

**O TRAUMA EM CENA:
MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA POESIA DE ALEX POLARI**

**TRAUMA IN SCENE:
MEMORY AND RESISTANCE IN ALEX POLARI'S POETRY**

DOI 10.20873/ufft2179-3948.2021v12n1p395-405

Suzeli Santos Santana¹

Resumo: Este artigo objetiva discutir a questão da memória, sobretudo a traumática, a partir do poema “Final de espetáculo”, de Alex Polari, militante e preso político na ditadura civil-militar brasileira. O referido poema se encontra no segundo livro do escritor, *Camarim de prisioneiro*, publicado em 1980. Tal obra chama atenção pela combinação de outros gêneros e diferentes linguagens, o que acentua o seu teor testemunhal, constituindo uma estratégia de resistência ao apagamento da memória, ao contrapor o discurso oficial. Para tanto, este trabalho, eminentemente bibliográfico, recorrerá a estudiosos de diversas áreas do conhecimento, dentre eles Bosi, Le Goff, Ricouer e Seligmann-Silva.

Palavras-chave: memória; trauma; poesia de resistência; ditadura civil-militar; Alex Polari.

Abstract: This article aims to discuss the issue of memory, especially trauma, based on the poem “Final de espetáculo”, by Alex Polari, a militant and political prisoner in the Brazilian civil-military dictatorship. The aforementioned poem is found in the writer's second book, *Camarim de prisioneiro*, published in 1980. This work calls attention for the combination of other genres and different languages, which accentuates its testimonial content, constituting a strategy of resistance to the erasure of memory, opposing the official speech. For this purpose, this work, eminently bibliographic, will appeal to scholars from different areas of knowledge, among them Bosi, Le Goff, Ricouer and Seligmann-Silva.

Keywords: memory; trauma; resistance poetry; civil-military dictatorship; Alex Polari.

Introdução

Alex Polari de Alverga, nascido em João Pessoa (PB), em 1951, viveu no Rio de Janeiro desde os três anos de idade, foi militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) nos anos 1960 e preso político entre 1971 e 1980, por participar ativamente na luta armada contra o

¹ Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: sssantana@uesc.br

regime militar brasileiro, implantado em 1964. Condenado duas vezes à prisão perpétua, tendo, mais tarde, a pena reduzida a 80 anos, Alex Polari passou por várias prisões, foi torturado cruelmente e testemunhou a tortura e o assassinato de companheiros na prisão. Entretanto, o poeta continuou travando outras lutas de sobrevivência no cárcere, adotando a escrita como meio para testemunhar e resistir².

Em 1978, Polari tem seu primeiro livro publicado, *Inventário de cicatrizes*, pelo Teatro Ruth Escobar e Comitê Brasileiro pela Anistia, reservando os direitos da publicação a esta última organização. O autor encontrava-se preso durante o lançamento. Em 1980, pela editora Global, é lançado *Camarim de prisioneiro*, às vésperas de sua saída da prisão.

Diferentemente de *Inventário das cicatrizes* (1978), composto inteiramente por poemas, *Camarim de prisioneiro* (1980), além de trazer textos de diversos gêneros, é dividido em cinco atos (“Construção do personagem”, “Laboratório”, “Ensaio geral”, “Próxima estreia” e “Entrada em cena”). A apropriação de uma característica dos textos teatrais, as etapas da construção de uma peça, pode ser entendida de modo análogo com as diferentes fases da experiência do escritor no cárcere, desde as lembranças mais remotas da vida do sujeito anterior à prisão, até o balanço dos anos vividos em clausura e o momento de preparação para voltar à vida em liberdade. Sob outra perspectiva, é possível que a escolha da divisão do livro em atos seja uma apropriação irônica das normas decretadas na ditadura, os Atos Institucionais. Os atos, antes marcados pela supressão de direitos, censura e violência, dão lugar a atos que, além de compor uma produção literária, artística, denunciam o autoritarismo de outrora.

Desse modo, neste livro, Polari realiza “um balanço desses últimos nove anos num cárcere” e declara que o livro “foi um pretexto, para ir no fundo do baú e da memória, resgatar papéis velhos, lembranças, pensar sobre experiências passadas e presentes, sobre a própria experiência de viver a expectativa de ser solto” (POLARI, 1980, p. 11). Para além das razões pessoais, o poeta ressalta o caráter testemunhal de sua obra:

Eu espero que o ‘Camarim de prisioneiro’ sirva prá retratar esse clima de apagar de luzes em que vivemos atualmente nesse presídio. [...] Sem dúvida trata-se de um registro importante visto que o cárcere político vem se tornando nos últimos tempos uma instituição em franca decadência nessa República. Nada indica entretanto que ele será definitivamente extinto, nem se a tendência no sentido de esvaziá-lo é uma mera manobra e que logo eles estejam novamente cheios. (POLARI, 1980, p. 12)

² Os dados biográficos de Alex Polari de Alverga foram obtidos através das informações contidas nos seus livros *Inventário das cicatrizes* (1971) e *Camarim de prisioneiro* (1980).

Polari tinha razão. Isto porque percebe-se, constantemente, a continuidade de práticas do regime de exceção no atual regime democrático, um “autoritarismo socialmente implantado”, para utilizar a expressão de Pinheiro (1991). Ou seja, um autoritarismo de longa duração, a saber, o “autoritarismo que não termina com o colapso das ditaduras, mas que sobrevive às transições e sob os novos governos civis eleitos, porque independe da periodização política e das constituições” (PINHEIRO, 1991, p. 46). Tais constatações reafirmam a relevância de discutir obras literárias, como as de Alex Polari, que remetem a um passado recente da história política e cultural do Brasil, que insiste em se repetir.

Diante da hibridez de *Camarim de prisioneiro* (1980), levanta-se ainda a hipótese de que a presença de gêneros memorialísticos e da linguagem fotográfica também constitui uma estratégia de resistência, ao passo em que se acentua o teor testemunhal da obra e expõe o caráter fragmentado da escrita do trauma. As fotografias, por exemplo, estão sempre relacionadas aos poemas ou outros textos dispostos no livro; tratam-se de fotografias que testemunham as lutas e condições dos presos políticos, tais como as imagens durante a greve de fome, fotografias da Manifestação pela Anistia, da saída de companheiros, dos espaços físicos das diversas prisões pelas quais passou, além de fotografias mais afetivas – de sua infância e de seu filho, que nasceu enquanto estava preso.

Dado o exposto, intenta-se discutir a questão da memória, sobretudo a traumática, a partir do poema “Final de espetáculo”, presente em *Camarim de prisioneiro* (1980), junto às fotografias que o acompanham, na perspectiva da literatura de testemunho e resistência. Para tanto, este trabalho, eminentemente bibliográfico, recorrerá a estudiosos de diversas áreas do conhecimento, dentre eles Bosi, Le Goff, Ricouer e Seligmann-Silva.

1. “Final de espetáculo”: memórias traumáticas em cena

Em “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”, Ginzburg (2008, p. 62) destaca que, “para além disso [da relação entre literatura e história], o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento”. Esse valor ético do testemunho demanda, portanto, discutir o aspecto da memória, relacionando-o com as questões do trauma, pois “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.67, grifo do autor). Nesse sentido, o fazer poético de Alex Polari se apresenta coerentemente a esta afirmação, haja vista sua preocupação em dar visibilidade aos companheiros que não sobreviveram à violência sofrida nos porões da ditadura.

Essa preocupação com a memória dos companheiros dizimados é evidente no poema “Final de espetáculo” que, além de fazer textualmente referência explícita a Stuart Angel³ (companheiro assassinado sob tortura, em 1971, nas dependências do CISA, na Base Aérea do Galeão – RJ), é acompanhado pela fotografia do rosto do amigo. A inserção da fotografia pode ser entendida como uma estratégia para recuperar a memória de um corpo que fora antes controlado, violentado e desaparecido pelos militares, de alguém que foi reduzido a um número de inscrição prisional e esquecido pela história oficial; em outras palavras, tal inserção constitui uma estratégia de resistência às políticas de extermínio e de esquecimento do Estado.



Figura 1. Stuart Angel (foto de álbum da família). (POLARI, 1980, p. 73).

Sobre o título do poema, percebe-se um diálogo com o conjunto da obra, que metaforiza todo o percurso de Alex Polari no cárcere, e mais especificamente com o momento de sua escrita, isto é, às vésperas de sair da prisão, constituindo assim o “final de espetáculo”. Infere-se que a comparação de sua experiência na prisão com o universo teatral seja mais que uma ironia; talvez se deva ao próprio caráter inapreensível do real e à impossibilidade de conceber tamanho horror vivido.

A partir de imagens antagônicas (a ação de desligar o interruptor e a não interrupção da atividade mnemônica) e do jogo entre os sintagmas “interruptor” e interrupção”, Polari já deixa evidente, nos primeiros versos do poema, que, apesar do “apagar das luzes”, da saída da prisão, a memória do vivido não será interrompida:

Desligarei para sempre
o interruptor
e não interromperei
o da memória. (POLARI, 1980, p. 73).

³ Para saber mais sobre Stuart Angel, ver “Memorial mortos e desaparecidos”, disponível em <<http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/stuart-edgar-angel-jones/>>.

O desejo de não esquecer é explícito, mas esse caráter contínuo da memória também guarda relação com o conceito de trauma, entendido por Seligmann-Silva (2008, p. 69) como “uma memória de um passado que não passa”. O dever da memória é discutido por Ricouer (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento. [...] Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar. (RICOUER, 2007, p. 48).

Logo, a assertiva do eu-lírico de que não interromperá a memória advém do próprio medo de esquecer. Os versos que seguem, ainda na primeira estrofe, confirmam a necessidade de lembrar a partir de objetos que testemunham a passagem do eu-lírico pelo cárcere e que o acompanharão como saldo dessa experiência:

Na bagagem,
incontáveis cadernos
pirações manuscritos
retratos cartas
bilhetes
sonhos cicatrizados (POLARI, 1980, p. 73).

A falta de vírgulas entre os objetos enumerados aponta o caráter ininterrupto da memória traumática, enquanto a ausência do ponto final na estrofe sugere a incompletude da memória e a própria ideia de continuidade dos efeitos traumáticos. Em meio a um conjunto de objetos memorialísticos, quebra-se o paralelismo semântico com o substantivo abstrato “pirações” e a expressão “sonhos cicatrizados” no último verso. Tal quebra já antecipa o teor traumático vivido pelo sujeito, já que a loucura é colocada em cena, sintoma comum àqueles expostos a situações-limite, como a tortura. Por outro lado, a escolha do adjetivo “cicatrizados” para o substantivo abstrato “sonhos” (sintagma este que possui uma carga semântica positiva) causa um certo estranhamento, já que há a combinação de elementos comumente antagônicos (isto se for levado em consideração que as cicatrizes estão mais associadas ao que causa sofrimento e quer ser esquecido). Assim, confirma-se o efeito destruidor do cárcere, haja vista a capacidade de usurpar o direito ao sonho e/ou de tornar o sonho uma ferida; talvez ainda caiba inferir, após tantos saldos negativos, um sentimento de desesperança ou desilusão na luta política do sujeito encarcerado.

Na segunda estrofe, o eu-lírico recupera uma imagem de despedida da prisão, lugar marcado pela dor. A memória, portanto, continua sendo o elemento central do poema, ao passo em que as cenas de tortura e o sentimento de horror são retomados nos versos de Polari:

Última mirada sem aceno
em todas as celas que estive
e cenas que vivi:
o barril de óleo cheio de água e urina
onde éramos afogados
uma rima tola que me trouxe alegria
um rumo qualquer onde foi resistindo
o rosto de Stuart
a cara do carrasco
o pau-de-arara no chão
o momento em que pensei
que eles tinham me capado
os outros de pavor, de morrer
árvores pressentidas no vento
gritos ritos papos (POLARI, 1980, p. 73).

Nos três primeiros versos da estrofe, a aliteração das consoantes sibilantes (“sem aceno”, “celas”, “cenas”) sugere a instauração de um silêncio na ocasião da saída da prisão. No entanto, não se trata de um momento tranquilo; a “mirada sem aceno” já antecipa a falta de um desejo de lembrar do que está sendo deixado. Logo, as cenas de tortura que seguem nos versos seguintes confirmam a insistência da memória traumática e a escrita como forma de resistência: “uma rima tola que me trouxe alegria”, único subterfúgio em um cenário de dor.

O aspecto da resistência ainda é evidente na luta pela memória do companheiro Stuart Angel (“um rumo qualquer onde foi resistindo/o rosto de Stuart”), na imagem do seu algoz (“a cara do carrasco”) e dos instrumentos de tortura (“o barril de óleo cheio de água e urina/ onde éramos afogados” “o pau-de-arara no chão”). Para além da violência do corpo do eu-lírico, as marcas do terror psicológico constante também são expostas: “o momento em que pensei/ que eles tinham me capado/ os outros de pavor, de morrer”.

O encadeamento dessas lembranças traumáticas é interrompido no penúltimo verso da estrofe (“árvores pressentidas no vento”), que sugere o distanciamento com o mundo externo e a imaginação como única forma de manter um contato com este mundo. O verso final da estrofe recupera, de forma sintética, as experiências vividas no cárcere: “gritos ritos papos”. A não utilização da vírgula aponta novamente para a fusão das lembranças e a economia da linguagem, ao usar apenas três substantivos dissílabos, insinua a própria limitação da linguagem para dizer o trauma.

Na estrofe seguinte, com imagens menos literais, retomam-se as lembranças, sentimentos e sensações dos últimos anos vividos na prisão:

Farpas de tudo
rasgando o nada
lembrança, ócio, tédio
imagem de milhares de pesadelos

flutuando entre grades de quartel
pêndulos engasgados de tempo e saliva
cadelas no cio que latiam ao longe
Cigarras que ciciavam por perto
sentimentos que rastejavam entre botas
vozes que eu ouvia
chuva que nunca me tocava o corpo
porque o banho
era só de sol
e solidão. (POLARI, 1980, p. 73-74).

A antítese nos primeiros versos “Farpas de tudo/ rasgando o nada” revela a própria condição do eu-lírico, marcado pelas experiências de dor, que foram capazes de instaurar um permanente vazio no sujeito: tudo impinge sofrimento. Além disso, o gerúndio imprime uma ideia de continuidade dos efeitos traumáticos, confirmando que esse passado, de fato, não passa.

De forma metafórica, Polari inscreve o corpo torturado, sugerindo que, semelhante ao corpo pendurado durante a tortura, o tempo também se encontra suspenso: “pêndulos engasgados de tempo e saliva”. Na mesma direção, a tortura psicológica é novamente evidenciada nos versos “sentimentos que rastejavam entre botas/ vozes que eu ouvia”; a aproximação dos militares, pelo som das botas, já antecipava os sentimentos de dor do sujeito preso e de gozo do algoz. Sobre as vozes ouvidas, estas tanto podem ser as vozes dos companheiros torturados quanto podem ser do próprio delírio do indivíduo torturado.

Os versos finais atestam a solidão do corpo encarcerado, privado de coisas simples como um banho de chuva, reduzido apenas aos banhos de sol da prisão. A aliteração do fonema [s] (“só de sol”/ e solidão”) sugere a sensação de silêncio e isolamento, intensificada a partir da imagem metafórica de um “banho de solidão”.

chuva que nunca me tocava o corpo
porque o banho
era só de sol
e solidão. (POLARI, 1980, p.74).

Essa solidão ainda se reafirma com a inserção da fotografia “celas de alturas variadas”, testemunhando o lugar da dor, as grades que guardaram seus “milhares de pesadelos”.



Figura 2 - Celas de alturas variadas. Fortaleza de Santa Cruz (foto de Miguel). (POLARI, 1980, p. 74).

Em *História e memória*, Le Goff (1992) discute as duas manifestações mais significativas da memória coletiva, aparecidas no século XIX e no início do século XX: os monumentos aos mortos, após a Primeira Guerra Mundial, e a fotografia. Sobre a fotografia, o historiador elucida que esta revolucionou a memória, haja vista que “multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.” (LE GOFF, 1990, p. 466).

Nessa perspectiva, a composição do poema junto às fotografias produz um maior efeito de verdade, o que é importante para quem escreve, haja vista que a maior razão para a escrita de um preso político é que esta seja capaz de testemunhar o vivido e, por conseguinte, servir como instrumento de luta e resistência. Logo, a fotografia das celas da prisão testemunha um lugar de dor, mas também um lugar de memória, que comprova a experiência de sua passagem no cárcere.

A prisão como espaço de controle não somente dos corpos, mas também dos afetos, a ponto de deixar a vida suspensa, é ainda tematizado, em prosa, no final do poema:

... Todos se esforçando em fingir que a vida pode caber dentro do tempo de uma visita, o sentimento fluir dentro do espaço de um cubículo. Mas a sirene regula emoção, pensamento. Tá alí, presente, estridente, prá impor sua vontade, separar, por cima de
... qualquer consideração humana. Impera apenas a fria lógica das engrenagens. Seus componentes: guarda, guarita, cadeado, vigilância, muros, ordens e causas que se perderam no tempo.
O coração de um regulamento é apenas um órgão burocrático. Nele pulsa unicamente as regras de uma relação de poder. (POLARI, 1980, p. 74).

Nesse sentido, colocam-se dois polos de sentidos, a técnica e o afeto, evidenciando o controle da primeira sobre o segundo: “Mas a sirene regula emoção, pensamento”. Assim, para além do controle do corpo, controla-se também tudo que é da esfera humana: emoções, sentimentos, sensações. Nos últimos períodos, é possível inferir um sentimento de melancolia diante dessa condição: “O coração de um regulamento é apenas um órgão burocrático. Nele

pulsa unicamente as regras de uma relação de poder”. A combinação de dois campos semânticos antagônicos, portanto, ironiza o *modus operandi* da política do Estado.

A hibridez da escrita de Polari, ora em versos ora em prosa, muito provavelmente não se dá por uma escolha consciente de estilo, mas pela carga traumática que motiva seus escritos. Em outras palavras, os conflitos internos da obra de Polari dialogam com os conflitos externos do momento de produção. Dessa maneira, a fusão de versos e prosa no poema “Final de espetáculo” guarda relação com o caráter contestatório da poesia, destacado por Bosi (1977) em “Poesia resistência”:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, "esta coleção de objetos de não amor" (Drummond). Resiste ao contínuo "harmonioso" pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 1977, p. 146).

Ao expor as marcas da violência sofrida e o desaparecimento dos companheiros, como Stuart Angel, Polari confronta “a ordem” do regime ditatorial. Desse modo, a poesia de testemunho e resistência se apresenta como um contra-discurso, ao assumir um compromisso com a construção de uma memória coletiva sobre a história política, cultural e social brasileira, que muito difere do discurso oficial:

A necessidade de recosturar as identidades antes oprimidas e impedidas de se manifestar, ao lado do próprio movimento de luto pela perda de vidas gerada pela Grande Guerra, pelos movimentos de auto-afirmação das minorias e pelas lutas contra governos totalitários e autoritários, gerou uma *cultura da memória* [...]. Não podemos esquecer que essa cultura da memória nasce da resistência ao esquecimento “oficial” e a uma cultura da amnésia, do apagamento do passado, que caracteriza nossa sociedade globalizada pós-industrial (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.39).

Sob esse viés, é incontrovertível que as obras de Alex Polari nascem justamente com o objetivo de manter a memória da ditadura, dos seus efeitos e, principalmente, daqueles que não sobreviveram: “[esses poemas] servem também para reter uma memória essencial, de outra maneira fadada a se diluir” (POLARI, 1980, p. 48). O próprio fato de *Camarim de prisioneiro* (1980) se apresentar através de diversos gêneros e linguagens – a fotografia, no caso do poema analisado – atesta a potência do testemunho de sua obra e seu compromisso com a memória daquele momento histórico.

2. Considerações finais

Partindo da premissa do alto teor de subjetividade da lírica, infere-se que a inserção de fotografias no poema “Final de espetáculo”, de Alex Polari, tem a intencionalidade de acentuar

o teor testemunhal de sua escrita, haja vista que a fotografia possui um importante valor documental, de verdade, por historicamente ser considerada como um meio de captar fielmente a realidade.

Por sua vez, a hibridez do poema, escrito em verso e em prosa, é coerente ao seu propósito, já que revela as características do próprio tempo histórico em que a obra de Polari se inscreve: contradições, antagonismos, fusões, fragmentação. Outrossim, considerando que a obra foi escrita e publicada no último ano de prisão do escritor, o poema “Final de espetáculo” metaforiza o próprio período da vida de Polari, momento em que se reúne tudo que restou, principalmente suas memórias que, devido ao seu caráter traumático, são elaboradas de forma fragmentada.

A memória é, portanto, matéria incontestável da escrita de Polari. Logo, deve-se reconhecer a necessária contribuição da literatura testemunhal como forma de resistência à violência, autoritarismo e outras formas de opressão, mas também como resistência ao esquecimento.

Referências

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: *Itinerários – Revista de Literatura*. Araraquara-SP: n. 10, 1996, p. 11-27. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. São Paulo: USP, n. 9, 1991, p. 45-56. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25547>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

POLARI, Alex. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 3. ed. São Paulo: Teatro Ruth Escobar; Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de males*. v. 26, n. 1, 2006, p. 31-45. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636053>>. Acesso em: 26 nov. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro: 2008, vol. 20, n.1, p. 65-82.

Enviado em 12 de fevereiro de 2021.

Aceito em 25 de maio de 2021.