

DESCONSTRUÇÃO DO EXÍLIO NOS CONTOS “PARIS NÃO É UMA FESTA” E “LONDON, LONDON OU AJAX, BRUSH AND RUBBISH”, DE CAIO FERNANDO ABREU

DESCONSTRUCCIÓN DEL EXILIO EN LOS CUENTOS “PARIS NŐ É UMA FESTA” Y “LONDON, LONDON OU AJAX, BRUSH AND RUBBISH”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Theresa BACHMANN*

Resumo: Nos contos “London London ou Ajax, Brush and Rubbish” e “Paris não é uma festa” (ambos publicados no livro *Pedra de Calcutá*, 1977), Caio Fernando Abreu transcria a experiência do seu exílio voluntário na Europa durante os anos 1970. O exílio e a anistia não figuram na narrativa como fins em si mesmos, e sim como ponte para novos problemas: a por vezes difícil inserção no mercado de trabalho, as dificuldades de sobrevivência no estrangeiro, o sentimento de exclusão e não-pertencimento depois do retorno à pátria. A proposta desse ensaio é analisar a desconstrução da ideia idílica em torno do exilado e da vivência do exílio operada por ambos os textos; além disso, refletir sobre a importância desses textos frente ao atual debate em torno da articulação das memórias do exílio brasileiro das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Palavras-chave: literatura, memória, transcrição, exílio, desmistificação

Resumen: En sus cuentos “London London ou Ajax, Brush and Rubbish” y “Paris não é uma festa” (ambos publicados en el libro *Pedra de Calcutá*, 1977), Caio Fernando Abreu configuró la experiencia de su exilio voluntario en Europa durante los años 1970. Exilio y amnistía no aparecen en la narrativa como un fin propio, sino un puente hacia nuevos problemas: la en ocasiones difícil inserción en el mercado de trabajo, las dificultades de sobrevivencia en el extranjero, el sentimiento de no-pertenecer luego del retorno a la patria. La propuesta de este ensayo es analizar la desconstrucción de la idea idílica alrededor del exiliado y de la vivencia del exilio operada por ambas narrativas; además, reflexionar acerca de la importancia de esos textos frente al actual debate en torno a la articulación de las memorias del exilio brasileño en las décadas de los 1960, 1970 y 1980.

Palabras-clave: literatura, memoria, configuración, exilio, desmitificación

Para os que ficam na pátria durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), seja por compromisso político ou pela ausência dele, o imaginário do exílio envolvia, por um lado, a criação de uma aura mítica que incluía desbravar novos mundos e realizar grandes descobertas, como se a estada no estrangeiro na condição de exilado fosse, em primeira instância, uma oportunidade de viagem de férias, motivada sobretudo por uma escolha pessoal. Por outro lado, a outra face da idealização resultava na criação de uma imagem do

* Doutoranda – Departamento de Espanhol e Português University of California, Davis – Email: tkbachmann@ucdavis.edu.

exilado como um ser que se exime de um compromisso político previamente assumido, capaz de abandonar a militância e desistir de suas bandeiras e ideais. Dentro dessa perspectiva, os contos “Paris não é uma festa” e “London London ou Ajax, Brush and Rubbish”, de Caio Fernando Abreu, ambos publicados no livro *Pedra de Calcutá* (1977), são pioneiros no sentido de que anunciam os problemas de um debate que ganhará destaque nas décadas seguintes, contribuindo para a desmistificação da aura idílica criada em torno da figura do exilado e da vida no exílio. “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” desmistifica a experiência do imigrante brasileiro *in loco*, tendo sua trama ambientada na Londres dos anos 1970. “Paris não é uma festa”, por sua vez, explora a difícil volta do exilado ao seu país natal, com foco nas relações interpessoais entre ex-exilado e suas redes de relações prévias à saída ao exílio, ao mesmo tempo em que esmiúça o imaginário idílico sobre o exílio criado por parte dos que ficaram no Brasil durante a ditadura militar (1964-1985).

Em parte devido a uma característica visionária, ambos os contos têm grande importância para a conformação da memória do exílio brasileiro durante os anos de chumbo. Isso se deve sobretudo à direção temática do debate que são capazes de proporcionar. Nessa linha de pensamento, o objetivo desse ensaio é identificar as bases desse caráter temático iconoclasta, fundado na desconstrução do imaginário do exílio, e analisar como ambos os textos contribuem para os posteriores debates pós-ditatoriais sobre o exílio e o pós-exílio e, conseqüentemente, para a conformação da memória do exílio brasileiro dos anos 1960, 1970 e 1980.

Para tanto, dividimos esse ensaio em três subseções. Na primeira delas, intitulada “Militância ou condescendência: inquietações de Caio Fernando Abreu sobre a relação censura *versus* criação artística”, analisamos, através de uma leitura da missiva do escritor, as dúvidas e inquietudes sobre a pertinência ou não do ato de criar em tempos de liberdade condicionada. Na seguinte, intitulada “Dos aparelhos aos guetos: ‘London, London ou Ajax, Brush and Rubish’ e o exílio como outra forma de clandestinidade”, discutir-se-á a relação aparentemente oposta, porém correlata, entre exílio e manutenção da clandestinidade, a partir da análise de um texto que anuncia possíveis exclusões sofridas *in loco* pelos exilados, contribuindo para a quebra de um caráter idílico em torno da vivência no exílio. Finalmente, em “Aparando os excessos: ‘Paris não é uma festa’ e a iconoclastia da experiência do exílio”, última das subseções, analisaremos como o texto desconstrói a ideia idílica de exílio criada

por parte dos que ficaram a partir da observação do contato destes com os exilados retornados ao país.

Devido ao fato de que a relação estreita entre vivência e experiência permeia o sentido e a existência do conjunto de textos ficcionais aqui abordados, a missiva do escritor será utilizada com frequência, em todas as três seções, a fim de apoiar a análise do processo de transcrição literária, pondo em paralelo fato literário e relato de experiência pessoal.

Militância ou condescendência: inquietações de Caio Fernando Abreu sobre a relação censura versus criação artística

A releitura do conceito de mimese realizada por Paul Ricoeur (1994), acirrando o debate em torno do processo de representação na segunda metade do século XX, há muito já reiterava a produtiva relação entre vivência/observação de mundo e criação artística. As narrativas ditatoriais e pós-ditatoriais sobre militância, repressão e exílio, seja de caráter testemunhal ou de cunho ficcional, valer-se-ão dessa prerrogativa, amparadas, também, pelos debates mais recentes sobre trauma, testemunho, memória e reparações de direitos por parte de Estados repressores.

Produzir em contexto de repressão, no entanto, requeria a aquiescência da censura, conduzindo o artista a uma penosa encruzilhada: deixar-se guiar sob a submissão dos valores vigentes *versus* permitir-se explorar formas de articulação criativa capazes de preservar o comprometimento ideológico ao passo que procuravam burlar a censura. Se a primeira estratégia lograva domesticar sujeitos e valores, por meio da segunda, foi possível produzir produtos culturais que conformassem, seja através da alegoria, da metáfora, da elipse ou do interdito, uma forma de driblar o mecanismo de censura sem abrir mão de propalar ideologias contrárias às do Estado repressor. Tais produtos, na mesma medida em que manifestavam uma espécie de desacordo com a ideologia política dominante, davam vazio a uma arte de dissidência e, por conseguinte, à arte como forma de militância.

Pertencente ao conjunto das narrativas ditatoriais, o conto “London London ou Ajax, Brush and Rubbish” põe em cena o jogo de sobrevivência do imigrante brasileiro fora do país, anunciando a saída ao exílio como uma outra forma de clandestinidade, dessa vez no estrangeiro, no suposto espaço de liberdade. A sobrevivência a partir de subempregos, a vida nos guetos, o anonimato em meio à uma multidão alheia, a solidão e o isolamento, a rotina

em uma Europa distante daquela vista nos anúncios de turismo constituem o pano de fundo da narrativa. O cenário é a Londres dos anos 1970, por meio da qual Caio Fernando Abreu transcria a sua experiência como faxineiro durante o seu exílio voluntário de quase dois anos na Europa, lançando luz em um dos perfis de imigrantes de um Brasil em estado de exceção: aquelas pessoas que sabiam que a ameaça por parte do Estado contra elas era apenas uma questão de tempo, e decidiam então realizar uma espécie de saída voluntária do país antes de que a repressão lhes atingisse de forma contundente.

Isso é o que se percebe na carta de despedida do escritor, naquele momento um jovem de 25 anos, à escritora Hilda Hilst, sua amiga pessoal e uma das pessoas com quem mais se correspondeu ao longo de sua juventude. Nas linhas escritas de Porto Alegre, onde morava com os pais, e datada de 27 de março de 1973, tempos do governo Médici, auge da repressão política no Brasil, Abreu (2002, p. 437, grifos do autor) – revela à Hilst a sua preocupação em relação à situação política do país:

Aconteceram coisas bastante duras nos últimos tempos (muitas coisas boas também). Não vale a pena contá-las, mas a conclusão, amarga, é que não há lugar para gente como nós aqui neste país, pelo menos enquanto se vive dentro de uma grande cidade. As agressões e repressões nas ruas são cada vez mais violentas, coisa que a gente lê um dia no jornal e no dia seguinte sente na própria pele. A gente vai ficando acuado, medroso, paranoico: eu não quero ficar assim, eu não *vou* ficar assim. Por isso mesmo estou indo embora. Não tenho grandes ilusões, também não acredito muito que por lá seja o paraíso – mas sei que a barra é bem mais tranquila e, enfim, vamos ver. Acho que o mundo está aí para ser visto e curtido, antes que acabe. Vou de consciência tranquila, sabendo que dentro de todo o bode fiz o que era possível fazer por aqui. E não sei quando volto. Nem se volto.

Caio Fernando Abreu possivelmente faz alusão ao episódio transcrito por ele no conto “Garopaba, mon amour” (*Pedra de Calcutá*, 1977), em que relata repressão e tortura sofridas por ele e um grupo de amigos hippies que acampavam em uma praia nos anos 1970. Afinal, a ditadura combatia não só a ideologia de esquerda, mas também qualquer forma de conduta que maculasse os ditos ideais de família, entre elas as drogas e relações homossexualismo.

Dentro desse cenário de repressão intensa, o escritor experimenta também censura moralista às suas obras, como relata em outra carta à Hilda Hilst:

A visita [conto de Caio Fernando Abreu] saiu todo cortado no *Estado* [periódico onde fora publicado pela primeira vez]. Cortaram a palavra ‘esperma’, além dos trechos onde eu falava discretamente que os filhos da Valentina tinham relações com os homens e com os animais (ABREU, 2002, p. 390).

Sofrer censura no seu trabalho artístico era fato que incomodava profundamente o escritor, como se pode notar no conselho que dá à Hilda Hilst, antevendo problemas da mesma natureza que a escritora teria com o seu conto “Osmo” (in *Fluxo-floema*, 1970, p. 61-83). Na passagem seguinte, trecho de uma de suas missivas, Abreu expressa a sua inquietação sobre a relação criação *versus* censura, revelando a preocupação de que se curvar às ordens dos censores poderia ser tomado como uma forma de compactuar com o regime, deixando a crer que não publicar era, naquele momento, a melhor forma de resistência:

No *Osmo* as intenções agressivas e desmistificadores se expressam a partir da própria linguagem, isto é, qualquer um percebe. Até a censura. Se isso que estou prevendo acontecer, por favor, Hildinha, não te abaixa, não faz correções no texto, não corta palavrões. Espera que tudo mude, ainda que isso não aconteça antes de 20 anos. Eu estou confuso, achando que submeter originais à censura é compactuar com ela. Fico pensando se não seria melhor se todo mundo desistisse de publicar coisas, guardar os seus calhamaçoziños nas gavetas. Acho que qualquer publicação ‘liberada pela censura’ será, *a priori*, considerada *a favor do regime* (ABREU, 2002, p. 399, grifos do autor).

Na mesma medida em que a censura, incomodava-lhe também a pouca consistência e compromisso políticos, em termos de militância e resistência, que ele observava no cenário das letras brasileiras. Por esse motivo, Abreu clamava por uma atitude mais enérgica por parte da classe dos escritores. Mais tarde, tal passividade contribuiria para a sua decisão de deixar o país:

Não seria a hora exacta dos escritores se reunirem e tomarem uma posição rígida e irreversível? O problema é que não existe classe mais calhorda, mais desunida – desse ponto de vista, o pessoal do teatro é bem melhor, talvez porque o próprio teatro seja coisa de equipe, não sei (ABREU, 2002, p. 399).

Porém, dentro dos limites que coagem a gramática e a política, como diria Graciliano Ramos em seu *Memórias do Cárcere*, era preciso mover-se. Caio Fernando Abreu, então, muda de perspectiva no que diz respeito à complexa relação criação *versus* censura, como

revela em carta à Myriam Campello, datada de abril de 1970, um mês depois daquela carta escrita a Hilda Hilst, na qual se posiciona contra a realização de mudanças de texto para adequar-se ao dogma da censura:

Gostei de saber que estás bem e trabalhando, apesar da portaria Leila Diniz [portaria que estabelece a censura]. Sabe, no começo eu fiquei muito baratinado com a coisa, não pensava que a repressão chegasse a tais extremos. Assumi então uma posição bem radical, achando que submeter originais à censura seria compactuar com o regime - depois, sei lá, comecei a achar que, já que a gente está aqui, o mais acertado seria procurar fazer coisas, mesmo dentro de toda essa limitação. Afinal, o evidente propósito do governo é obrigar todo mundo a meter a viola no saco. E como ninguém está a fim de dar uma de herói, creio que a gente ainda pode tocar alguma coisa com metade da viola dentro do saco. Ou pelo menos tentar (ABREU, 2002, p. 403).

Abreu não interrompe o seu fluxo de produção/publicação. No entanto, a insatisfação de viver em um cenário de censura e repressão leva o escritor a optar por passar uma temporada na Europa. Embarca no ano de 1973 e lá permanece por quase dois anos, fixando morada inicialmente na Suécia, e em seguida em Londres. Os contos “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” e “Paris não é uma festa” retomam o motivo do exílio. Ambos publicados após o seu retorno ao Brasil, no ano de 1977, num país ainda em plena ditadura, e, portanto, ainda com um ativo mecanismo de censura. Tais textos são a reafirmação do ideário de que publicar, como forma de resistência política, é preferível ao silêncio.

Dos aparelhos aos guetos: “London, London ou Ajax and Brush and Rubbish” e o exílio como outra forma de clandestinidade

Como abordar os temas de militância e exílio, e, ao mesmo tempo, passar pelo crivo da censura? Publicado ainda em um país sob ditadura militar, a estratégia utilizada por Caio Fernando Abreu em “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish” foi a de deixar implícita a correlação entre imigração e exílio. “London, London...” explora a rotina de um imigrante brasileiro, anônimo como muitos outros, buscando formas de sobreviver na Europa dos anos 1970. A ideia de exílio afirma-se pela ausência de referência a outros motivos comumente tomados em conta na hora de escolher imigrar: não se menciona o econômico, de fazer um pé de meia, menos ainda o cultural, de realizar uma viagem de estudos. A experiência de

viagem relatada neste conto aparece como uma mera rotina exaustiva de busca material pela sobrevivência:

Olho no chão. Afasto as pernas das pessoas, as latas de lixo, levanto jornais, empurro bancos. Tenho duas opções: sentar na escada suja e chorar ou sair correndo e jogar-me no Tâmis. Prefiro tomar o próximo trem para a próxima casa, navegar nas *waves* do meu próprio assovio e esperar por Mrs. Burnes, que não vem, que não vem (ABREU, 1977, p. 103, grifos do autor).

Mrs. Burnes é um dos padrões e patroas presentes na narrativa, contribuindo para o reforço da ideia de subempregos – no plural – como forma de sobrevivência. Essa dispersão de trabalhos, e consequentemente de padrões, contribui para a ênfase do caráter de fragmentação das relações interpessoais do sujeito exilado; por conseguinte, para o anonimato desse mesmo sujeito, perdido numa rede de relações instáveis e pouco sólidas. De casa em casa, na solidão do seu assovio, sem interlocutores concretos, o conto segue um ritmo de monólogo interior, compondo um quadro pintado em tom de cinza, contornado pela nebulosa aura londrina. Dão cor à narrativa os famosos dias nublados de Londres, além da ironia e do humor pessimista, parte do estereótipo do povo inglês. Para tanto, o conto, escrito em primeira pessoa, começa já permeado por uma atmosfera composta por vários tipos de sombras:

Meu coração está perdido, mas tenho um mapa da Babylon City entre as mãos. Primeiro dia de fog autêntico. Há um fantasma em cada esquina da Hammersmith, W14. Vou navegando nas *waves* de meu próprio assobio até a porta escura da casa vitoriana (ABREU, 1977, p. 99, grifos do autor).

A Londres assombrada da literatura clássica dá espaço a um assombramento moderno, formado pela cidade desconhecida – e que pouco se permite conhecer –, cujos contornos parcamente se evidenciam em um compacto mapa que cabe na palma da mão do personagem. Tal assombramento revela-se também nos traços das pessoas que transitam nas ruas, diferentes em rostos, línguas, hábitos e crenças, verdadeiros estrangeiros uns aos outros, postas todas em um só espaço – a *Babylon City*. É na *Babylon City* do fog constante que a mescla de culturas confunde-se nos estrangeiros, reforçada pela fantasmagoria provocada pela intensa neblina. A Londres do imigrante surge como uma platônica cópia imperfeita de um mundo inacessível.

Da narrativa, porém, emergem outras sombras, contribuindo para a (re)construção da identidade do sujeito imigrante. A primeira delas advém do contato entre o personagem narrador com a dona de uma das casas onde este trabalha como faxineiro: Mrs. Dixon, uma senhora londrina rica, aristocrática, de duros olhos azuis e meio surda (a qual o personagem, valendo-se da surdez dela, às vezes chama propositadamente de Mrs. Nixon), pensa que o faxineiro brasileiro é persa, como o seu *pussycat*. Se brasileiro ou persa, haveria relevância? A identidade que se destaca e que de fato conta naquela Londres é prevalentemente a de subempregado estrangeiro. Esta, como uma segunda pele, é a que o define naquela Babilônia.

– *Good morning, Mrs. Dixon! I'm the cleaner!*

– *What? The killer?*

– *Not yet, Lady, not yet. Only the cleaner...*

(...)

– *Where are you from?*

– *I'm brazilian, Mrs. Nixon (sic).*

– *Oooooooooooooooooooooo, persian (sic)? Like my pussycat! It's a lovely country! Do you like carpets?*

– *Of course, Mrs. Nixon. I love carpets!*

Para auxiliar na ênfase, acendo imediatamente um cigarro. Mas Mrs. Nixon se eriça toda, junto com o gato:

– *Take care, stupid. Take care of my carpets. They are very-very expensives (sic)* (ABREU, 1977, pp. 99-100, grifos do autor).

As outras sombras advêm do ato de comunicar-se. O português, idioma de maior capacidade de expressão por parte do personagem, aparece no conto apenas como a língua do monólogo interior, do pensamento e da narração. Na *Babylon City*, o inglês, o francês e o espanhol são as línguas de comunicação entre personagem e mundo – consequentemente, as línguas das barreiras da comunicação do personagem para com o espaço e a experiência do exílio. O discurso de militância política estaria, então, impedido seja pela dificuldade de expressão nas línguas francas, seja pela ausência de menção de relações interpessoais com outros brasileiros em condição semelhante, ou pela premente necessidade material de sobrevivência, não deixando espaço na rotina para discussões de natureza política. Eis que a articulação tão eloquente no espaço do monólogo interior dá lugar ao balbucio visando à necessidade de comunicação primária em prol da auto-sobrevivência:

O indiscutível papel da língua na constituição da identidade dos sujeitos é aqui colocado em choque: o exilado, estando fora do país, já não pode mais falar português, mas também não consegue expressar-se integralmente nas

diversas línguas com as quais entra em contato na “Babylon City”. O exílio, dessa forma, acentua a sensação de deslocamento fazendo que os sujeitos habitem um não lugar e falem uma língua indefinida para se expressar. (...) o estrangeiro é o outro; o *bárbaro*, no sentido etimológico do termo, “aquele que balbucia”, e que, portanto, não fala a minha língua (SOUZA, 2010, p. 33-4).

A este sujeito errante, que carrega na pele, na língua e nos hábitos os sinais de sua estrangeiragem, ninguém pode ajudar. Tal impotência frente ao ato de ajuda aponta menos para a ausência de solidariedade do que para o fato de que uma ajuda real frente à condição de exilado só viria com o término da conjuntura política que o fez recorrer ao exílio:

Elas passam, eles passam. Alguns olham, quase param. Outros voltam-se. Outros, depois de concluir que não morde, apesar do meu cabelo preto e olho escuro, aproximam-se solícitos e, como nesta ilha não se pode marcar impunemente pelas esquinas, com uma breve curvatura agridem-me com sua *brittish (sic) hospitality*:
– *May I help you? May I help you?*
– *No, thanks. Nobody can help me* (ABREU, 1977, p. 102, grifos do autor).

Essa forma de clandestinidade a que está sujeito o exilado, reforçada pelo senso constante de não-pertencimento, surge na narrativa como um dos motivos para a construção do sentido de desesperança que o texto evoca. Assemelha-se à própria clandestinidade da militância, resultando às vezes na evidência da troca de um flagelo por outro – estar no exílio aproxima-se em dor e desesperança ao estar na pátria em repressão. A aflição emocional, simbolizada aqui por um telefone que “existe, mas não toca” (ABREU, 1977, p. 104), alia-se à dor física, proporcionada pela labor exaustiva de um trabalho executado repetitivamente, como o texto revela com o seu tom frenético:

bolhas nas mãos. Calos nos pés. Dor nas cotas. Músculos cansados. *Ajax, brush and rubbish*. Cabelos duros de poeira. Narinas cheias de poeira. *Stairs, stairs, stairs. Bathrooms, bathrooms. Blobs*. Dor nas pernas. Subir, descer, chamar, ouvir. *Up, down. Many times lost me by undergrounds, corners, places, gardens, squares, terraces, streets, roads*. Dor, *pain. Blobs, bolhas*” (ABREU, 1977, p. 101, grifos do autor).

A Londres do exilado é a do gueto não só em termos de oportunidades de trabalho. A ausência de relação entre oferta de cultura por parte da cidade do exílio e a possibilidade de consumo desses bens culturais por parte do exilado sobrevivem na narrativa como uma das hastes que ruem no tocante à desconstrução da imagem idílica do exílio. Dessa forma, a

Londres de Caio Fernando Abreu figura de forma distante e divergente daquela cantada por Caetano Veloso em sua famosa canção “London, London”, na qual ressalta a ausência de temor e o sentimento de felicidade por estar numa Londres onde “it’s so good to live in peace”. Em Abreu, por sua vez, a ideia da experiência de vivência, por parte do personagem narrador, de uma Londres “onde os castelos, os príncipes, as suaves vegetações, os grandes encontros – onde as montanhas cobertas de neve, os teatros, balés, cultura, História” (ABREU, 1977, p. 101), desfazem-se completamente pela pergunta e pelo juízo lançados em seguida “– onde? Dura paisagem, *hard landscape*” (ABREU, 1977, p. 101). Essa quebra de expectativa mostra, como bem observa Souza (2010, p. 28-9), que

Todas as promessas de cultura e beleza europeia não se oferecem ao estrangeiro. Isso porque a suposta democracia londrina ocultara um autoritarismo intrínseco ao regime capitalista, bem como uma desigualdade nas relações sociais. Dessa forma, aquilo que se oferece ao europeu é completamente cerceado ao imigrante.

A fim de fechar o ciclo da vivência do exílio, a narrativa também enseja a perspectiva da volta do exilado ao seu país de origem. Nessa continuação, realiza um jogo entre a autoimagem do exilado e a construção da imagem que os que ficaram projetam daquele que passa pela experiência de viver no estrangeiro. Elaboradas como quadros opostos, a autoimagem do exilado diverge completamente daquela idealizada, romântica e grandiosa concebida por parte dos que ficaram. Abreu sugere que a única consequência positiva do exílio é a popularidade e a perspectiva de sexo fácil por parte dos que chegam: “Quando você voltar, vai ver só, as pessoas falam, apontam, olha, ele acaba de chegar da Europa, fazem caras e olhinhos, dá um *status* incrível e nesse embalo você pode comer quem quiser, pode crer” (ABREU, 1977, p. 104, grifo do autor).

Aparando os excessos: “Paris não é uma festa” e a iconoclastia da experiência do exílio

O conto “Paris não é uma festa” continua e desenvolve o tópico da relação contraditória entre a construção idealizada do exílio por parte dos que ficaram e o sentido da vivência do exílio por parte dos exilados – experiência esta sugerida em “London, London ou Ajax, Brush and Rubbish”, como anteriormente abordado. Seguindo o sentido proposto em “London London...”, “Paris não é uma festa” explora o difícil retorno por parte dos

exilados em temas de readaptação ao país de origem e retomada de relações pessoais. Neste conto, um casal de amigos, cujos nomes não são revelados ao leitor, encontra-se depois da volta de um deles ao Brasil após dois anos no exílio europeu. O que era para ser um encontro de pares dá lugar à incomoda situação de reencontro de duas pessoas que já não se reconhecem.

O ex-exilado bate à porta da amiga, que então trabalha como editora e está na posição de avaliar o manuscrito enviado anteriormente por ele, cuja publicação depende do aval dela. A barba crescida, os óculos escuros, o cabelo mais comprido e as roupas estrangeiras fazem com que ela não o reconheça de imediato. Esse não reconhecimento físico antecipa uma sequência de outros mais profundos de ambas as partes. O interregno inaugurado pela temporalidade da vivência do exílio é explorado de forma complexa, evidenciando que o tempo da ausência – física e de notícias – mudara tanto os que partiram quanto aqueles que ficaram.

A aparente suspensão temporal devido à falta de contato entre os pares evoca várias faces possíveis da estrangeiria: por parte dos que foram, as profundas mudanças causadas pelo exílio; aos que ficaram na condição de não-militantes, uma rotina que seguia seu curso de forma natural, sem profundas ameaças e sob as pretensas benesses do milagre econômico, numa realidade paralela àquela dos aparelhos e alcovas de tortura vivenciada por outros que também ficaram – militantes que não puderam ou optaram por não deixar o país. O retorno dá lugar a um reencontro que problematiza não só a idealização do exílio, mas sobretudo a falta de consciência frente à passagem do tempo. Para os que foram, a retentiva guardava uma imagem congelada do Brasil; para ambos os que foram e os que ficaram, na memória figurava a última imagem dos seus compatriotas.

Nesse contexto de quebra de expectativa por ambas as partes, e também de atualização da temporalidade, dá-se um diálogo incômodo que culmina com os sentimentos de estranhamento, de falta de empatia e de tomada de distância por parte de ambos os personagens. A primeira quebra de expectativa dá-se com a exposição da imagem idílica do exílio e sua posterior diluição:

Welcome, não é assim que se diz? – Indicou a poltrona em frente à mesa. – Deve ter coisas sensacionais para contar. – Esperou que ele sentasse, acomodando lentamente as longas pernas. – Um cafezinho, quer um cafezinho autenticamente brasileiro? – Rio alto, fingindo ironia. – Garanto

que por lá não tinha essas coisas. – Ana, por favor, traga dois cafés. – Voltou-se para ele. – Ou você prefere chá? Ouvi dizer que os ingleses tomam chá o tempo todo. Você deve estar acostumado (ABREU, 1977, p. 45-46, grifos meus).

A sequência de afirmações e assunções de verdade revelam a idealização da vida no estrangeiro. O exílio surge como um arquétipo, reforçando a ideia de Europa como espaço ideal, lugar propício à vivência de “coisas sensacionais”. Por sua vez, o estrangeiro/exilado figura no imaginário dos que ficaram como um ser integrado a esse espaço em vários graus. Presume-se que ao ser exilado é dada a oportunidade de conhecer e disfrutar dessas supostas maravilhas; imagina-se, ao mesmo tempo, que, em o fazendo, isso o satisfaça e a essas supostas maravilhas se acostume, chegando inclusive a preferi-las aos hábitos do seu próprio país.

No entanto, para a maioria dos que foram, exilar-se não guardava parentesco com quaisquer dessas assunções de verdade. Se a saída do país oferecia uma possibilidade de vida em liberdade, longe da clandestinidade ou das ameaças impostas por um Estado repressor, tratava-se também de uma experiência de deslocamento dotada de incertezas e problemas de diversas índoles. Na esfera pessoal, muitos dos que foram nesta condição relatam a dificuldade de pertencer, seja à sociedade do país que lhes concedia asilo, seja inclusive ao grupo de outros exilados de mesma nacionalidade, já que muitas vezes eram julgados pelos próprios companheiros de causa, que impunham uma hierarquia sobre quem deveria/poderia haver saído do Brasil. Tomavam-se muitos casos por desnecessários, fruto de precipitação e covardia, e condenava-se o exilado a uma espécie de banimento de classe dentro do próprio exílio. Evidenciava-se a existência de uma forte relação de poder, na qual as mulheres costumavam figurar em segundo plano¹. Além desses fatores, muitos exilados saíram do país após serem vítimas de tortura, trauma difícil de lidar, e que culminou, inclusive, com o recurso ao suicídio para alguns². O exílio, para muitos, é antes um lugar de passagem, e não necessariamente um espaço de conciliação e redenção.

À vista disso, a atualização do tempo da ausência promovida pelos dois personagens emerge como raiz do processo iconoclasta, engendrando a diluição da imagem idílica do exílio. As primeiras perguntas realizadas dizem respeito não à vivência da experiência do amigo, e sim às superficiais curiosidades sobre os cartões-postais europeus. Ao ser perguntado como era Paris, responde secamente à amiga que “Paris não é uma festa” (ABRE,

1977, p. 46). Segue-se então um diálogo incômodo sobre as atrações turísticas das capitais europeias:

- Então – disse –, tenho tanta coisa pra perguntar que nem sei por onde começo. Fale-me de lá...
- Ele não disse nada. Estava começando a ficar nervosa.
- Paris, por exemplo, fale-me de Paris.
- Paris não é uma festa – ele disse baixo e sem nenhuma entonação.
- É mesmo? – ela conteve a surpresa. – E que mais? Conte...
- Ele terminou o café, estendeu a xícara até a mesa e cruzou as mãos.
- Mais? Bem, tem a Torre Eiffel...
- Ela sorriu, afetando interesse.
- Sim?
- ... tem Montmartre, tem o Quartier Latin, tem o Boulevard San Michel, tem o Café de Flore, tem árabes, tem...
- Isso eu sei – ela irrompeu delicadamente. E quase sem sentir: – E Londres?
- Londres tem Piccadilly Circus, tem Trafalgar Square, tem o Tâmis, tem Portobello Road, tem...
- A Torre de Londres, o Big-Ben, o Central Park – ela completou brusca.
- Não – ele explicou devagar. – O Central Park é em Nova Iorque. Em Londres tem o Hyde Park. Tem bombas, também. O tempo todo. Ah, e árabes.
- (...)
- Afinal, esse cara fica dois anos fora e volta dizendo essas coisas”, pensa alto a amiga (ABREU, 1977, p. 46-47).

A ausência de perguntas relacionadas ao cotidiano revelam a atmosfera idílica construída por parte dos que ficaram, demonstrando o desconhecimento a respeito da busca constante dos que foram por estratégias materiais de sobrevivência, incluindo a difícil inserção no mercado de trabalho – fato que chama a atenção no depoimento dos exilados. Ainda que haja muito por ser dito sobre a memória do exílio, e em especial sobre a arquitetura burocrática e de acolha dos países que abriram as portas à militância de esquerda, iniciativas como a do Archivo de la Palabra del Exilio Latinoamericano³, da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), permitem o acesso a informações factuais, obtidas por meio de testemunhos dos ex-exilados e de seus filhos. Por meio desses depoimentos, é possível visualizar tanto a parte material, relativa às preocupações do cotidiano, quanto a subjetiva, provocadas pelo estar longe da pátria. Delineiam a estrutura do mecanismo de acolha e o fluxo de exilados, que, de exílio em exílio, buscavam alternativas para minimizar o desconforto e a angústia de verem-se privados de suas raízes.

No México, por exemplo, aqueles que chegaram ao país na condição de exilado tinham um mês de alojamento pago. A maioria dos exilados brasileiros foi para o Hotel Canadá, ainda hoje existente na mesma locação, na Calle 5 de Mayo, centro histórico da capital do país. Para estes, estava também incluído um mês de alimentação, geralmente através de um convênio com um restaurante próximo ao alojamento. Nesse meio tempo, os exilados precisavam mover-se para buscar inserção laboral. Os estudantes tinham melhor chance de encontrar uma inserção econômica mais rápida devido às ofertas de bolsa de estudos. Dentre a classe trabalhadora, os profissionais especializados contavam com maior chance de inserção. Por conseguinte, estes dois segmentos conformaram o perfil geral do exilado no México. Dadas as dificuldades de sobreviver, operários e trabalhadores menos capacitados tomaram o México como lugar de passagem, a partir de onde seguiram para outros exílios, tais como Canadá, Suécia e França (MEDEIROS, 1999, p. 18). Por outro lado, observa-se um fluxo contrário por parte de intelectuais e profissionais especializados que, a princípio estabelecidos na Europa, logo decidiram partir para alguns países da América Latina a fim de buscar inserção laboral no seu campo de trabalho. Este foi o caso da família Salles, que, trabalhando na França, a mulher como caixa de supermercado e o homem como operador de máquina, no México, foram absorvidos dentro de suas funções acadêmicas no *El Colegio de México* e na Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM (SALLES, 1999, p. 63).

No Brasil, por sua vez, parte dos que ficaram viveram sob as promessas do suposto milagre econômico, tema que aparece no conto refletido na mudança de condição socioeconômica da amiga, quem agora podia bancar uma criada – Ana, curiosamente a única personagem com nome na narrativa – e que também comprara um carro. O hiato da passagem do tempo, implicando no não-reconhecimento dos sujeitos, completa na narrativa o seu sentido bilateral. Agora é a vez de o amigo exilado espantar-se com as mudanças sofridas por aqueles que ficaram:

- Está quase na hora de sair. Se você esperar mais um pouco posso te dar uma carona.
- Você tem carro agora?
- É. Eu tenho carro agora – e se você fizer qualquer comentário irônico, pensou, se você *ousar* fazer qualquer...
- Você subiu na vida – ele disse.

Ela concordou em silêncio. Cruzou os braços. Começava a sentir frio. Ou era aquele ar carregado de eletricidade? (...) (ABREU, 1977, p. 48, grifo do autor).

Isso tudo culmina em um não reconhecimento mútuo: “– Você mudou – ela disse. – Tudo mudou”, retruca ele. A secção entre os sujeitos promovida pela vala que separa os que sofreram com a repressão, seja fora ou dentro da pátria, e aqueles para quem a ditadura não conferia perigo, como sugerido neste conto, tornou-se uma das causas para a escolha, por parte de ex-exilados, de fixar morada no exterior mesmo depois da abertura. Para muitos, concretizava-se o medo de, no volta à pátria, sentir-se estrangeiro no seu próprio país (Costa et al., 1980, p. 18). Eis que depois da abertura política, por várias e complexas razões, o Brasil continuava sendo um espaço de opressão.

À guisa de conclusão

Em tempos de controle de ideais, a subversão realiza sutis contornos para coexistir com a repressão. Nesse sentido, Caio Fernando Abreu encontra uma forma de comunicar o que pensava, ainda que isso promovesse uma ofensa moral direta aos valores pregados pela conjuntura política vigente. Isso não significava propriamente “tocar com metade da viola dentro do saco”, para empregar uma expressão utilizada pelo autor, e sim armar um jogo entre dito e interdito capaz de burlar a cesura, que perseguia a linguagem direta e figurativa, e comunicar ao leitor atento através do dizer por entrelinhas.

Abreu, embora não lide diretamente com o proibido no sentido político-panfletário, abala as colunas da moralidade com a sua escrita iconoclasta. Ao descortinar o exílio como lugar ideal, “London London ou Ajax, Brush, Rubbish” e “Paris não é uma festa” inserem-se no *corpus* das narrativas de valor-militância, assim como toda a obra de Caio Fernando Abreu escritas e publicadas dentro do contexto da ditadura, devido à sua postura antimoralista.

Tendo ele próprio sofrido coação física por ser parte de uma juventude transviada e avessa às adequações de valores burgueses, evidencia outra face de repressão deflagrada pela ditadura, que não impunha apenas valores de direita, ou contrários à esquerda. O regime era especialmente uma tentativa de catequizar o ser humano em vários sentidos. Além do

ideológico, o religioso (o cristianismo), o moral (a família, a heterossexualidade, a monogamia) e o de conduta (os toques de recolher impunham quando e onde se podia circular; a proibição do aborto regulava os limites de propriedade do corpo; a licitude e ilicitude de algumas drogas distinguiam o que era proibido do que era permitido; e, no meio disso tudo, a educação moral e cívica, que impunha valores *per se*, como defesa da família, da moralidade e da pátria). Caio Fernando Abreu, transcribando suas próprias experiências, além de colaborar com a memória do exílio, torna-se um subversivo nato, contribuindo para demolir as hastes destas três bandeiras: religião, moral e regulamento de conduta.

Referências:

- ABREU, Caio Fernando e MARICONI, Italo. *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.
- ABREU, Caio. *Pedra de Calcutá*. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.
- COSTA, Albertina et al. *Memória das Mulheres do Exílio*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980.
- ELOYSA, Branca. *I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HILST, Hilda. Osmo. In: *Fluxo-floema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 61-83.
- MEDEIROS, Víctor. *Depoimento de Víctor Medeiros a Concepción Hernández*. Cidade do México: Archivo de la Palabra del Exilio Latinoamericano, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- SALLES, Vania. *Depoimento de Vania Salles a Concepción Hernández*. Cidade do México: Archivo de la Palabra del Exilio Latinoamericano, 1999.
- SOUZA, Thaís Torres de. Unheimlich e Estrangeiros: Visões do Exílio em ‘Lixo e Purpurina’ e ‘London London ou Ajax, Brush and Rubbish’, de Caio Fernando Abreu. In Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários, Vol. 19, nov. de 2010, pp. 26-37.

Notas:

¹ Sobre banimento e hierarquia no exílio, veja-se “Memória das mulheres do exílio”, Paz e Terra, 1980, em especial, os depoimentos de Angelina e Sonia, p. 237-254.

² No primeiro relatório do Grupo Tortura Nunca Mais, organizado por Branca Eloysa et al. (1987), figuram na lista de mortos e desaparecidos pela Ditadura o nome de três exilados que sofreram tortura no Brasil, e, uma vez no exílio, cometeram suicídio.

³ Este projeto vem à luz no final dos anos 1990 com o intuito de reunir e conservar a memória do exílio latino-americano no México. Reúne mais de 300 depoimentos de exilados latino-americanos, dentre os quais o de 19 brasileiros.