo pra mim dá certo e tenho na testa uma estrela resplandecente!

É notável que Luís, no fragmento recém-citado, jamais se refira a si mesmo como filho, apesar de se referir à mãe como “mãe”. Por outro lado, refere-se Luís a si próprio como “homem”, termo que, relacionado à mulher, sobretudo quando o discurso passa pela idéia de amor, tem uma altíssima significação erótica. Não deixa de chamar a atenção, também, o fato de o receptor da fala citada ser o pai, homem que se poderia, em tese, considerar donatário do amor de Açucena. Portanto, é de mão dupla o sentimento incestuoso que une mãe e filho.

Luís, a propósito, não apenas torna recíproca a paixão sentida por sua mãe, mas, de algum modo, é o inventor dessa mãe enquanto mulher: se a feminilidade de Açucena

foi constrangida, desde sua infância, por sua mãe Estela, é Luís, como homem, portanto como parte fundamental do andrógino, quem pode fazer a mulher que existe em sua mãe vir à tona; é Açucena quem confessa (1981: 74): “Meu filho foi a única pessoa na terra capaz de rasgar o legado de minha mãe”. Assim sendo, não é despropositada uma citação a Herberto Helder (1996: 43), poeta que tem como um dos temas fortes de sua obra justamente a relação mãe e filho:

*E as mães são cada vez mais belas.
Pensam os filhos que elas levitam.
Flores violentas batem nas suas pálpebras.
Elas respiram ao alto e em baixo. São
silenciosas.
E a sua cara está no meio das gotas particulares
da chuva,
em volta das candeias. No contínuo
escorrer dos filhos.
As mães são as mais altas coisas
que os filhos criam, porque se colocam
na combustão dos filhos, (...)*

São claríssimas as sugestões eróticas no fragmento citado, e ressalte-se que o título do longo poema ao qual tal fragmento pertence é “Fonte”: se Açucena é fonte da existência mesma de Luís, Luís será fonte do nascimento feminino de Açucena. Nesse sentido, Luís será o criador de sua mãe: “As mães são as mais altas coisas/ que os filhos criam”. É claro que, do mesmo modo que é possível afirmar ser Deus uma criação do homem, pois sem o elemento humano, ou seja, a criatura, não haveria razão de ser para a existência do Criador⁵, pode-se dizer que um filho cria sua mãe simplesmente porque

⁵ Talvez não exista exemplo mais bem acabado de tal mútua dependência entre Criador e criatura que um admirável poema de Gregório de Matos (1997: 22, 23):

*Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinqüido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.*

*Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido,
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.*

*Se uma ovelha perdida, e já cobrada
Gloria tal, e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na Sacra História:*

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada

a maternidade se potencializa apenas quando do parto, ou seja, da concreta existência do filho. Mas, tanto no caso do poema herbertiano como no da relação entre Luís e Açucena, o que passa a existir quando do surgimento da relação mãe e filho não é apenas a maternidade ela mesma, mas uma “combustão” erótica, um estado de absoluta potência amorosa, uma respectiva razão de ser existencial. Ademais, “as mães são cada vez mais belas”: cumpre recuperar a afirmação de Estela acerca de Açucena (1981: 24): “(...) você vive doida por ele. Nem envelhece, para parecer a namorada desse filho!”: esta mãe, como as mães do poema de Herberto Helder, é cada vez mais bela a partir do advento Luís.

É interessante ressaltar que tal erotismo dá-se numa relação entre mãe e filho, não nas relações entre mãe e filha presentes do romance. Isso fica claro na ausência de grande afeto que marca o relacionamento entre Açucena e sua mãe, fundado na represão e na fundação dum “legado” que apenas Luís “pôde” rasgar. Mas Açucena acaba por reduplicar a postura de sua mãe, tendo o envolvimento que tem com Luís mas, por outro lado, sendo uma mãe distante e desinteressada de sua filha Margarida. Esse pormenor acentua o caráter erótico que haverá na relação entre mãe e filho, e acentua-o na medida em que sugere uma vez mais a criação do andrógino, possibilitada por Eros tão-somente a partir de relações heterossexuais. Cumpre ressaltar que a narradora do romance acaba por experimentar essa heterossexualidade em relações entre progenitores e seus filhos apenas a partir de Luís, pois ela pouco pôde ter qualquer vínculo efetivo com seu pai (1981: 11): “Eu não ousava me aproximar daquele homem tão ferozmente amado e dominado. Crescia pelos cantos, excluída do centro das paixões e desvelos mútuos do casal, pequena figurante sem nenhuma fala”. O amor erótico que cercou a infância de Açucena foi o que uniu seus pais, mas isso fez com que a então criança sequer ousasse ser filha de um homem que não possuía espaço algum além do que aquele que lhe dava o amor de Estela.

3 – A estória de paixão

*Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.*

O poema de Gregório de Matos não apenas revela a dependência do homem em relação a Deus, mas, sobretudo, um certo poder que o homem tem sobre a Divindade, pois, sem o perdoar, ou seja, sem exercer um de Seus traços mais característicos, que é a piedade, Deus poderá até mesmo “perder” Sua “glória”.

O mote narrativo de *O estandarte da agonia* é o desaparecimento de Luís, preso por representantes do regime militar que vigorava no Brasil, e a conseqüente desesperada busca pelo filho que Açucena passa a empreender. Essa estória tem forte vínculo com a realidade, o que fica claro a partir de uma das epígrafes do romance, citada a Zuzu Angel (1981: 5): “*Não sou uma mulher política, sou apenas uma mãe desesperada*”. Assim sendo, é inegável que existe, no romance, uma forte relação com a história. Segundo Alcmeno Bastos (2000: 80, 81),

A recorrência à figura verídica de Zuzu Angel, autora de um dos mais contundentes depoimentos sobre a repressão nos anos da ditadura militar no Brasil, o livro Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho, publicação póstuma, aponta para o fato verídico que, com toda certeza, serviu de base ao drama de Açucena (...): a morte de Stuart Angel, filho de Zuzu, numa prisão militar, no ano de 1971.

Existem diversos outros indícios de pacto com a realidade no romance de Heloneida Studart. Ainda segundo Bastos (2000: 81), podem-se destacar, dentre outros “elementos” que “reforçam a convicção dessa intencionalidade referencial”, “a morte de Luís” ser “confirmada por outro preso político que testemunhara sua agonia, de nome Alexandre Parlussi, do mesmo modo que a morte de Stuart Angel foi presenciada por outro preso político, Alex Polari, que igualmente escrevera à mãe da vítima”.

Assim sendo, além de ser uma estória de mulher, *O estandarte da agonia* não deixará de ser uma estória de repressão. Entretanto, a repressão militar do regime ditatorial brasileiro não será a única a se abater sobre Açucena, pois desde a sua infância o ambiente que a cerca é repressor. Desse modo, o romance de Heloneida Studart, apesar de ser, efetivamente, um romance político, extrapolará essa condição, e logrará uma alta complexidade. E uma delas será a estrutura do romance emprestar da música⁶ a idéia de

⁶ Claro está que a música de *O estandarte da agonia* é estrutural, e em passagem alguma da obra, por exemplo, ouve-se música ou dela se fala. Entretanto, mesmo estrutural, mesmo subjacente, a música se faz presente no romance. Isso remete a um poema do escritor argentino Jorge Ricardo Aulicino, contemporâneo de Heloneida Studart, cuja obra poética manteve, durante a ditadura militar em seu país, alto comprometimento político, mas que, ainda assim, pôde deslumbrar-se, em “Última sinfonia” (1990: 127), a despeito da realidade circundante, com um contemporâneo do aqui citado Beethoven:

*surpreendido por mozart às 9
num beco a bordo
de um velho automóvel
olho a fumaça acima dos tetos
o árido repleto*

tema recorrente, da qual um dos exemplos mais notáveis é a *Sinfonia nº 9*, de Beethoven, obra da alta maturidade do compositor alemão. Nesta glória da arte ocidental, existe uma construção, dividida em quatro movimentos, que caminha para um clímax, que tem lugar a partir da segunda metade do último movimento, *Allegro assai*, a famosíssima “Ode à alegria”. A melodia principal desse clímax, o único, ressalte-se, momento cantado da obra⁷, em apoteótico tom maior, surge cantada apenas no coro do quarto movimento; entretanto, já fora anunciada não apenas no início suave deste mesmo movimento, mas também, de modo um tanto distinto, no primeiro – *Allegro ma non troppo* – e no terceiro – *Adagio molto e cantabile* – movimento da Sinfonia.

Estratégia semelhante tem lugar em *O estandarte da agonia*: a opressão familiar que impede a feminilidade da narradora será como que uma antecipação da repressão política que retirará Açucena de uma vida atenta apenas a assuntos de ordem pessoal para arremessá-la em um problema que diz respeito ao coletivo. Mas há outro anúncio, outro tema recorrente, no romance: uma gata que vivia próxima à casa de Açucena, ainda no início do relato, tem seus filhotes mortos (1981: 18): “(...) os primeiros filhotes da gata apareceram mortos, mordidos pelos mesmos gambás que chupavam os ovos das galinhas criadas por Vivina”, espécie de empregada de Açucena, mas com quem a narradora mantém uma relação de amizade; “Ravena”, a gata, “se afastara dos gatinhos e ao voltar, de madrugada, encontrara-os transformados em punhados de pêlo sanguinolento. Seu lamento varou a madrugada”. E é claro que esse será o anúncio da tragédia maternal que vitimarà Açucena ao final do romance; após ler a carta de Parlussi, a narradora revela (1981: 222): “A carta me caiu das mãos e tentei dar um grito, como a gata Ravena ao encontrar os filhotes mortos. Um uivo que resvalasse até os confins do mundo. Mas, como outrora, minha voz sumira, o silêncio descera sobre a terra”.

*um gato que se espreguiça
junto a um pouco de água parada*

*não se produz mudança alguma
embora o ar possa dizer-se
– graças a Mozart –
matinal*

*a paz na corrupção
por um momento seja*

⁷ Não é descabido supor que uma das razões para que a “Ode à alegria” seja dos exemplares mais humanistas da história da música ocidental é o fato de haver, no seu clímax, o instrumento musical mais especificamente humano entre todos: a voz.

A notícia da morte do filho da protagonista também consoma o caráter trágico que *O estandarte da agonia* possui, ainda que essa efetiva consumação venha apenas no terceiro romance da trilogia que começa com *O pardal é um pássaro azul*, prossegue com a obra aqui estudada e encerra-se com *O torturador em romaria*. Nesse terceiro texto, apesar de o protagonista ser um torturador de nome Carmélio, Açucena reaparece, numa peregrinação a Juazeiro do Norte, durante a qual um policial celerado, que supõe estarem indo os romeiros pedir ao Padre Cícero a queda do governo, retira-os do ônibus que os transportava e executa-os: aqui se dará a morte de Açucena.

De todo modo, no universo autônomo de *O estandarte da agonia*, é a carta notificando Açucena da morte do filho que consoma a tragicidade que se anuncia desde o princípio do romance. Não se perca de vista que Luís, um jovem que ingressa na perigosa e sonhadora militância política, pode ser visto como uma espécie de herói trágico, pois uma das características da personagem é possuir aquilo que, segundo Marilena Chauí (2002, p. 502), caracteriza, juntamente a outros traços, esse tipo de herói: “algo impetuoso, desenfreado”. E, ao lado dessa tragicidade, existe um paralelismo que a narradora assume com a mãe de Jesus Cristo, dando ao romance um traço da ordem do religioso, do sacrificial. Isto fica claro na fala de Vivina (1981: 126): “– Vou mandar ferver água para esquentar seus pés de penitente”.

Assim sendo, à paixão que une Açucena a Luís no plano erótico adjunta-se outra, e esta equivale à paixão de Cristo, no caso de Luís, e à paixão, ao sofrimento que atingiu Maria, mãe de Jesus, no que tange a Açucena. Não deixa de ser curioso que, ainda tendo sido o Cristianismo, na óptica de alguns pensadores, o que impossibilitou a permanência da tragédia, dado o fato de o homem, de acordo com esta mirada religiosa, ter o direito, nas palavras de Maria Pimentel Mendes (<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>), de “traçar seu próprio destino, através do livre-arbítrio”, Cristo é, ainda segundo Mendes, “o último herói trágico”, pois seu destino não passa plenamente pela escolha voluntária, sendo sua existência mesma fundamentada numa missão que lhe foi legada por seu Pai. Desse modo, Açucena, protagonista de um romance altamente trágico, é capaz de associar sua vivência ao Evangelho (1981: 159): “O Evangelho é também a reportagem de uma tortura. O ex-seminarista”, personagem com quem Açucena tem contato ao se envolver, durante a procura do filho, com o grupo no qual Luís militava, “descobria os sinais do pior dos tormentos no meu rosto – o da

mãe supliciada através do filho – e estava comovido”. E Estela percebe que tal associação que a filha faz de Luís com Jesus vem desde a gravidez (1981: 145): “(...) ficou cheia de soberba, com cara de quem carrega no bucho o Espírito Santo”.

Sendo a experiência angustiada de procurar o filho o que faz com que Açucena perceba de modo mais incisivo o mundo que a circunda, a narradora passa a ser capaz de perceber não apenas a realidade política do país, mas também as pequenas tragédias que cercam diversas outras vidas (1981: 166): “Dona Delfina, esposa do general, detestava barulho. (...) Acordava à noite, dizendo que haviam ligado uma sirene à sua cama. Andava pela casa com um dedo nos lábios, dois chumaços de algodão nos ouvidos. (...) – Já se passaram vinte anos desde que perdeu o filho único – disse a empregada, suspirando”. Essa sensibilidade em relação ao outro Açucena só adquire quando é vitimada por sua própria tragédia, e é justamente essa nova mulher que se constrói a partir do drama individual⁸ que poderá passar a ver o mundo com olhos mais argutos, percebendo, assim, o absurdo que a própria realidade encerra (1981: 195):

Vesti uma calça comprida e uma blusa e saí para a rua. Algumas donas de casa passavam com suas sacolas. No pardieiro da rua fronteira, os rádios de pilha estavam ligados. A doçaria onde meu filho fora preso já abria a porta de aço e moça manca (...) talvez estivesse tentando dizer aos primeiros fregueses que os doces não eram os mesmos da véspera.

E é tal absurdo que fará com que nenhuma ficção possa ser capaz de ser mais absurda que a realidade mesma.

4 – Outras estórias

Assim Tzvetan Todorov (2003: 30) define fantástico em literatura:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos (...), produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas opções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser que o são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

⁸ Essa detecção permite mesmo que se leia *O estandarte da agonia* como um heterodoxo *bildungsroman*, ou romance de formação, pois, ainda que a experiência que forma a personagem não se dê no período de sua formação como indivíduo, tal experiência é transformadora a ponto de provocar mudanças fundamentais no caráter da narradora.

A literatura de Heloneida Studart tem lugar num país latino-americano, e numa época em que o chamado *boom* da literatura desse continente já acontecera, o que possibilitou a diversos escritores a efetiva consagração. Não deixa de ser uma (quase) coincidência interessante o fato de a publicação de *O estandarte da agonia* datar de 1981, e a conferência do Nobel de literatura a Gabriel García Márquez, um dos nomes mais representativos do *boom*, ter ocorrido no ano seguinte, 1982. E aqui o mais famoso dos escritores colombianos surge, por um lado, por ser ele um autor reconhecidamente interessado em política, trazendo-a freqüentemente para seus romances. Exemplo deste interesse é *O outono do patriarca*, que relata a decadência e a morte de um ditador latino-americano e a desesperada tentativa dos homens satélites do poder, a partir da escolha de um sócia do presidente morto, de esconderam do povo a morte do pai da pátria. Mas não é apenas uma espécie de barroquismo narrativo, tanto na construção da obra como em diversos pormenores dos fatos narrados, que fazem de García Márquez um escritor que se aproxima do fantástico, mas a irrealidade mesma de seus relatos: magnificamente exemplar dessa característica é o torneio de comida que tem lugar em *Cem anos de solidão*, quando personagens passam diversos dias comendo, o que é impossível de acordo com, nas palavras de Todorov, “as leis do mundo”: o fantástico – ou o realismo mágico – da obra de García Márquez é a outra razão de seu surgimento nesta reflexão.

E agora surge uma oposição: nada no romance de Heloneida Studart desobedece às “leis do mundo”, mesmo porque *O estandarte da agonia* é um romance em que surgem diversos exemplos extraídos da própria história, da própria realidade: mesmo o motivo inspirador da obra, o desaparecimento e o assassinato de Stuart Angel, é matéria retirada da realidade factual. Assim sendo, o romance em questão não é um exemplar, ou um resultado, da literatura latino-americana do *boom*, mesmo porque essa tendência manifestou-se, sobretudo, nas literaturas feitas em castelhano. A literatura brasileira, por sua vez, tem raros exemplos – como J. J. Veiga e, talvez, Heloísa Maranhão, com seus textos que carregam de estranhamento situações ou personagens históricos – de textos fantásticos ou estranhos.

Mas o motivo para que se convide a literatura fantástica para uma reflexão que se debruce sobre uma obra que nada tem de fantástico é, justamente, a assunção dessa ausência no próprio romance de Heloneida Studart, e é isso que possibilita o dimensionamento do horror da realidade brasileira que cerca as personagens como algo que ex-

trapola qualquer construção ficcional: diversos acontecimentos provocados pela realidade factual, dada sua absurda desumanidade, não podem ser explicados “pelas leis” de um “mundo familiar”, de um mundo cujas “leis” são acordes a valores universais como, por exemplo, o valor que se deve dar à vida humana⁹.

O que torna a circunstância descrita em *O estandarte da agonia* insuportavelmente pior que qualquer evento descrito numa narrativa fantástica é que os acontecimentos “realmente” ocorreram, são “parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós”, para usar as palavras de Todorov acerca do fantástico. E a primeira personagem a ver na realidade elementos que a superam, no pior sentido, é o experiente Argemiro (1981: 26, 27):

O Fusca parou no sinal vermelho de um cruzamento: um garotinho se adiantou e ofereceu ao motorista uma minúscula tartaruga (...). Argemiro sentiu súbita vontade de rir: encontrava-se num mundo em que se vendiam tartarugas nas esquinas, quebravam-se os dentes de um adolescente a murros e uma donzela protestante vestida em seu uniforme de nácar, era capaz de delatar o médico imprudente.

Se a vontade de Argemiro, numa circunstância perigosa (ele está a caminho de atender, clandestinamente, a um jovem militante), é de rir, isso se deve ao fato de ele estar diante do absurdo que é a realidade mesma, uma realidade que se mostra risível porque ridícula, e não se perca de vista que a etimologia de ridículo aponta para a risibilidade que esse vocábulo pode expressar. Se ridículo, distante de padrões aceitáveis, no caso de Argemiro, um fidedigno hipocrático, por sua ética, por seus valores tão atentos ao respeito e à manutenção da vida alheia. E é justamente a detecção de que o mundo já se não rege por “leis” de caráter “familiar” que faz com que Argemiro se divorcie de certos procedimentos banais, como fechar a porta de sua residência, detecção que será feita posteriormente também por Açucena (1981: 138): “Larguei o telefone. Minha casa tinha trancas, ferrolhos, fechaduras, mas agora eu sabia que eram inúteis”.

Há elementos em *O estandarte da agonia* que se referem, diretamente, a obras, ou temas, que tratam de universos fantásticos ou estranhos; por exemplo, um dos companheiros de militância do segundo Bruno foi assassinado numa sala de cinema enquan-

⁹ É o caso de assinalar que situações de guerra são aquelas que podem fazer com que se transijam tais valores universais, como o respeito à vida. E era exatamente essa a sórdida justificativa que apresentaram certos torturadores durante o regime militar: vivia-se uma situação de guerra (contra, ressalte-se, elementos que eram pintados como perigosos terroristas), portanto os valores tinham de sofrer um ajuste.

to assistia a *O mágico de Oz*. Além disso, Açucena, durante sua aflita peregrinação, encontra uma presa política de nome Alice (1981: 55): “Comuniquei a Argemiro que ia ao presídio de mulheres tentar encontrar a hipotética Alice Melo”: é uma personagem assim nomeada que adentra um universo absurdo no consagrado texto de Lewis Carroll. E uma figura ficcional acaba por simbolizar o universo absurdo que engole Luís (1981: 75): “Aquele mulher” – esposa do general que a narradora procura a fim de obter alguma informação sobre o paradeiro do filho – “sabia. Sua lágrima me dava a notícia de que meu filho caíra no alçapão dos lobisomens”: apenas figuras de forte caráter irreal e destrutivo são capazes de metaforizar a tão irreal e destrutiva realidade que se vai apresentando a Açucena no decorrer de *O estandarte da agonia*. E, por tudo isso, a realidade factual acaba por perder seu caráter indiscutível para dar lugar a um esfumado panorama, o que permite ao advogado Martins, homem que se dedica a procurar e defender presos políticos, afirmar à narradora (1981: 123): “Como a senhora vê, a gente pode inventar qualquer mentira que a realidade acaba sendo ainda mais inacreditável”.

Também comparece a *O estandarte da agonia* o romance policial, num primeiro momento por ser esse tipo de leitura um hábito de Açucena (1981: 31):

Sentei-me no terraço, um livro policial ao colo, os olhos postos na rua onde, de um momento para outro, Luís apareceria. (...) Tentei ler. O Inspetor Poirot se envolvia nas malhas de um curioso assassinato. Às vezes, Argemiro me dizia: “os crimes decifrados por Poirot, Maigret e Sherlock Holmes são crimes de brincadeirainha. O horror absoluto está aqui”.

Portanto, a primeira significação da presença do romance policial em *O estandarte da agonia* é o fato de Açucena, em virtude do desaparecimento do filho, sair de um mundo de “crimes de brincadeirainha” e alheios em direção ao horror da realidade: a narradora experimenta sair dum papel de mera espectadora de realidades forjadas para assumir um papel protagonista, e é justamente esse protagonismo que a possibilita, retrospectivamente, narrar, em primeira pessoa, seu drama.

E esse drama será a consagração da realidade vivida não apenas pela narradora, mas por diversos outros que enfrentaram, de algum modo, a situação ditatorial vigente no Brasil, como o “horror absoluto”, insuperável por qualquer ficção. E o fato de o trabalho que Açucena experimenta ao buscar o filho ter semelhanças com o trabalho detetivesco apenas reforça a “brincadeirainha” que são os “crimes decifrados por Poirot, Maigret e Sherlock Holmes”, sobretudo porque esses detetives, criados respectivamente

por Agatha Christie, Georges Simenon e Arthur Conan Doyle, pertencem a uma tradição européia do romance policial na qual os decifradores de crimes são personagens fortemente cerebrais que não costumam misturar-se a qualquer realidade mais sórdida. Açucena, por sua vez, mete-se de modo tão intenso na realidade que, além de abandonar seu velho alheamento em relação ao mundo que a cerca, passar a correr perigo (1981: 149): “Agora sabia como se sentem os acusados. Deixara de viver à deriva, entre corpos que boiavam, descendo simplesmente a correnteza, deixando-me levar. Eu começava a levantar a cabeça fora d’água, e me tornar um alvo”. E essa vida “à deriva” tinha o romance policial como *hobby* entre outros *hobbies* (1981: 128): “Antigamente, ainda fazia compras e bordava uma ou outra toalha de crêpe. Ainda lia romances policiais... Mas hoje...”.

Desse modo, em virtude de um mundo mais absurdo que o da literatura fantástica, portanto um mundo em estado de desordem, cabe a reflexão de Borges¹⁰ acerca da literatura policial (1996: 197):

(...) nossa literatura tende ao caótico. Tende-se ao verso livre porque é mais fácil que o verso regular. (...) Tende-se a suprimir personagens, argumentos, tudo é muito vago. Nessa nossa época, tão caótica, existe algo que, humildemente, manteve suas virtudes clássicas: o conto policial (...). Eu diria, para defender o romance policial, que não precisa ser defendido (...), que ele está salvando a ordem numa época de desordem¹¹.

Se o romance policial salva a ordem, é justamente ao se afastar de uma ordem individual e alheia que Açucena mergulha no horror, pois sua realidade circundante nada tem de ordenada, mas sim de absurda. Portanto, é altamente metafórico o fato de a narradora abandonar a ordenadora literatura policial e mergulhar num mundo que não possui nem ordem, ou “leis” de caráter “familiar”, nem detetives cerebrais que possam resolver o caso de Luís.

Referências bibliográficas

¹⁰ Borges é o co-autor, ao lado de Bioy Casares, da máxima paródia à literatura policial de tradição européia: a personagem Isidro Parodi, paródico já no nome, cujo autor ficcional é H. Bustos Domecq. Segundo Ricardo Piglia (1994: 78), Parodi é “o caso-limite e paródico dessa figura” que não se mistura à sordidez da realidade, pois “resolve os enigmas sem mover-se de sua cela na penitenciária”.

¹¹ Tradução minha.

- 01) AULICINO, Jorge Ricardo. “Última sinfonia”. In KOVADLOFF, Santiago (org.). *A palavra nômade – poesia argentina dos anos 70*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- 02) BASTOS, Alcmeno. “Os estandartes do horror – o romance político de Heloneida Studart”. In --- *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/ 80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- 03) BORGES, Jorge Luis. “El cuento policial”. In ---*Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996. v. 4.
- 04) CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 1.
- 05) HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- 06) MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- 07) MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- 08) _____. *O outono do patriarca*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- 09) MATOS, Gregório de. “Ao mesmo assunto e na mesma ocasião”. In. BARBOSA, Frederico (org.). *Clássicos da poesia brasileira*. São Paulo: Click, 1997. pp. 22-23.
- 10) MENDES, Maria Pimentel. “Os tons do trágico”. In. <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>.
- 11) PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994
- 12) PLATÃO. *Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- 13) STUDART, Heloneida. *O estandarte da agonia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- 14) _____. *O torturador em romaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- 15) TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- 16) WISNIK, José Miguel. “A Paixão dionisiaca em *Tristão e Isolda*”. In. CARDOSO, Sérgio et. al. *Os Sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 195-228.

Luis Maffei é professor substituto de Literatura Portuguesa na UFRJ, onde se está a doutorar também em Literatura Portuguesa, sendo bolsista CNPq. Na condição de compositor e músico, acaba de lançar, em parceria com Marcelo Gargaglione, o disco *na mesma situação de blake*.