

***Operação Massacre*, de Rodolfo Walsh: uma estreita relação entre história e literatura**

Operación Masacre, by Rodolfo Walsh:
a close relationship between history and literature

VINÍCIUS DE PAULA ARAGÃO

Mestrando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.
E-mail: vinicius.aragao@capufpe.com

GIOVANI BUFFON ORLANDINI

Doutorando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE.
E-mail: giovani.buffon@ufpe.br

Resumo: Publicada pela primeira vez em 1957, *Operação Massacre*, obra do escritor e jornalista argentino Rodolfo Walsh, é um marco fundamental na literatura latino-americana, tanto por traçar uma minuciosa análise dos acontecimentos políticos em voga na sua época de escrita, como por estabelecer uma articulação muito precisa entre história e literatura, inédita até então, antecipando, em quase 10 anos, o que Truman Capote (2004) viria a fazer em *A Sangue Frio*. Este artigo tem como propósito realizar uma breve apresentação da obra, expondo na sua estrutura os pontos nos quais a relação entre história e literatura opera com maior evidência narrativa, da mesma maneira que se ocupa de fazer uma análise detalhada da atuação do autor na ficcionalização dos eventos narrados.

Palavras-chave: Rodolfo Walsh. Literatura argentina. História. Narrativa.

Resumen: Publicado por primera vez en 1957, *Operación Masacre*, obra del escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh, es un hito fundamental en la literatura latinoamericana, tanto por hacer un análisis minucioso de los hechos políticos en boga al momento de su redacción, como también por establecer una articulación muy precisa entre historia y literatura, inédita hasta entonces, anticipando, casi 10 años, lo que haría Truman Capote (2004) en *A Sangre Fría*. Este artículo tiene como objetivo hacer una breve presentación de la obra, exponiendo en su estructura los puntos por los cuales la relación entre historia y literatura opera con mayor evidencia narrativa, de la misma manera que se ocupa de un análisis detallado de la actuación del autor en la ficcionalización de los hechos narrados.

Palabras clave: Rodolfo Walsh. Literatura argentina. Historia. Narrativa.

1 INTRODUÇÃO: O CASO PARTICULAR DE OPERAÇÃO MASSACRE

Rodolfo Jorge Walsh nasceu em 1927 na Argentina. Em 1977, o paradeiro do escritor torna-se desconhecido, sendo considerado como um dos desaparecidos políticos do regime militar encabeçado por Jorge Rafael Videla. Muito antes desse ocaso, porém,

se iniciara a batalha de Walsh por verdade e justiça em seu país. *Operação Massacre*, publicado em livro pela primeira vez em 1957, é talvez o marco inicial dessa batalha. A essa altura, Walsh era um jovem autor de romances policiais e também trabalhava como jornalista. Era um sujeito pacato, interessado por literatura e pouco afeito às questões políticas da Argentina. Ao tomar conhecimento, um tanto por acaso, dos estranhos e fantásticos acontecimentos da noite de 9 de junho de 1956, ele empreendeu uma intensa investigação cujo resultado foi o livro e, de certa forma, a entrada do autor no caminho sem volta da busca pela verdade.

Chama atenção em *Operação Massacre*, desde seu início até o final, o desejo de Walsh em reconstituir os acontecimentos da fatídica noite com o máximo de precisão que sua investigação pôde oferecer. É como se o autor tentasse, em alguma medida, evitar a literatura: “Walsh escreve *Operação Massacre* querendo se afastar da literatura porque a intensidade e a ilegalidade da violência perpetrada pelas forças militares simplesmente não podiam ser escritas como ficção, como literatura” (BRIZUELA, 2010, p. 259). A verdade, nesse sentido, diante de um quadro atroz de injustiça, deveria tomar a prerrogativa e orientar a narração. É o que encontramos no livro, de fato, pois existe nele o cuidado recorrente de não inventar acontecimentos, mas sim reproduzir os acontecimentos que realmente existiram.

Há algo em *Operação Massacre*, entretanto, que a torna uma obra ainda mais interessante. Mesmo com todo esse cuidado em relação à verdade dos fatos, Walsh não deixou de se utilizar de sua criatividade, de sua aptidão literária, estabelecendo um interessante e intrincado diálogo entre história e literatura, entre realidade e ficção. Por seu caráter de reportagem, que denota essa busca pela verdade, somado a uma linguagem de liberdade literária, o que dota o texto de grande força estética, a obra talvez apresente certa dificuldade quanto à classificação. Talvez fosse o caso de afirmá-la como um romance de não ficção, mas não existe um consenso entre críticos e estudiosos da obra de Walsh a esse respeito. Ruy Castro, por exemplo, afirma:

Quando mergulhou nos fuzilamentos da “Operação Massacre” em 1956 – que, provavelmente, ele viu a princípio apenas como um bom material para uma história –, Walsh não sabia que estava dando uma guinada radical em sua vida. E nem isso, aliás, se fez sentir de imediato. Essa guinada deve ter sido mais sensível na literatura porque, aos olhos de 1957, *Operación masacre* devia parecer um livro estranho, difícil de classificar. Era um romance, uma reportagem ou o quê? Foi preciso que, em 1966, Truman Capote anunciasse a invenção do “romance de não ficção”, com *A sangue frio*, para que pelo menos os argentinos soubessem que Walsh antecipara Capote em quase dez anos – uma façanha literária nada pequena (CASTRO, 2010, p. 276).

O crítico não apenas situa *Operação Massacre* como um romance não ficcional, mas também o coloca como o precursor não reconhecido do gênero, dívida da qual Truman Capote e a literatura estadunidense, salvo engano, sequer chegaram algum dia a tomar conhecimento. De todo modo, a classificação reforça a percepção que apontamos acima, de se tratar de uma narrativa com forte cunho literário e, ao mesmo tempo, de

caráter documental, além de registrar o quanto esse livro significou uma virada importante na trajetória do escritor.

Uma estudiosa de Walsh e da literatura latino-americana, entretanto, não parece corroborar essa classificação de *Operação Massacre*:

Dada a importância de *Operação Massacre* na literatura argentina, e dada a centralidade que assinalamos desse eixo constitutivo em que se cruzam letras e política no país, é erro frequente associar Rodolfo Walsh a uma figura de escritor voltado, desde sempre, para a história, o testemunho, o compromisso político e esse gênero literário que a cultura norte-americana chamou, a partir de Truman Capote, de “non-fiction”. Em certo sentido o Walsh desse período emerge no contexto do peronismo e dos grandes e complexos debates entre populismo e cultura de esquerda, entre luta revolucionária e pensamento socialista, que organizaria a arena política e cultural argentina depois da revolução que derrubou Perón em 1955. (BRIZUELA, 2010, p. 261).

Brizuela, no intuito de associar a obra de Walsh a uma linha de tradição da literatura argentina – tradição que reflete os encontros entre arte e política numa vocação de prosa realista, inserida “nas redes simbólicas que davam sentido à experiência, e que se constituía na capacidade de narrar o que se via” (p. 260) –, afasta *Operação Massacre* da definição de romance não ficcional, filiando-o à realidade cultural e política da Argentina dos anos 1950. No entanto, a autora afirma, como Ruy Castro, certo caráter da obra que alia história e literatura, que as coloca em paralelo como elos formadores da obra.

De nossa parte, chamaremos *Operação Massacre* apenas de romance, porque nosso intuito é investigar e compreender, para além das possíveis classificações mais específicas, como verdade e ficção, isto é, como história e literatura encontram-se entrelaçadas no arranjo formal empreendido por Walsh. Para isso, primeiramente faremos uma análise mais panorâmica da obra, atentando para sua estruturação geral. Em seguida, observaremos um trecho selecionado para uma análise mais cerrada, voltada mais para os detalhes da prosa.

2 AS OPERAÇÕES DE WALSH NO INTERIOR DE *OPERAÇÃO MASSACRE*

Há uma estrutura geral bem marcada em *Operação Massacre*, demonstrando um desejo de clareza do autor em relação aos acontecimentos ligados ao fuzilamento que investigou. O livro consta de três partes, além dos prólogos e epílogos: *As pessoas*, *Os fatos* e *As provas*¹. A primeira, *As pessoas*, destina-se a apresentar as personagens

¹ Note-se que essa divisão já aponta para a estrutura básica do gênero literário no qual Walsh incursionou como autor, sendo razoavelmente reconhecido como tal ainda antes dos acontecimentos que levaram à escrita de *Operação Massacre*, isto é, o romance policial: “Um crime é cometido, apuram-se os fatos dentro dos limites da lei e o culpado é punido. Mas, se existe tortura, para que detetives? A literatura policial precisa também que ocorram poucos crimes, para que, quando se cometa um, ele seja uma coisa excepcional. E, nas ditaduras, o crime (inclusive de Estado) é a regra. Foi por isso que nenhum outro país produziu tanta literatura clássica do gênero

envolvidas na trama, observando as circunstâncias de inserção de cada uma no texto: o que faziam, onde estavam e para onde iam. As descrições de cada personagem são constituídas com o propósito de transferir o foco dramático para o massacre. A narrativa explora as suas atuações em torno de um evento que ocorrerá, a partir da coleta de testemunhos oriundos de um procedimento investigativo, cuja ação evidencia seu cerne principal na relação de Walsh com o jornalismo e o objeto de sua investigação.

O autor observa com certa constância os limites e aproximações derivadas de suas pesquisas no traçado de cada vida apresentada, a partir dos depoimentos e testemunhos que recolhe. A personagem Carranza, por exemplo, é explorada em riqueza de detalhes cotidianos (o que comeu, como atendeu a determinado chamado, quando ficou fora etc.), enquanto a descrição de Garibotti encontra seu limite na falta de testemunhos:

Não há testemunhas do que conversam. Só podemos fazer conjecturas. É possível que Garibotti torne a repetir para o amigo o conselho de Berta Figueroa: que se entregue. É possível também que Carranza lhe peça algum favor na hipótese de precisar se ausentar de casa. Talvez esteja inteirado do motim que se aproxima e o tenha mencionado. (WALSH, 2010, p. 31-32).

O marco da possibilidade e a constante referência ao testemunho são exemplos nítidos de como Walsh encontra, no espaço vazio deixado pela falta de registros, uma oportunidade para a criação do ambiente narrativo que vai contornar e penetrar o evento histórico. Hayden White, lembrando ensinamentos de Collingwood, afirma que

o historiador era sobretudo um contador de estórias e afirmava que a sensibilidade histórica se manifestava na capacidade de criar uma estória plausível a partir de uma congêrie de “fatos” que, na sua forma não-processada, carecia absolutamente de sentido (WHITE, 2014, p. 100).

Logo, uma investigação que tem como propósito articular escassas evidências para o esclarecimento de um fuzilamento de civis pelo estado, ocorrido na província de

quanto a Inglaterra, e que quase toda produzida nos Estados Unidos mostre o detetive trabalhando à margem da polícia e está resmungando contra os limites da lei – mas a lei existe. Walsh, ingenuamente, ficou chocado ao ver os fatos da *Operação Massacre* sendo, primeiro, escamoteados da opinião pública e, em seguida, distorcidos pela Justiça argentina através de falsos testemunhos, omissão de responsabilidade e toda sorte de fraude com aparência legal – com o que ninguém foi condenado” (CASTRO, 2010, p. 281). Assim, estaria reproduzida na obra a estrutura central dos romances policiais, o que era de amplo conhecimento do autor – “A fascinação de Walsh era reservada a Sir Arthur Conan Doyle, o pai de Sherlock Holmes (p. 79) –, mas, transplantada para a periferia do processo civilizatório ocidental, para um país latino-americano subdesenvolvido e com suas especificidades e arbitrariedades políticas e autoritárias, essa estrutura sofreria transformações no contato com a matéria local. A “ingenuidade” de Walsh, desse primeiro romance investigativo, não o impediu, contudo, de realizar uma obra marcante.

Buenos Aires, acaba se tornando também, exatamente por seus pontos omissos, terreno fértil para seu condicionamento literário.

A primeira parte do livro apresenta uma constante preocupação do autor em demonstrar que o artifício literário, essa formulação de conjeturas, sempre surge como ocasião aos limites da própria linguagem documental, na elaboração de uma *narrativa-tecido* adornada por eventos cotidianos que documentalmente apresentam-se sem o afã dos seres-viventes. A inserção dos sobreviventes como personagens através de uma imaginação construtiva, amplamente utilizada por Walsh, evidencia o modo como um conjunto de elementos dispersos pode ser utilizado de modo a constituir uma narrativa capaz de comunicar uma interpretação de determinado evento histórico. Ou seja, é possível, a partir de determinados artifícios, aproximarmos-nos das personagens em questão, tanto pela descrição física do bairro, como pela caracterização da relação entre este, as personagens e seu ambiente de costumes, na concatenação de eventos corriqueiros que desembocará na apoteose narrativa, a saber, o massacre que dá título ao livro.

São diversas as passagens onde ocorrem estas descrições. No capítulo destinado a Don Horacio, o bairro e sua casa são apresentados:

O bairro onde ocorrerão tantas coisas imprevistas está a unas seis quadras da estação, indo para oeste. Oferece os violentos contrastes das zonas em desenvolvimento, onde confluem o residencial e o esqualido, o sobrado recém-construído e o terreno baldio coberto de mato e latas. [...] Sua casa respira, pacata e satisfeita, um ar de classe média. Dos móveis padronizados aos pratos decorativos nas paredes, que repisam sentenças triviais – “Errar é humano, perdoar é divino” –, ou alguma brejeirice – “O amor faz passar o tempo, o tempo faz passar o amor” – até a imagem devota posta num canto pela esposa ou pela filha única [...]. A única coisa que chama a atenção é certa profusão de cortinas, tapetes e almofadões. Dona Pilar – cabelos brancos e modos afáveis – é tecelã. (WALSH, 2010, p. 33-34)

Esse artifício amplifica a imagem de um evento que, sob a responsabilidade de um registro oficial, naquele momento de autoritarismo político, possivelmente permaneceria camuflado. Tanto a literatura como o jornalismo, articulados com a declarada proposta de ativismo político, encarregam-se de conduzir a História ao lume da descrição narrativa com vistas a colaborar para elucidação de um caso que, não fosse a atuação do engajado jornalista, receberia como destaque não mais do que as margens de um folhetim². Note-se como a simplicidade do ambiente e de seus habitantes é descrita de modo que criará grande contraste com a brutalidade sofrida pelas vítimas do massacre, dando contornos bem definidos à arbitrariedade cometida pelos policiais.

² No prólogo da vigésima edição, Walsh revela a dificuldade em publicar o manuscrito de uma *história que não existe*: “Esta é a história que escrevo incansavelmente, para que não sejam mais rápidos do que eu, mas que vai se enrugando dia a dia no meu bolso porque, andando por toda a Buenos Aires, ninguém a quer publicar, ou quase descobrir” (WALSH, 2000, p. 9).

Para tanto, Walsh trata também de edificar as personagens, dotando-as de certo tônus narrativo. Walsh as caracteriza não como indivíduos célebres por seus pensamentos, suas questões etiológicas, mas pela simplicidade de suas existências. A descrição de Walsh funciona mesmo como um resgate ao anonimato que lhes seria imposto. Todos levam uma vida pacata, carregam consigo a preocupação da sobrevivência, a pequena alegria de estar em família, uma propulsão a um futuro de conforto para consigo e para os seus. Se revelam algum sentimento político, o fazem na medida de sua insuficiência para alterar qualquer evento em sua manifestação mais elevada. São heróis do povo, guerreiros anônimos que acordam todos os dias para trabalhar, têm seus filhos e seus casamentos como referência umbilical. Gozam do tempo cansados da vida para o cotidiano corriqueiro³. Representam, na medida em que o livro aciona dispositivos políticos, a própria figura do povo trabalhador argentino, a própria Argentina. É contra esse povo e sua representação mais basilar que avança arbitrariamente o governo de Aramburu. É contra essa injustiça que Walsh invoca a figura do jornalista/historiador, inflamada pela indignação, para a atuação em combate investigativo.

Dessa maneira, é possível observar o desenho da narrativa histórica nas diversas advertências realizadas pelo autor durante o texto, demonstrando claramente a proposta de exercer um papel de eixo fundamental no encontro entre os testemunhos, documentos e as possibilidades narrativas. Tal proposta apresenta-se com mais clareza na constante interlocução realizada entre o texto e o autor, nas diversas notas de rodapé, onde ora se apresenta um reforço argumentativo a fim de referendar o que fora escrito no texto principal, ora um complemento que atualiza o desencadeamento dos fatos narrados. Em todo o momento, Walsh transita entre as posições de narrador, personagem, testemunha e artífice.

Outrossim, as descrições são sempre atravessadas por seus claros posicionamentos com relação aos acontecimentos que narra, evidenciando sua forte atuação num jornalismo político-investigativo. Ao preencher o nome das personagens com histórias que as inserem dentro de um contexto de convívio social pacífico, Walsh abre espaço para o questionamento das condenações arbitrárias. A descrição de Lizaso, bem como a dúvida relativa ao seu envolvimento com o levante, operam como ponto crítico da atuação institucional do exército em condenar suspeitos à morte sem o devido processo legal:

³ Utilizamos o termo em seu sentido duplo. Por um lado, são “heróis do povo” aqueles sujeitos que, de origem e condição popular, membros da classe trabalhadora, levam a vida dedicados à sobrevivência de sua prole por meio do trabalho, sem luxos nem regalias. Por outro lado, uma vez que se encontram envolvidos em um acontecimento de proporções históricas – o que só foi possível graças ao livro de Walsh –, são os anônimos que vivenciam, individualmente, acontecimentos decisivos de transformações sociais de seu espaço e tempo; são os anônimos cujas trajetórias revelam as grandes ocorrências históricas de uma determinada sociedade (LUKÁCS, 2011).

OPERAÇÃO MASSACRE, DE RODOLFO WALSH:
UMA ESTREITA RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

Que sabe da revolução que estoura nesse momento? Uma vez mais, a contradição, a dúvida. Por um lado, é um rapaz tranquilo, reflexivo. Não porta armas, nem sabe manejá-las. Foi dispensado do serviço militar e nunca chegou a empunhar um simples revólver. Por outro lado, adivinhamos sua atitude mental diante do processo político. Um detalhe o confirma. Depois que ele foi embora, a namorada encontra na casa um papel escrito com as letras de Carlos: “Se tudo sair bem esta noite...” Mas tudo sairá mal. (WALSH, 2010, p. 42)

Esse arbítrio será amplamente denunciado pelo autor em toda a obra, sobretudo na última parte, dedicada a desvelar os acontecimentos no plano da atuação jurídica.

A segunda parte tem início com a invasão da polícia ao local onde estão reunidas as personagens da trama. Nesta é ainda maior a atuação do autor nas notas de rodapé, elaborando os limites narrativos. Parece querer esclarecer aos leitores que sua atuação na *reconstrução* dos depoimentos ofertados será ainda mais presente, sobretudo por se tratar de um terreno movediço, onde as declarações das personagens necessariamente desencontram-se dentro da atmosfera de confusão e desespero ocasionada pelo constante risco à vida deste momento em diante. Observa-se logo de início o seguinte trecho, em nota de rodapé, a respeito da invasão policial:

A reconstituição desta cena foi baseada em testemunhos indiretos. Meses mais tarde, o próprio Gavino, em declaração assinada que se encontra em meu poder, confirmou-a com estas palavras: “[...] sendo em sua maioria esmurrados, especialmente o abaixo-assinado, pelo senhor chefe de Polícia, que me aplicou varias coronhadas na cabeça, na boca e no mamilo esquerdo, até me derrubar no chão, ao que ele e vários guardas passaram a me agredir a pontapés, gritando de viva voz, diga onde está o Tanco ou eu te mato. Quando se cansaram de me bater, o senhor chefe me ergueu pelos cabelos, arrancando uma grande quantidade deles, e disse: Então, é você o famoso Gavino, esta noite te fuzilamos. Em seguida, revistou os meus bolsos, tirando a cédula de identidade e uns quinhentos pesos que nunca me foram devolvidos. (WALSH, 2010, p. 68)

Essa assertiva, que acompanha a narração, demonstra mais uma vez o cuidado do autor em referendar a forma como constitui os acontecimentos, sua cronologia e a veracidade dos fatos. O testemunho de um dos sobreviventes dota a narrativa de Walsh de verdade, funcionando como um apoio documental que fia sua palavra autoral. Como acontece em outros momentos do livro, Walsh prefere aqui usar da citação direta do relato de um dos sobreviventes.

Ao invadir a casa de Torres, os policiais interpelam todos os presentes perguntando sobre o paradeiro do general Tanco, idealizador, junto a Juan José Valle, do levante peronista contra o governo ditatorial de Aramburu prestes a ocorrer em diversas partes do país. Pouco antes da meia-noite, não satisfeitos com as respostas imprecisas dos homens ali presentes, entre socos e pontapés, decidem levá-los detidos à Unidade Regional de San Martín. A hora do acontecimento será um recurso fundamental que servirá como base para a denúncia da ilegalidade do procedimento. Segundo os

testemunhos, todos foram colocados no ônibus com destino à delegacia por volta das 23h30min: “A primeira etapa da ‘Operação Massacre’ foi rápida. São apenas 23h30. Neste exato momento, a Rádio do Estado, porta-voz oficial da Nação, para de transmitir música de Ravel e começa a reproduzir o disco 6489/94, de Igor Stravinsky” (WALSH, 2010, p. 69).

Nessa sessão do livro, enquanto os detidos são levados à delegacia, Walsh intercala a narrativa das vítimas com apreciações acerca do levante, dos generais envolvidos e da situação argentina, além de elaborar comentários sobre os caracteres da política peronista, através da proclamação assinada pelos generais Tanco e Valle, demonstrando também certo interesse de engajamento político de sua parte, do autor, na revelação e reconstituição dos acontecimentos:

A proclamação ilustrava os dois aspectos que caracterizavam o peronismo naqueles tempos iniciais da resistência: uma óbvia aptidão para identificar os males que, como força popular majoritária, o afetavam diretamente; e uma notável ambiguidade ao diagnosticar as causas e se converter em movimento revolucionário a partir das bases, abandonando definitivamente ao inimigo as divisas eleitorais e as belas palavras. (WALSH, 2010, p. 71).

A aproximação de Walsh ao peronismo se dá por meio de críticas a um projeto de retomada que começa de costas ao país. Seu ativismo demonstra insatisfação tanto com a proclamação dos generais quanto com o levante, mas conclui que o heroísmo dos insurgentes se inscreverá na história como um exemplo nítido de coragem revolucionária – um posicionamento também político em relação aos ocorridos, algo que corrobora a leitura de Brizuela que citamos acima. O levante é curto; é controlado em todas as províncias em menos de 12 horas. O autor destaca os detalhes de cada foco de luta e aponta mais uma vez para os registros da rádio nacional, ressaltando a falta de pronunciamentos do governo acerca dos recentes acontecimentos subversivos na noite do dia 9 – desenlace derradeiro para que Walsh comprove a veracidade de sua reconstituição.

A narrativa é retomada no caminho à delegacia. Enquanto são transportados, os detidos demonstram grande preocupação por não saber ao certo o que há de acontecer. Pouco depois de chegarem, às 00h32min da madrugada do dia 10, a Rádio Nacional anuncia a validade da lei marcial imposta pelo governo em resposta aos levantes peronistas. O clima na delegacia é de tensão, sobretudo quando Rodríguez Moreno, o chefe da sessão, recebe ordens de mandar fuzilá-los. Ainda durante a madrugada desse mesmo dia, os doze presos são encaminhados a um carro com destino a La Plata. O clima de tensão aumenta, a confusão entre as vítimas se intensifica e o ponto alto da narrativa de Walsh começa a ganhar forma. O medo, a angústia, a sudorese, o sangue frio de Troxler, as incertezas do próprio Rodríguez Moreno são retratadas de tal forma que a narrativa consegue oferecer a sensação da própria presença do autor no comboio de fuzilamento.

Como em outros momentos do livro, nesse trecho, o autor utiliza dos recursos ficcionais para fazer-se presente no ato, observando de perto as rajadas de bala, o

comportamento de cada sobrevivente e o fim trágico de cada morto. Utiliza a diversidade de depoimentos para criar uma cena multiforme, onde convergem a atuação dos que estão deitados à espera do *tiro de la gracia*, da fuga desesperada de alguns sobreviventes e a angústia dos oficiais por não conseguirem dar cabo da missão.

Na última parte do livro, o trajeto da narrativa é ocupado pela atuação de Walsh como sujeito ativo nas denúncias dos crimes praticados pelo governo militar de Aramburu. Aqui, assinala constantemente seus esforços para denunciar a atuação criminosa do coronel Fernández Suárez, que busca por todos os meios escapar das intimidações do juiz Hueyo. O autor reúne toda a farta documentação que coletou do caso, desde que soube de sua existência, no fim do ano de 1956, para mobilizar uma verdadeira diligência jornalística contra o governo militar. Nesse ponto, tece críticas à omissão do setor ao negar publicar suas investigações. Apenas um periódico propôs-se a fazê-lo. Da mesma forma, mapeia o comportamento do governo na tentativa de escapar às acusações. Nessa parte final, a narrativa ganha ares de ensaio, o que reflete o esforço de Walsh em demonstrar a veracidade de seu relato, ao mesmo tempo em que acusa as arbitrariedades daqueles que procuram desmenti-lo – arbitrariedades que não se restringem aos atos do massacre, mas também às sucessivas tentativas de fraude judicial para inocular os verdadeiros culpados.

Após termos realizado essa leitura mais geral dos caminhos estruturais tomados por Walsh na construção de *Operação Massacre*, bem como de termos exposto por quais caminhos história e literatura se entrecruzam no interior da obra, faremos agora uma análise detida de algumas passagens do livro – o objetivo será o de observar essas mesmas questões nos detalhes da prosa.

3 O NARRADOR QUE ESTÁ ONDE O AUTOR JAMAIS ESTEVE: LIBERDADE CRIATIVA E APURO DOCUMENTAL

No livro de Rodolfo Walsh, a estética literária serve ao relato histórico. Lá onde a investigação dos fatos reais encontra seus limites, surgem a imaginação e a força criativa do escritor. Seu intuito não é, contudo, o de ficcionalizar – inventar uma realidade que jamais ocorreu –, mas ilustrar e informar os elementos da verdade histórica utilizando-se da linguagem literária. Esse apego à fidelidade dos fatos jamais sai do horizonte de Walsh ao longo de toda a obra: seu objetivo primeiro é o de reconstituir os acontecimentos da noite de 9 de julho de 1956. Isso não o impede, entretanto, de se valer de procedimentos narrativos típicos da literatura ficcional, levando o texto – e a realidade nele referida – a uma dimensão de sentidos que ultrapassa a objetividade do discurso do histórico.

Para melhor entendermos, no interior da obra, esse imbricado jogo de relações e limites entre história e literatura, devemos observar de perto os procedimentos narrativos de *Operação Massacre*; para uma justa compreensão de como técnicas literárias foram utilizadas para preencher lacunas e reproduzir perspectivas sensíveis de experiências determinadas, tarefa para a qual o relato de cunho documental e objetivo encontra limites, analisaremos uma passagem do livro. Operamos aqui, para uma melhor exposição de leitura e dos argumentos, uma divisão na figura de Walsh. Assim, temos o autor – o sujeito empírico Rodolfo Walsh, esse que empreendeu uma

investigação jornalística em busca dos fatos que envolveram o massacre –, e o narrador – a voz discursiva que, sem desautorizar os resultados da investigação empreendida pelo autor, vale-se de certa liberdade criativa para a reconstituição dos elementos que compõe a narrativa, para organizá-la como um todo.

Evidentemente, essa esquizofrenia estrutural diz respeito somente a nossas análises. No livro, as figuras de autor e narrador não se encontram apartadas, ainda que, por diversas vezes e por caminhos também diversos, o leitor seja advertido e lembrado de que as inclinações criativas operam sempre em consonância com os acontecimentos reais, e nunca ao revés deles. Nossa divisão entre autor e narrador serve apenas, desse modo, para fins didáticos, para a exposição analítica da utilização de procedimentos narrativos. O trecho escolhido para análise é um dos que, em todo o livro e segundo nosso julgamento, melhor expõe as relações entre os níveis discursivos do relato histórico e da narração literária.

Na primeira parte do livro, conforme já apontamos anteriormente, Walsh propõe-se a apresentar os personagens de sua narrativa, personagens que, como sabemos, estiveram envolvidos nos acontecimentos do massacre. Assim começamos a tomar conhecimento dos acontecimentos, pela figuração das vítimas do fuzilamento. O primeiro a ser apresentado é Nicolás Carranza.

Nicolás Carranza era um homem feliz nessa noite de 9 de junho de 1956. Protegido pelas sombras, acabava de entrar em casa e talvez viesse remoendo algo por dentro. Nunca saberemos ao certo. Os homens levam para o túmulo muitos pensamentos amargos, e no túmulo de Nicolás Carranza a terra já está ressecada. (WALSH, 2010, p. 25)

Mesmo nesse pequeno parágrafo introdutório, não é pequeno o número de informações, conferidas ou sugeridas, tanto a respeito do personagem quanto acerca das escolhas formais empreendidas na escrita. Sabemos que, quando da escrita da cena, Nicolás Carranza está morto, e que levou para o túmulo algum ressentimento, algo que o atormentava em vida. Mas naquela noite, ao chegar em casa, possivelmente buscando esconder-se de alguém – porque “Protegido pelas sombras” –, era “um homem feliz”, embora “talvez” levasse consigo, em seu âmago, algo a remoer. Note-se o “talvez”, a marcação de possibilidade, também reforçada em “Nunca saberemos ao certo”. Desse modo, somos apresentados a um homem concreto sobre o qual temos algumas certezas: nome e sobrenome; que estava feliz naquela noite; que entrava em casa protegido pelas sombras; e que, no presente, está sepultado sob a terra ressecada por alguma amargura. Por outro lado, algumas incertezas e sugestões também são plantadas nesse breve início descritivo: por que esse homem precisa se proteger nas sombras?; de que(m) ele se esconde?; o que estaria ele a remoer?; e qual a gravidade desse pensamento que ele levou para o túmulo?

Além dessa disposição de liberdade temporal, na qual o narrador introduz o personagem a partir de um acontecimento passado – sua chegada em casa na noite de 9 de julho de 1956 – ao mesmo tempo em que avança até o presente da escrita – no qual o personagem está morto –, percebemos uma disposição espacial na qual o narrador

parece presente, observando a chegada de Carranza que, encoberto por sombras, entra em sua residência. A continuação na narrativa reforça essa presença do narrador:

Por um momento, no entanto, consegui esquecer suas preocupações. Após o sobressaltado silêncio inicial, um coro de vozes estridentes se elevou para recebê-lo. Nicolás Carranza tinha seis filhos. Os menores talvez tenham se enroscado em suas pernas. A maior, Elena, quem sabe pôs a cabeça ao alcance da mão do pai. A pequena Julia Renée – de apenas quarenta dias – dormitava no berço. (WALSH, 2010, p. 25)

Note-se como o narrador acompanha o personagem ao interior da casa. Sempre posicionado em condições de observar o desdobrar da cena, esse narrador segue apresentando informações diretas ou indiretas que vão constituindo a situação narrada e seu protagonista: agora sabemos que Nicolás Carranza é um pai de numerosa prole, e que é esperado e bem querido pelos seus. O “silêncio inicial”, que antecede por um curto momento o “coro de vozes estridentes”, reforça o sentido das sombras que encobriam sua chegada, reiterando a atmosfera de tensão e expectativa que envolve sua presença, sentimentos cujo motivo ainda desconhecemos, e que só será desvelado na sequência da narração.

Sua companheira, Berta Figueroa, ergueu os olhos da máquina de costura. Sorriu-lhe, com uma mistura de compaixão e alegria. Era sempre igual. Seu homem chegava sempre assim: fugitivo, notívago, passageiro. Às vezes ficava uma noite, depois desaparecia semanas. Vez por outra, mandava-lhe um recado: estava na casa de tal amigo. Então, era ela quem ia a seu encontro, deixava as crianças com alguma vizinha, e passava com ele horas transidas de medo, de soçobra, de amargura por ter de deixá-lo e esperar a lenta passagem do tempo sem notícias dele. (WALSH, 2010, p. 25-26)

O narrador agora se volta para outra personagem, concentrando-se nela a ponto de trazê-la para o centro da cena. Berta, esposa de Nicolás, para além da alegria em rever o marido, demonstra por ele compaixão. Essa inusitada mistura de sentimentos é percebida pelo narrador que parece observá-la no exato momento em que ela tira os olhos da máquina de costura. Mais do que esse olhar, o narrador sabe a natureza da relação entre eles que, pelas impressões de Berta, reforça outra vez que Carranza tem algo a esconder: esse sujeito “fugitivo, notívago, passageiro”; esses encontros guarnecidos por “medo”, “soçobra” e “amargura”. Nesse deslocamento narrativo, nesse movimento entre a furtividade de um personagem, as reminiscências amarguradas de outra e alegria infantil das demais, ou seja, nessa voz que narra como se estivesse observando a cena e as impressões e reações dos sujeitos nela inseridos – além de acessar suas impressões íntimas –, sempre uma mesma atmosfera parcial de dúvida é avigorada: quem é Nicolás Carranza? O que terá feito esse estimado pai de família para ter que se esconder?

A frase seguinte arrebatava o mistério e manifesta o alcance político e histórico da narração:

Nicolás Carranza era peronista. E estava foragido. Por isso, quando num desses furtivos regressos algum menino do bairro gritava, ao encontrá-lo: “Adeus, don Carranza!”, ele... apertava o passo e não respondia. – Ó don Carranza! – a curiosidade o seguia. Mas don Carranza – silhueta baixa e maciça na noite – afastava-se rapidamente pela rua de terra, erguendo as lapelas do sobretudo até os ombros. (WALSH, 2010, p. 26)

Pela contextualização presente no prólogo da obra, sabemos agora que Nicolás Carranza tem de se esconder por conta de seu posicionamento político. Isso também ajuda a explicar a amargura que Berta sente por ele, os encontros furtivos com a esposa e com os filhos, as sombras que protegem o personagem e as preocupações que afligem a ele a sua família. Em novo deslocamento, o narrador reforça os riscos e cuidados sofridos e tomados por Carranza. Dessa vez, o narrador encontra-se em alguma “rua de terra” próxima da casa do personagem, e no momento exato em que esse, ao ser reconhecido e saudado por algum vizinho, tenta proteger sua identidade nas “lapelas do sobretudo”, escamoteando a “silhueta baixa e maciça”.

O que importa notar aqui é essa presença do narrador, não como participante da ação, mas como observador. Sua descrição é realizada como se a voz narrativa efluísse de alguém que contemplou os fatos, uma testemunha ocular – e, algumas vezes, mais do que isso, porque alcança o interior das personagens. E esse alguém se movimenta, saltando no espaço e no tempo sem seguir uma cronologia linear nem uma disposição geográfica fixa – acompanha os personagens e, nesse movimento vai construindo os sentidos que os identificam, bem como o que se encontra ao seu redor:

Ei-lo agora, sentado na poltrona da sala de jantar, embalando sobre os joelhos Berta Josefa, de dois anos, ou Carlos Alberto, de três, talvez Juan Nicolás, de quatro – uma verdadeira escadinha de filhos tinha don Carranza –, embalando e imitando o apito e o estrondo dos trens conduzidos por homens como ele, moradores dessa vila ferroviária. (WALSH, 2010, p. 26)

Aqui, na sequência da cena, o narrador está novamente dentro da casa, observando e descrevendo a maneira afetuosa pela qual se desenrola a relação de Carranza com sua prole. Note-se que o “Ei-lo agora, sentado na poltrona da sala de jantar” oferece de forma clara a impressão de que, o que é contado, o é por quem assiste ao que conta, alguém que supostamente estaria dentro da mesma sala de jantar. Por outro lado, repete-se o “talvez”, a incerteza que agora se volta a um dado aparentemente banal – qual dos filhos pequenos estava sobre os joelhos do pai –, detalhe que, entretanto, não deixa de ser sintomático, pois essa suposta presença física do narrador e a maneira como apresenta as ações e descrições têm uma origem determinada: Rodolfo Walsh, o autor, não esteve presente na casa de Nicolás Carranza ou em suas cercanias na noite de 9 de julho de 1956; na verdade, ele jamais conheceu Carranza pessoalmente; contudo, esteve na casa depois dos acontecimentos dessa noite e conversou com Berta Figueroa e com outros moradores da região. Assim, no que diz respeito à cena que reconstitui,

apenas esses relatos são documentos históricos; o restante, as lacunas preenchidas na narração – impressões, sensações, detalhes etc. – estão na conta da criatividade do outro Walsh, o narrador, que toma a liberdade de colocar-se em cena, de aproximar-se mais ou menos das personagens e reconstituir, valendo-se de técnicas narrativas da literatura, o que se passou com Carranza e sua família na noite fatídica de sua morte.

Ainda há mais que possa ser anotado acerca da citação anterior. Note-se que o narrador nos informa que se trata de uma casa na “vila ferroviária”, na qual residem homens trabalhadores que, como Carranza, conduzem os trens da companhia. É esse sujeito simples, morador de uma vila simples de gente simples, portanto, que está sendo perseguido por suas convicções políticas. É aos poucos que o narrador vai, à medida que preenche esteticamente as lacunas que o relato objetivo deixa em vazio, constituindo Nicolás Carranza, a personagem que dá título ao capítulo – através de suas relações com a família e com os vizinhos, do caráter de seu trabalho e do bairro onde vive, do motivo pelo qual se encontra foragido. E a violência persecutória que o obriga a essa condição, aliás, não parou em Carranza, atingindo sua filha mais velha, a pequena Elena, de onze anos, a quem Nicolás dedica maior atenção após brincar com os filhos mais novos, conforme vemos no desenrolar da narração:

Depois, conversou com a preferida, Elena, onze anos – alta e espigada para a sua idade, grandes olhos pardos –, contou-lhe de suas andanças, entremeado com historietas divertidas, e perguntou como ela estava, com preocupação, com medo, com ternura, pois, é verdade, sentia um nó no peito cada vez que olhava para ela, desde que estivera presa. [...] Elena foi tirada da casa de seus parentes, levada desacompanhada para a delegacia e interrogada durante quatro horas. Seu pai andava com panfletos? Seu pai era peronista? Seu pai era delinquente? (WALSH, 2010, p. 26-27)

A atenção especial para com Elena não se dá apenas por ser a filha “preferida”, mas porque ela passou por momentos possivelmente traumáticos. Nesse ponto, o narrador delinea, indiretamente, o caráter daqueles que perseguem adversários políticos – os peronistas, no caso de Carranza: levar presa e “desacompanhada para a delegacia” a uma menina de onze anos dá uma boa ideia da falta de escrúpulos dos que ocupavam os postos de autoridade na Argentina de 1956, falta que é explicitada e muito bem explorada esteticamente por Walsh. Também chama atenção a descrição física mais precisa de Elena, essa menina “alta e espigada para sua idade, [de] grandes olhos pardos”, informações que, uma vez que não se trata de uma personagem ficcional (inventada, portanto), mas sim de uma pessoa real, dependem do conhecimento visual por parte de quem escreve para que sejam verídicas. Além disso, a perturbação de Nicolás também é assinalada na narração, esse misto de sentimentos – “com preocupação, com medo, com ternura” – do personagem que se vê em situação de visitar furtivamente a própria família, e de ver uma das filhas como alvo daqueles que serão seus futuros algozes. Como vemos na sequência da cena, esse episódio com Elena é decisivo para a caracterização de quem é Nicolás Carranza:

Foi talvez a partir de então [da prisão de Elena] que despontou um brilho perigoso no olhar desse homem de rosto firme e sereno, que antes tinha gênio alegre, era dado a brincadeiras e amigo preferido de todos os meninos do bairro, seus e alheios. (WALSH, 2010, p. 27)

Como Walsh nunca conheceu Carranza, é possível que o descreva como outrora alegre e amigo dos pequenos moradores do bairro a partir das conversas que, em sua investigação sobre o fuzilamento, manteve com pessoas que conheciam e frequentavam o personagem. O momento da mudança operada nele, supõe o narrador – “Foi talvez a partir de então” –, deu-se quando viu sua filha, uma criança, exposta por seus adversários a uma arbitrariedade autoritária e inescrupulosa. Supõe o narrador, vale reforçar, porque foi “talvez” a partir desse momento, ou seja, o narrador faz questão de marcar suas incertezas, e, com isso, marca algo mais: a fronteira entre os resultados de sua investigação empírica (fatos verídicos, como eles ocorreram e a possibilidade de provar essas ocorrências) e o uso da criatividade para reconstituir, como se as tivesse visto, cenas que jamais viu (pela linguagem estética da narração literária).

Esse primeiro capítulo da primeira parte do livro, no qual é apresentado o primeiro dos personagens vitimado no fuzilamento da noite de 9 de julho de 1956, ainda apresenta algumas informações sobre Carranza – a conversa que ele tem com Berta após as crianças dormirem, na qual ela expõe seus receios quanto à casa (“A ferrovia não lhes tiraria a casa, agora que ele estava licenciado do cargo e se achava foragido?”), seu medo que o encontrem e o espanquem “até deixá-lo idiota”; o repetido rogo (“– Se entregue”), por ele rechaçado com *secura* (“– Não roubei. Não matei. Não sou delinquente”); a entrada dele no quarto onde “foi beijando as crianças, uma por uma”; e o momento em que se despediu da esposa e saiu para, sem saber, encaminhar-se para a morte.

Os trechos que citamos e observamos em maiores detalhes nos bastam, entretanto, para que façamos algumas conclusões prévias de análise. Para constituir o perfil de Nicolás Carranza, o narrador vale-se das informações que o autor colheu em sua investigação e coloca-se em cena: como um observador *in loco*, conduz as ações e descrições daquilo que supostamente “vê”; narra como se estivesse lá onde os fatos ocorreram e quando ocorreram. Nessa constituição, contudo, decorrência cronológica e deslocamento espacial não se dão linearmente, operando saltos (tanto entre locais distintos quanto entre tempos passados e presentes) que sutilmente embaralham os acontecimentos, porém nunca ao ponto de torná-los incompreensíveis – pelo contrário, pois existe de intuito não apenas de apresentar com clareza esses acontecimentos, mas também de comprovar sua veracidade e de expor sua dimensão sensível. Em relação a isso, é importante relembrar o uso repetido do termo “talvez” e equivalentes, os momentos de suposição empreendidos pelo narrado em relação à cena, o que erige dois pontos amarrados pela estrutura textual, ambos relevantes para uma leitura mais profunda do texto: que o autor Walsh não pretende esconder as brechas, os limites de sua investigação; que o narrador Walsh não abdica do uso da literatura para, sem “inventar” uma realidade, “recriar” a realidade que efetivamente existiu. Em outras palavras, Rodolfo Walsh tem consciência dessa fronteira entre história e literatura. Para ele, desde que não falsifiquem a primeira, as técnicas da segunda podem e devem ser utilizadas para informar um relato de cunho histórico – mesmo porque, pela natureza

estética do discurso literário, o relato é dotado de dimensões que são inacessíveis através da objetividade.

Nesse sentido, a figura de Nicolás Carranza é apresentada não como a de um perigoso subversivo, mas como a de um pai de família, querido em sua casa e em seu bairro; um homem trabalhador e simples que mantém uma relação amorosa com os filhos e com a esposa, mas que detém lá suas convicções políticas como peronista – o que não é, convenhamos, motivo para que tenha que andar foragido, vendo sua família e a si mesmo como vítima de perseguição. Esse perfil servirá para reforçar a arbitrariedade e a brutalidade sofrida por Carranza e pelas demais vítimas do massacre.

Cabe observar também como o narrador, a despeito das suposições que realiza constantemente, controla o distanciamento em relação às personagens, acessando, inclusive e ainda que um tanto imprecisamente, suas emoções e pensamentos. Ou seja, a liberdade criativa de Walsh, colocada a serviço da reconstituição de um acontecimento real, leva-o ainda mais profundamente do que no local desses acontecimentos, fazendo-o adentrar nas personagens para melhor descrevê-las.

4 CONCLUSÃO

Imbuído em seu duplo projeto de relatar os acontecimentos do massacre do dia 9 de junho de 1956 com o máximo possível de exatidão documental e com uma prosa capaz de reproduzir, também tanto quanto possível, as dimensões dramáticas dos acontecimentos, Rodolfo Walsh realizou, provavelmente, sem estar totalmente ciente disso, um livro ímpar. Reportagem jornalística, romance de não ficção, narrativa policial: é difícil definir e classificar *Operação Massacre*; o mais acertado, aparentemente, é afirmar que a obra é um tanto de cada um, concomitantemente, o que depõe favoravelmente a respeito da qualidade inegável da obra e do autor.

Esse embaralhamento de gêneros e estruturas, conforme procuramos demonstrar ao longo desse trabalho, encontra seu valor nas relações intrincadas entre os discursos históricos e literários, entre a reprodução documental dos fatos e seu tratamento estético de alta qualidade. Enquanto os primeiros, soberanos na constituição da obra – no sentido em que nunca são desautorizados ou desmentidos pelos segundos –, constituem a busca pela verdade e pela justiça, apontando as arbitrariedades e as brutalidades sofridas por sujeitos reais e inocentes, os segundos ilustram-nos esteticamente, alcançando e revelando dimensões do real que os limites da objetividade histórica não revelam.

Nesse sentido, ainda caberia perguntar – por mais que a resposta não dê com precisão o tamanho do feito de Walsh –, se *Operação Massacre* é um romance histórico. Pensando nos termos clássicos da definição do gênero, nas narrativas novecentistas cujo precursor é Walter Scott, aquelas que criam destinos individuais coadjuvantes de um pano de fundo histórico real e verificável – os homens e mulheres do povo, os anônimos que sentem em seu cotidiano os efeitos das grandes transformações sociais (LUKÁCS, 2011) –, diríamos que os personagens e fatos de Walsh não são inventados, embora, na maneira como seus destinos são narrados, exista um uso abundante de linguagem literária. O escritor argentino também relata desdobramentos de um grande fato

histórico, mas seus personagens e os feitos desses não são fruto de ficção, mas sim a reprodução estetizada da realidade verificável.

Se pensarmos, por outro lado, nos inúmeros e variados romances meta-históricos que surgiram a partir da segunda metade do século passado – esses que modificam conscientemente a historiografia oficial, fazendo emergir vozes silenciadas, reconstruindo perfil, reelaborando fatos e estabelecendo novos sentidos estéticos e ideológicos da leitura histórica (ESTEVES, 2010; MENTON, 1993) –, também não poderemos incluir *Operação Massacre* nesse grupo, uma vez que seu autor demonstra um apego inabalável pelas veracidades de sua narração. Na verdade, como já dissemos, a literatura serve a Walsh em seu objetivo de fazer emergir a verdade da história que se propõe a nos contar.

E, no entanto, é difícil não considerar *Operação Massacre* como um romance histórico. É difícil não perceber e admirar o emaranhado criado na obra pelo encontro entre história e literatura. Visto que o gênero sofreu transformações no decorrer do processo histórico, talvez não seja exagero supor que Walsh estabeleceu, um tanto sem percebê-lo, um elo entre os romances históricos da velha e da nova escola. Talvez Walsh seja, como afirmou Ruy Castro, esse grande precursor não reconhecido: um escritor da igualdade e da justiça, um mestre da narração esquecido em algum lugar da longínqua e ressangrada América Latina.

Nesse panteão um tanto ingrato de gênios, Rodolfo Walsh certamente não se encontrará sozinho.

REFERÊNCIAS

BRIZUELA, Natalia. Rodolfo Walsh entre a literatura e a política. *In*: WALSH, Rodolfo. **Operação Massacre**. Trad. Hugo Mader. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p. 259-270.

CASTRO, Ruy. Rodolfo Walsh – triunfo sobre a morte. *In*: CASTRO, Ruy. **O leitor apaixonado**. São Paulo: Cia da Letras, 2010.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ESTEVES, Antonio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: UNESP, 2010.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. Ciudad de México: Colección Popular, 1993.

WALSH, Rodolfo. **Operación Masacre**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.

WALSH, Rodolfo. **Operação Massacre**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

OPERAÇÃO MASSACRE, DE RODOLFO WALSH:
UMA ESTREITA RELAÇÃO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. *In*: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2014.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: CosacNaify, 2012.