

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**IMAGENS DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA  
EM ROMANCES DE CAIO FERNANDO ABREU,  
BERNARDO CARVALHO E MILTON HATOUM**

Milena Mulatti Magri

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

São Paulo  
2015

*A Gustavo*

## *Agradecimentos*

Ao meu orientador, Jaime Ginzburg,  
pela generosidade com que me acolheu e  
pela confiança que sempre demonstrou em meu trabalho.

Aos professores  
Jeanne Marie Gagnebin, Ettore Finazzi-Agrò e  
Marcos Piason Natali pelo conhecimento compartilhado em disciplinas e  
a Eduardo Sterzi e, novamente, a Marcos Piason Natali,  
pela leitura e pelas contribuições que fizeram no exame de qualificação.

Aos amigos  
Simone Petry, Lisa Carvalho Vasconcellos, Gustavo Silveira Ribeiro,  
Larissa Higa, Giulia Riccò, Márcia Bassetto Paes,  
Gabriela Ruggiero Nor e Moacyr Godoy Moreira que acompanharam o desenvolvimento  
deste trabalho e contribuíram com sugestões e conversas estimulantes.

A Gustavo Scudeller, companheiro de todas as horas,  
pelo incentivo, pelas críticas e pela leitura atenta,  
deste e de outros trabalhos que ainda virão.

Aos meus pais, Adelelmo Magri Junior e Marilza Mulatti,  
pelo carinho e compreensão que sempre dedicaram a mim.

Às famílias Queiroz e Scudeller,  
que me acolheram tão carinhosamente.

À FAPESP,  
pelo apoio financeiro, e

Aos meus sobrinhos,  
Rafael Chaves Magri, Diogo Lima Magri e Clarice Lima Magri,  
pela alegria.

*Nem houve testemunha.*

*Não há nunca testemunhas. Há desatentos. Curiosos, muitos.  
Quem reconhece o drama, quando se precipita, sem máscara?  
(Carlos Drummond de Andrade, Claro Enigma)*

## RESUMO

MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. 2015. 250 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O objetivo deste trabalho é analisar romances brasileiros que abordam memórias da ditadura militar e que foram publicados após o processo de redemocratização política. É recorrente encontrarmos a afirmação de que a literatura brasileira contemporânea não se dedica ao tema da ditadura. Contudo, é possível identificar um número variado de obras que recuperam memórias desse período de nossa história recente. É o caso dos romances *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu; *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho; e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum; publicados nos anos de 1990, 1996 e 2000, respectivamente. Em *Onde andaré Dulce Veiga?*, acompanhamos a trajetória do protagonista que procura pela cantora Dulce Veiga, desaparecida desde os anos do regime militar. Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, entramos em contato com a narração de um psiquiatra que confessa ter participado, como médico, de sessões de tortura promovidas pelos militares. Em *Dois irmãos*, por sua vez, nos deparamos com a narração de prisão, espancamento e morte de um professor, em um espaço público, pelos militares. Nestes três romances, percebemos que a memória fragmentária e o testemunho exercem papel fundamental para a recuperação de episódios do passado político que permanecem mal compreendidos para os próprios narradores. A leitura que propomos destas obras está orientada de modo a compreender de que maneira os romances produzidos no período posterior ao regime militar brasileiro problematizam a relação entre narrador e autoridade, tendo em vista que o abuso da autoridade por parte do governo foi uma característica predominante no período da ditadura. Neste sentido, procuramos repensar o papel central do narrador na elaboração de uma história como um meio possível de questionar o seu lugar de autoridade. A utilização de recursos literários como a constituição de uma memória fragmentária, a elaboração de um narrador testemunha e a construção do foco narrativo podem ser vistos como um meio de encenar uma descentralização da figura do narrador e, conseqüentemente, como um modo de questionar sua própria autoridade nas histórias que narram.

Palavras-chave: Ditadura militar brasileira. Narrador. Literatura brasileira contemporânea.

## ABSTRACT

MAGRI, Milena Mulatti. *Images of Brazilian military dictatorship in novels by Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho and Milton Hatoum*. 2015. 250 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This research aims to analyze Brazilian novels which refer to memories of the military dictatorship and which were published after the process of political democratization. Frequently we find the statement that contemporary Brazilian literature does not dedicate attention to the theme of the dictatorship. However it is possible to identify a varied number of pieces which recovers memories related to this period of our recent history. Some examples are the novels *Onde andar Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu; *Os bebados e os sonâmbulos*, by Bernardo Carvalho; and *Dois irmãos*, by Milton Hatoum; published in 1990, 1996 and 2000, respectively. In the novel *Onde andar Dulce Veiga?* we follow the trajectory of the protagonist who looks for the singer Dulce Veiga, who has been missing since the years of military regime. In the novel *Os bebados e os sonâmbulos*, we discover the narration of a psychiatrist who confesses that he had participated as a doctor in torture sessions promoted by the military. Finally, the novel *Dois irmãos* narrates the imprisonment, the beating and the death of a teacher, in a public space, by military agents. In these novels, it is possible to perceive that the fragmentary memory and the witness have a fundamental role in the recovery of episodes from the political past, which remains misunderstood to the narrators themselves. Our interpretation of these works is oriented to understand how the novels produced after the Brazilian military dictatorship present a problem in the relationship between narrator and authority, given that the abuse of authority by the government was a predominant characteristic during the dictatorship. In this sense, we aim to rethink the central role of the narrator in the construction of a story as a possible way of questioning his position of authority. The use of literary resources, such as the constitution of a fragmentary memory, the elaboration of a witness narrator and the construction of the narrative focus can be seen as a way of staging a decentralization of the narrator, in the novel, and, consequently, as a manner of questioning his own authority in the story they narrate.

Keywords: Brazilian military dictatorship. Narrator. Contemporary Brazilian literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 009
CAPÍTULO 1	
Ficção, testemunho e ditadura militar brasileira .....	p. 037
1. Trauma e testemunho em <i>Onde Andará Dulce Veiga?</i> .....	p. 049
2. Conflito de gerações: passado e presente .....	p. 056
3. Doença e tortura .....	p. 067
4. Testemunha e sobrevivente em <i>Os bêbados e os sonâmbulos</i> .....	p. 076
5. Testemunha da ruína .....	p. 091
CAPÍTULO 2	
Narrador <i>chiffonnier</i> .....	p. 106
1. “Raspas e restos me interessam”: narração em Caio Fernando Abreu .....	p. 114
2. Narração em curto-circuito: Bernardo Carvalho .....	p. 129
3. Fragmentação e metalinguagem .....	p. 140
4. Invenção e recolha .....	p. 148
CAPÍTULO 3	
Uma interpretação alegórica .....	p. 161
1. Fantasmas do passado, imagens do presente .....	p. 168
2. Imagens da ditadura: espaço, memória, loucura .....	p. 182
3. Imagens da violência em <i>Dois irmãos</i> .....	p. 191
4. Violência contra a mulher e o indígena .....	p. 199

CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... p. 212

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... p. 232

BIBLIOGRAFIA ..... p. 240

## INTRODUÇÃO

A ditadura militar brasileira (1964-1985) configura-se como um trauma coletivo em nossa história recente. Este período se caracteriza por uma postura autoritária do Estado, principalmente no que diz respeito à ação contra seus opositores. As violências cometidas pelos militares durante os chamados “anos de chumbo” deixaram marcas em nossa história e perduram, por outros meios, em nossa sociedade.

Alguns críticos literários afirmam que a literatura brasileira contemporânea não dedica a devida atenção ao passado recente da ditadura militar. É o caso de Luiz Costa Lima que, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 2014, diz que “embora tenhamos tido uma ditadura de mais de 20 anos, há uma espécie de amnésia coletiva do que ela significou” (LIMA, 2014). A constatação de que a referência aos anos de ditadura não seja uma característica dominante na literatura brasileira contemporânea, no entanto, não pode ser vista como um fenômeno que atinge toda a produção literária, uma vez que é possível elencar obras e escritores que se referem diretamente aos anos do regime.

Milton Hatoum publicou dois romances que resgatam fragmentos desse período da história e da política brasileira. *Dois Irmãos*, publicado em 2000, e *Cinzas do Norte*, publicado em 2005, narram as histórias de famílias que viveram os impactos do contexto histórico e político brasileiro do regime militar, desde o golpe, em 1964. Caio Fernando Abreu publicou em 1990 seu segundo romance, *Onde andará Dulce Veiga?*, cujo protagonista é um jornalista que se depara com a difícil tarefa de descobrir o paradeiro da cantora Dulce Veiga, desaparecida durante os anos do regime militar. Antes disso, Caio Fernando Abreu, desde o fim dos anos 1960, apresentava em alguns de seus contos uma perspectiva crítica em relação à ditadura, reforçada por uma dimensão melancólica no que diz respeito ao fracasso dos sonhos e utopias políticas da juventude deste mesmo período. Bernardo Carvalho também

faz menção ao regime militar em várias de suas obras. No romance *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), o protagonista se vê diante de um testemunho de tortura promovida pela ditadura – uma história que misteriosamente se confunde com o passado do protagonista.

Diante deste quadro, torna-se necessária uma investigação sobre como os romances brasileiros apresentam a experiência traumática da ditadura. A fim de desenvolvermos esta pesquisa, nos concentramos na investigação de romances que foram publicados após o processo de redemocratização. Para tanto, elegemos como *corpus* de trabalho três dos romances mencionados acima: *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho, e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum.

O romance de Caio Fernando Abreu apresenta uma forma narrativa fragmentária. Ele se aproxima do gênero policial e, com isso, acompanhamos o desdobramento da história a partir das descobertas do narrador protagonista. Este, imerso numa aventura que lhe foi praticamente imposta – descobrir o paradeiro da cantora desaparecida –, não tem nenhuma segurança a respeito de seu trajeto, sentindo-se muito mais perdido em uma série de acontecimentos do que propriamente incitado a desvendar uma história. As incertezas do percurso do protagonista refletem-se na narração dos eventos, cuja apresentação não segue uma ordem clara. A sucessão dos eventos é apresentada em uma ordem cronológica, organizada a partir dos dias da semana, como se fosse um diário. Isso, no entanto, não confere aos eventos narrados uma forma ordenada, uma vez que o protagonista não tem certeza sobre o percurso que deve seguir, nem mesmo um programa a cumprir, para alcançar seu objetivo. Trata-se de um narrador avesso ao modelo realista, que domina os eventos narrados. Além disso, o narrador protagonista se depara com vários fragmentos de memórias do passado – as duas circunstâncias em que encontrou Dulce Veiga e, ainda, os momentos que passou junto com Pedro, seu ex-namorado, que também desapareceu. Tais memórias inserem recuos no

tempo, que se caracteriza pela ausência de linearidade, e reforçam a característica de incerteza que domina o narrador.

A memória fragmentária ocupa um papel central na elaboração de *Onde andaré Dulce Veiga?*. Sem saber por onde começar sua busca, o protagonista procura por pessoas do passado de Dulce. O contato com estes vários personagens levam-no a lembrar-se de que ele mesmo havia se encontrado com Dulce Veiga, duas vezes. As lembranças desses encontros retornam aos poucos, como fragmentos de um passado que havia sido esquecido. O desvendamento do mistério de Dulce e do passado do próprio protagonista ocorre quando o jornalista reencontra Saul, ex-namorado da cantora e guerrilheiro durante os anos de regime militar. O protagonista se recorda que havia presenciado a prisão de Saul, no apartamento de Dulce Veiga, pelos agentes do DOPS e, a partir deste dia, ninguém mais teve notícias da cantora. No reencontro com Saul, o protagonista descobre uma pista importante, o diário de Dulce, que finalmente o leva ao seu encontro.

A apresentação do passado político é marcada pela degradação, principalmente, por meio da caracterização de Saul. Diferentemente do homem forte que o protagonista conheceu, Saul apresenta debilidade física e mental, não sabemos se por causa de sua dependência de heroína ou se por sequelas dos anos em que ficou preso. O reencontro do protagonista com este personagem representa o reencontro com o próprio passado recalcado. Somente no enfrentamento com lembranças de difícil recordação – o aprisionamento de Saul e, provavelmente, de Dulce – que o protagonista poderá, então, reconstruir a sua própria história e encontrar, enfim, uma pista da cantora. O reencontro com Saul representa o enfrentamento doloroso com o próprio passado, ao contrário do que representa o reencontro do jornalista com Dulce Veiga. Ela havia se refugiado no interior do país, onde sobrevivia de sua música, longe da agitação das grandes cidades. No reencontro com Dulce, o protagonista experimenta uma sensação de apaziguamento e de revitalização de sua crença no futuro.

O romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho, também recupera de modo fragmentário memórias e traumas da ditadura militar brasileira. O personagem principal, Guilherme, é um ex-estudante de medicina que se alista no exército depois de descobrir que tem um tumor no cérebro, cujo desenvolvimento acarretará numa transformação de sua personalidade, de tal maneira que ele aos poucos não mais se lembre de sua própria identidade. Diante disso, ele decide entrar para o exército para ficar próximo de seu ex-namorado e amigo de infância, Jorge. No exército, Guilherme recebe uma ordem para participar do repatriamento sanitário de um psiquiatra brasileiro que foi encontrado, no Chile, e que apresenta sinais de insanidade. No avião, no trajeto de volta para o Brasil, o psiquiatra revela um episódio de seu passado para o protagonista. Ele havia servido aos militares durante a ditadura, acompanhando as sessões de tortura. Numa dessas ocasiões, um homem morreu em suas mãos, mas, antes de morrer, ele lhe contou sua história e lhe entregou uma carta, que pedia que fosse entregue para sua esposa. Depois desse dia, o psiquiatra desapareceu, reaparecendo misteriosamente, dez anos depois, no Chile. Ao terminar sua história, o psiquiatra mostra a carta ao protagonista e pede para que ele a entregue, finalmente, à sua destinatária. Guilherme abre a carta e reconhece o nome da mulher que deveria recebê-la. Trata-se de uma norte-americana que, coincidentemente, o resgatou em um acidente de avião, quando era criança, em que morreram seu pai e seu irmão.

Pode-se dizer que este é o conflito principal do romance. Contudo, sua forma fragmentária recorta este conflito por vários ângulos e o relaciona constantemente a outros conflitos de grande relevo para a compreensão do romance: a doença, a metáfora da perda da memória, o testemunho de um sobrevivente (o protagonista, quando criança, estava em um avião que caiu no mar, logo após decolar do aeroporto do Rio de Janeiro), a metalinguagem, os limites entre realidade e ficção, o entrecruzamento temporal e espacial.

No romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, vemos que a narração também se constitui por fragmentos. O narrador, Nael, reúne diferentes vozes do passado, para reconstituir a história de sua família, que coincide com o período de ditadura militar. Nael articula suas memórias de infância e juventude aos relatos de sua mãe, Domingas, e de seu avô, Halim. A reunião destas diferentes vozes gera uma multiplicidade de pontos de vista, atribuindo um caráter fragmentário à narrativa. Assim como não temos um ponto de vista único, no romance, a ordem cronológica também é instável. As lembranças e os relatos se misturam, gerando uma temporalidade não linear.

A narrativa se constitui de dois grandes conflitos. O primeiro é a rivalidade entre os gêmeos Yaqub e Omar, que leva a família, núcleo do romance, à degradação. O segundo é a busca de Nael por suas origens. Nael era filho de Domingas, uma índia órfã que servia à família. Ele cresce sem referência paterna até descobrir que era filho de um dos gêmeos. Essa busca é o que motiva Nael a recompor a história de sua família, da qual fazia parte de forma marginal.

A violência que caracterizou o regime militar é apresentada no romance e há indícios das mudanças políticas, com o golpe militar. O exército passa a ocupar os espaços públicos de Manaus e os militares executam um cidadão em praça pública. Antenor Laval, professor num colégio de periferia da cidade, é preso e espancado até a morte, diante da população. Nael presencia este episódio, que se constitui como uma lembrança traumática para o narrador. Laval, personagem que mantinha relações com o partido comunista, no passado, torna-se um personagem representativo da violenta ação do Estado contra seus contestadores, no período do regime militar.

A violência fraterna desencadeia um processo de degradação da família. Resta apenas Nael, narrador desta história familiar trágica, cujo pertencimento como membro nunca foi plenamente aceito pelos familiares, por se tratar de um filho bastardo, possível fruto de uma

violência cometida contra sua mãe, uma índia pobre. Nael narra a história da família e do período para, aos fragmentos, recompor a sua própria história.

A leitura que propomos das obras mencionadas se norteia por uma questão principal. Procuramos compreender de que maneira os romances produzidos no período posterior ao regime militar brasileiro problematizam a relação entre narrador e autoridade, tendo em vista que o abuso da autoridade por parte do governo foi uma característica predominante no período de ditadura. Neste sentido, é oportuno apresentarmos a distinção que a filósofa Hannah Arendt faz entre autoridade e autoritarismo.

Em seu ensaio “Que é autoridade?” (2009), Hannah Arendt não se propõe a estabelecer uma definição do que seria uma noção essencialista da autoridade. Contudo, a filósofa parte do princípio de que há uma noção de autoridade que perpassa as relações sociais, como a relação entre pais e filhos, ou entre professor e aluno, uma vez que a necessidade de cuidado dos mais novos pelos mais velhos, ou a manutenção de uma ordenação social, requer uma obediência a um conjunto de regras estabelecido coletivamente e ao qual os mais novos precisam ser introduzidos. Segundo a filósofa: “Devido a seu caráter simples e elementar, essa forma de autoridade serviu, através de toda a história do pensamento político, como modelo para uma grande variedade de formas autoritárias de governo [...]” (ARENDR, 2009, p. 128). Para Hannah Arendt, a autoridade, seja no ordenamento político, seja em suas formas “pré-políticas”, requer uma espécie de obediência e, por isso, muito comumente é confundida com alguma forma de autoritarismo. Contudo, segundo a filósofa, quando uma forma de governo, por exemplo, faz uso da força para se manter no poder, esta seria a evidência de que sua autoridade não encontra mais legitimidade. Logo, o autoritarismo seria a ausência de autoridade. Essa distinção é fundamental para compreendermos o período histórico da ditadura militar brasileira, caracterizada, sobretudo, por uma postura autoritária, seja por meio de manobras políticas criadas pelo governo, como o

fechamento do Congresso Nacional e a sucessão de promulgações de Atos Institucionais; seja no modo como agia contra os civis que contestavam a legitimidade do governo bem como sua conduta.

Paulo Sérgio Pinheiro (1991), em seu artigo “Autoritarismo e transição”, publicado em 1991, investiga a permanência do autoritarismo na sociedade brasileira, tanto no âmbito público, quanto privado, mesmo após o processo de redemocratização. O autor tem por objetivo discernir os componentes responsáveis na sociedade brasileira por caracterizá-la como tradicionalmente autoritária, por um lado; e, por outro, aquilo que seria específico na postura autoritária do governo militar. Logo, Pinheiro dedica-se à investigação sobre quais seriam os traços autoritários da sociedade brasileira que serão reforçados durante os anos de regime e quais seriam especialmente gerados pelo governo ditatorial, permanecendo mesmo após a transição para a democracia.

O trabalho de Pinheiro faz referência indireta à tese de Florestan Fernandes (1974) de que as mudanças sociais, no Brasil, ocorrem de modo a não romper com as estruturas herdadas do período colonial, mais especificamente, do sistema escravocrata. Deste modo, o processo brasileiro de modernização promove a industrialização dos setores de produção, mantendo o poder econômico nas mãos da elite. Mantém-se, deste modo, a relação de exploração promovida por esta classe, detentora dos meios de produção, sobre a população. Para Florestan Fernandes, a implementação de um regime democrático, tal qual o conhecemos, não é suficiente para superar esse modelo de exploração e de manutenção de privilégios de classe, na sociedade brasileira. Em *Apontamentos sobre uma “Teoria do autoritarismo”* (1979), Fernandes ressalta o vínculo entre democracia burguesa e autoritarismo:

[...] a democracia típica da sociedade capitalista é uma *democracia burguesa*, ou seja, uma democracia na qual a representação se faz tendo

como base o regime eleitoral, os partidos, o parlamentarismo e o Estado constitucional. A ela é inerente forte desigualdade econômica, social e cultural com uma alta monopolização do poder pelas classes possuidoras-dominantes e por suas elites. A liberdade e a igualdade são meramente formais, o que exige, *na teoria e na prática*, que o elemento autoritário seja intrinsecamente um componente estrutural e dinâmico da preservação, do fortalecimento e da expansão do “sistema democrático capitalista”. (FERNANDES, 1979, p. 7)

De acordo com Fernandes, o Estado democrático está organizado de modo a manter a hierarquia entre as classes e a dominação de uma classe por outra. Desse modo, a manutenção de uma estrutura autoritária de ordenação social é fundamental para que a “democracia burguesa capitalista” se estabeleça e, ao mesmo tempo, perpetue esse sistema de organização. Logo, o autoritarismo se torna uma característica inerente à democracia vigente no país.

Para Pinheiro (1991), uma das principais causas da permanência de padrões de comportamento autoritário na sociedade brasileira se deve ao fato de que a instauração de um regime político democrático não garante o controle da violência praticada pelo Estado, seja ela física ou institucional. A violência física, característica do regime autoritário, convive no regime democrático com controles ideológicos: a *violence douce*. Ela perdura por meio da violência ilegal do Estado e da impunidade. Segundo o autor: “As ‘instituições da violência’ (Franco Basaglia), como a tortura, o racismo, as instituições totais – prisões e manicômios –, os aparelhos repressivos, não são transformados pelas transições, mesmo depois de constituições democráticas” (PINHEIRO, 1991, p. 45). O autor ainda acrescenta: “Essas instituições, como antes das transições e depois delas, continuam a ter o mesmo papel relevante para a reprodução da dominação hierárquica em sociedades extremamente desiguais, como a brasileira” (PINHEIRO, 1991, p. 45).

Para Pinheiro, o autoritarismo do regime militar não termina com o fim deste período histórico, sobrevivendo às transições políticas e, mesmo, aos novos governos civis eleitos. O padrão autoritário de comportamento que caracteriza a sociedade brasileira dificulta o

processo de transformação dos regimes políticos. Segundo o autor: “No âmbito da cultura e da ideologia, o movimento de reprodução dos elementos do legado [autoritário] limita as possibilidades de transformação ou pelo menos elas não ocorrem seguindo o mesmo ritmo da periodização da reforma política.” (PINHEIRO, 1991, p. 47). Este impasse entre organização política e padrão cultural leva o autor a afirmar que o autoritarismo que caracterizou a ditadura militar perdura na sociedade brasileira por meios não apenas institucionais. Isso porque as relações de poder “não estão somente nos centros da cena política”, mas também “nos microcontextos, onde ocorrem as relações concretas entre as classes, os grupos sociais” (PINHEIRO, 1991, p. 52).

Para o autor, é preciso investigar as manifestações dos microdespotismos da sociedade brasileira: “violência familiar, discriminação racial, violência contra a mulher e a criança, justiceiros, linchamentos. *Padrões autoritários que podem estar nas ‘pequenas autoridades’ que se aperfeiçoaram e se desenvolveram nos períodos da ditadura*” (PINHEIRO, 1991, p. 56 – grifo nosso). A postura autoritária da ditadura militar brasileira afeta a noção de autoridade, ainda hoje, em pleno regime democrático. De acordo com Pinheiro: “essas pequenas autoridades interiorizaram e adaptaram a microcontextos o padrão de opressão difundido pelo macropoder.” (PINHEIRO, 1991, p. 56).

O volume *O que resta da ditadura?* (TELES & SAFATLE, 2010) reúne diferentes trabalhos interessados em investigar quais as heranças autoritárias do regime militar brasileiro em nossa sociedade atual e por quais meios elas perduram. Fazemos uma breve referência a alguns destes estudos. Jorge Zaverucha (2010) investiga a permanência de um padrão de comportamento autoritário na formação e atuação de nossa polícia. Zaverucha explica que o modelo de organização da polícia brasileira é uma continuidade do modelo implantado pelos militares, durante o período de ditadura. Esta continuidade é garantida pela Constituição brasileira de 1988, ou seja, pela Constituição redigida já no período democrático. Gilberto

Bercovici (2010) afirma que a Constituição de 1988 mantém a estrutura do sistema monetário e financeiro e do sistema tributário nacional, além da estrutura administrativa, consolidados durante o regime militar. Estes dois estudos são significativos para demonstrar que, ainda que tenhamos conquistado o fim do governo militar e a aprovação de uma nova Constituição, em 1988, as bases de nossa organização econômica e social bem como algumas de nossas instituições públicas mantêm a estrutura formulada durante o regime militar. Logo, há uma ruptura histórica com os anos de ditadura, mas não há uma superação do modelo político e social por ela implementado, e do qual somos herdeiros imediatos.

Neste mesmo conjunto de estudos sobre as heranças da ditadura, outros autores detêm-se sob o problema da anistia dos torturadores e o lento e obscuro processo de reparação às vítimas de tortura do regime militar (Cf. PIOVESAN, 2010; MEZAROBBA, 2010; ALMEIDA TELES, 2010; E. TELES, 2010). Ainda os estudos de Jaime Ginzburg e de Beatriz Vieira concentram-se sobre as representações da violência na literatura brasileira deste período. Ginzburg privilegia o estudo de testemunhos de pessoas que sofreram tortura e Vieira dedica-se à investigação das representações deste momento histórico na poesia brasileira produzida durante os anos do regime militar.

A relação entre autoritarismo e literatura foi abordada, em outro contexto, por Susan Suleiman, em seu trabalho *Authoritarian Fictions* (1992). A autora dedica-se ao estudo de romances ideológicos. Ela se detém em romances que apresentam “uma clara mensagem ideológica” (SULEIMAN, 1992, p. 1).<sup>1</sup> Para a autora, discurso ideológico diz respeito àquele que se refere explicitamente a uma doutrina reconhecida ou a um sistema de ideias, identificando-se com eles. Seu objeto de estudo circunscreve-se ao gênero *roman à thèse*. Segundo a autora, este gênero foi associado a uma conotação negativa: “ele designa trabalhos que estão próximos demais da propaganda para serem artisticamente válidos” (SULEIMAN,

---

<sup>1</sup> Apresentamos uma livre tradução das obras citadas em línguas estrangeiras: “*This book is about novels with a clear ideological message*” (SULEIMAN, 1992, p. 1).

1992, p. 3).<sup>2</sup> O que caracteriza o *roman à thèse*, para Suleiman, é a elaboração de um romance que se identifique com a estética realista, baseado na verossimilhança, e que, por meio desta narrativa, defende uma doutrina ou, como denomina a autora, uma ideologia. A crítica deste gênero tradicionalmente o avalia como má literatura porque considera que, em seu desejo de “provar” uma tese, o romance apresenta uma visão distorcida da realidade.

Segundo Suleiman, uma das principais características deste gênero é o autoritarismo. Para o *roman à thèse* é fundamental a “interpretação correta”, não admitindo ambiguidades. Por isso a autora conclui que “[...] o *roman à thèse* é essencialmente um gênero autoritário: ele apela para a necessidade de segurança, estabilidade e unidade, que é um dos elementos da psique humana; ele afirma verdades absolutas, valores absolutos.” (SULEIMAN, 1992, p. 10).<sup>3</sup> A imposição de uma interpretação “adequada” é, segundo a autora, um pressuposto deste gênero. A depender do posicionamento político, filosófico ou religioso do autor do romance, este será encaminhado de modo a dirigir a interpretação do leitor. O autor do *roman à thèse* não adota uma postura imparcial na elaboração do romance.

A partir das reflexões de Suleiman, podemos apontar para outra dimensão do problema. Suleiman admite que não há discurso imparcial. Logo, podemos afirmar que a diferença entre o *roman à thèse* e os demais romances seria que ele torna explícito aquilo que está pressuposto em toda leitura, ou seja, o posicionamento do autor do texto. Todo romance é elaborado a partir de uma determinada visão de mundo e tais valores podem aparecer de modo mais ou menos explícito, no romance.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> “it designates works that are too close to propaganda to be artistically valid” (SULEIMAN, 1992, p. 3).

<sup>3</sup> “[...] the *roman à thèse* is essentially an authoritarian genre: it appeals to the need for certainty, stability, and unity that is one of the elements of the human psyche; it affirms absolute truths, absolute values.” (SULEIMAN, 1992, p. 10).

<sup>4</sup> Esta discussão vincula-se à problemática da intencionalidade do autor, recuperada por Antoine Compagnon, em seu capítulo sobre “O Autor”, em *O Demônio da Teoria*. Ao expor a história da polêmica sobre a morte do autor, a partir da conferência proferida e posteriormente publicada por Roland Barthes, Compagnon circunscreve o problema em torno da questão da intencionalidade do autor. Para Compagnon haveria dois grupos opostos: aqueles que acreditam que interpretar um texto é recuperar o que o autor quis dizer quando o escreveu e, por outro lado, aqueles que veem a interpretação como plural, portanto, impossível de ser delimitada pela

O estudo de Maria Lúcia Dal Farra (1978), *O narrador ensimesmado*, apresenta uma discussão teórica sobre a construção do narrador e do foco narrativo, por meio da qual podemos detectar estratégias discursivas das quais um romance se vale para construir uma determinada visão de mundo, de maneira mais ou menos explícita. A autora recupera uma distinção importante entre narrador, autor e autor-implícito. Segundo este modelo teórico, o autor corresponde à pessoa física que escreve o romance. O narrador seria uma espécie de personagem privilegiado, na história, capaz de narrar os fatos presentes, passados e futuros. Já o autor-implícito corresponde a um conjunto de elementos que compõe a retórica da obra, indo, muitas vezes, além da visão do narrador, seja ela uma visão limitada ou não sobre aquilo que narra. O autor-implícito revela um sentido construído pela narração sem que ele necessariamente dependa do que foi verbalmente expresso pelo narrador, podendo, justamente, ser composto por dados que fogem ao domínio do narrador e, mesmo, de afirmações intencionais do autor.

A identificação do autor-implícito, contudo, não diminui a centralidade do narrador, na apresentação de uma história. Ainda com base em Dal Farra, vemos que o narrador, seja este em primeira ou em terceira pessoa, ocupa um papel central, na narrativa, detendo as informações que serão narradas e, sobretudo, o modo como serão narradas:

Assim, a *ótica* do universo nascerá do confronto entre a luz e a sombra, entre o ponto de vista do narrador – que pode percorrer toda a hierarquia das visões, desde a onisciência até o foco mais restrito – e os *pontos de cegueira* do narrador – os diferentes proveitos que o autor-implícito puder tirar daquilo que é vedado à sua máscara. A esse conjunto de focos chama-se “ótica”, o lugar de origem da emissão geradora do universo romanesco. (DAL FARRA, 1978, p. 24)

Tendo por base que toda a construção da história depende do papel central exercido pelo narrador, que se forma a partir de tudo o que ele diz – ou, ainda, do que ele não diz, ou

---

intencionalidade do autor. Compagnon se posiciona ao lado da validade da intencionalidade, mas sem delimitá-la como determinante na leitura do texto literário.

deixa de dizer –, podemos pensar que o narrador ocupa o papel de autoridade dentro do romance. Sendo assim, propomos a investigação sobre uma possível alteração na concepção dos narradores de nosso *corpus* de pesquisa, em função de uma relação conflituosa entre a figura do narrador e a ideia de autoridade, como uma forma de estes narradores se desvencilharem da postura autoritária que caracterizou o regime militar. A princípio, consideramos que a elaboração de uma memória fragmentária, a constituição de um narrador testemunha e a construção de um foco narrativo múltiplo são recursos formais que podem ser utilizados na elaboração destes romances de modo a questionar a posição de autoridade do narrador, na elaboração de uma história. Isto porque tais recursos literários encenam uma descentralização do narrador, no romance. Nosso trabalho se orienta pelo esforço de demonstrar, na leitura das obras selecionadas, de que maneira tais recursos são utilizados nos romances e como poderiam contribuir para um movimento de descentralização da figura do narrador e, conseqüentemente, para o questionamento de sua própria autoridade nas histórias que narram.

No primeiro capítulo deste trabalho, apresentamos uma análise que se detém na investigação dos narradores de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum como testemunhas de um momento histórico vivido como traumático. O volume organizado por Márcio Seligmann-Silva, *História, memória, literatura* (2003), sobre literatura de testemunho, oferece uma base interessante para pensarmos a constituição de um narrador testemunha. Para a literatura de testemunho, o sobrevivente do evento traumático se depara com a dificuldade de narração da sua experiência. Ele não encontra meios de narrar o horror vivenciado, apresentando, na narração, as marcas dessa dificuldade. Fala-se em uma “visão do testemunho como tarefa impossível” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 31).

Justamente por tentar apresentar um episódio de difícil recordação, a narração de um evento traumático constitui-se de modo fragmentário. A vivência dolorosa não se deixa contar

facilmente e devido, justamente, ao impacto de uma experiência cindida, a narração dessa experiência gera um texto que se constitui de forma fragmentária. A relação intrínseca da literatura de testemunho com estudos sobre memória, sobretudo, a memória traumática, permite pensar o testemunho “como uma tal escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 37).

A testemunha distingue-se entre *testis* e *superstes*. Ambas as formas denominam o testemunho em latim. *Testis* indica “o depoimento de um terceiro em um processo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373). Este terceiro é a testemunha que presencia os fatos – a testemunha ocular. Ele se diferencia do *superstes*, o sobrevivente. Este vivencia o episódio traumático, deparando-se com uma experiência-limite, o risco de morte. Jeanne Marie Gagnebin (2009) propõe uma ampliação do conceito de testemunha: “Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro [...]” (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

O testemunho se faz presente na obra de Caio Fernando Abreu por meio do processo no qual o narrador protagonista, a muito custo, recupera a memória de haver presenciado o aprisionamento de Saul, durante a ditadura militar. Este episódio estava soterrado em sua memória. Suas lembranças fragmentárias finalmente se encaixam, permitindo ao protagonista a compreensão de uma parte de sua história. Além de ser testemunha da prisão de Saul, no passado, e do completo estado de arruinamento deste personagem, no presente, o protagonista também se apresenta como um sobrevivente ao dar indícios de que estaria contaminado com o vírus da Aids. A narrativa do doente também pode ser lida a partir da conceituação do testemunho, uma vez que é uma narração que se apresenta sob o risco de morte. A doença do protagonista o aproxima da condição dilacerada de Saul, vítima direta da ditadura.

Já no romance de Bernardo Carvalho, observamos que o testemunho se apresenta de diferentes maneiras. Além de o próprio protagonista, Guilherme, ser o sobrevivente de um

evento traumático, com a queda do avião, ainda na infância, ele se torna testemunha indireta da narrativa de um episódio violento do passado, quando o psiquiatra lhe conta que acompanhava como médico as sessões de tortura praticadas durante a ditadura. Outra forma de apresentação do testemunho significativa para o romance é o fato de que o protagonista também esteja sob o risco de morte, devido à descoberta de um tumor no cérebro.

No romance de Milton Hatoum, o narrador Nael vive durante os anos do regime militar e, ao narrar sua história e a história de sua família, ele se apresenta como uma testemunha das violências físicas e psicológicas vividas durante este período. O principal episódio presenciado na juventude que denuncia a violência de Estado que caracterizou o regime militar é a prisão seguida de espancamento e morte de seu professor, Antenor Laval. O narrador é testemunha desta cena de violência que o abala profundamente. Além da violência física cometida contra um cidadão, o narrador também é testemunha de um processo violento de urbanização da cidade de Manaus, promovido pelo governo militar.

No segundo capítulo, retomamos o problema da memória e do fragmento, anunciados anteriormente. Para tanto, propomos a compreensão destes conceitos a partir da figura do *chiffonnier*, o colecionador de trapos, da obra de Walter Benjamin. O *chiffonnier* é uma figura emblemática do esforço de recuperação do passado e da memória, na obra do filósofo. Ele é o sucateiro ou o trapeiro, que recolhe os restos e os fragmentos, a fim de não deixar que nada se perca. Esse “narrador sucateiro”, como nomeado por Jeanne Marie Gagnebin, está interessado em “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). O trabalho de recuperação e rememoração do *chiffonnier*, em sintonia com o trabalho do materialista histórico, das teses *Sobre o conceito de história*, de Benjamin, concentra-se sobre os fragmentos de história e de memória, que foram relegados

ao esquecimento. Além disso, o *chiffonnier* também é uma figura crítica da sociedade de consumo, uma vez que ele sobrevive, justamente, daquilo que foi descartado e rejeitado.

O problema da memória também está vinculado à exigência de lembrar permanentemente dos eventos violentos do passado de modo a evitar que ocorram novamente. Em *Educação após Auschwitz* (1986), Theodor Adorno aponta que o problema da memória se coloca como um imperativo, no sentido de que as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial, com o assassinato em massa de pessoas inocentes, não podem ser esquecidas para que não se repitam. Para o filósofo, o simples fato de Auschwitz ter ocorrido é evidência de que ele pode se repetir. É preciso assegurar que algo semelhante, na história, não torne a acontecer e, para isso, é imprescindível o trabalho da memória. Para Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), a questão que se coloca é a da “exigência de não esquecimento”: “uma exigência de análise esclarecedora que deveria produzir – e isso é decisivo – instrumentos de análise para melhor esclarecer o presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

O trabalho de recuperação da memória ou de fragmentos da memória traz consigo um paradoxo: “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). Por isso a aproximação da memória com a metáfora do rastro: “o rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44). O rastro é, justamente, a parte mais frágil da memória do passado, pois já é a marca de algo que não mais existe: “entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo” (GAGNEBIN, 2009, p. 117).

Em nossa leitura dos romances, comparamos o trabalho de recuperação e de rememoração do *chiffonnier* à maneira como os narradores aqui estudados abordam suas memórias da ditadura militar, o que pode ser observado tanto no modo como encaram o passado quanto os detalhes do cotidiano. O narrador protagonista do romance de Caio Fernando Abreu, como dito anteriormente, constrói uma narração que se aproxima do gênero policial. No entanto, sem dominar o rumo dos acontecimentos, o narrador nos apresenta um desconforto por não saber qual o caminho a seguir e como proceder para desvendar a missão que lhe foi confiada. O que lhe resta é recorrer à sua memória – como um *chiffonnier* que se atém àquilo que foi esquecido – e, também, recolher informações desconexas sobre o passado de Dulce Veiga e sobre pessoas que conviveram com ela. Ele também recupera o diário de Dulce Veiga, um objeto que estava abandonado, a partir do qual ele descobre o paradeiro da cantora.

Em Bernardo Carvalho, vemos que o romance apresenta uma estrutura narrativa essencialmente fragmentária e que é, justamente, o que permite uma aproximação entre a obra e a figura do *chiffonnier*. O romance apresenta cinco capítulos divididos em duas partes, para os quais são atribuídos quatro narradores diferentes. Esta estrutura narrativa gera um desconforto, na leitura, uma vez que a cada mudança de foco narrativo o leitor se vê diante do desafio de compreender quem é este novo narrador e como aquilo que está sendo narrado se vincula – ou não se vincula – com o que foi dito anteriormente, por outro narrador. A compreensão da articulação entre as partes é possível devido a uma característica peculiar da elaboração da narrativa, que se constrói por meio do encadeamento destas histórias que se comunicam de modo tangencial, por meio de detalhes periféricos, permitindo uma compreensão fragmentária do enredo. A constituição de uma narrativa que se sustenta da atenção ao circunstancial e ao periférico apresenta semelhanças com a figura do *chiffonnier* benjaminiano, atento aos detalhes e àquilo que não tem importância nem serventia.

No romance de Milton Hatoum, acompanhamos o esforço de Nael para recolher as diferentes versões das histórias narradas por sua mãe e seu avô, somadas àquilo que ele próprio presenciou. Esse gesto que valoriza a recolha de elementos dispersos e em vias de serem para sempre esquecidos também nos remete ao *chiffonnier* benjaminiano. Além disso, é possível observar um movimento gradual de alteração da posição deste narrador no romance. Ao contar a história da família, Nael, aos poucos, apresenta informações sobre qual é o seu lugar dentro daquele conjunto de relações para, já próximo do fim do romance, revelar-nos sua identidade. Este processo é percebido pelo leitor por meio dos detalhes apresentados pelo narrador, que faz uso da construção de um ponto de vista periférico, de alguém que narra a partir das margens da história central.

O estudo de um narrador que se comporta como um *chiffonnier* contribui com a investigação de como se elabora o caráter fragmentário destas narrativas. Neste sentido, torna-se relevante uma investigação sobre a constituição de um foco narrativo múltiplo, nos romances. A variação do foco narrativo foi investigada por Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (1969). Neste estudo, Rosenfeld procura compreender, a partir da análise de diferentes textos, alguns procedimentos formais recorrentes em romances modernos, concentrando-se, sobretudo, nas alterações da posição do narrador.

Rosenfeld parte de uma proposta comparativa entre diferentes formas artísticas, mais especificamente, entre a pintura e o romance. Segundo o autor, a pintura moderna inicia um processo de “desrealização”. Ela rompe com uma visão predominantemente mimética, “recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível” (ROSENFELD, 1969, p. 74). A principal forma de a pintura exprimir esta crise se dá pela negação da perspectiva. Rosenfeld propõe que, de modo análogo, o romance moderno também se distancie de uma visão de arte apegada à *mimesis*. Desse modo, ele analisa alguns romances que relativizam as noções de espaço e de tempo e que apresentam uma visão de mundo

fragmentária, característica da “precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (p. 97), definido pelo autor como “um mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem.” (ROSENFELD, 1969, p. 86).

Segundo Rosenfeld, a alteração das noções de espaço e tempo, no romance moderno, é um recurso formal fundamental para apresentar uma nova concepção de narrativa, que problematiza sua relação com a *mimesis*. Isto porque espaço e tempo são noções que sempre foram apresentadas como valores absolutos e sentidos estáveis. No entanto, ao apresentá-los como valores relativos, o romance moderno promove um choque e, com isso, põe em crise a ordenação do mundo que se apresentava de modo fixo. Segundo o autor, “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1969, p. 79).

A relativização das noções de tempo e espaço está vinculada, segundo o autor, à forma como é constituído o narrador, no romance moderno. No romance realista, o narrador ocupava o centro do romance e era o detentor de todas as informações, além de ser o responsável pela delimitação das noções de tempo e espaço. A representação máxima deste modelo de narrador se dá pela construção do narrador onisciente. Ele é capaz de penetrar na subjetividade dos personagens para expor seus sentimentos e pensamentos e apresentar ao leitor todos os dados da história. Com a relativização das noções de espaço e tempo, a concepção deste narrador onisciente também sofre mudanças:

tradicionalmente coube ao narrador, como eixo em torno do qual revolve a narração, garantir a ordem significativa da obra e do mundo narrado. No entanto, se esta ordem é posta em dúvida, a ausência do organizador e a supressão de uma ordem ilusória certamente se justificam. (ROSENFELD, 1969, p. 82)

Rosenfeld analisa três diferentes formas de construção do foco narrativo que procuram relativizar a centralidade do narrador. A primeira delas é a elaboração de uma narração no presente, a fim de eliminar a distância entre o narrador e o mundo narrado. A segunda, a construção de uma narrativa que focalize o personagem de uma perspectiva exterior, de modo que o narrador não tenha mais acesso à subjetividade do personagem. Ou seja, estamos diante de um narrador observador. E, por fim, a elaboração de uma narrativa fragmentária, que pode articular diferentes vozes, tempos e espaços. A partir da investigação destes traços que estão presentes em alguns romances modernos, Rosenfeld se esforça por apontar meios de a narrativa dar forma para a fragmentariedade que constitui a experiência moderna. Esta forma poderia ser, segundo o autor, a experimentação na construção de um foco narrativo múltiplo, como observado nos exemplos que ele analisa, como James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka, entre vários outros escritores modernos.

Passamos, agora, para a apresentação do terceiro e último capítulo deste trabalho. Nele, propomos uma leitura de como as imagens de passado e presente se sobrepõem, nos romances, apontando para uma interpretação alegórica das heranças do passado político. O conceito de alegoria no qual nos baseamos vincula-se ao modo como Walter Benjamin o compreende, e que difere da forma como a alegoria é tradicionalmente compreendida. A tradição literária e retórica convencionalmente identifica como alegoria um procedimento linguístico em que se escreve uma determinada formulação para dizer outra coisa, para passar uma mensagem diferente, para além daquilo que é apresentado no texto. A alegoria, portanto, se baseia em uma relação de identidade. Para Benjamin, no entanto, a alegoria é um método de leitura e interpretação. Benjamin faz referência à alegoria e se utiliza de um método de interpretação alegórica em vários textos, mas em sua obra *Origens do drama trágico alemão* (2011) ele dará especial atenção à questão. Para Benjamin, a alegoria se opõe ao símbolo – este, uma forma de representação definida, que não comporta variações no espaço e no tempo.

O símbolo é o absoluto, o imutável. Já a alegoria, para Benjamin, está inscrita na história e, por isso, é suscetível às alterações do tempo e do espaço.

Logo, a alegoria benjaminiana permite se aproximar daquilo que se apresenta de modo incompleto e do que não se pode compreender facilmente. Este modo de interpretação é significativo para compreender o modo como os romances aqui estudados apresentam imagens da ditadura militar brasileira. O protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* se depara com imagens do passado que se manifestam em visões que ele tem da cantora desaparecida. Tais visões se apresentam como um fantasma desse passado incompreensível, que continua a assombrá-lo, e se entrecruzam com imagens do presente, que se apresenta de modo caótico e em processo de degradação. As visões do fantasma de Dulce alegorizam um processo gradual de desprendimento do protagonista da imagem idealizada que sustenta do passado. Além disso, a trajetória do protagonista em busca da cantora representa o esforço da geração pós-regime militar para entender-se com seu passado traumático.

No romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, a imagem do passado está relacionada com a descoberta da doença do protagonista, que o levará ao apagamento de sua memória e ao esquecimento de sua própria identidade. Esse drama vivenciado por Guilherme aponta para uma dimensão que compreende o próprio passado como uma imagem que está prestes a se perder, a ser esquecida para sempre. Além disso, o romance apresenta uma sobreposição entre memória e espaço que permite reconstruir o ambiente de medo e opressão vivenciados durante os anos de ditadura militar.

Por fim, na leitura do romance *Dois irmãos*, vemos que são elaboradas imagens recorrentes de violência que remontam à paternidade desconhecida do narrador e à violência que supostamente teria sido cometida em sua concepção, com o estupro. Uma destas imagens recupera, justamente, um momento crítico do regime militar brasileiro, com o assassinato de Antenor Laval, ocorrido logo em seguida ao golpe militar. A recorrência destas cenas de

violência, que culmina na violência máxima cometida pelo Estado contra um cidadão, reencena a suposta origem violenta de Nael. Além disso, a história de sua mãe – uma índia órfã, agregada à família – é representativa de uma estrutura essencialmente violenta da sociedade brasileira, que se manifesta tanto no ambiente público, quanto privado.

As representações da ditadura militar brasileira nos romances de Milton Hatoum e de Caio Fernando Abreu foram recentemente estudadas por Juliane Welter (2010). A pesquisadora se dedica, ainda, à leitura do romance *Benjamin* (2004), de Chico Buarque. Na avaliação de Welter, os romances de Milton Hatoum apresentam uma narrativa mais madura ao abordar os acontecimentos históricos, em comparação às outras duas obras mencionadas. Isto porque, para Welter, a memória exerce um papel central na construção narrativa de Milton Hatoum e, também, porque seus romances apresentam narradores que ela identifica como narradores intelectuais. Já os romances de Caio Fernando Abreu e Chico Buarque, segundo Welter, apresentam protagonistas que não conseguiram superar a experiência de culpa, pela delação, o que resultaria em uma escrita que não repensa de modo crítico a experiência política das gerações de 1960 a 1980. Logo, Welter sustenta que há uma diferença de qualidade entre os romances por ela estudados, pois ela acredita que os romances de Milton Hatoum seriam capazes de formular uma revisão crítica das experiências políticas durante os anos de regime militar, enquanto os romances de Chico Buarque e Caio Fernando Abreu não o seriam.

O trabalho aqui proposto diverge deste ponto de vista sobre as obras. A leitura que pretendemos erigir sobre os romances eleitos como *corpus* de pesquisa não focaliza a capacidade de os personagens e narradores superarem ou não os traumas e culpas vivenciados durante os anos de regime militar. Buscamos compreender de que maneira a forma narrativa, valendo-se, sobretudo, da elaboração de narradores que vivenciam uma desestabilização do ponto de vista, gerando uma narrativa calcada em um discurso fragmentário, é capaz de

apresentar uma imagem da experiência política da ditadura militar. Além disso, a elaboração de um discurso lacunar, que não consegue retomar de modo objetivo os traumas vivenciados, também é uma forma significativa de representação deste passado. Logo, a construção de uma linguagem que apresente as falhas, os silêncios, as incompreensões é uma forma narrativa tão legítima e, sobretudo, crítica de se narrar o passado quanto aquela que se vale de digressões, reflexões e problematizações. Além disso, não é verdadeiro que os romances de Milton Hatoum elaborem uma visão plena e que apresentem uma clara compreensão dos acontecimentos políticos da época e de suas consequências para o presente, como sugere a autora. Esta incapacidade de compreensão – ou de apreensão – de todos os conflitos, tensões e contradições, característicos do período ditatorial, será uma constante na obra dos três autores estudados neste trabalho.

A articulação dos romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum estabelece, ainda, uma relação de complementariedade espacial. Diferentes romances de Milton Hatoum, abordados neste estudo, narram histórias que ocorrem, sobretudo, no interior do país, em Manaus. Em determinado momento, algum personagem se desloca para uma grande metrópole – São Paulo ou Rio de Janeiro – e esse deslocamento é significativo para o desencadeamento dos fatos, na narrativa. No romance de Caio Fernando Abreu, o narrador protagonista nos apresenta fatos vivenciados predominantemente numa grande cidade, São Paulo, mas é no interior do país que ele desvenda o mistério do desaparecimento de Dulce Veiga e se reencontra com um sentimento de revitalização de suas esperanças. Em Bernardo Carvalho, o deslocamento também é uma motivação relevante, pois o protagonista viaja do Rio de Janeiro para o interior do Chile e, mais tarde, para o interior dos Estados Unidos.

Este deslocamento dos personagens entre interior e grandes cidades, nos três romances, permite a constituição de uma visão diferenciada entre as perspectivas do interior e

da grande cidade sobre os acontecimentos históricos, na medida em que relativizam a visão corrente de que os principais conflitos vivenciados durante o regime militar teriam ocorrido nos grandes centros urbanos, sobretudo, São Paulo e Rio de Janeiro. Uma das principais contribuições da obra de Milton Hatoum seria, justamente, inserir a cidade de Manaus – também uma capital, mas situada no meio da floresta amazônica – no cenário da violência cometida pelos militares. Além de seus romances, Hatoum reelabora memórias traumáticas da ditadura militar em suas crônicas, nas quais é possível recuperar, novamente, um deslocamento espacial significativo, com a passagem deste “narrador” comum às crônicas não só por Manaus, mas também por Brasília e São Paulo. Neste sentido, o exílio, abordado pelo autor em contos e romances, também recoloca a questão das diferentes perspectivas ao se confrontar com a memória traumática da ditadura militar.

O deslocamento e a variação da perspectiva espacial, que se alterna entre grandes cidades e interior, recupera uma questão cara à história da literatura brasileira e à crítica literária, no que diz respeito a uma espécie de polarização entre literatura urbana e literatura regional:

A ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano, no contexto atual do país cuja feição predominantemente rural foi substituída pela vida agitada e violenta que caracteriza suas grandes metrópoles. As produções culturais contemporâneas insistem, pois, na encenação do espaço urbano: uma cidade muitas vezes desgastada, cujo tecido social encontra-se rompido, metáfora da impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país. (CURY, 2007, p. 9)

No excerto acima, pode-se recuperar traços desta visão dualista, dividida entre campo e cidade, que funda parte significativa de nossa história literária. Maria Zilda Ferreira Cury reincorpora a literatura brasileira contemporânea dentro deste debate e a identifica como herdeira de uma destas vertentes, com o predomínio da narrativa urbana. A autora recupera este debate a propósito de tentar esboçar uma espécie de panorama da narrativa brasileira

contemporânea, no qual ela identificará três tendências principais. A primeira delas apresenta a “realidade da violência urbana, em textos de denúncia social dos aspectos perversos da globalização, em sua relação com a temática da exclusão social e da auto-reflexão da literatura, que busca discutir seu papel neste contexto.” (CURY, 2007, p. 9). Autores como Luiz Ruffato e Marçal Aquino integrariam este primeiro grupo. Embora o recorte temporal estabelecido pela autora seja o ano 2000 em diante, não é difícil identificar que a obra de Caio Fernando Abreu dialoga com este primeiro grupo. Ainda que não se deva resumir sua literatura a uma espécie de “denúncia social”, suas narrativas, sobretudo seus contos, desenrolam-se, geralmente, em espaços urbanos, em grandes centros. Caio Fernando Abreu pertence à geração que vivenciou o crescimento das grandes cidades, no país, e da transformação das já grandes cidades em metrópoles ou megalópoles. Deste modo, ainda que sua obra discuta variados temas, como o amor, a solidão, a morte, percebe-se que a cidade e a experiência urbana fazem-se sempre presentes, demarcando um olhar crítico do escritor sobre o seu tempo. Relacionados à representação das cidades, em Caio Fernando Abreu, são recorrentes os temas do individualismo, da dificuldade de comunicação e de troca de experiências, da desestabilização das identidades essencializadas, e, ainda, das experiências políticas que caracterizaram as gerações de 1960 a 1980, no Brasil urbano.

O segundo grupo que caracterizaria a narrativa brasileira contemporânea, assim como proposto por Cury:

poderia ser formado por escritas com ênfase nos mecanismos da memória, tingidas por interpretações da história do país, pondo em relevo estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica, mas também da pessoal, em que se mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares. (CURY, 2007, p. 11)

A autora identifica Milton Hatoum como escritor exemplar desse grupo e enfatiza que, embora sua narrativa apresente uma “moldura procuradamente [*sic*] regional”, ela “pouco tem

a ver com a tradição literária do Regionalismo Brasileiro”. No esforço de desidentificar a obra de Milton Hatoum com o regionalismo, Cury inevitavelmente recupera este debate e, por negativo, o associa à obra do escritor, como uma espécie de sombra. No entanto, esta sombra parece pesar mais sobre a postura da crítica literária, que sempre se postula pela relação cidade *versus* campo, ou literatura urbana *versus* literatura regional, do que propriamente sobre a obra de Hatoum. Luiz Costa Lima propõe uma desestabilização desta dicotomia ao questionar: “Por que o romance urbano não seria também ‘regional’?!” (LIMA, 2014). Ainda que não se proponha, de fato, a revisão da literatura brasileira urbana a partir da noção do regionalismo, a observação do crítico chama a atenção para a construção de um discurso que se quer hegemônico erigido nos grandes centros urbanos, que estabelece que a literatura urbana não seria nunca vista como “o outro”, fundando-se a si mesma como o centro. Ora, sempre que se retoma a polarização *regionalismo* ou *não-regionalismo* ou, ainda, *neo-regionalismo* para se falar da obra de Milton Hatoum, o pressuposto parece ser que a voz de enunciação se identifica com o ponto de vista da urbes, do centro e da identidade, ainda que seja para negá-lo.

Por fim, o terceiro grupo identificado por Cury se constitui de “romances que vão na contramão de busca da identidade nacional [...] para expressar um espaço de desterritorialização, longínquo, estranho e distante, espaço de busca identitária de narradores em crise.” (CURY, 2007, p. 13). Neste grupo, a estudiosa identifica, justamente, Bernardo Carvalho, com seus romances que circulam por espaços tão diversos: Mongólia, Japão, Estados Unidos ou o Xingu.

Este breve panorama proposto por Cury não pretende esgotar a multiplicidade que caracteriza a literatura brasileira contemporânea e também não o reproduzimos, aqui, com esse intuito. No entanto, chama a atenção que o corte estabelecido pela estudiosa, no que diz respeito à consolidação de uma literatura brasileira predominantemente urbana, se filie a um

processo que tem início, justamente, no período de ditadura militar brasileira. O processo de urbanização do país e, conseqüentemente, de centralização da literatura brasileira em torno das grandes cidades, inicia na década de 1960 e ganha impulso com o processo de modernização conservadora, que teve como uma de suas principais conseqüências a migração de populações rurais para a cidade, onde passaram a viver, sobretudo, nas periferias, e a sobreviver de subempregos. Além disso, esse recorte proposto por Cury aponta para uma relação de interação entre os três escritores cujas obras foram eleitas como *corpus* deste trabalho que vai além da convergência temática que destacamos, aqui, – ou seja, a referência à ditadura militar. Desse modo, é possível identificar que, além da convergência temática que reúne estes três romances, há uma relação de complementariedade entre as obras no contexto da crítica literária, cujo processo remonta às transformações histórico-sociais promovidas no período do governo militar.

# **CAPÍTULO 1**

## FICÇÃO, TESTEMUNHO E DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Parte da literatura brasileira contemporânea estabelece uma relação intrínseca com um problema de história recente: a construção de uma memória dos anos de ditadura militar. Devido ao curto espaço de tempo que nos separa do fim do regime militar, em meados da década de 1980, e aos conturbados processos que envolvem a passagem do governo ditatorial para a atual democracia, a memória dos “anos de chumbo” permanece aberta, sem perspectiva de uma avaliação conclusiva a este respeito. A necessidade de reformulação da aplicação da lei de anistia, a precariedade no processo de reparação das vítimas de tortura e morte pelo governo militar, a participação dos militares na elaboração da Constituição em vigor (em 1988), a manutenção da estrutura militar na organização da polícia, a incapacidade de revisão dos modelos tributários, administrativos e, também, educacionais, herdeiros dos anos do governo militar, além da intensificação de comportamentos autoritários tanto na esfera pública, quanto, sobretudo, na esfera privada, são problemas cotidianos vivenciados pelo país que tornam ainda mais difícil o processo de avaliação do que significaram estes anos de terror em nossa história recente.

Diante da precariedade na elaboração de uma visão do que possa ter significado – e, sobretudo, do que ainda significa – para a sociedade brasileira o período de ditadura militar, algumas obras da literatura brasileira dos anos 1990 e 2000 resgatam memórias desse passado a fim de construir uma imagem a respeito do que significou este período. Muito foi feito neste sentido nos anos 1980, com a publicação das memórias de guerrilheiros e militantes dos movimentos de esquerda, que apresentaram, por um lado, as consequências trágicas do enfrentamento direto com a força monopolizada pelo Estado, e, por outro, suas decepções no campo político e ideológico. São exemplos *O que é isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira; *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* e *Roleta Chilena*, de Alfredo Sirkis;

A *Fuga*, de Reinaldo Guarany. Mário Augusto Medeiros da Silva analisa estas narrativas a partir da problemática da literatura de testemunho.

A literatura brasileira das décadas seguintes, contudo, optou pelo caminho da ficção. São histórias de caráter puramente ficcional que recompõem fragmentos desse passado cujas marcas permanecem abertas. Algumas obras que podem compor uma breve lista a respeito deste tema, além dos romances já mencionados anteriormente, são, por exemplo: *Benjamin*, publicado em 1995, por Chico Buarque; *Nove noites*, publicados em 2002, por Bernardo Carvalho, *Os leopardos de Kafka*, publicado em 2000, por Moacyr Scliar; *Na teia do sol*, publicado em 2004, por Menalton Braff; *Romance sem palavras*, publicado em 1999, por Carlos Heitor Cony. Algumas destas narrativas dialogam, ainda, com a noção de testemunho e instauram um desafio, na leitura: é possível abordar um texto ficcional – sem vínculo direto com um fato reconhecidamente histórico, mas que o elabora – como um texto de caráter testemunhal? Qual seria a contribuição de uma ficção que trouxesse em seu âmago os limites entre uma narrativa literária e o testemunho? Em que a literatura de testemunho pode contribuir em termos estéticos para a literatura dos anos 1990 em diante, no Brasil? Em que consiste um “fato reconhecidamente histórico” do ponto de vista da memória?

Os limites e entrecruzamentos entre testemunho e ficção foram pensados por Jacques Derrida. Em seu texto *Demeure: fiction and testimony* (2000), o filósofo se dedica à leitura de *O instante de minha morte* (2003), de Maurice Blanchot. Neste breve texto de Blanchot, o escritor apresenta, numa espécie de sobreposição de relato e conto, um episódio marcante de sua vida, no fim da segunda Guerra Mundial, quando escapou de ser fuzilado por um tenente nazista.

Assim como é apontado por Derrida, o conto apresenta uma fragmentação na subjetividade do “eu” enunciativo. Este se divide entre narrador, autor e personagem. O texto inicia já com esta cisão: “Recordo-me de um jovem – de um homem ainda jovem”

(BLANCHOT, 2003, p. 9). Logo na primeira frase, vemos uma separação entre o narrador, identificado pela expressão “recordo-me”, e o personagem, cuja história será narrada. Mais tarde, saberemos que narrador e personagem referem-se à mesma pessoa, em espaços de tempo diferentes. Quando o narrador diz recordar-se de um homem jovem ele introduz a narração da sua história, contada anos depois. Esta cisão entre “eu jovem” e “eu narrador” se deve a um evento limite vivenciado pelo personagem, em um momento *de-cisivo*: o momento do “encontro da morte e da morte” (BLANCHOT, 2003, p. 13). Para além da distinção entre narrador e personagem, temos, ainda, a referência autobiográfica, que introduz a figura do autor na narrativa.

A vivência dessa experiência limite provoca um choque que se manifesta, ainda, na noção temporal. Já expresso por meio da cisão entre “eu jovem” e “eu narrador”, que recorda sua história anos mais tarde, o próprio texto aponta para o atordoamento na percepção da passagem do tempo. O texto se inicia com a apresentação do “jovem homem”. Ao deparar-se com os soldados nazistas e com o anúncio de seu fuzilamento iminente, o narrador refere-se ao personagem como “homem já menos jovem” e ressalta “(envelhece-se depressa)” (BLANCHOT, 2003, p. 11). Em outro momento, escondido em um bosque, depois de ter conseguido escapar do fuzilamento, o narrador faz nova menção temporal ao dizer “sabe-se lá depois de quanto tempo, ele reencontrou o sentido do real” (BLANCHOT, 2003, p. 15).

Estas duas dimensões, cisão do sujeito enunciador e fragmentação temporal, serão de fundamental importância para a construção da leitura que Derrida faz do texto de Blanchot. Para Derrida, o conto apresenta uma experiência limite cuja narração carrega traços da impossibilidade de compreensão plena dos acontecimentos. Mas, ao mesmo tempo, possibilita a interpretação de um mesmo evento por pontos de vista diferentes. Ao encontrar-se com a própria morte, o autor / narrador / personagem vivencia um sentimento indefinível. Palavras como “leveza” e “beatitude” são usadas para dar expressão àquele momento indecifrável,

intraduzível: “De repente, ele era talvez invencível. Morto – imortal. Talvez o êxtase. Ou antes o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser imortal nem eterno. Doravante, ficou ligado à morte, por uma amizade sub-reptícia” (BLANCHOT, 2003, p. 13).

Ao deparar-se com a iminência da própria morte, o narrador vivencia o sentimento da morte em vida. Para Derrida, este paradoxo será fundamental para a compreensão deste texto. A morte é uma experiência que se vive só e uma única vez. Ninguém pode narrar a própria morte, do ponto de vista empírico. Contudo, o que o texto de Blanchot nos apresenta é, justamente, a narração de sua própria morte: “Sei, imagino que este sentimento inalisável mudou o que lhe restava de existência. Como se a morte fora dele não pudesse doravante senão embater contra a morte nele. ‘Estou vivo. Não, estás morto’.” (BLANCHOT, 2003, p. 21).

A narração dessa experiência paradoxal será importante para Derrida levar adiante sua reflexão sobre os limites entre vivência e narração. Para o filósofo, nada indica que uma experiência que não foi vivida de fato não possa ser percebida como se fizesse parte da experiência de alguém. Ao narrar a experiência irrevogável da morte, Blanchot narra a experiência de seu encontro com ela, sem haver morrido propriamente. O fracasso da morte concreta, no entanto, não livra o autor / narrador / personagem de experimentar a própria morte como uma vivência e de carregá-la consigo ao longo dos anos.

O paradoxo de poder narrar uma experiência que não foi vivenciada no plano concreto, mas que se realiza no plano simbólico permite que Derrida reflita sobre os limites entre ficção e testemunho. Na leitura do texto de Blanchot, Derrida aponta as duas dimensões apresentadas acima – a cisão do “eu” e a fragmentação temporal – como fundamentais para a compreensão desse texto, sobretudo em sua dimensão paradoxal de narração da vivência de uma situação limite. Para Derrida, estas duas dimensões aproximam o texto de Blanchot, a

princípio, o testemunho de um sobrevivente, do discurso literário. Somente por meio da linguagem literária e da ficção que o autor / narrador / personagem poderá apresentar esta experiência limite com todas as suas contradições, incompletudes e incongruências. Esta aproximação, contudo, comporta um dilema. Um testemunho, de acordo com a tradição jurídica, não pode ser lido como ficção:

Em nossa tradição jurídica europeia, o testemunho deveria permanecer sem vínculo com a literatura e especialmente, na literatura, com aquilo que se apresenta como ficção, simulação ou simulacro, o que não é toda a literatura. Quando uma testemunha ao testemunhar, não importa se ela está explicitamente sob juramento, sem ser capaz de ou obrigada a provar alguma coisa, apela para a fé do outro, comprometendo-se a dizer a verdade – nenhum juiz aceitará que ela se esquive ironicamente de sua responsabilidade declarando ou insinuando: o que eu conto a você aqui preserva o status de ficção literária. (DERRIDA, 2000, p. 29)<sup>5</sup>

Para o filósofo, contudo, o testemunho não pode ser dissociado de sua dimensão ficcional. O testemunho é a narração de uma experiência que se vive só. Ele comporta um segredo – aquilo que ninguém mais vivenciou. No entanto, para que se realize como testemunho, ele deve se tornar público. Ele deve ser narrado, exposto. Mas, justamente por se tratar de uma vivência insubstituível, o filósofo aponta que sempre estará presente no testemunho a possibilidade do ficcional ou do falso e da mentira.

[...] “paixão” sempre implica martírio, ou seja – assim como o nome já indica – testemunho. Uma paixão sempre testemunha. Mas se o testemunho sempre alega depor a verdade, para a verdade pela verdade, ele não consiste, na maior parte das vezes, na partilha de um conhecimento, em dar a conhecer, em informar, em falar a verdade. Assim como a promessa de *fazer a verdade*, de acordo com a expressão de Santo Agostinho, onde a

---

<sup>5</sup> Apresentamos acima uma livre tradução do texto de Derrida. A seguir, o trecho em inglês: “*In our European juridical tradition, testimony should remain unrelated to literature and especially, in literature, to what presents itself as fiction, simulation, or simulacra, which is not all literature. When a testifying witness, whether or not he is explicitly under oath, without being able or obligated to prove anything, appeals to the faith of the other by engaging himself to tell the truth – no judge will accept that he should shirk his responsibility ironically by declaring or insinuating: what I am telling you here retains the status of a literary fiction.*” (DERRIDA, 2000, p. 29)

testemunha deve ser insubstituivelmente sozinha, onde a testemunha sozinha é capaz de morrer sua própria morte, o testemunho sempre anda de mãos dadas com, ao menos, a *possibilidade* de ficção, perjúrio e mentira. Fosse essa possibilidade eliminada, o testemunho já não seria mais possível; ele poderia não ter mais o significado de testemunho. (DERRIDA, 2000, p. 28)<sup>6</sup>

Para Derrida, o vínculo entre testemunho e ficção se deve ao caráter intrínseco a ambos de recusa a se tornar prova, documento. O testemunho, para se realizar enquanto testemunho, deve ser narrado. Nesse gesto, ele apela a seu interlocutor para que acredite em suas palavras. Ele não pode apresentar nada além de sua narração sobre o que aconteceu. Se a testemunha apresentasse provas, seu testemunho não seria mais um testemunho, e sim, um documento. Neste sentido, o filósofo aponta que nenhum testemunho foge ao caráter ficcional, fabuloso:

Se esta possibilidade que parece proibir fosse efetivamente excluída, se o testemunho, desse modo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, ele perderia sua função de testemunho. Para preservar-se como testemunho, ele deve permitir-se ser assombrado. Ele deve permitir-se ser parasitado por precisamente aquilo que ele exclui de seu próprio abismo, a *possibilidade*, pelo menos, da literatura. (DERRIDA, 2000, p. 29-30)<sup>7</sup>

Para Derrida, o testemunho precisa de um “nós”, alguém que ouça e receba a narração daqueles acontecimentos como verdade. No entanto, cabe o questionamento a respeito de como o que é narrado pela testemunha será compreendido pelo receptor. Em que medida este “nós” constitui, de fato, um “nós”? O testemunho, a fala de um sobrevivente sobre um evento extremo, por definição, enfrenta os limites da linguagem para dar conta daquele real que

---

<sup>6</sup> “[...] ‘passion’ always implies martyrdom, that is - as its name indicates - testimony. A passion always testifies. But if the testimony always claims to testify in truth to the truth for the truth, it does not consist, for the most part, in sharing a knowledge, in making known, in informing, in speaking true. As a promise to make truth, according to Augustine’s expression, where the witness must be irreplaceably alone, where the witness alone is capable of dying his own death, testimony always goes hand in hand with at least the possibility of fiction, perjury, and lie. Were this possibility to be eliminated, no testimony would be possible any longer; it could no longer have the meaning of testimony.” (DERRIDA, 2000, p. 30)

<sup>7</sup> “If this possibility that it seems to prohibit were effectively excluded, if testimony thereby became proof, information, certainty, or archive, it would lose its function as testimony. In order to remain testimony, it must allow itself to be haunted. It must allow itself to be parasitized by precisely what it excludes from its inner depths, the possibility, at least, of literature.” (DERRIDA, 2000, p. 29-30)

parece ultrapassar a si mesmo. O evento traumático afeta o sujeito que o vivencia a ponto de prejudicar sua compreensão sobre o acontecido, especialmente, no que diz respeito à narração desse evento. Por se tratar de uma situação de difícil recordação, o trauma não se deixa narrar facilmente. Lacunas e incompreensões são comuns na fala do sobrevivente. No entanto, a problematização da linguagem não está apenas nos limites da expressão, da verbalização da dor, mas também nos limites da recepção da narrativa de dor. É preciso que alguém esteja disposto a ouvir o que a testemunha tem a dizer e, ainda assim, não se pode “medir” o que o ouvinte foi capaz de reter do testemunho e, em certa medida, de vivenciar o trauma junto com a testemunha. É o dilema do sonho de Primo Lévi, no qual ele finalmente se encontrava fora do campo de concentração nazista, junto a seus familiares, quando iniciava sua narrativa sobre os tormentos que vivera como prisioneiro de guerra. No meio de sua história, no entanto, Primo Lévi percebia que os ouvintes levantavam-se e iam embora, pois não queriam ou não tinham condição de escutar aquela história de horror. (Cf. LEVI, 1988)

Os limites entre literatura e testemunho também foram pensados por Marc Nichanian (2012). O autor dedica-se ao estudo do “caso” armênio, com o genocídio de quase a totalidade da população, há um século. Desde então os sobreviventes e seus descendentes não deixaram de narrar os acontecimentos relativos a esta catástrofe, mas, segundo o autor, apesar disso, ainda não há uma história do testemunho armênio. Em seu estudo, Nichanian depara-se com dois problemas principais. O primeiro diz respeito ao entrecruzamento entre historiografia e literatura. O segundo, à necessidade de produção de um arquivo do genocídio armênio. Para Nichanian, a noção de testemunho vem se transformando ao longo das últimas décadas:

Sabemos muito bem que o próprio sentido da palavra “testemunho” se modificou, sob nossos olhos, nesses vinte últimos anos, por causa de uma dupla influência: por um lado, os testemunhos de sobreviventes da Shoah; por outro, em razão do imenso esforço intelectual para produzir uma filosofia e uma poética do testemunho. (NICHANIAN, 2012, p. 14)

Essa mudança, no entanto, ainda não permitiu a dissociação entre testemunho e documento: “[...] ainda acreditamos que os testemunhos podem servir para escrever a história. Pior ainda, pura, além da ficcionalidade imposta pela literatura. Ora, a experiência pura é a ficção por excelência.” (NICHANIAN, 2012, p. 16). No caso da literatura armênia, o autor comenta o posicionamento de escritores como Zabel Essayan e Lévon Shant que veem a literatura como um meio ilegítimo de abordar as experiências de extrema violência vivenciadas pelo povo armênio. Eles acreditam que a linguagem literária, por um lado, daria a entender que o que está sendo narrado seria falso e, por outro, que a estetização de uma vivência traumática diminuiria a seriedade do assunto ao apresentar como bela uma experiência de dor.

Ambos, de modo completamente consciente, decidem que se deve passar por cima da literatura e proclamam que os relatos de sobreviventes nada têm a ver com ela. A verdade histórica, pensam, nada tem a ganhar com a mistura de gêneros. Inversamente [...], a literatura também nada tem a ganhar com isso. Logo, a literatura deve, em todos os casos, afastar-se e ceder o seu lugar quando o testemunho é assim posto em comunicação direta com a verdade histórica, pelo viés do que é narrado e, portanto, pelo viés da experiência pura, sem outro intermediário. É a lei do arquivo. Essa lei do arquivo impediu, literalmente, toda a literatura da Catástrofe entre os armênios. (NICHANIAN, 2012, p. 21)

O posicionamento como o dos escritores mencionados acima dificulta, segundo Nichanian, a produção de uma literatura de testemunho do caso armênio. Isso porque os textos produzidos pelos sobreviventes ou por quem ouviu sua narração são lidos como documentos, na necessidade de se produzir um arquivo capaz de reter toda a dimensão da catástrofe, assim como de redimir o mal vivenciado. Esta é para Nichanian uma visão limitada a respeito destes textos. Ele afirma que: “É preciso ler a literatura dos sobreviventes, é preciso ler seus textos como textos, e não como documentos.” (NICHANIAN, 2012, p. 23). A respeito do mal de arquivo, Márcio Seligmann dirá que:

Trata-se de uma pulsão arquivista que responde à intensidade do mal sofrido e a uma certa consciência da impossibilidade de se representar esse mal. Esta pulsão é fantasmática, pois tende a projetar nos arquivos a possibilidade de redenção do mal. É como se o arquivo fosse a possibilidade de restauração do elemento objetivo – a violência e o mal cometido pelo terrorismo de Estado – sendo que se acredita que, no limite, esta restauração da cena objetiva poderia restaurar também cada história individual. (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 71)

Retomando a discussão a respeito do ponto de vista dos escritores armênios, citados por Nichanian, chama atenção a afirmação que eles fazem de que a necessidade de separação entre literatura e testemunho se deve a um benefício recíproco. Em sua visão, não só o testemunho não pode se confundir com a literatura como também a literatura não tem nada a ganhar com o testemunho. Essa avaliação, contudo, condiz com uma visão hegemônica de literatura, em que os conflitos sociais são intencionalmente apagados, dando lugar a uma visão de cultura totalizante (Cf. GINZBURG, 2012, p. 123). A consolidação dessa literatura hegemônica se deve ao esforço de construção de um cânone que valoriza textos de caráter nacionalista ao mesmo tempo em que rejeita uma interpretação sobre os textos que tragam à tona as tensões e os conflitos no interior de uma sociedade.

A literatura do século XX, contudo, apresenta tentativas de dissociação desta visão dominante. É intensa a produção de literaturas que priorizam sujeitos ou contextos históricos que não foram contemplados, até então, pela literatura hegemônica, como, por exemplo, literaturas que abordam uma imagem da mulher que difere da visão definida pelo patriarcalismo; literaturas de temática homoafetiva; literaturas pós-coloniais ou afro-americanas.<sup>8</sup> Logo, da perspectiva da literatura não hegemônica, a aproximação entre

---

<sup>8</sup> Podemos citar alguns poucos exemplos. *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector (1998), apresenta narrativas que ressaltam o desejo sexual feminino como tema principal, além da construção de uma imagem de feminilidade que não atende aos padrões de beleza e comportamento tradicionalmente reforçados pelos modelos de educação patriarcais. *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (2009), também apresenta personagens femininos que não correspondem aos modelos tradicionais, sendo uma das garotas, Lia, uma guerrilheira; e a outra garota, Ana Clara, uma jovem que apresenta comportamentos considerados rebeldes, para os padrões dos anos 1970. Já a temática homoafetiva foi abordada por Caio Fernando Abreu, em toda sua obra. Contos como “Terça-feira gorda” ou “Aqueles dois”, ambos de *Morangos mofados* (1982), reiteram o preconceito contra a homossexualidade e com a relação homoafetiva, numa sociedade conservadora e violenta como a brasileira. Nas

literatura e testemunho poderia ser um ganho para ambas as partes. Para o testemunho porque o discurso do sobrevivente recebe novas configurações que podem dar expressão àquilo que a linguagem cotidiana não daria conta, uma vez que a narração de um episódio traumático desafia os limites da linguagem. E, para a literatura, porque seria um meio de reformular padrões estéticos – ao aproximar-se do discurso testemunhal – e distanciar-se da visão hegemônica de literatura.

A literatura brasileira contemporânea tem se dedicado ao trabalho de construção de uma memória e de uma imagem dos anos de ditadura militar. A construção dessa memória aponta para a necessidade de compreensão do que significaram estes anos de terror em nossa história e, ainda, de porque tanta coisa permanece obscura, rejeitada, recalcada. Segundo Márcio Seligmann, a maior conquista da ditadura militar, no Brasil, foi produzir uma “máquina de esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2010). Para o autor, o trabalho de construção de uma memória da ditadura militar por meio da apresentação de testemunhos está aquém do desejado, comparado, principalmente, com a situação da literatura de testemunho produzida em países como Argentina, Chile e Uruguai, que também viveram ditaduras militares em um período aproximado ao do regime militar brasileiro. Isso se deve, segundo Seligmann, a uma “forte propaganda anti-memória da ditadura”, no Brasil, garantida por manobras promovidas pelos próprios militares enquanto estavam no poder, como, por exemplo, a lei de anistia. Manobras essas que são endossadas pela elite brasileira. Para Seligmann:

Mal começamos a testemunhar. Não temos o testemunho como testis, ou seja, o testemunho jurídico, nem o testemunho como superstes, o testemunho como a fala de um sobrevivente que não consegue dar forma à sua experiência única. Nossos testemunhos estão sufocados pelas amarras de uma “política do esquecimento” que não conseguimos até agora desmontar.

---

literaturas estrangeiras, *Terra sonâmbula*, de Mia Couto (1992), apresenta vidas devastadas pela guerra colonial em Moçambique; e *Amada*, de Toni Morrison (1987), relata uma história de luta e sobrevivência durante a escravidão negra nos Estados Unidos.

De certa maneira, podemos dizer que as vítimas e aqueles que lutam pela verdade, pela memória e pela justiça ficam relegados pelos donos do poder a uma posição melancólica, difícil de aceitar e de com ela conviver. Ela destrói. O grande desafio que se coloca hoje, 30 anos depois da anistia, é quebrar as barreiras que até hoje impediram este trabalho de testemunho de entrar em funcionamento. (SELIGMANN-SILVA, 2010)

Importante ressaltar que esta afirmação de Mário Seligmann foi publicada em 2010, em um contexto em que se discutia, justamente, a importância e necessidade de criação de uma Comissão Nacional da Verdade para averiguar e reparar os crimes de lesa-humanidade cometidos pelos militares, durante a ditadura. O texto de Seligmann, para além da constatação da dificuldade que se enfrentava, naquele momento, para construir uma política de elaboração de testemunhos, também enfatiza a necessidade de que o testemunho seja realizado.<sup>9</sup> A partir da instalação da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, o trabalho de elaboração de testemunhos das vítimas do governo militar pôde, finalmente, ser realizado de forma vigorosa e com amparo judicial.

Contudo, se até então a via do testemunho encontrava dificuldades para ser colocada em prática, parece razoável que a ficção se torne um meio de construção da memória dos anos de ditadura. Se os meios legais não possibilitavam o relato público dos massacres e torturas cometidos durante o governo militar; se a sociedade brasileira não se dispunha – e, talvez, parte dela ainda não se disponha – a trazer à tona esse passado que permanece soterrado em seu inconsciente, reproduzindo padrões de comportamento autoritário – seja no âmbito privado, seja no público, como no caso do abuso de poder de nossas polícias, por exemplo –; a ficção assume o papel de narrar o que até então não teve espaço para ser narrado. Como bem lembra Ettore Finazzi-Agrò: quem narra a morte da testemunha? Em seu estudo sobre as

---

<sup>9</sup> A Comissão Nacional da Verdade, responsável por investigar casos de violação dos direitos humanos no Brasil entre os anos de 1946 e 1988, foi oficialmente instalada recentemente, em 2012, e seu relatório final foi apresentado à presidenta Dilma Rousseff em dezembro de 2014. Esta pesquisa de doutorado teve a feliz coincidência de começar ainda quando se discutia o projeto de lei para a criação da CNV e acompanhar seus menos de três anos de trabalho. Ao fim da primeira etapa da CNV, com a apresentação do Relatório Final, fica claro que há ainda muito trabalho a ser feito para que as injustiças do período da ditadura militar sejam não só reparadas, mas também apresentadas à população, de modo que se possa construir uma consciência a respeito deste período histórico.

representações da violência na literatura brasileira, o autor salienta que, no Brasil, devido ao seu histórico de violência e silenciamento, há pouca disposição e disponibilidade para narrar pelos mais fracos, desprovidos de poder. Segundo o autor:

Acho que apenas a literatura, frequentemente considerada como acessória e inútil, guarda essa possibilidade, justamente pelo fato de reinventar a realidade, de dar conta do impossível, ou seja, de testemunhar, em outro nível, aquilo a que ninguém presta atenção e que, aliás, poderia ser relatado apenas por quem não pode falar, por quem, na verdade, fica a “testemunha integral” de uma experiência de desumanidade e violência que tem atravessado, mas que não consegue transmitir aos outros. (FINAZZI-AGRÒ, 2012, p. 82)

Diante da dificuldade de narração dos acontecimentos relativos aos anos do regime militar, fica aberta à literatura a possibilidade de participar na construção dessa memória. Isso não quer dizer, contudo, que, uma vez que o trabalho de elaboração de testemunhos dos anos da ditadura militar se realize, a literatura deixaria de ser um meio viável de elaboração dessa memória. Se, a partir da reflexão de Derrida, o testemunho sempre comporta uma dimensão ficcional, fica garantido à literatura um lugar na participação da construção de uma memória da ditadura. A recuperação de fragmentos desse passado é recorrente na produção literária contemporânea, que tem procurado ressaltar os sentimentos de dor, medo, incompreensão vivenciados na época e que resistem ainda hoje. Estes elementos aparecem de modo recorrente nos romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum.

Como veremos em detalhes, adiante, o narrador protagonista de *Onde andará Dulce Veiga?* vivencia eventos traumáticos relacionados aos anos de ditadura militar brasileira e recupera fragmentos desse passado, no momento presente da enunciação. Este processo não se gera sem conflito e o narrador apresenta as marcas do sofrimento experimentado numa situação limite. Sua narrativa se aproxima do discurso testemunhal ao relatar ter presenciado a violação do corpo de outro, sentida como a violação de seu próprio corpo. Em *Os bêbados e*

*os sonâmbulos*, o protagonista se depara com a narração do médico sobre sua participação em uma sessão de tortura, durante a ditadura militar, tornando-se também testemunha desse momento traumático da história. O narrador de *Dois irmãos* presencia a agressão seguida de morte de seu professor de francês e se abala física e emocionalmente com este episódio marcadamente violento. Na leitura que apresentamos dos romances, a seguir, ressaltamos o trabalho de elaboração de um narrador testemunha e como ele permite compreender o processo de construção da memória dos anos de ditadura militar brasileira.

### **1. Trauma e testemunho em *Onde andaré Dulce Veiga*?**

A elaboração de um narrador testemunha, no romance de Caio Fernando Abreu, está representada, num primeiro momento, por meio do encontro do protagonista com Dulce Veiga em seu apartamento, onde ele presencia a prisão de Saul pelos agentes do DOPS. Esse encontro se caracteriza como o episódio traumático a ser recordado de modo fragmentário pelo narrador, anos mais tarde. Percebemos que o testemunho do aprisionamento do ex-guerrilheiro se configura como uma vivência traumática para o narrador por meio às várias manifestações de incerteza que ele manifesta a respeito dos eventos que sucederam naquele local. Isso porque, por se tratar de uma experiência de trauma, a linguagem encontra um limite para representar a violência que caracteriza tal evento.

Na rememoração dos dois encontros com Dulce Veiga, são comuns expressões que denotam incerteza ou insegurança: “*como se eu não estivesse lá.*” (ABREU, 2007, p. 39), “*talvez*” (ABREU, 2007, p. 170), “*não me lembro ao certo*” (ABREU, 2007, p. 170). Ou ainda, em passagens como “*seria tão perfeito se fosse exatamente assim como penso que lembro, tantos anos depois, que ficou como se tivesse sido.*” (ABREU, 2007, p. 40); “*Devo –*

*e digo devo porque sou incapaz de lembrar exatamente dos gestos que fiz, das coisas que disse e ou pensei – ter feito um movimento para acender a luz na sala de paredes altas.”* (ABREU, 2007, p. 40). As recorrentes modulações que aparecem na fala do protagonista, ao rememorar o reencontro com Dulce Veiga, sinalizam que se trata de um episódio do passado que não se apresenta de modo claro. Suas incertezas e inseguranças sugerem que há um motivo para que ele não apresente domínio sobre a narração de um episódio do passado, o que pode estar vinculado à violência decorrente deste encontro – com o aprisionamento de Saul –, da qual ele se recordará mais tarde.

Note-se que, em todo o fragmento em que o narrador se lembra do encontro com Dulce Veiga, a narração é diagramada em itálico, marcando de forma visível uma diferença de registro em relação à narrativa que vinha sendo desenvolvida no presente. Essa diferença de diagramação insere uma ruptura no texto, provocada pela irrupção do passado no presente. O uso do itálico sugere uma memória que não pode ser controlada pelo narrador, que interrompe sua narração para dar lugar aos fragmentos do passado que ressurgem. O mesmo procedimento será repetido, mais adiante, quando o narrador protagonista se recorda dos momentos que passou junto com Pedro, seu ex-namorado, que também desapareceu. Pedro deixa de visitar o narrador protagonista e lhe endereça um cartão postal dizendo que havia descoberto que estava contaminado. Esse momento se configura como um novo trauma para o narrador. Primeiramente, por ver interrompido seu relacionamento amoroso. Segundo, porque ao descobrir que Pedro estava contaminado com o vírus da Aids, o narrador protagonista passa a conviver com a dúvida a respeito de também ser portador do vírus. Ou, ainda, como ressalta André Gomes de Jesus, o protagonista se descobre portador do signo da morte; ele tem a morte inscrita no corpo (GOMES DE JESUS, 2010, p. 133).

As incertezas do narrador protagonista no encontro com Dulce Veiga se manifestam, ainda, na construção das imagens que compõem sua recordação. O fragmento de memória dá

pouca ênfase aos acontecimentos, durante o encontro, destacando, sobretudo, a atmosfera um tanto quanto nostálgica e ao mesmo tempo sombria que envolvia a figura da cantora. Na passagem abaixo, vemos que o narrador descreve detalhes do apartamento e da vestimenta de Dulce Veiga, caracterizando o lugar como um ambiente escuro, mal iluminado, que permitia pouca visibilidade da cantora, que iria entrevistar:

*eu podia ver apenas sua garganta muito branca, um fio de pérolas brilhando contra a pele. Na peça escurecida, provavelmente era quase noite e, além disso, as cortinas permaneciam sempre cerradas, eu sabia depois, sem que ninguém contasse, as sombras caídas sobre a poltrona e seus cabelos louros não permitiam que eu visse o rosto dela. Percebia somente suas mãos longas, magras, unhas pintadas de vermelho, destacadas como um recorte móvel na penumbra azulada do entardecer. Numa das mãos, agitava lenta um cálice de conhaque. A outra segurava um cigarro aceso. (ABREU, 2007, p. 39)*

A falta de iluminação do espaço estabelece uma relação metonímica com o que ocorre com sua memória, que também não se ilumina com acontecimentos precisos, dos quais o narrador poderia se lembrar com tranquilidade. São acontecimentos obscuros, que não se deixam ser rememorados. A indefinição do rosto de Dulce Veiga apresenta o personagem feminino como inacessível e distante, o que dificulta a delimitação da figura da cantora na memória do protagonista. O fragmento acima refere-se ao seu primeiro encontro com Dulce Veiga. As mesmas impressões se repetirão, ainda, no segundo encontro. Esse segundo momento, no entanto, apresentará ainda outras impressões para o protagonista, destacando-se a construção de uma atmosfera de degradação e de melancolia:

*Parado no espaço onde aquele homem jogava roupas e livros, percebi na outra sala a poltrona de Dulce Veiga voltada de costas para nós. De onde estava, via apenas seus cabelos louros caídos, despenteados, parte do ombro direito e um braço nu estendido sobre o braço de veludo verde. Da mão dela, pendia uma seringa vazia, na pele do braço brilhava um fio de sangue. (ABREU, 2007, p. 170)*

Na rápida passagem do protagonista pelo apartamento de Dulce, ele pôde observar que a cantora estava em estado delirante, devido ao uso de drogas injetáveis. Novamente se repete, na narração, a impressão de escuridão e de dificuldade de visualização do rosto de Dulce. Isso, no entanto, não o impede de perceber – ou de imaginar – que Dulce Veiga estivesse dopada. A melancolia que já se esboçava pelo excesso de escuridão e de dificuldade de rememoração direta dos acontecimentos, se reforça com o desejo de ausência da cantora, que recorre a substâncias químicas para desprender-se de sua realidade angustiante. Mais tarde saberemos que parte de sua angústia se deve a frustrações amorosas e frequentes ameaças, culminando, naquela noite, com a prisão de Saul e o desaparecimento de Dulce. A melancolia do personagem feminino é representada pela sinestesia da imagem de “*uma voz de veludo verde*” (ABREU, 2007, p. 40) ao estabelecer uma comparação entre a voz da cantora e a poltrona verde sobre a qual estava sentada – ou melhor, na qual estava jogada e quase desfalecida. A imagem da poltrona reforça a ideia de imobilidade ou mesmo de recusa da cantora em enfrentar os problemas que a afligem naquele momento, preferindo o estado de ausência e letargia. Ao sobrepor a voz da cantora – aquilo que a distingue – à imagem da poltrona verde, a frase dá relevo ao sentimento de angústia que domina o personagem feminino.

A passagem que o narrador apresenta maior dificuldade em recordar-se é o rápido encontro que teve com Saul, namorado de Dulce. Ele estava no apartamento da cantora, arrumando suas malas de modo apressado, pois estava fugindo da polícia, que o procurava por seus envolvimento com os movimentos de esquerda, durante o regime militar. No trecho “*havia também um homem naquele apartamento de cortinas sempre fechadas na avenida São João. Foi tudo tão rápido, tão confuso, que mal consigo organizar as lembranças na memória, sem saber o que veio antes, durante ou depois.*” (ABREU, 2007, p. 170), o narrador deixa claro seu estado de atordoamento ao tentar recordar o que aconteceu nesse encontro.

Novamente, vemos a caracterização de um espaço escuro, sombrio, de cortinas fechadas, e a ênfase em seu estado de confusão mental, que o impossibilita de delimitar uma ordem cronológica clara a respeito dos acontecimentos.

Suas lembranças retornam por meio de fragmentos pouco coesos, o que denota a dificuldade do narrador de compreender o que significou, em sua experiência, esse encontro traumático com Saul: “*Lembro que ele abriu apenas uma fresta da porta, me olhou assustado por cima da corrente do trinco, como se tivesse medo de que fosse outra pessoa.*” (ABREU, 2007, p. 170). Este trecho apresenta a cena a partir de recortes, como se o narrador, com uma câmera, focalizasse apenas detalhes, fragmentos da cena. Isto se percebe, sobretudo, pela imagem da fresta e do olho: a fresta como sendo uma passagem estreita, que não permite a visualização de um todo; o olho como parte do rosto, que não pode ser contemplado por inteiro. A ênfase nos detalhes, nos fragmentos de objetos, reforça o sentido de impossibilidade de recuperação completa da memória e de incerteza do narrador ao rememorar este episódio traumático de sua juventude. O momento de maior tensão desse breve encontro permite que o narrador compreenda o estado de pânico em que Saul se encontrava:

*Eram olhos de medo, olhos de horror os olhos do homem muito perto de mim, brilhando no escuro. Ele segurou meus ombros, falou que eu tomasse cuidado, que eu era muito jovem, que não contasse a ninguém que ele estava ali, que eu publicasse a entrevista e dissesse para todos lerem que Dulce Veiga era uma grande cantora, a melhor de todas, do mundo inteiro. Com seus olhos de urgência e pânico, o homem passava a mão no meu rosto, repetindo essas coisas com uma sombra de tristeza, ou desespero, ou despedida na voz, e foi chegando muito perto, cada vez mais perto do meu rosto, e de repente curvou-se, me apertou contra ele, me beijou na boca.* (ABREU, 2007, p. 172)

A sugestão de uma confusão na rememoração dos acontecimentos mais uma vez se manifesta na linguagem do narrador. Ele se recorda apenas de pedaços do diálogo que teve com Saul, justapondo passagens distintas sem uma mediação que permitiria que o leitor compreendesse com facilidade por que falar de coisas diferentes ao mesmo tempo – o

encontro com Saul e a publicação da entrevista com Dulce. As únicas coisas que emitem luz naquele ambiente sombrio são os olhos de horror, do guerrilheiro. A despedida dos dois culmina num beijo inesperado e também incompreensível para o narrador. Este beijo remete à passagem bíblica em que Judas beija Cristo, antes de denunciá-lo aos romanos. Contudo, se na narrativa bíblica, aquele que recebe o beijo é quem é traído, no romance de Caio Fernando Abreu, ao contrário, o protagonista, que recebe o beijo, é quem vai cometer a traição. Ele concretiza a sina do beijo, entregando o paradeiro de Dulce e de Saul aos agentes do DOPS, que o ameaçam para que ele revele onde o casal se encontrava:

*O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora. Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta. (ABREU, 2007, p. 172-173)*

A violência da cena é narrada de modo acelerado, por meio de períodos curtos, misturando diferentes falas e momentos: a fala dos policiais, entrecortada, em meio às breves frases pronunciadas pelo narrador protagonista e à reavaliação que ele faz do episódio e de seus sentimentos ao recordar-se desta série de acontecimentos. Novamente, o narrador manifesta não conseguir recordar-se com clareza. A fala dos agentes do DOPS, direta, entrecortada e utilizando-se de palavras ofensivas exprime a truculência dos policiais ao abordar o protagonista. A força policial empregada na ação aparece por meio dos socos e pontapés e da presença de homens armados na calçada.

A narração do encontro com Dulce Veiga e da participação do protagonista na prisão de Saul apresenta-se, assim, como um testemunho do narrador sobre um evento traumático, sobretudo, por haver presenciado a violência policial empregada na ação contra pessoas que,

de algum modo, estavam ligadas ao protagonista. O trauma vivenciado no passado é, de certa forma, revivido na rememoração do episódio, e vem acompanhado do sentimento de culpa que o protagonista carrega por haver delatado onde estava o casal, anos depois do ocorrido:

Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul [...]. Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa, queria me jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo os dentes, que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera. (ABREU, 2007, p. 174)

Essa lembrança que estava soterrada em sua memória só se manifestará no reencontro com Saul, vinte anos depois. Este, já completamente debilitado. O protagonista acredita que possa ter sido responsável pelo aprisionamento de Saul, ao mesmo tempo em que tenta amenizar os fatos, tentando convencer a si mesmo de que os policiais descobririam o apartamento de Dulce com ou sem a sua delação. Ao mesmo tempo, não é possível afirmar se a informação que o protagonista fornece aos policiais sobre o número do apartamento da cantora estava correta, pois, ao recordar a série de acontecimentos, o narrador utiliza um modalizador, indicando incerteza, ao dizer “acho que era setenta”. Este dado reforça a ideia do sentimento de culpa, amenizando a responsabilização do narrador pelo aprisionamento de Saul, uma vez que não se pode garantir que a informação dada aos policiais tenha sido, de fato, determinante para a prisão do casal. O impacto do reencontro com Saul dá início a um processo doloroso de recuperação de fragmentos de memórias indesejáveis, de um passado recalçado pelo protagonista:

Os círculos giravam concêntricos pela minha cabeça, o início ou o fim cravados em redemoinho no ponto central da minha testa, mas o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, a vida a limpo. (ABREU, 2007, p. 79)

Num estado de quase delírio, o protagonista pressente o atordoamento que apenas o nome de Saul lhe representa. Antes de reencontrar o ex-namorado de Dulce, o protagonista se inquieta ao tomar consciência do nome de Saul. Por se tratar de uma memória de difícil recordação, o narrador protagonista não consegue fazê-la emergir antes de seu reencontro, mas sua angústia já se manifesta antes disso. No fragmento acima, destacam-se as imagens de sofrimento por não conseguir se recordar do passado. O protagonista deixa evidenciar um conflito interno, dividindo-se entre o conforto do apagamento inconsciente da memória e a necessidade de rememoração, ainda que violenta, de passagens que remetem a circunstâncias traumáticas.

## **2. Conflito de gerações: passado e presente**

O encontro com Dulce Veiga e, ocasionalmente, com Saul, traz à tona, para o protagonista, um conflito entre juventude e idade adulta. No encontro com Dulce, o narrador protagonista menciona, por várias vezes, que era muito novo e que, talvez por isso mesmo, não se lembre ao certo do que aconteceu: “*Sabia tão pouco de tudo [...], na época*” (ABREU, 2007, p. 38); “*Naquela época, quando eu a conheci, costumava acreditar em tudo que me diziam. Eu era muito jovem, tinha vinte anos e a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou semideus.*” (ABREU, 2007, p. 39). O narrador protagonista refere-se a si mesmo como ingênuo, imaturo. Não se verifica, num primeiro momento, uma visão negativa do protagonista com relação à sua imaturidade. Ao contrário, o narrador deixa entender que ele gostaria de poder voltar a este estado de quase inocência. Por outro lado, o protagonista deixa transparecer uma consciência de seu estado de fragilidade, devido à pouca

idade e experiência: “*Eu era muito magro, eu tinha acho que até menos de vinte anos, e tantas ilusões.*” (ABREU, 2007, p. 40-41).

Há um forte contraste entre a imagem dele, ainda jovem, e Dulce Veiga, mais velha. A cantora apresenta ares de uma vida amargurada – bebida, cigarro, drogas injetáveis, escuridão – em contraste com a quase ignorância do protagonista. O mesmo contraste vai se revelar no encontro entre o protagonista e Saul. O clímax desse conflito entre os personagens masculinos revela-se na cena do beijo. Tomado de assalto, o protagonista não espera a atitude de Saul. Mesmo sem entender qual o significado daquela troca, o protagonista percebe que uma mudança foi provocada: “*devo ter passado muitas vezes a mão na boca, não como se sentisse nojo, apenas tocando, investigando o que fora levado ou ficara nela, sem compreender nada daquilo, eu era muito jovem, eu não sabia de nada. Não lembro [...]*” (ABREU, 2007, p. 172). O beijo sugere, justamente, a perda da inocência do narrador protagonista, o que vem a se reforçar, em seguida, com a traição que ele comete ao, supostamente, denunciar o paradeiro de Dulce e Saul aos agentes do DOPS. O beijo seria uma espécie de rito de iniciação, de passagem para a idade adulta e perda da inocência característica da juventude. Não é gratuito que esse rito de passagem coincida com o momento em que o protagonista, sem que tenha planejado, se veja em meio a uma série de acontecimentos que dizem respeito à situação política e à violência de Estado. Essa relação permite a interpretação de uma analogia em que o romance afirma que a inserção do país num regime ditatorial corresponderia à perda da inocência da sociedade em geral. Seria a passagem de um tempo de sonhos e utopias – avaliado posteriormente como imaturo – para um tempo sombrio, repleto de decepções e marcado pela violência.

Este episódio do encontro entre um personagem jovem e outro adulto é bastante recorrente na obra de Caio Fernando Abreu. Este dado é apontado pela leitura que Fernando Arenas faz da obra do escritor. Ao analisar o conto “Dama da noite”, da coletânea *Os dragões*

*não conhecem o paraíso* (1987), Arenas se detém no conflito de gerações entre os personagens do conto. De um lado, um personagem feminino, ou, segundo a leitura de Arenas, um travesti, de cerca de quarenta anos; de outro, um rapaz de cerca de vinte anos. Diz Arenas:

Este eixo de um cruzamento geracional sobre o qual esta narrativa em particular e várias outras de Caio Fernando Abreu são construídas (as histórias “Linda, uma história horrível”, “O rapaz mais triste do mundo” – da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* – e o romance *Onde andaré Dulce Veiga?*) é de extrema importância por desenvolver um grande número de temas-chave para Caio Fernando Abreu que oscilam entre o individual e o coletivo, o político e o ontológico. Este confronto de gerações reúne aqueles que se tornaram adultos no fim da década de sessenta e aqueles que o fizeram no final da década de oitenta. O primeiro grupo representa a geração que acreditava na possibilidade de grandes transformações políticas e culturais, e que teve – especificamente no caso do Brasil do fim dos anos sessenta – uma delimitação clara do inimigo contra quem lutar. Por outro lado, a geração da década de oitenta se torna adulta com o advento da AIDS como um horizonte inevitável e constantemente ameaçador. Além disso, essa geração não só viu a destruição em escala global das utopias pelas quais a geração da contracultura da década de sessenta viveu, mas no caso particular do Brasil, ela se viu submersa em um desespero político e socioeconômico. Estas circunstâncias culturais, políticas e epidemiológicas são agravadas pelo medo do envelhecimento, juntamente com a ideia de envelhecer em meio a uma solidão absoluta. (ARENAS, 1999, p. 16).<sup>10</sup>

Nesse encontro de gerações, na obra de Caio Fernando Abreu, o mais comum é que haja uma aproximação do ponto de vista do narrador com o ponto de vista do personagem mais velho, ou, ao menos, uma demarcação muito clara da impossibilidade de o narrador saber o que pensa ou sente o personagem mais novo. No conto “Dama da noite”, por exemplo,

---

<sup>10</sup> “This cross-generational axis upon which this particular narrative and various others by Caio Fernando are constructed (the stories ‘Linda, uma historia horrível’, ‘O rapaz mais triste do mundo’ – in the collection *Os dragões não conhecem o paraíso* – and the novel *Onde andaré Dulce Veiga?*) is of utmost importance since it deploys a number of key thematic concerns for Caio Fernando Abreu that oscillate between the individual and the collective, the political and the ontological. This interfacing of generations brings together those who came into adulthood in the late sixties and those who did so in the late eighties. The former group represents the generation that believed in the possibility of major political and cultural transformations, and who had – in the specific case of Brazil in the late sixties – a clearly delineated enemy to fight against. On the other hand, the eighties generation came into adulthood with AIDS as an inescapable and constantly menacing horizon. Furthermore, this generation not only saw the global crashing of the utopias for which the sixties counter-culture lived, but in the particular case of Brazil, it found itself submerged in political and socio-economic despair. These cultural, political and epidemiological circumstances are compounded by the fear of aging, together with the idea of growing old amidst absolute solitude.” (ARENAS, 1999, p. 16)

vemos um diálogo tenso entre os personagens. Uma das principais características, desse diálogo, é a falta de espaço para que o rapaz mais novo possa se manifestar. O personagem feminino domina a fala, o que sugere a conversão do diálogo em um monólogo. A diferença de idade entre os personagens revela-se como um conflito, um ponto de tensão. O personagem feminino, mais velho, acusa a falta de experiência do rapaz. Devido ao domínio que a mulher exerce sobre o diálogo, o leitor quase não tem acesso ao ponto de vista do personagem mais novo, pois todas as suas intervenções são filtradas por sua voz. Desse modo, torna-se tentador acreditar no ponto de vista da mulher, mais velha, que acredita que a experiência de sua geração tenha sido mais profunda porque eles tinham um objetivo. Como já antecipado pelo fragmento de Arenas, o personagem mais velho refere-se à geração das décadas de 1960 e 1970, que sustentava ideais políticos de esquerda, fazendo frente ao governo opressor implantado pelo regime militar, e que defendeu os ideais de liberdade individual e a liberação sexual. Em contrapartida, subentende-se que a geração do personagem mais novo seja desprovida de ideais, sendo-lhe atribuído o estereótipo de vazia e alienada.

O encontro do protagonista com Dulce Veiga e Saul apresenta um prisma diferente a respeito do conflito de gerações. Ao contrário da identificação com o ponto de vista do personagem mais velho, que comumente se verifica na obra de Caio Fernando Abreu, neste romance, o ponto de vista do narrador, por se tratar de uma narração em primeira pessoa, se detém sob o ponto de vista do personagem mais novo, sem que ele consiga ter acesso à subjetividade e ao ponto de vista dos personagens mais velhos. Verifica-se, desse modo, um fortalecimento da tensão entre os diferentes grupos, pois, no encontro, o protagonista admite sua postura imatura e frágil diante da experiência dos personagens mais velhos, experiência esta que ele não é capaz de compreender.

Há, ainda, uma outra dimensão deste conflito entre juventude e idade adulta, nesta mesma cena do encontro com Dulce Veiga. Neste caso, o conflito se desenvolve entre o

narrador protagonista do presente, já adulto, que rememora um episódio do passado, enquanto era jovem, e a sua imagem de jovem inexperiente: “*naquele tempo – repito e não me canso, porque é belo e mágico na sua melancolia: naquele tempo – tudo era novo, eu nem suspeitava das marcas pelo caminho.*” (ABREU, 2007, p. 39-40). Há um sentimento ambivalente ao falar de seu próprio passado. Por um lado, o narrador protagonista reconhece o lado encantador da juventude; por outro, ele percebe um traço melancólico nesse gesto de olhar para o passado do ponto de vista de quem já acumulou certa carga de experiência. As dificuldades vividas pelo protagonista entre esse momento de juventude e a idade adulta são significativas para demarcar a diferença entre um estado e outro. A maturidade lhe permite que olhe para trás e reconheça que a ideia de inocência e de felicidade da juventude é uma idealização do passado, que não pode mais ser sustentada no presente.

O conflito de gerações, no romance, não se circunscreve ao encontro do protagonista com Dulce Veiga e Saul. Ele estará presente, de forma intensa, nos vários encontros do protagonista com as meninas do grupo *Vaginas Dentatas* e, ainda, com Filemon, um rapaz mais novo que ele, que também trabalha na redação do jornal. A representação desse conflito se sustenta, muitas vezes, a partir dos diferentes estereótipos dos personagens. Justamente por não conseguir acessar a subjetividade dos personagens, o narrador protagonista detém-se nos detalhes, nos sinais que cada um dos personagens mais novos porta em seu próprio corpo. Esse gesto, no entanto, revela-se traiçoeiro, pois, se num primeiro momento, o protagonista acredita que possa delimitar uma identidade para os outros personagens, ele percebe que seu projeto fracassa e que uma possível delimitação e compreensão destes personagens se tornam ainda mais difíceis de serem alcançadas.

Um exemplo disso é o contraste que o narrador protagonista procura estabelecer entre o seu estereótipo e o estereótipo de Patrícia, empresária do grupo *Vaginas Dentatas* e namorada de Márcia Felácio. Márcia era vocalista do grupo e filha de Dulce Veiga. Apesar de

apresentar-se de modo um pouco diferente das demais integrantes da banda, a construção do estereótipo de Patrícia deixa transparecer a intenção do protagonista de delimitar uma diferença entre ele e a geração da garota, cerca de vinte anos mais nova:

Como imaginei, Patrícia usava óculos. Não redondos, enormes, para indicar que lia muito, nem de armação colorida, para deixar bem claro que, apesar de ler muito, não era nenhuma chata. Óculos gatinho, anos 50, de algum brique rico dos Jardins. O cabelo crespo quase louro despencava em cascatas desgrenhadas até a cintura do jeans muito justo. Em frangalhos, claro. Nos pés, arrastava coturnos pesados de soldado ou alpinista. Dava a impressão de não se preocupar nem um pouco em parecer bonita, simpática ou educada. Talvez por isso, aquele ar de pré-vestibulanda problemática, tinha um jeito desamparado. (ABREU, 2007, p. 28)

Verifica-se que o narrador protagonista cria uma expectativa a respeito da identidade de Patrícia e das demais meninas do grupo, antes de conhecê-las pessoalmente. Isso se verifica, por exemplo, na passagem acima, com a referência aos óculos de Patrícia, que o protagonista já suspeitava que ela fizesse uso. No entanto, vemos que há um elemento surpreendente, que o protagonista não seria capaz de prever – o que por um lado cria uma espécie de laço afetivo, de desejo de aproximação, ao mesmo tempo em que revela que o personagem que está diante de si está mais distante do que ele supunha. Diferentemente da construção do estereótipo de Patrícia, repleto de detalhes, há um contraste com a imagem que o protagonista sustenta de si mesmo, a partir de seu próprio estereótipo que se apresenta pelo esforço de apagamento de sinais. A ausência de sinais na apresentação de sua autoimagem denota seu desejo de apagamento, também, de sua história pessoal e, por sua vez, de vínculos afetivos:

Ela me olhava entediada, eu não tinha nada especial. Um jeans como o dela, mas sem rasgões, camiseta branca sem vagina nem falo estampados. Nenhum brinco, nenhuma mecha verde no cabelo. Uniforme de guerra, ou de quem quer ficar invisível. E eu queria, há tanto. (ABREU, 2007, p. 28)

O contraste entre os estereótipos das diferentes gerações se torna evidente na ocasião em que o protagonista vai até a casa de *shows* Hiroshima, para assistir a uma apresentação de Márcia e das *Vaginas Dentatas*. A descrição do ambiente e, sobretudo, do estereótipo dos jovens que assistem ao *show* deixa transparecer a visão de caos e de mundo em ruínas, que o protagonista depreende do ambiente frequentado pela geração mais jovem:

O Armagedon propriamente dito, não havia dúvida, era ali mesmo. Na batalha final, amontoavam-se punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta.

Todo vestido de branco, as rosas brancas nas mãos, eu era o mais estranho entre eles. Um caçador de andróides, disfarçado de anjo. (ABREU, 2007, p. 181)

O ambiente e as pessoas se revelam hostis ao protagonista, o que se verifica pelo modo como ele se refere aos detalhes da situação. Verifica-se que sua percepção é fragmentada. Ele apresenta uma descrição detalhada do cenário, mas detém-se em traços, fragmentos que compõem uma cena caótica. Ele enxerga poucos objetos – correntes, crucifixos; cores – preto, roxo, verde, vermelho, violeta; ou sinais normalmente associados com rebeldia portados pelos mais jovens – tatuagens, cabeças raspadas. Não há uma caracterização precisa do público que frequenta o local, associado a uma massa amorfa sobre a qual o protagonista não tem domínio nem capacidade de compreensão. Por isso, ele se sente ameaçado e deslocado.

Esse conflito geracional é percebido, ainda, pela cena cultural à qual a passagem faz referência. O Hiroshima é uma casa de *shows* de rock e as *Vaginas Dentatas* são uma banda de *heavy metal*. Este gênero musical emerge no Brasil no contexto pós-ditatorial em meados dos anos 1980 e é assimilado, sobretudo, pela juventude urbana, obrigada a lidar não só com os resquícios da censura e da repressão política, mas também com o preconceito contra o gênero, acusado de “barulhento” e sem refinamento musical, em termos estéticos, e alienado,

em termos políticos. Isso porque essa geração se contrapunha, imediatamente, à geração anterior, identificada com o “bom gosto” e o engajamento político contra a ditadura militar, legitimados pela MPB (Música Popular Brasileira), gênero musical que, em contrapartida, havia sido cooptado pela indústria cultural durante anos 1970 e 1980. Idelber Avelar identifica esse conflito geracional que se manifesta não só no plano cultural, mas também político da época:

A ascensão do metal tem muito a ver com o processo político que se desenrolava no país naquele momento. Ali toma impulso a separação, marcante para a década de 1980, entre a música nacional e a música jovem, ou seja, a dissociação entre a canção popular entendida como genuinamente brasileira e a música consumida pela juventude do país. Ao longo dos anos 1970, a MPB havia hegemonizado o gosto da classe média, incluídos aí seus segmentos mais jovens, que viam na arte de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento um canal de oposição à ditadura militar e também uma forma de distinção estética que os separava dos consumidores “cafonas” ou “popularescos”. (AVELAR, 2011, p. 115-116)

Para Avelar, a ruptura entre esses dois grupos se dá de modo incisivo em 1985, quando Milton Nascimento e outras estrelas da MPB participam da campanha eleitoral da coligação PMDB e futuro PFL, no lançamento das candidaturas de Tancredo Neves e José Sarney. Na leitura de Avelar, “A aliança entre MPB e uma Nova República rejeitada pela juventude foi a mola propulsora definitiva dessa negação” (AVELAR, 2011, p. 118).

O conflito entre a geração MPB e a juventude urbana dos anos 1980 é captada de modo preciso na cena descrita acima, em que o protagonista do romance de Caio Fernando Abreu presencia a apresentação de uma banda *heavy metal*, numa casa de *shows* classificada como *underground*. Essa tensão se apresenta pelo mal-estar que o protagonista manifesta ao frequentar um local que ele identifica com o fim dos tempos, habitado por “replicantes”, “clones” e “androides” – seres que remetem ao contexto da indústria cinematográfica dos anos 1980 e do imaginário reproduzido pelo gênero de ficção científica, no qual o mundo, prestes a acabar, é tomado por robôs, seres desprovidos de sentimentos e desumanizados. O

filme *Blade Runner* – literalmente citado pelo narrador ao se comparar ao “caçador de andróides” – é exemplar desse gênero cinematográfico que caracterizou os anos 1980. Na descrição da cena, o narrador protagonista identifica os jovens que frequentam o Hiroshima com seres desprovidos de sensibilidade e com uma alteridade que ele não compreende e que o ameaça. O contraste entre suas roupas claras e as flores que carrega com os demais frequentadores do local demonstra sua inadequação ao espaço que se apresenta como hostil. Não gratuitamente, logo em seguida, o narrador protagonista, ainda no Hiroshima, ao ver Márcia no palco, cita Maria Bethânia: “Márcia parecia em ótima forma embora, para falar a verdade, eu fosse mais do tempo que Maria Bethânia sacudia pulseiras no ar, recitando Fernando Pessoa [...]” (ABREU, 2007, p. 181); e profere sua avaliação sobre o ambiente e a juventude que frequenta o local: “depositei as rosas no balcão, os replicantes olharam como se fosse um buquê de vermes, meu Deus como o tempo passa, e quando a gente vê, de repente, um dia, o binômio de Newton final e realmente tornou-se mais belo que a Vênus de Milo.” (ABREU, 2007, p. 182).

Apesar das diferenças geracionais, em duas circunstâncias diferentes há uma possibilidade de abertura e de compartilhamento de uma experiência entre o protagonista e personagens mais jovens. A primeira ocorre quando o protagonista encontra Filemon, ocasionalmente, e o beija. O narrador protagonista havia conhecido Filemon, há pouco, na redação do jornal. Ao sair da redação, ele entra em um bar, onde o rapaz vem para conversar com ele sobre literatura – um antigo livro de poemas publicado pelo protagonista. Um pouco entediado com a conversa de Filemon, o protagonista tem o ímpeto de sair bruscamente do local, pois acredita que tenha visto Dulce Veiga, do lado de fora do bar. Antes de sair, no entanto, o protagonista se aproxima de Filemon e, inesperadamente, o beija:

Tirei a carteira, joguei uma nota sobre o balcão, peguei o disco de Márcia, levantei para sair. Filemon me olhou espantado. Toquei-o no ombro, como

tocara em mim antes, na seda preta da camisa. Ele me olhava, a boca aberta. Antes de descer correndo as escadas, avancei em direção ao rosto dele e, sem pensar nos outros que nos olhavam nem em mais nada, sequer no que estava fazendo, beijei-o rapidamente nos lábios. Eram quentes, ao contrário de sua mão, macios como a seda da camisa. (ABREU, 2007, p. 71)

A cena do beijo entre um personagem mais velho e outro mais novo se repetirá, no romance, em outras duas ocasiões. A primeira, na citação do drama de Nelson Rodrigues, *Beijo no asfalto*, cujo ensaio de uma futura estreia é presenciado pelo narrador. A segunda, e mais importante, é a lembrança do beijo que Saul lhe dera, antes de despedir-se dele, no apartamento de Dulce (cena mencionada anteriormente). Nestas duas situações, verifica-se que o beijo porta o sinal de maldição, que culmina num evento trágico para os personagens. O beijo que o narrador protagonista dá em Filemon sugere o mesmo desfecho, embora ele não seja explicitado pelo narrador. Fica a sugestão da transmissão de uma herança maldita. Pensando no conflito de gerações, podemos deduzir que os fracassos e desilusões que o protagonista vivencia no presente, na idade adulta, são legados como herança para a geração de Filemon. Este legado sugere, ainda, uma dimensão dolorosa – a herança da Aids. A geração do narrador protagonista vivenciou um período de liberação sexual nos anos 1960 e 1970, que foi traumaticamente interrompida pela descoberta da Aids, nos anos 1980. A doença aparece como um fantasma que ronda não só a geração do protagonista, mas também de Filemon, como herdeira imediata. A tragédia anunciada no beijo, em alguma medida, sugere a ameaça da doença para ambas as gerações.

Já a segunda situação que sugere o compartilhamento de uma experiência entre um personagem mais velho e outro mais novo ocorre quando Márcia revela que pode estar contaminada com Aids. Como dito, trata-se de uma experiência de trauma, que marca tanto a geração de Márcia quanto a geração do protagonista. Entretanto, por se tratar de uma experiência limite – o que fazer diante de sinais da morte iminente? –, não é possível que haja um compartilhamento pleno, embora crie uma aproximação entre os personagens:

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mão tremer, mas não a retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas. (ABREU, 2007, p. 189)

Novamente, aqui, verificamos a importância para a narrativa de uma visão do fragmento. A doença se manifesta por sinais, indícios, que o narrador persegue com o leve toque no pescoço de Márcia, assim como persegue em seu próprio corpo. O ponto de vista do contaminado sugere a captação dos eventos de modo confuso, fragmentado. A situação sugere uma aproximação com Márcia, que vive o mesmo drama que o seu. No entanto, essa aproximação fracassa e o protagonista percebe que Márcia continua distante e avessa. Mais uma vez, as impressões do protagonista serão manifestadas por meio da descrição do outro personagem: “Apanhou uma toalha, começou a passá-la pelo rosto. Misturada ao suor e à tinta preta que circundava os olhos, levada pela água, a maquiagem branca escorria aos poucos, deixando entrever a pele entre as riscas, como a máscara de um *clown*.” (ABREU, 2007, p. 187). A imagem da maquiagem que se desfaz cria um efeito de desconfiguração do rosto de Márcia, o que sugere que o protagonista esteja diante de um personagem cuja identidade indefinida. Não só porque o outro porta uma máscara, mas também porque a máscara se desfaz e se confunde com o próprio rosto, indecifrável. Essa imagem revela o quanto que a identidade de Márcia é impassível de delimitação e que o protagonista, ainda que deseje, não conseguirá transpor a diferença presente entre a sua geração e a geração mais nova, dificultando qualquer possibilidade de julgamento e de compreensão do outro grupo.

### 3. Doença e tortura

O narrador testemunha, no romance de Caio Fernando Abreu, não se restringe à experiência do *testis*, por ter presenciado a prisão de Saul. Ele também se caracteriza como *superstes* – o sobrevivente. O convívio com os sinais da doença e da iminência da morte caracterizam o protagonista como um sobrevivente, cuja narração se apresenta como um testemunho. Shoshana Felman abordará o romance *A peste*, de Albert Camus, como uma narrativa que comporta uma dimensão testemunhal por apresentar uma história de tragédia provocada por uma epidemia. Também a doença será o conflito principal de *Notas do Submundo*, de Dostoiévski. Para a autora, a narrativa do doente, aquele que se encontra em perigo de morte, já é uma primeira dimensão do testemunho (FELMAN, 2000, p. 21-24). No romance de Albert Camus, o narrador é o médico que dá seu testemunho do poder de destruição de uma epidemia sobre uma comunidade; já no romance de Dostoiévski, o narrador protagonista é quem se revela adoecido.

O narrador protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* verifica em seu corpo sinais de contaminação do vírus da Aids, iguais aos que ele identificou em Márcia: “sem me atrever a procurar um médico ou fazer o teste que poderia confirmar as suspeitas, apalpando meu corpo inteiro em busca dos sinais amaldiçoados, suores noturnos, manchas na pele” (ABREU, 2007, p. 191). A convivência com os indícios da doença sugere uma aproximação do protagonista com o sofrimento de Saul. Este, vítima de tortura, vivenciou uma situação limite, cujo resultado foi a completa degradação física:

Jogado entre os trapos, com um robe de seda puída, um dragão nas costas, Saul soluçava. [...] a cabeça dele, sem a peruca loura igual aos cabelos de Dulce Veiga, era quase completamente raspada. Como a de um presidiário, um louco, um judeu em campo de concentração, um doente terminal submetido à quimioterapia. Da têmpora direita até quase a nuca, fios

grisalhos espetados circundavam uma cicatriz rosa, sinuosa feito cobra. (ABREU, 2007, p. 209)

O protagonista reencontra Saul, vinte anos depois, completamente debilitado, não se sabe ao certo se por sequelas da tortura que sofrera ou se por dependência química. O corpo abjeto do outro se apresenta como uma ruína viva. Seu estado de degradação física se percebe por meio das cicatrizes. Amontoado em trapos, mal se pode distinguir seu corpo em estado de arruinamento dos demais objetos que o cercam. Já seu estado de degradação psicológica se percebe por meio do travestimento. Saul insiste em se vestir como Dulce Veiga, além de exigir que seja chamado pelo nome da cantora, sua antiga namorada. A experiência limite da tortura instaura uma cisão em sua subjetividade a ponto de Saul não mais se reconhecer ou, melhor, recusar a todo custo qualquer identificação com o sujeito que fora, vinte anos antes. Ao representar a imagem do trauma, o narrador identifica na figura de Saul outras representações sociais associadas com a experiência limite: o prisioneiro, o louco, o judeu em campo de concentração e o doente terminal. Não é gratuito que o narrador insira, nesta sequência, a imagem do doente, pois ele tem consciência dos sinais de contaminação em seu corpo. Ao ver o corpo degradado de Saul, o protagonista vê a si mesmo, reconhecendo na experiência do outro algo que diz respeito a sua própria experiência: “[...], toquei em meu próprio pescoço, como tocara antes em meus lábios. Continuavam lá, os gânglios. Esquivos, arredondados, exatamente iguais aos de Márcia.” (ABREU, 2007, p. 191). Ao tocar o próprio corpo à procura de sinais da doença, o protagonista menciona o toque nos lábios, que nos remete à cena do beijo que recebera de Saul, há vinte anos. A associação entre o beijo e os sinais da doença admite a aproximação do sofrimento de ambos os personagens: “Passei a mão na boca seca. De certa forma, aquele beijo ainda ardia. Como se um pedaço da minha boca, durante todos aqueles anos tivesse ficado perdido, grudado na boca de Saul.” (ABREU, 2007, p. 178).

A presença do vírus em seu cotidiano modifica o modo de o protagonista ver o que acontece ao seu redor. Exemplo disso é o modo como ele se refere à cidade, geralmente doente, e especialmente ao prédio em que mora:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses. Velha e querida espelunca, pensei com certo carinho, esse tipo de carinho por um cachorro velho, cego e sarnento [...] (ABREU, 2007, p. 43)

O protagonista reconhece nos sinais do arruinamento urbano uma semelhança com o seu próprio corpo em processo de degradação pela doença. As rachaduras e falhas se assemelham às feridas que se espalham pela pele, tais como as que ele vê se manifestar em seu próprio corpo. Esse procedimento narrativo já está presente no conto “Linda, uma história horrível”, também da coletânea *Os dragões não conhecem o paraíso* (1987). Como aponta Arenas, a respeito do conto:

O narrador visita sua mãe e na chegada ele se depara com uma casa em declínio. Na verdade, a casa é uma imagem espelhada do narrador, um homem em seus quarenta anos que tem AIDS, e de sua mãe, mais de vinte e cinco anos mais velha que ele. Ambos carregam traços da doença, do tempo. [...] Em “Linda, uma história horrível”, a mãe, o filho, a cachorrinha de estimação, a casa e o país estão todos incluídos em uma decadência. As lesões de KS [Sarcoma de Kaposi] no peito do protagonista refletem as manchas roxas desbotadas do carpete da sala de estar e da cachorra quase cega e senil. Mas, apesar do horizonte de ruínas, de abjeção, ainda há um toque de esperança, um toque de amor que sobrevive fora dos laços de solidariedade entre os seres – neste caso, os membros da família. (ARENAS, 1999, p. 15)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *The narrator visits his mother and upon arrival he faces a house in decline. In fact, the house is a mirror image of the narrator, a man in his forties who has AIDS, and his mother, more than twenty five years older than he. They both display traces of illness, of time. [...] In “Linda, uma história horrível”, mother, son, pet dog, house and country are all subsumed in decadence. The KS lesions on the protagonist’s chest mirror the vanishing purple of the living-room carpet and the spots of the near blind and aging dog. But despite the horizon of ruins, of abjection, there remains a touch of hope, a touch of love that survives out of the links of solidarity between beings – in this case, family members. (ARENAS, 1999, p. 15)*

Além de reproduzir o procedimento narrativo adotado no conto “Linda, uma história horrível”, o narrador de *Onde andará Dulce Veiga?* remete à figura da cachorra também doente, no romance. No fragmento acima, em que ele apresenta uma imagem doente do prédio onde mora, o narrador protagonista o compara a um cachorro velho e cego, tal como Linda, por quem ele sente uma espécie de carinho misturado com piedade.

A presença da doença, além do sofrimento instaurado pela convivência com a ideia da morte iminente, traz outro tipo de angústia ao protagonista: a ausência de Pedro. Ao saber que estava contaminado, Pedro deixa um bilhete para o protagonista e desaparece: “*“Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor.”*” (ABREU, 2007, p. 191). Verifica-se que Pedro está atordoado com a ideia da doença, o que aparece na escrita do bilhete, com sua linguagem rápida, com informações lacunares e justapostas. A preocupação em não transmitir a doença para seu namorado já não pode garantir a preservação da saúde do protagonista. Por isso seu sofrimento pela ausência de Pedro é duplamente doloroso: primeiro pela evidência da possibilidade de também ele estar contaminado – que será reforçada pelos sinais em seu corpo; segundo, pelo rompimento do relacionamento, que devolve o protagonista à sua condição de solitário e a uma vida carente de afeto. A preocupação de Pedro em preservar a quem quer bem com um gesto que trará, por outro lado, ainda mais sofrimento, se assemelha à preocupação que Dulce Veiga também deixa transparecer no bilhete que ela escreve para seu marido, Alberto Veiga, antes de desaparecer:

Preso com um alfinete naquela poltrona de veludo verde que ela gostava tanto, escrito às pressas, havia um bilhete endereçado a ele. Dulce dizia que estava cansada de tudo, que não suportava mais, não queria fazer sofrer as pessoas que a amavam, desapareceria para sempre, era inútil procurá-la. Pedia ainda que Alberto cuidasse bem de Márcia, que fizesse o possível para mandá-la estudar na Inglaterra, como tinham combinado. Era um bilhete curto, mal escrito, desesperado. Só de pensar nele, Alberto dizia, e parecia verdadeiro, “só de pensar nele tenho vontade de chorar”. (ABREU, 2007, p. 149)

Aqui, temos um cruzamento entre a experiência pessoal do protagonista com um dos acontecimentos que envolvem o desaparecimento de Dulce Veiga. A angústia experimentada pelo protagonista pela ausência da cantora e sua conseqüente necessidade de encontrá-la pode ser lida como a manifestação do desejo de reencontrar Pedro, bem como a dor provocada pela ausência do namorado.

As lembranças de Pedro retornam por meio de fragmentos. O protagonista, por vezes, é tomado de assalto por detalhes do seu cotidiano que o fazem recordar-se de seu namorado. Um desses momentos é quando recebe uma carta de Lídia, sua amiga ou ex-namorada, que lhe envia um poema de Cecília Meireles. Acidentalmente, o protagonista derrama café sobre os versos do poema: “o poema ainda estava lá, manchado de café. A única mancha do apartamento, parecia proposital. Tive um impulso de guardá-lo imediatamente, junto com todas as outras lembranças de Pedro, que recolhera e escondera de mim mesmo.” (ABREU, 2007, p. 125). A mancha tem um duplo significado. Por um lado, ela representa o desejo de apagamento da memória de Pedro, como se fosse possível, desse modo, amenizar a dor pela ausência do outro. Por outro lado, a mancha remete aos sinais da doença – o Sarcoma de Kaposi.

A referência à mancha como sinal de degradação é recorrente na obra de Caio Fernando Abreu, especialmente para referir-se à Aids de forma cifrada. Este procedimento já está presente na descrição do prédio onde mora – feridas na pele – e, também, no conto “Linda, uma história horrível”, cuja casa está tomada por manchas. O texto dramático “O homem e a mancha”, em seu *Teatro Completo* (2009), também faz uso deste procedimento. Trata-se de uma releitura do romance *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. O título do drama é polissêmico. Por um lado, ele cita Dom Quixote de La Mancha, sendo La Mancha a região onde morava a figura de Dom Quixote. Por outro, trata-se da representação da doença,

concentrada na figura de um dos personagens – o Homem da Mancha. O texto é um monólogo cujo ator / personagem se multiplica em vários outros – Ator, Miguel Quesada, Homem da Mancha, Dom Quixote e Cavaleiro da Triste Figura. O principal conflito do Homem da Mancha é, justamente, encontrar a mancha: “HOMEM (*Acorda de repente.*) – A mancha, meu Deus, a mancha. Onde foi parar a mancha? Estava aqui, agora mesmo. Não pode ter sumido assim.” (ABREU, 2009, p. 227). As imagens da doença e da degradação do corpo estão sempre presentes na fala deste personagem e são associadas à figura reiterada da mancha: “Uma mancha no meio dos meus miolos. Um gânglio, um derrame, um aneurisma. Mas não dói, não pulsa, não sangra [...]. No meu corpo. Na minha pele, como uma tatuagem, uma queimadura.” (ABREU, 2009, p. 229). Ele manifesta seu desespero diante dos sinais da contaminação e sua perplexidade diante da força da doença:

HOMEM (Olhando a própria pele, horrorizado.) – Ah, não... Na minha própria pele, não. Por piedade, Senhor, poupei-me. Já se foram tantos, já se foram quase todos. Eu devo ser um dos últimos. Eu tenho que resistir. Dai-me forças e dai-me fé, meu Deus. (Benzendo-se.) Oh, puríssimo anjo Rafael, curador divino das feridas humanas, verte em minhas veias o líquido sagrado de tua ânfora dourada para purificar meu sangue!” (ABREU, 2009, p. 139)

Já o personagem de Dom Quixote, de Caio Fernando Abreu, – aludindo ao Dom Quixote de Cervantes (2004), que é acometido por delírios e pela perda do senso de realidade em razão da leitura dos livros de cavalaria – é justamente aquele que sofre com os delírios provocados pela febre, apresentando a experiência da doença como uma experiência limite. O delírio se manifesta por meio dos “nigromantes do mal” (ABREU, 2009, p. 228), que tanto o atormentam:

Meia-noite. Preciso estar alerta. Como um raio, um leopardo, uma serpente. Esta é a mais perigosa de todas as horas. Aquela que feiticeiros e nigromantes escolheram para seus nauseabundos batuques. Sabedores que aqui vela em solidão um cavaleiro inimigo do mal, por supuesto hão de vir importunar-me com suas perfídias. [...] Guardai distância de mim, se tendes

amor a vossas peles fétidas, lavradas de cascas purulentas. (ABREU, 2009, p. 238)

A mancha, seja como manifestação da memória de Pedro, no romance, seja como indício da doença na obra de Caio Fernando Abreu, comporta o sentido de uma memória – ou um estado de coisas no presente – que se deseja esquecer ou fingir que não exista, mas que retorna e se demonstra um obstáculo intransponível. A mancha é uma imagem ambivalente, como o rastro, que, ao recobrir alguma superfície, como uma espécie de apagamento, funciona, ao mesmo tempo, como indício da presença do ausente (GAGNEBIN, 2009). Ao ver a mancha de café que recobre os versos do poema, o protagonista se lembra de Pedro; ao reconhecer as manchas em sua pele, ele se lembra do risco da doença e da morte.

A mancha como metáfora de uma memória que se deseja apagar também está presente no conto “A mancha”, de Luiz Fernando Veríssimo. Este conto faz parte de uma coleção publicada em 2004 pela editora Companhia das Letras por ocasião do aniversário de 40 anos do golpe militar. Assim como Veríssimo, Moacyr Scliar, Carlos Heitor Cony e Zuenir Ventura publicaram contos que remetem a episódios ligados aos anos de ditadura. No conto “A mancha”, acompanhamos a história de Rogério, ex-militante que foi preso e torturado durante os anos do regime. Rogério reconstruiu sua vida, é casado, pai de uma menina e trabalha com compra e venda de imóveis antigos. Numa de suas negociações, Rogério visita um imóvel abandonado onde ele tem a nítida sensação de já ter entrado. O personagem reconhece indícios do espaço – em especial, uma mancha – que lhe trazem a memória do lugar onde havia sido torturado:

As janelas da peça eram dois buracos vazios. A primeira coisa que chamou a atenção de Rogério na sala foi o chão coberto por um carpete. Um incongruente carpete fino, de má qualidade mas inteiro, cobrindo o assoalho de parede a parede. Também fora a primeira coisa que ele notara anos antes, numa outra sala, numa outra vida, quando o negro tirara a venda dos seus olhos. O carpete incongruente. [...] Rogério virou-se e viu a mancha no chão. Um mapa da Austrália, mais escuro do que o resto do carpete. Em seguida,

sem pensar, mas presentindo com alguma parte de suas vísceras o que veria, olhou para a parede à sua esquerda, perto do teto. Lá estava ele. O perfil do Don Quixote. As paredes estavam cheias de estrias, em algumas partes o reboco tinha caído, como que arrancado a dentadas, mas o perfil do Don Quixote – o nariz adunco, a barba pontuda, até o gogó – continuava lá, inconfundível, desenhado em sépia sobre o fundo branco pela umidade. (VERÍSSIMO, 2004, p. 13-14)

A descrição do espaço em detalhes comporta um sentido ambivalente. Ao mesmo tempo em que projetam uma espécie de realismo que corrobora a certeza do personagem de já ter habitado aquele local, os detalhes, que se apresentam como fragmentos, também são indícios de uma memória traumática e que, justamente por isso, não pode ser reconstituída de modo pleno. A atenção do personagem aos detalhes, mais especificamente, aos sinais de arruinamento do espaço, remete à situação de tortura, em que seu próprio corpo sofre um processo de arruinamento, ao ser violentado. Desse modo, há uma relação análoga entre o corpo do protagonista e o espaço arruinado, em que se projeta. Além disso, a situação de violência extrema interfere no modo de apreensão da realidade, o que se demonstra na relativização das noções de espaço e tempo. Rogério tem uma memória viva dos detalhes, mas não apresenta a mesma vivacidade na reconstrução da memória daquele espaço como um todo. A mancha se demonstra, também aqui, a metáfora do desejo de apagamento de uma memória e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de apagamento daquilo que se quer esquecer.

No romance de Caio Fernando Abreu, notamos que a mancha é uma imagem recorrente e que também comporta a memória ou a presença daquilo que se quer esquecer ou evitar. Assim como os caroços – outro sinal da doença –, a imagem da mancha está presente em todo romance, dirigindo o olhar do protagonista, sobretudo, nos espaços de degradação. Ela reaparecerá, não por acaso, no quarto onde ele encontra Saul, em estado débil:

O quarto estava destruído. Frangalhos das capas de revistas e jornais das paredes misturavam-se aos cacos do toca-discos, espalhados pelo chão. Os

vestidos antigos, echarpes, chapéus e sapatos tinham sido arrancados do guarda-roupa, jogados sobre a cama de ferro. Embora velha, desbotada, cheia de manchas, a única coisa relativamente intacta naquela devastação era a poltrona de veludo verde. (ABREU, 2007, p. 209)

O cenário se apresenta como caótico. O protagonista chega ao quarto de Saul num momento de crise por abstinência da droga e percebe que o homem havia revirado todo o local. Pela desordem do espaço é possível compreender o estado de tormento do personagem. Os objetos espalhados e destruídos fazem referência ao passado de Saul e de Dulce Veiga. As manchas da poltrona verde criam mais um vínculo entre o protagonista e Saul, reforçando o lado tenebroso da experiência de ambos. Saul vive soterrado em fragmentos de um passado marcado pela experiência traumática da prisão e, conseqüentemente, da tortura. Já o narrador protagonista procura um sentido para manter-se vivo mesmo diante dos sinais da morte iminente. A experiência limite de ambos os personagens os aproxima a ponto de criar uma identificação entre eles, mas não a ponto de propiciar o compartilhamento de uma experiência. O trauma remete a uma experiência fragmentada, cindida, a ponto de impossibilitar a compreensão total do drama vivenciado prejudicando, sobretudo, a linguagem, o que torna difícil a comunicação direta que dê conta de narrar objetivamente o episódio traumático. Ambos os personagens encontram-se aprisionados em seus próprios dramas e Saul mal consegue falar – literalmente. Restam os indícios dos dramas pessoais de cada personagem que são captados por meio de detalhes, fragmentos mencionados pelo narrador, que também não consegue apresentar uma compreensão clara dos acontecimentos.

#### 4. Testemunha e sobrevivente em *Os bêbados e os sonâmbulos*

O testemunho ocupa um papel central no romance de Bernardo Carvalho. O personagem principal e narrador, Guilherme, oscila entre as posições de testemunha ocular e sobrevivente. Guilherme sobreviveu a um acidente grave, a queda de um avião na baía da Guanabara, quando ia levantar voo. Por ser muito criança, na época, o protagonista não tem memória desse episódio traumático em que perdeu seu pai e seu irmão mais novo, ainda bebê. Já no primeiro parágrafo do romance, lemos:

Quando nos acidentes há uma testemunha, alguém que estava passando pelo local por uma coincidência ou que vivia no local e foi surpreendido pelo acidente, essa pessoa tem uma função e seu testemunho não serve apenas para fins legais ou jornalísticos, mas para alguma outra coisa que eu nunca soube bem o quê, e foi ainda no meio desse raciocínio confuso e inacabado que decidi procurar a mulher que tinha sido entrevistada pelos jornais da época. (CARVALHO, 1996, p. 11)

O testemunho é um dos principais objetos de reflexão desta narrativa. No fragmento acima, vemos que o narrador reconhece a importância de uma testemunha não só como documento, mas como elo frágil entre aquele que sofreu um trauma e o passado inacessível e doloroso. O excerto apresenta marcas narrativas recorrentes em todo o romance, como as manifestações de incerteza do narrador. A hesitação é um traço característico próprio do testemunho, uma vez que o impacto do trauma bloqueia o acesso à linguagem, impondo uma dificuldade para que a testemunha e/ou o sobrevivente possa narrar o ocorrido.

O romance apresenta, contudo, uma relação tensa entre testemunha ocular e sobrevivente. Guilherme decide conversar com a mulher que havia testemunhado a queda do avião, mas, num primeiro momento, decide não revelar que ele era a criança que havia sobrevivido ao acidente. A testemunha conta que viu quando o avião afundou na baía e as pessoas começaram a sair de dentro da água. Uma mulher saiu do avião carregando uma

criança de dois anos, entregou-a à testemunha e partiu. Só então Guilherme revela que ele era aquela criança. Essa revelação provoca uma reação desagradável na testemunha: “Ficou envergonhada, como se tivesse sido desmascarada, e a experiência fosse mais minha do que dela, pudesse desmenti-la, porque eu também tinha visto – e, mais, vivido – tudo, e estivesse ali para controlar os exageros de sua imaginação.” (CARVALHO, 1996, p. 17). Esta tensão recoloca os limites entre vivência e narração. Até que ponto a narrativa do sobrevivente tem maior relevância que a narrativa da testemunha ocular?

Guilherme era uma criança e não guarda nenhuma memória do episódio. Ele não pode narrar o que viveu sem recorrer à narrativa de um terceiro, mesmo sendo um sobrevivente. Da mesma forma, o sobrevivente, devido ao choque vivenciado, tem a sua percepção e sua capacidade de organização do discurso alterada, o que prejudica a veracidade da narrativa testemunhal. No limite, o que vemos é a necessidade de recomposição da cena a partir de diferentes pontos de vista – ora do sobrevivente, ora da testemunha ocular e, ainda, ora do historiador ou do narrador. A articulação das várias narrativas permite enxergar um mesmo evento de diferentes ângulos, como num jogo de espelhos. Esse jogo, contudo, admite um risco, que é o de não conseguir delimitar o evento, o episódio traumático, abrindo possibilidades narrativas que não poderão ser concluídas, delimitadas. Esse risco parece estar presente em toda a articulação do romance de Bernardo Carvalho e não apenas na tensão entre testemunha e sobrevivente. O próprio narrador, ciente da tensão provocada pelo reencontro com a testemunha, reconhece a importância de outra narrativa para a recomposição de sua história, pois, para ele, a testemunha iria “servir como a memória que estava prestes a perder, se é que já não tinha perdido” (CARVALHO, 1996, p. 15).

Sua condição de sobrevivente também é, por si só, tensa. Essa tensão se manifesta na frase que o narrador repete mais de uma vez: “Sobre eu” (CARVALHO, 1996, p. 20). Guilherme carrega uma espécie de culpa por ter sobrevivido à morte do pai e do irmão, de

quem nem sequer se lembra. Esta culpa está atrelada a uma condição melancólica do sobrevivente, cujo corpo será compreendido como rastro da memória daqueles que não sobreviveram, daqueles cujos corpos desapareceram. O jogo de significados subentendido na semelhança sonora dos termos em questão, “sobreviver” e “sobrar”, permite pensar uma condição melancólica incontornável, pois a “sobra”, do ponto de vista semântico, é aquilo que resta, é um excesso. Guilherme, como um sobrevivente, vê a si mesmo como uma vida que excede, já que a sua vida significa, ao mesmo tempo, a morte de outros. Sobreviver significa não só sobreviver a algo, mas também sobreviver a alguém. Guilherme reconhece essa condição melancólica em si mesmo: “Parabéns por ter nascido? Demoraram para entender que aquilo (toda a indignação de estar ali, entre eles, que já estava registrada nas fotografias nos jornais: a criança berrava) ia durar.” (CARVALHO, 1996, p. 20).

Ele rememora um episódio de sua infância, quando se irritava com as festas de aniversário. Comemorar mais um ano de vida era relembrar mais um ano desde que seu pai e seu irmão morreram. O narrador vivencia essa experiência sempre com algum sentimento de indignação. O fragmento, acima, revela uma sintaxe entrecortada que aponta para o discurso tortuoso e insuficiente do sobrevivente. A intercalação entre parênteses interrompe a ordem direta da sentença para reapresentar o episódio traumático do passado. O fim da intercalação apresenta uma espécie de conclusão sobre seus sentimentos, “a criança berrava”. Esta imagem aponta para a condição da culpa, da melancolia e da revolta do sobrevivente, mesmo em se tratando de uma criança. A conclusão é apresentada no fim da intercalação, e não no fim da sentença, o que provoca um choque na leitura, devido à construção sintática da frase. Esta forma enviesada da sentença, por um lado, aponta para a dificuldade da construção do discurso do sobrevivente e, por outro, antecipa a estrutura narrativa do romance, que também se apresentará de forma enviesada, entrecortada.

O testemunho se desdobra, no romance, em várias dimensões. Além de, como já visto, o próprio protagonista ser o sobrevivente de um evento traumático – a queda do avião –, ele se depara com a narrativa de um episódio violento do passado. Trata-se da história do psiquiatra, da qual, ao escutá-la, se torna testemunha:

“No começo, eu achava que não morriam por minha causa, que só eu sabia até onde podiam ser levados. Achava que estava ali para colocar os limites. De um certo ponto de vista, o meu limite, mas forjado pelo deles, eu era a lei, você entende?, a nova lei que era criada ali dentro, numa realidade totalmente extrema. Mesmo a barbárie tem as suas regras e achei que eu era o representante delas no meio dos animais. Dos males, eu era o menor. E se era preciso que houvesse alguém naquele papel, o melhor era que fosse eu mesmo. Queriam que eu pensasse assim. E era fácil. Todo mundo pensa assim no começo. Depois, a confusão vai se desfazendo, e talvez você até tenha um minuto de consciência, um lapso, mas aí já é tarde, você já está dentro, não dá mais para sair. E quando percebe, quando quer sair, é porque já matou”. (CARVALHO, 1996, p. 59)

O depoimento particular do psiquiatra sugere a brutalidade com que agia o Estado na eliminação de seus opositores. Para além disso, seu depoimento revela um jogo de forças entre a lei e o poder, apelando para os limites de cada um. O psiquiatra diz que acreditava ser ele próprio a lei – uma lei que variava de acordo com limites subjetivos, e não objetivos. Essa postura se deve a um desejo de poder, um desejo de ditar as regras do jogo e, até mesmo, de acreditar fazer o bem, “dos males, eu era o menor”. Essa inversão de valores teve impacto direto sobre seu ego e, quando foi capaz de perceber, o psiquiatra já havia assumido a posição de algoz. A menção do romance às sessões de tortura com a participação do psiquiatra resgata um período traumático da história brasileira recente e, ao escutar esta narração, o protagonista se vê inserido em uma cadeia de acontecimentos, reconhecendo que ela também diz respeito a si mesmo: “as cartas voltaram a se embaralhar e fui novamente capturado pelo que ele tinha a dizer, até a surpresa final, para mim pelo menos, por me incluir de certa maneira naquele delírio, tornando-me personagem virtual” (CARVALHO, 1996, p. 58).

No final do relato do psiquiatra, Guilherme descobre que a viúva, Elena Filkelstone, que deveria receber a carta do marido, era a mesma mulher que havia sobrevivido ao acidente de avião e que o havia resgatado. Essa revelação entrecruza, novamente, a história das vítimas, que alternam suas posições de sobrevivente e testemunha. Ambos são sobreviventes do acidente de avião, mas só Elena é testemunha do que aconteceu, uma vez que Guilherme, por ser ainda muito novo, não tem memória do ocorrido. Agora, Guilherme torna-se testemunha da narração da morte do marido de Elena – em certo sentido, ela também sobrevivente dos crimes cometidos pelo regime militar, como familiar de um desaparecido.

No entanto, o cruzamento da história do psiquiatra com a de Guilherme não se restringe à coincidência de vínculos com Elena. Guilherme, assim como o psiquiatra no passado, está a serviço do exército – “[...] numa época em que não podia passar pela cabeça de ninguém se tornar um militar. O que era contra tudo o que eu era, ou tinha sido.” (CARVALHO, 1996, p. 23). Importante ressaltar que este momento da narrativa se passa no fim dos anos 1970, ou seja, ainda dentro do período do governo militar. Antes de embarcar para o Chile, Guilherme toma um táxi que “Tinha um plástico pela ‘anistia ampla, geral e irrestrita’ no vidro traseiro.” (CARVALHO, 1996, p. 26). O repatriamento sanitário, neste caso, não se deve apenas ao fato de ser um cidadão brasileiro com sinais de insanidade no exterior e que precisa ser trazido de volta. Trata-se de uma testemunha das sessões de tortura. Logo ao desembarcar no Brasil, Guilherme percebe que o psiquiatra havia sido trazido de volta ao país para ser preso pelos militares:

Devia saber demais. E agora, logo quando tudo estava às vésperas de terminar, não podiam perder a última chance de eliminá-lo antes que pudesse revelar alguma coisa, na minha cabeça. Carregaram-no como a um preso. Ele não resistiu nem por um segundo. Mas podia. Podia ter gritado, esperneado, alardeado ao mundo a sua história. Mas não. Estava louco. Não via mais saídas. Não deixava de ser um tipo de loucura, afinal. Ou talvez ainda estivesse sob o efeito do choque, como o sonâmbulo que é acordado em plena deriva no meio da noite. [...] eles podem até morrer se acordados

no meio do sono, pegos em flagrante, quando na realidade só querem dormir.  
(CARVALHO, 1996, p. 65)

Só então Guilherme admite que fez parte de uma operação militar que desencadearia na prisão e, provavelmente, na morte do psiquiatra. Logo, ele próprio se reconhece na posição de algoz, embora pareça não se importar com isso. Guilherme se impressiona com a passividade do psiquiatra ao ser preso sem reagir e o compara a um sonâmbulo – imagem que faz referência ao título do romance. Não só a passividade, mas, sobretudo, a recusa a se reconhecer dentro de um determinado contexto são características atribuídas ao sonâmbulo, que, nas palavras do narrador, “só *querem* dormir”. Neste caso, a imagem dos sonâmbulos é a metáfora do comportamento do próprio protagonista, de seu estado de suspensão de consciência com relação ao que acontece à sua volta, ao cotidiano de crimes e violência cometidos pelo Estado. Da mesma forma que o psiquiatra havia sido não só conivente, mas também cúmplice dos militares durante as sessões de tortura, também agora Guilherme é responsável pela prisão e provável morte do psiquiatra. Este cruzamento entre a experiência do psiquiatra e de Guilherme já é apontada pelo próprio psiquiatra, enquanto contava sua história, no avião:

“O serviço apareceu; eu peguei. No começo, não passava de um serviço. Uma assistência, se você preferir. Não era eu o responsável, você entende? Imagino o desprezo que tem por mim. Como eles tinham. Vai me dizer agora que não faria, não é? Mas então por que está aqui? Se não aceitaria na época, por que aceitou agora?”, ele disse. (CARVALHO, 1996, p. 59)

A passividade e a ignorância deliberada frente aos crimes cometidos pelo governo militar é visível não só no comportamento de Guilherme e do psiquiatra, mas também nas várias reações da sociedade brasileira, frente a essa situação. Desde o primeiro momento em que o marido de Elena desaparece, no fim dos anos 1960, ela tem que lidar com a reação de diferentes pessoas que preferem ignorar a seriedade do problema:

“O pior é não saber se ele está morto”, disse ao primeiro advogado, que ela procurou logo, ao compreender, mais por causa das ameaças, o tipo de situação em que estava envolvida, e que tentou dissuadi-la e recusou o caso, alegando que “os tempos não podiam ser piores”. (CARVALHO, 1996, p. 104)

A narrativa apresenta em várias circunstâncias passagens que denotam a passividade e a apatia das pessoas ao redor de Elena: “Nem todos souberam no mesmo dia o que havia acontecido, e quando souberam esqueceram.” (CARVALHO, 1996, p. 102); “o policial virou-se para eles e disse: ‘Digam a ela que ele fugiu. É melhor. Assim, vai ficar com raiva e sofrer menos’.” (CARVALHO, 1996, p. 102); “não queriam imaginar outra coisa, como se só imaginar já fosse comprometedor” (CARVALHO, 1996, p. 103); “Você nunca o conheceu. Ele nunca existiu. Eu também estou tentando. Ele não vai voltar. Todos nós sabemos o que aconteceu.” (CARVALHO, 1996, p. 105). Sua história e a memória de seu marido são condenadas ao esquecimento, tratadas com futilidade. Percebe-se, pela reação das pessoas, que, atrás de um aparente medo da sociedade, se esconde uma apatia profunda que se revela como conivência:

É possível que, no fundo, inconscientemente, todos ali soubessem (e não apenas o rapaz e os que viram aquele outro carro que passou pelo sítio, antes que chegassem, procurando por ele), menos ela, foi o que acabou concluindo com os anos, quando começaram a se afastar e a chamá-la de louca. (CARVALHO, 1996, p. 102)

A reação das pessoas ao redor, ao passarem a ignorá-la, corrobora a ação violenta do regime militar, ao desaparecer com, torturar e eliminar seus cidadãos. Nesse sentido, a imagem do sonâmbulo – aquele que continua dormindo apesar dos acontecimentos ao seu redor – é uma metáfora do comportamento da sociedade brasileira como um todo. A referência aos sonâmbulos já no título do romance pode ser lida como uma crítica mordaz à conivência, ainda que involuntária, da sociedade brasileira com as atitudes criminosas do

governo militar. Por trás de uma aparente ignorância das pessoas sobre as prisões arbitrárias e desaparecimentos cometidos pelo governo, era possível reconhecer indícios de que o Estado estava cometendo crimes contra a integridade dos cidadãos e, no entanto, a posição de grande parte da população, por anos, foi a de não se envolver e de fingir que nada de anormal estava acontecendo.

Ainda com relação ao título do romance, outra imagem que aparece é a do bêbado. Não há muitas referências a esta imagem, ao longo da narrativa, contudo, uma passagem que se refere especificamente a Jorge chama a atenção: “Era óbvio o conflito de sua vida dupla; tenente sóbrio de dia, bêbado à noite”. (CARVALHO, 1996, p. 68). A associação da imagem do bêbado ao personagem que fazia parte do exército aponta para o estabelecimento de uma relação de identidade entre ambos. Na sentença, o narrador se refere a um conflito interno do personagem Jorge, que apresentava um comportamento de acordo com o esperado, durante o dia, e um comportamento desviante, fora dos padrões habituais, durante a noite.<sup>12</sup> Esse conflito apontado pelo narrador pode ser compreendido, de modo análogo, como uma crítica do romance à postura do governo militar. Interpretando o texto a partir do conceito de sinédoque, entendemos que Jorge, por ser um membro do exército, se torna representativo de todo o grupo. Desse modo, o conflito de sua personalidade pode ser identificado também no comportamento do governo militar que, às vistas de todos, agia de acordo com a lei, garantindo direitos e a integridade de seus cidadãos. No entanto, às escondidas, descumpria a lei e atentava contra os direitos e a integridade das pessoas, sobretudo, dos seus opositores. O

---

<sup>12</sup> A figura do oficial que apresenta um comportamento durante o dia e outro, diferente, à noite, estabelece uma relação de intertextualidade com a leitura que Antônio Cândido faz do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1996), em seu texto “Dialética da Malandragem” (1993). Cândido se concentra na cena em que o personagem Major Vidigal é acordado pela sua antiga namorada que vem à sua casa, à noite, para lhe pedir que interceda em favor de Leonardo Pataca, que está prestes a ser preso. Na cena em questão, o Major Vidigal, que estava de pijama, veste apenas o paletó do uniforme de oficial do exército para atender à porta. Além da comicidade provocada pelo rebaixamento da figura da autoridade, por meio da vestimenta inadequada, Cândido ressalta nessa imagem – o Major de uniforme e pijama – uma alegoria da sociedade brasileira que, no âmbito público, cumpre com as formalidades e obrigações, mas que, no âmbito privado, passa por cima das regras para conseguir alguma vantagem, fortalecendo, desse modo, a cultura do favor.

conflito do personagem Jorge remete ao cinismo do governo militar que subscrevia a carta dos direitos humanos e assassinava, às escondidas, nos porões da ditadura. A própria imagem da embriaguez, presente na imagem, como característica de um militar já é uma crítica ao regime, pois ela aponta para uma atitude insana, insensata, fora do controle.

A contradição desta vida dupla – sobriedade e embriaguez; garantia da lei e atentado contra a lei – encontra seu limite na experiência do psiquiatra. Ao tomar consciência das consequências de suas atitudes, ainda que tarde, ele se depara com um conflito interno que o dilacera, levando-o a uma situação de insanidade e de recusa da realidade:

“Muita gente morreu. Mas é diferente. Eu nunca tinha matado um homem. Não estava inconsciente. Carreguei aquela consciência por nove anos praticamente. Todo mundo enlouquece para poder viver. Eu fui embora. Só isso. Depois de nove anos, achei que tinha vencido a consciência, mas ela foi me buscar no fim do mundo e se disseminou dentro da minha loucura, me fez despertar nas mãos do inimigo.” (CARVALHO, 1996, p. 56)

O estado de atordoamento do psiquiatra, no entanto, deixa margem para uma ambiguidade que não se resolve. O protagonista, antes de encontrá-lo, recebe um dossiê, em que constavam alguns documentos e relatórios de atendimento a pacientes, que o psiquiatra havia escrito ainda no exercício da profissão. Estes relatos apontavam, constantemente, para problemas de delimitação da identidade dos pacientes. Um deles, por exemplo, era frequentemente confundido com um homônimo – curiosamente, apresentado com as iniciais B. C. (também iniciais de Bernardo Carvalho, autor do livro). Essas situações de confusão levaram um dos pacientes a pôr em crise a sua própria identidade:

Aos poucos, sem se dar conta, o diplomata passou a assumir não a personalidade do outro mas uma postura cética em relação a sua própria identidade. No final desse processo “insidioso”, segundo o psiquiatra, já não acreditava mais em uma palavra do que dizia. Era como se tudo o que dissesse fosse a voz do outro. Como se seu nome fosse apenas um curinga, insuficiente para a construção de uma singularidade, nas palavras do

psiquiatra, de uma identidade, já que servia a muitas, e a qualquer um. Era uma carta à disposição do mundo. (CARVALHO, 1996, p. 30)

A homonímia é um recurso estilístico frequente na obra de Bernardo Carvalho e, geralmente, provoca uma espécie de curto-circuito,<sup>13</sup> na narrativa. Ela ocorre, por exemplo, no romance *Teatro* (1998). Este romance é dividido em duas partes com narrativas independentes, mas que se tangenciam. Uma das formas utilizadas para se construir esse tangenciamento é a homonímia. Na primeira parte de *Teatro*, acompanhamos a história de um policial aposentado envolvido em uma série de supostos atentados terroristas. Este personagem, Daniel, toma conhecimento do desfecho das investigações desses atentados por meio de uma amiga e antiga namorada de colégio, Ana C. A relação dos dois é marcada por desencontros ao longo dos anos. Segundo Daniel, Ana C. tornou-se atriz de filmes pornográficos, cuja carreira ele teria acompanhado, mesmo distante da ex-namorada. Já na segunda parte do romance, acompanhamos a narrativa de um fotógrafo, que é contratado para espionar um ator de filmes pornográficos, também chamado Ana C., que supostamente estaria envolvido no assassinato de um político. Ana C. desaparece no final da história, o que gera uma série de distúrbios psicológicos que atingem, inclusive, o fotógrafo narrador. As narrativas se entrecruzam de diferentes maneiras, sendo a homonímia um recurso importante para tanto. No romance, os personagens das duas partes se espelham mutuamente – personagem feminino na primeira narrativa e masculino na segunda – sem, contudo, apresentar qualquer vínculo ou correspondência entre si.

---

<sup>13</sup> A expressão “curto-circuito” já foi utilizada para se referir à obra de Bernardo Carvalho, pelo próprio escritor, inclusive, em entrevistas, como na entrevista fornecida para o programa *Entrelinhas*, da *TV Cultura*, disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=mHFRcep3l\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=mHFRcep3l_s)>. Outros trabalhos como os de André Luís de Araújo (2009) e de Paulo Cesar Thomaz (2009) também utilizam a imagem do curto-circuito para se referir à obra do escritor. Araújo dá destaque ao conflito entre realidade e ficção que muitos dos textos de Bernardo Carvalho procuram explorar. No estudo em questão, Araújo procura analisar as possibilidades de sentido que a nomeação do personagem Ana C., no romance *Teatro*, homônimo da poeta Ana Cristina Cesar, projeta sobre a obra, ao sobrepor a *persona* da poeta à personagem de ficção. Já Thomaz se concentra na investigação da forma narrativa recorrente na obra de Carvalho em que partes da narrativa entram em contradição flagrante, desmentindo uma à outra, tornando impossível o estabelecimento de uma verdade sobre a narrativa.

Além desse caso, a história de Daniel – “Os são”, narrada na primeira parte do livro – é apresentada como a narrativa de um louco, ao fotógrafo, na segunda parte. Ao tomar contato com essa história, o fotógrafo acredita que ela tenha sido escrita pelo próprio Ana C., como um código a ser decifrado, indicando que ele estava vivo. Isso porque o narrador personagem reconhece o outro narrador personagem como um homônimo – Daniel. A homonímia cria um curto-circuito na narrativa que identifica, em planos diferentes, os mesmos personagens. Isso cria um efeito de ambiguidade, em que o próprio narrador personagem passa a se confundir com o narrador personagem da história que lê.

*Os bêbados e os sonâmbulos* cria o mesmo tipo de curto-circuito na narrativa, por meio da homonímia, só que em outro plano. Para além de gerar a crise de identidade do personagem – o diplomata assistido pelo psiquiatra –, o romance sobrepõe o plano do enunciado e da enunciação por meio da identificação das iniciais do personagem com a do próprio autor. Deste modo, quando lemos que o personagem entra em crise por ser confundido com um outro desconhecido que também tem as iniciais B. C., o romance aponta para fora da própria narrativa, aludindo ao nome do próprio autor do romance. Como se não bastasse, o efeito provocado pela crise do personagem é, justamente, a deslegitimação de sua própria identidade e de suas próprias palavras. O diplomata B. C. passa a não mais acreditar em nada do que fala. Por meio da homonímia entre personagem e autor, a narrativa cria uma outra sobreposição que aponta para fora do romance e, nesse jogo de espelhos, cria a possibilidade da dúvida sobre aquilo que o autor nos apresenta como obra. Por meio da homonímia, a narrativa cria um efeito de deslegitimação de si mesma e, ao mesmo tempo, implode os limites entre narração e narrado; autor, narrador e personagem. Este procedimento resulta num efeito vertiginoso ao fim do qual o leitor sente-se desamparado, não sabendo em que acreditar. Conforme Paulo Cesar Thomaz, ao lidar com a obra de Bernardo Carvalho:

Sempre estamos diante de uma ficção que supõe outra que a desdiz, que a desautoriza. Conformam-se infinitas versões de uma versão, multiplicam-se as possíveis perspectivas sobre as tramas. O leitor se encontra, portanto, diante de uma intensa trama de conjeturas. (THOMAZ, 2009, p. 81)

Já diante deste impasse, o leitor se depara com uma série de surpresas que põe ainda mais em descrédito a veracidade daquilo que lê. Durante o voo, o psiquiatra afirma ao protagonista que seus relatos de atendimento foram inventados. E este dado é significativo para o final da história. O protagonista, minutos antes de morrer, por causa do desenvolvimento do tumor, consegue entregar a carta para a esposa do homem que havia morrido em sessão de tortura, nas mãos dos militares. A carta, no entanto, revelava que o marido estava vivo e que tinha assassinado o psiquiatra e assumido o lugar dele. Acuado, ele decide fugir para não pôr em risco a vida da própria esposa:

“...O erro deles foi tê-lo deixado a sós comigo. Era um garoto. Um iniciante. Talvez tivesse ainda algum princípio. Eu seria capaz de tudo. Estava encurralado. Eu sou mortal, eu disse para ele, e o matei. Matei o psiquiatra naquela mesma noite em que, se não matasse teria morrido. Tomei o lugar dele, fiz dele o meu corpo dilacerado e irreconhecível. Fugi para o fim do mundo. Estava apavorado. [...]” (CARVALHO, 1996, p. 111)

Este desfecho, ao invés de solucionar o problema do desaparecimento do marido, ao contrário, apresenta de modo ainda mais intenso uma série de ambiguidades anunciadas durante a narração: será de fato o marido que assumiu a posição do psiquiatra ou será o psiquiatra que, fortemente abalado com sua situação de algoz nas sessões de tortura, põe em crise a sua própria identidade, assumindo a identidade da vítima, com quem se confunde? Já no depoimento do psiquiatra, no avião, há indícios de uma ambiguidade no que diz respeito à delimitação de sua identidade:

“O pavor enlouquece. Você é capaz de tudo. Era eu e ele. Estávamos frente a frente. Não havia mais ninguém para testemunhar. Eu soube depois que havia outros como ele, mas para mim era o primeiro e o único. Aquele

encontro seria fatal para mim. Eu acho. Foi o meu fim. Nunca tinha matado. [...]” (CARVALHO, 1996, p. 62)

O personagem que apresenta essa fala – até então, o psiquiatra – aparenta sentir-se ameaçado, sendo levado, por esse motivo, a cometer um assassinato. No entanto, podemos ler ao mesmo tempo a possibilidade de que ele não tenha prestado o devido socorro à vítima e, por isso, sente-se responsável pela morte do outro. O fragmento comporta, ainda, a interpretação de que ao se reconhecer responsável pela morte do outro, o psiquiatra reconhece uma aniquilação de si mesmo; por isso esse seria um encontro fatal e o seu fim. A convivência com a morte do outro gera um abalo psicológico tão intenso no próprio psiquiatra que este passa a reconhecer a morte do outro como, também, a sua própria morte. Há, contudo, um sinal físico que Guilherme observa no corpo do outro personagem: “Nesse instante, pela primeira vez, notei as cicatrizes na têmpora esquerda e ao lado do nariz.” (CARVALHO, 1996, p. 57). Este dado é apresentado como circunstancial, mas é o suficiente para compreender que aquele corpo havia sido submetido a alguma dimensão de sofrimento físico. No entanto, não há informação de como aquelas cicatrizes teriam surgido, não sendo possível afirmar se seriam, de fato, resultado de uma sessão de tortura. Sem informações suficientes advindas de um narrador que não apresenta certeza sobre o que fala, resta ao leitor a dúvida e a ambiguidade de um conflito que não se resolve.

Por fim, uma outra dimensão do testemunho significativa para o romance é o fato de que o protagonista foi diagnosticado com uma doença grave, um tumor no cérebro. A possibilidade da morte iminente provoca uma série de alterações no protagonista, a começar pelas transformações no âmbito social, e culminará em sua transformação física, com o esquecimento de sua própria identidade e, por fim, com a própria morte:

O neurologista me disse que o tumor não era tão grande – e provavelmente benigno – mas que, embora de desenvolvimento muito lento (achava que

seria como os meningiomas das minhas tias), ia mudar, primeiro de forma mais imperceptível e depois radical, o meu comportamento, a minha personalidade, sem que eu me desse conta ia me transformar numa outra pessoa antes de me matar. Não falou com essas palavras. Foi mais humano. Aos poucos me tornaria um outro e o que eu era desapareceria [...]. (CARVALHO, 1996, p. 14)

Assim como o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, que reconhece nos sinais da doença a possibilidade da morte iminente, também Guilherme, ao descobrir o tumor, percebe a proximidade da morte e, talvez pior, que as consequências da doença – como a transformação de sua personalidade e o apagamento de sua memória – poderiam já estar em curso, sem que ele se desse conta. A doença, em ambos os casos, está relacionada a uma visão do sobrevivente – aquele que se vê diante do risco incontornável da morte. Guilherme, ao descobrir a existência do tumor – uma herança de família –, corre contra o tempo para tentar esclarecer pontos de sua vida que permaneceram obscuros ou mal resolvidos – o acidente de avião, a morte do pai e do irmão, o relacionamento amoroso com Jorge.

Guilherme não tem memória do pai nem do irmão. O que lhe resta é apegar-se às histórias que lhe chegam, tentando criar uma versão na qual possa acreditar. Fica evidente, contudo, uma lacuna jamais preenchida, uma ausência:

Daquela vez as coisas tinham sido mais complicadas. Ele tinha vindo buscar os filhos, bêbado. Era a história oficial, que eu ouvi. Estava decidido a levá-los embora. Aqueles filhos que ele não quis e a quem se apegou pouco a pouco (eu pensava, até ouvir minha mãe, na loucura, logo antes de entrar em coma por causa do tumor, dizer que na realidade ele matou o meu irmão porque tinha descoberto que ele era filho do Bob e não dele, e insinuar que aquele não tinha sido um acidente, mas um suicídio e um assassinato, embora não explicasse como, e que eu só escapei por sorte). Poderia ter sido processado por raptos. Se tivesse sobrevivido. Parece. Porque não me lembro de nada. Foi atingido na cabeça com o choque. Foi atingido porque teria se colocado na frente de duas crianças, como um escudo, para protegê-las (o que contradiz minha mãe, na loucura, a menos que ele tenha se arrependido na última hora, o que ela também cogitou). Foi o que me disseram. Não posso saber. Não sei como eles eram. Se se pareciam comigo. (CARVALHO, 1996, p. 20)

O fragmento acima, uma das poucas passagens que faz referência à imagem paterna, está repleto de lacunas e incertezas. Isso se verifica pela própria estrutura sintática da passagem, com encadeamentos de sentenças que não são interligadas de modo coeso. Além disso, a ruptura do pensamento e a intercalação de ideias, apresentada, inclusive, por meio de cortes entre parênteses, são significativas da ideia de lacuna, vazio, incompreensão e indefinição a respeito da figura paterna. A principal imagem que Guilherme sustenta do pai é de rejeição pelos filhos, mesmo sendo capaz de questionar a fala da mãe, a respeito do pai. Outra imagem que sobressai é, novamente, a embriaguez. Diz-se que o pai estava bêbado quando veio buscar os filhos. A embriaguez também é traço característico de seu relacionamento com Jorge: “o amor com Jorge é uma manifestação embriagada.” (CARVALHO, 1996, p. 68).

Assim como o protagonista de Caio Fernando Abreu, o relacionamento amoroso de Guilherme está perpassado pela doença. No outro romance, o protagonista passa a suspeitar que esteja contaminado com o vírus da Aids após ser abandonado pelo namorado, Pedro, que se afasta para não correr o risco de contaminá-lo. Aqui, Guilherme, ao descobrir o tumor, procura se reaproximar de Jorge, como se, por meio desse vínculo, ele pudesse assegurar a sua própria personalidade e sanidade: “(quando o neurologista me disse que eu ia esquecer quem eu era, pensei no Jorge, achei que podia esquecê-lo também, não queria esquecê-lo, transformei-o na imagem do que eu tinha sido, fora de mim, para me preservar nele)” (CARVALHO, 1996, p. 23). Lá, a doença leva à separação; aqui, ao contrário, leva à tentativa de união.

No entanto, essa união não ocorre de maneira satisfatória, já que os encontros amorosos entre Guilherme e Jorge são marcados, sobretudo, por desentendimentos e desencontros. A própria homoafetividade é vista pelo narrador como um empecilho para o compartilhamento pleno de uma experiência amorosa: “Nossos encontros eram tentativas

absurdas e frustradas de transformar o corpo dele, aquele corpo muito mais forte e mais alto que o meu, transformá-lo em menina, quando nos amávamos, desde a primeira vez, não mais que isso, que já era impossível.” (CARVALHO, 1996, p. 68).

Logo, a tentativa de Guilherme de garantir sua identidade e sua sanidade por meio da recuperação da memória do pai e do restabelecimento do vínculo amoroso com seu amigo e namorado de infância, Jorge, revela-se fracassada. O protagonista convive com a angústia da possibilidade da morte e do apagamento de sua memória, que se concretiza, inevitavelmente, logo após entregar a carta para Elena.

## **5. Testemunha da ruína**

O romance *Dois irmãos* (2006), de Milton Hatoum, apresenta a história de uma família de ascendência árabe que vive no Brasil, desde o início do século XX, passando pelos anos do regime militar, até atingir o momento presente da enunciação, que não é definido. Os pais Halim e Zana conhecem-se e se casam no Brasil, em Manaus. A família cresce com o nascimento dos gêmeos Yaqub e Omar e, mais tarde, de Rânia. A relação dos gêmeos é marcada pela violência, e as diferenças entre os irmãos notam-se já na definição de suas personalidades antípodas. Omar, o Caçula, é impulsivo, passional, sedutor e agressivo. Objeto de um amor incondicional de sua mãe, não consegue levar uma vida fora do seio da família, tornando-se escravo desse amor, ao mesmo tempo em que goza dos benefícios de ser o filho predileto. Torna-se, por isso, um homem sem limites e sem escrúpulos. Yaqub, o gêmeo mais velho, é tímido, discreto, racional e vingativo. Ele se sente rejeitado, por causa do excesso de amor que sua mãe dedica ao irmão e por ter sido apartado da família no começo de sua juventude, quando foi enviado ao Líbano, onde viveu por cinco anos. Quando retorna, torna-

se um estudante dedicado e engenheiro de sucesso, em São Paulo. As diferenças e os conflitos entre os irmãos intensificam-se. Yaqub se ausenta cada vez mais do convívio com os familiares ao passo que Omar permanece dependente dos rendimentos da família, administrados inicialmente pelo pai e, anos depois, pela irmã.

A história da família é composta, ainda, por Domingas e Nael. Domingas, uma índia agregada, tornou-se órfã de pai e mãe ainda criança e foi encaminhada a um orfanato dirigido por freiras. Tempos depois, ela passa a morar com Zana e Halim, recém-casados. Domingas trabalhava na casa de Zana, onde morava num quarto de fundos. Ainda menina, ajudou a criar os filhos do casal. Nael é filho de Domingas e, também, o narrador da história. Ele reconstrói a história de sua família a partir do que observa e do que lhe é relatado, principalmente, por sua mãe e seu avô, Halim. Nael desconfia ser filho de um dos gêmeos e suspeita ser filho de Omar por descobrir, pouco antes da morte de sua mãe, que Domingas havia sido violentada pelo Caçula.

Não há reconciliação possível entre os irmãos, e a família entra em processo de degradação. Halim e Domingas morrem e, anos depois, Zana, que não realiza o desejo de ver seus filhos reconciliados. Rânia, a irmã mais nova, é forçada a vender a casa e passa a acompanhar as errâncias de Omar pela cidade, sem sucesso em suas tentativas de ajudá-lo. Omar envolve-se em dívidas e é preso, graças ao esforço de Yaqub que, de São Paulo, investe na perseguição do irmão.

A história da família se inicia na década de 1910, antes do casamento de Halim e Zana, e alcança as décadas de 1960 e 1970. Nael apresenta a narração da história de sua família e, conseqüentemente, da sua própria história, anos mais tarde, quando a maior parte de seus familiares já havia morrido. O ano de 1964 apresenta-se como um marco na vida do país, de Manaus, da família e do próprio Nael. Há indícios das mudanças políticas, com o golpe

militar em 1964, e econômicas, com o crescimento da indústria e com a modernização do país, que podem ser notadas ao longo de todo o romance.

No ano de 1964, os militares passam a ocupar os espaços públicos da cidade e executam um cidadão em praça pública. Antenor Laval, professor de língua e literatura francesa num colégio de periferia da cidade é perseguido, preso e assassinado publicamente pelos militares. Esse episódio se constitui como uma memória traumática para o narrador, que adoece ao lembrar-se da violenta execução de seu professor.

A história de Antenor Laval apresenta a violência que marca a história traumática do período ditatorial brasileiro. A primeira referência a este personagem, no romance, ocorre quando Omar é expulso do tradicional Colégio dos Padres e passa a frequentar o Liceu Rui Barbosa, mais conhecido como Galinheiro dos Vândalos. O narrador nos apresenta uma imagem do colégio e de uma de suas principais figuras, o professor Laval:

No Liceu, que não era totalmente desprezível, reinava a liberdade de gestos ousados, a liberdade que faz estremecer convenções e normas. [...] Ninguém ali era “très raisonnable”, como dizia o mestre de francês, ele mesmo um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço de sua própria excentricidade. Não ensinava gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês. (HATOUM, 2006, p. 28)

Antenor Laval vivia sozinho com sua poesia. Ele e Omar tornam-se amigos de boemia. Omar referia-se a si mesmo como o único leitor das poesias de Laval: “Esta é a voz do teu único leitor” (HATOUM, 2006, p. 67). No início do ano de 1964, Laval aparece na casa de Omar. Ele parece preocupado e pede dinheiro emprestado ao amigo. Omar não consegue convencer a irmã a ceder-lhe o dinheiro, pois a quantia era muito alta. Fica sugerido que Laval precisava do dinheiro para sair da cidade – talvez porque estivesse sendo perseguido. A partir de então o comportamento de Laval torna-se cada vez mais estranho:

Depois, em março, ele faltou às primeiras aulas e só apareceu na terceira semana do mês. Entrou na sala com uma expressão mais abatida do que quando o vira em casa, o paletó branco cheio de nódoas, os dedos da mão esquerda e os dentes amarelados de tanto fumar. “Desculpem-me, estou muito indisposto”, disse em francês. “Aliás, muita gente está indisposta”, murmurou, agora em português. (HATOUM, 2006, p. 141)

Este episódio antecede, em alguns dias, o golpe militar, em abril de 1964. O comentário de Laval, que mais se assemelha a um desabafo, sugere a instabilidade política do país, no início daquele ano, a poucos dias do golpe promovido pelos militares. Nessa mesma aula, o professor de francês transcreve um poema na lousa que se apresentava de modo ilegível, devido ao estado de atordoamento do professor: “A mão trêmula, começou a escrever um poema no quadro-negro, o giz desenhava rabiscos que lembravam arabescos, só foi possível ler o último verso, que eu copiei: *‘Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?’*. O resto era ilegível.” (HATOUM, 2006, p. 142). O verso identificado pelo narrador encerra o poema “Les Aveugles” (Os cegos), de Charles Baudelaire, do livro *As flores do mal*:

*Contemple-les, mon-âme; ils sont vraiment affreux!  
Pareils aux mannequins, vaguement ridicules  
Terribles, singuliers comme les sonnambules;  
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.*

*Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,  
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés  
Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés  
Pencher rêveusement leur tête appesantie.*

*Ils traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel. O cité!  
Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,*

*Éprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,  
Vois! je me traîne aussi! Mais, plus qu'eux hébété  
Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?*

(BAUDELAIRE, 2001, p. 163)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Apresentamos a tradução do poema, por Ivan Junqueira: “Contempla-os, ó minha alma; eles são pavorosos! / Iguais aos manequins, grotescos, singulares, / Sonâmbulos talvez, terríveis se os olhares, / Lançando não sei onde os globos tenebrosos. // Suas pupilas, onde ardeu a lua divina, / Como se olhassem à distância, estão

A imagem principal do poema, antecipada pelo título, aponta para uma limitação capaz de provocar perturbação. A imagem dos cegos inquieta o eu-lírico que observa com admiração e espanto seus globos oculares mal formados e apontados para o céu. A captação desta cena reforça uma imagem de abandono associada à figura dos cegos, pois o eu-lírico reconhece no gesto de olhar para cima uma semelhança com a imagem da súplica. O gesto dos cegos, com seus globos oculares desgovernados, direcionados ao céu, se assemelha ao gesto do crente a espera de um milagre; do suplicante, que não suporta o sofrimento a que está condenado e implora aos céus um alívio. A imagem do abandono é reforçada, ainda, pela escuridão ilimitada a que os cegos estão condenados devido à sua limitação física.

Outra imagem que surpreende, no poema, é a da identificação dos cegos com o sonâmbulo, aquele que não tem domínio sobre o que faz, uma vez que pratica ações em estado inconsciente. Esta imagem nos remete ao romance de Bernardo Carvalho e sua crítica à sociedade brasileira do período da ditadura como indiferente e alienada em relação à situação de caos político e de violência cotidiana, instaurada no Brasil pelo regime militar. O poema de Baudelaire aproxima a imagem dos cegos com a do sonâmbulo, apartado e indiferente em relação ao cenário urbano que se apresenta como caótico.

O romance de Milton Hatoum recupera a imagem dos cegos do poeta francês por meio de Laval, justamente em um momento crítico, um momento de grande agitação e incerteza política, como o dos dias que antecederam o golpe militar. De certo modo, podemos ler nessa citação uma forma de crítica cifrada do professor de francês que acompanha os rumos das decisões políticas e que se abala com isso. A imagem dos cegos – condenados à sua escuridão eterna e à súplica – pode ser lida como uma avaliação negativa de Laval à população que

---

fincadas / No céu; e não se vê jamais sobre as calçadas / Se um deles a sonhar sua cabeça inclina. // Cruzam assim o eterno escuro que os invade, / Esse irmão do silêncio infinito. Ó cidade! / Enquanto em torno cantas, ris e uivas ao léu, // Nos braços de um prazer que tangencia o espasmo, / Olha! também me arrasto! e, mais do que eles pasmo, / Digo: que buscam estes cegos ver no Céu?" (BAUDELAIRE, 1995, p. 178-179)

ignorava as graves consequências de se apoiar uma intervenção militar, bem como a deposição de um governo democraticamente eleito, e, ainda, uma espécie de antecipação dos prejuízos a que estariam submetidos todos, a partir daquele momento.

Poucos dias depois, no início do mês de abril, Antenor Laval é preso e assassinado pelos militares. Sua prisão, seguida de agressão, é testemunhada por várias pessoas, inclusive por seus alunos: “[...] Pensei em Laval, seu corpo sendo espancado e pisoteado no coreto, e arrastado até a beira do lago.” (HATOUM, 2006, p. 150). A violência cometida contra Laval atinge diretamente o narrador da história, que adoece ao se lembrar do episódio. Ele retorna ao local onde Laval havia sido assassinado e, ao se deparar com os militares que ocupavam a rua, Nael tem um mal estar e perde a consciência: “Acompanhei com o rabo do olho a trepidação daquele monstro verde na rua de pedras, senti um mal-estar, uma pontada na cabeça e logo uma ânsia de vômito ao perceber a fila de veículos verdes que parecia não ter fim.” (HATOUM, 2006, p. 150). O narrador só recobra a consciência já em casa, sendo assistido pela sua mãe, seu avô e Yaqub: “[...] gritei como um louco, e vi minha mãe diante de mim, as mãos no meu rosto quente [...]. Eu tremia de febre, suave, estava ensopado. Quis saber sobre a missa do mestre, eles desconversaram.” (HATOUM, 2006, p. 150).

O impacto da cena de agressão presenciada por Nael retornará em sua mente como alucinações, imagens perturbadoras. Não há referência direta ao golpe militar, mas o narrador deixa claro que este episódio ocorreu em abril de 1964. A partir de então, Nael registra uma tensão, um movimento estranho na cidade, que passa a ser ocupada por militares: “[...] Manaus se tornara uma cidade ocupada. As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da Marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia” (HATOUM, 2006, p. 149).

A ditadura militar brasileira também é contexto histórico de outro romance de Milton Hatoum, *Cinzas do norte* (2005). Este romance também se concentra em um conflito familiar.

Mundo (Raimundo), o protagonista, era um jovem de talento artístico, cuja sensibilidade despertava a fúria de seu pai, Jano (Trajano). Este era um poderoso produtor de juta, no norte do país, e seus principais parceiros eram os políticos e empresários de Manaus, que apoiavam o regime militar. Mundo não concordava com os círculos políticos que seu pai frequentava, afrontando-o sempre que possível e valendo-se, para tanto, de sua arte. Mundo tinha o apoio de sua mãe, Alícia – uma mulher jovem e sedutora, de origem pobre e descendente de índios.

O narrador desta tragédia familiar é Lavo (Olavo), amigo de infância de Mundo. A narração é composta por fragmentos de vozes. Num procedimento semelhante ao de *Dois irmãos*, o narrador de *Cinzas do Norte* mescla diferentes fontes para compor sua narrativa: suas memórias, as cartas de seu tio Ranulfo endereçadas a Mundo e, ainda, as cartas de Mundo que ele recebera quando o amigo já não morava mais em Manaus. Também aqui este recurso de justapor diferentes vozes narrativas cria uma instabilidade do foco narrativo, atribuindo ao romance um caráter fragmentário. Logo, a sucessão cronológica também não segue uma linearidade, valendo-se de recuos no tempo que ora explicam passagens da vida dos personagens, ora lançam ainda mais dúvidas a respeito desta história cheia de desencontros.

A violência dos acontecimentos políticos na sociedade brasileira, na época da ditadura militar, é representada pelo núcleo familiar de Mundo. A relação entre pai e filho alude ao contexto político: Jano e seus amigos remetem à força política dos militares, enquanto Mundo incorpora a resistência artística contra a ordem política instituída. O conflito entre pai e filho se intensifica com cenas de violência doméstica:

[...] o cinturão do pai atingira o pescoço de Mundo; a outra lambada açoitou seus ombros, e eu corri para segurar a mão de Jano. Alícia gritou por Naiá e Macau; um rosnado feroz me assustou, e logo ouvi ganidos: vi meu amigo chutar o cachorro e depois ser imobilizado e arrastado pelo chofer. A empregada e Alícia cercaram Jano, que, olhos fixos na parede, movia apenas a mandíbula, o corpo parecia anestesiado. (HATOUM, 2005, p. 121)

Jano censura a arte do filho e utiliza da violência institucionalizada para agredi-lo, obrigando-o a frequentar o colégio militar, onde Mundo sofre violência física e psicológica: “Deu ordem para eu ficar sozinho; todos me abandonaram, e eu fiquei mais de vinte horas perdido da selva.”. (HATOUM, 2005, p. 140). Mundo resiste à violência do pai e do colégio militar suportando a rotina rígida do internato enquanto planeja uma intervenção artística na cidade para protestar contra a mudança forçada dos trabalhadores para um bairro afastado da cidade, criado com a finalidade de acomodá-los, mas carente de recursos básicos, onde passariam a viver em condições degradantes: “[...] queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruces. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado...” (HATOUM, 2005, p. 148).

A dura rotina do colégio militar leva Mundo a adoecer. O protagonista tem uma espécie de surto, motivado por uma febre muito alta, no qual ele narra situações de submissão e violência física que sofria no colégio. No fragmento abaixo, podemos confrontar a impressão do narrador, Lavo, que reporta os gestos de Mundo e seu estado de atordoamento por causa da febre, com a fala de Mundo, cuja narração se dá de modo lacunar, com a indefinição das noções de tempo e espaço:

Mundo cravou a ponta do lápis no desenho como se desse uma punhalada, e o corpo arriou sobre a mesa, derrubando tudo. Ficou ajoelhado, mas logo perdeu o equilíbrio e tombou de bruços. Resmungou: não queria ir ao Hospital Militar, a nenhum... Tentou desatar o nó da gravata, tirar a camisa, mas não conseguiu. Eu e Arana quisemos ajudar, ele se enfezou, podia fazer sozinho, e começou a dizer coisas estranhas: ia atravessar o rio com a mochila nas costas, sabia a posição dos inimigos... Murmurou nomes brasileiros e franceses, e balbuciou: “A emboscada, a armadilha... inimigos nas árvores, lá no alto... os ruídos...”. As mãos se abriam e se fechavam, tentando agarrar algo, e estalavam no chão. Pediu a mochila, o cantil, tinha sede... A camisa já estava molhada, e não apenas de suor: bolhas e cortes nos ombros, no peito e nas costas expeliam pus. (HATOUM, 2005, p. 131-132)

O conflito entre pai e filho encerra com a morte de Jano. Alícia vende todos os bens e se muda com o filho para o Rio de Janeiro. Mundo segue para a Europa onde vive diferentes experiências como artista: estudante, expositor, marginal convivendo com exilados. Nesta época, Mundo envia cartas com certa regularidade ao amigo Lavo, na qual menciona sintomas de um mal-estar recorrente e de causa desconhecida:

[...] meio zozzo, sentindo a mesma tontura que tinha me derrubado num passeio pelo Tiergarten em Berlim e outra vez no ferryboat, perto de Dover. Quando meu corpo claudica, lembro da tontura com enxaquecas e febre no ateliê do Arana... Tontura e comichão, a pele fica cheia de bolhas e feridas, e aqueles malditos treinamentos na selva latejam na minha memória juntamente com os nomes dos militares. Antes de começar esta carta, fui ao médico; no exame que durou uns cinco minutos, ele observou os arranhões da coceira e as feridas [...]. (HATOUM, 2005, p. 244)

Nesta passagem, vemos uma sobreposição de planos. Mundo relata o mal-estar físico vivenciado no presente ao mesmo tempo em que rememora o período em que adoeceu em função das violências vivenciadas no colégio militar. A doença de Mundo não é mencionada, mas a descrição dos sintomas não exclui a possibilidade de um diagnóstico de Aids – febres, manchas, fraqueza, feridas: “Por pouco não contei que me sinto debilitado, com uma febre teimosa... A síncope me persegue, e também essas malditas bolhas com secreção, meu corpo inchado e inflamado...” (HATOUM, 2005, p. 248). Além disso, este momento da narrativa se passa em fim dos anos 1970, poucos anos antes da descoberta do vírus, em 1981. Esta doença, cujo nome não é definido, no romance, será apontada como causa da morte precoce do protagonista: “Magro de dar dó. Quando morreu, era pouco mais que um esqueleto.” (HATOUM, 2005, p. 267); “Diz que Mundo morreu de doença feia.” (HATOUM, 2005, p. 274).

Os dois romances de Milton Hatoum aqui abordados apresentam uma relação entre memória da ditadura e doença. Em *Dois irmãos*, Nael adoece sob impacto da lembrança da

morte por espancamento de seu professor, pelos militares. Em *Cinzas do norte*, Mundo é vítima das arbitrariedades do pai e do colégio militar, em plena ditadura, e anos mais tarde adocece. As cartas de Mundo revelam o forte impacto que as experiências de sofrimento físico tiveram sobre ele, aparecendo em sua narração a aproximação e sobreposição desses diferentes momentos de sua vida. No primeiro romance, temos a narração da doença da perspectiva do narrador, Nael. São sintomas que o levam a uma perturbação mental passageira que pouco ou nada interferem em sua capacidade narrativa ou na ordenação dos acontecimentos. No segundo romance, a doença está figurada no protagonista, a cujas sensações temos acesso por meio das cartas reportadas pelo narrador Lavo. Também aqui não há a interferência no desenvolvimento e na ordenação no modo de apresentação da narrativa em função da figuração da doença, embora ela tenha um forte impacto no desfecho do romance, levando o protagonista à morte, ainda jovem.

Podemos dizer que nos dois romances temos narradores que testemunham a violência da ditadura militar e suas consequências de impacto físico sobre outros personagens – Nael e Lavo se impressionam com a morte e os suplícios de Laval e Mundo. Os dois narradores são testemunhas, ainda, de um outro processo violento cometido durante a ditadura militar – a transformação da cidade de Manaus:

Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. [...] Ele [Halim] ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem no Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. (HATOUM, 2006, p. 159)

São várias as descrições da cidade que apresentam sinais de modificação do espaço urbano, mas é sobretudo após o golpe militar que este processo se intensifica. O narrador de

*Dois irmãos* deixa transparecer os sinais da arbitrariedade desse processo, que elimina qualquer indício físico do passado da cidade. A revolta dos personagens ao ver espaços de apreço serem destruídos deixa entrever a violência com que este processo foi realizado, para dar lugar a uma cidade de visíveis traçados progressistas, com a abertura de grandes avenidas. Uma arquitetura urbana e moderna se impõe aos espaços relacionados ao afeto e à memória. Este projeto arquitetônico, denunciado como uma violência do Estado, está de acordo com o processo em curso, promovido pelo governo militar, de construção de um país que exhibe uma fachada modernizante, mas que se constrói sob um processo violento e arbitrário. Ao mesmo tempo, esse projeto arquitetônico tem por objetivo afastar os habitantes de classes subalternas do centro da cidade, expulsando-os para fora dos centros econômicos e de poder.

A discussão a respeito da constituição do espaço urbano na obra de Milton Hatoum, bem como do processo de reconstrução de modo violento deste espaço, suscita o cotejo com alguns aspectos já levantados pela fortuna crítica a respeito da obra do autor. Para Tânia Pellegrini (2004) a obra do escritor amazonense revitaliza a discussão acerca da literatura regionalista. Assim como Cury (2007),<sup>15</sup> Pellegrini destaca que o regionalismo na literatura brasileira perdeu espaço na segunda metade do século XX, por conta do crescimento urbano. A literatura das cidades tem se destacado como a mais praticada pelos escritores. A literatura de Milton Hatoum, por sua vez, desloca o foco das capitais do sudeste, apresentando narrativas que se ancoram na Amazônia e na cidade de Manaus. Neste sentido, vemos que sua obra seleciona o interior do país como espaço privilegiado, mas, ao mesmo tempo, sua narrativa também elege uma capital como palco principal. Em *Dois irmãos*, especialmente, o processo de modernização da cidade de Manaus tem um papel fundamental na narrativa, relacionando-se, inclusive, com o processo de arruinamento da família, cuja casa é demolida para ceder espaço a uma fachada moderna de uma loja de diferentes artigos. Esse processo

---

<sup>15</sup> Confrontar com a discussão apresentada na introdução deste trabalho.

também é flagrado pelo narrador Nael, que o observa como testemunha atenta e envolvida com o caso:

[Zana] Não chegou a ver a reforma da casa, a morte a livrou desse e de outros assombros. Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. (HATOUM, 2006, p. 190)

Em *Cinzas do Norte*, o conflito entre pai e filho também tange um problema urbano. Mundo envereda pelos subúrbios de Manaus e erige, ali, uma de suas obras, no intuito de denunciar a condição de miséria e abandono dos habitantes das regiões mais afastadas e de afrontar diretamente seu pai. Por outro lado, Jano mora em um palacete refinado, à moda da arquitetura tradicional e ostensiva de Manaus, mas que não foge ao destino da casa da família de *Dois irmãos*, vindo a ser também demolido, anos mais tarde:

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a “reforma urbana” do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos os seus monumentos saqueados. Não viu sua casa ser demolida, nem o hotel gigantesco erguido no mesmo lugar. (HATOUM, 2005, p. 258-259)

Para além da divisão campo ou floresta *versus* cidade, a literatura de Milton Hatoum inscreve-se na cultura amazonense por meio de seu vocabulário. É constante em seus livros – inclusive nos demais romances, como: *Relato de um certo oriente* (2008) e *Órfãos do Eldorado* (2008); em seu livro de contos *A cidade ilhada* (2009) e em suas crônicas, reunidas no livro *Um solitário à espreita* (2013) – a nomeação da fauna e da flora local, além da culinária indígena. Mas a caracterização destes elementos busca destoar da formulação de um estereótipo ao sublinhar o choque cultural provocado por diferentes encontros. À exceção de *Cinzas do Norte*, suas demais obras literárias exploram, ainda, elementos da cultura libanesa,

da qual Hatoum é descendente. Essa fusão entre cultura amazonense e cultura libanesa provoca um estranhamento e, simultaneamente, a criação de um ambiente deslumbrante, que se exprime por meio do vocabulário utilizado pelo narrador: tâmaras, narguilés e gazais convivem com seringueiras, tucumãs e pirarucus.

Desse modo, a obra de Milton Hatoum se encontra em um entre-lugar. Não se enquadra nos moldes da reconhecida literatura regionalista, cujo momento de maior força foi a década de 1930; mas também não se encaixa nos moldes da literatura urbana e suas temáticas principais, de violência e conflito social. Destaca-se, contudo, o olhar atento e, até mesmo, traumatizado do narrador que acompanha o processo violento de descaracterização do espaço tradicional para dar lugar a uma cidade com traços de urbanização e modernização, mas que são erigidos em um processo violento e arbitrário, com consequências para a vida cotidiana e para a construção da memória das pessoas que habitam aquele local. O narrador é testemunha de um processo de arruinamento do espaço e da memória, processo esse provocado pelo governo militar.

José Alonso Torres Freire delimita de modo mais preciso esse processo de arruinamento da cidade de Manaus ao associá-lo diretamente à criação da Zona Franca de Manaus, projeto empreendido pelos militares, já na década de 1960. O autor identifica nos romances de Hatoum o “processo de transformação da cidade de Manaus posto em movimento com o ‘progresso decadente’ da Zona Franca, destruidor de um mundo e de modos de vida, obrigando os personagens a re-articularem a maneira de ver a cidade e de vivê-la” (FREIRE, 2008, p. 243).

A relação entre a visão dos narradores-personagens sobre o período de ditadura militar e o modo de apresentação do espaço é bastante significativo nos romances do escritor, sobretudo pela apresentação do processo de arruinamento da cidade de Manaus como consequência de um projeto urbano e desenvolvimentista do governo militar. Mas seus

romances não são os únicos textos a apresentarem essa relação e nem mesmo Manaus é o único espaço a que se está associado esse processo. Nas crônicas de Hatoum, o narrador rememora momentos de sua juventude em Brasília, onde o escritor foi estudante e se envolveu com o movimento estudantil de contestação à ditadura. A apresentação da capital do país é sempre marcada por uma imagem de seca, de sol escaldante.

Na crônica “Sob céu de Brasília”, o narrador relata o trajeto que fazia de ônibus para participar de uma panfletagem contra o governo militar, que acabou em uma forte repressão. O narrador descreve aquela tarde: “o céu de Brasília, azul sem manchas, brilhava naquela tarde nervosa.” (HATOUM, 2013, p. 42); “Havia mais soldados que passageiros na tarde de ar seco.” (HATOUM, 2013, p. 42). A sensação que se transmite pela descrição do espaço – quente, seco, de sol intenso – configura a ideia de um ambiente hostil, que se reforça pela adjetivação da tarde como “nervosa”. A descrição do espaço está diretamente relacionada à percepção do momento histórico, que se configurava como um momento especialmente tenso para o narrador, que presenciava cenas de abuso e violência por parte dos militares: “De longe, vi pessoas correndo e sendo espancadas: alunos do Elefante Branco, do colégio de aplicação e da Universidade de Brasília, professores, funcionários, talvez alguns políticos.” (HATOUM, 2013, p. 43). Desse modo, a caracterização do espaço narrativo se torna um elemento de grande importância para a compreensão da obra de Hatoum. Não só porque suas narrativas apresentam processos de degradação e, por vezes, de violência, que dizem respeito ao espaço em questão; mas também por ser o espaço um elemento narrativo que permite compreender dados relevantes da história a partir da relação que se estabelece entre o narrador e o espaço a que ele se refere.

# **CAPÍTULO 2**

## NARRADOR *CHIFFONNIER*

As memórias dos anos de ditadura militar aparecem nos romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum de modo fragmentário. Uma das formas utilizadas pelos romances para elaboração da fragmentação é, sobretudo, o trabalho de construção de seus respectivos narradores e focos narrativos. Nesse capítulo, propomos uma leitura dos narradores em questão como figuras que apresentam semelhanças com o *chiffonnier* da obra de Walter Benjamin – o trapeiro que vive dos restos que recolhe. Seu gesto também pode ser lido, ainda, em conjunto com a figura do materialista histórico, segundo as teses “Sobre o conceito de história”, (2005) do filósofo alemão.

Benjamin refere-se ao *chiffonnier* em sua leitura da poesia de Baudelaire. O filósofo procurará estabelecer uma relação entre o poeta e o trapeiro. Em “Paris do segundo império” (1989), Benjamin apresenta o contexto histórico-social que permitiu o surgimento dessa figura. Com o crescimento urbano-industrial, o material excedente tornou-se flagrante e não demorou para que algumas pessoas, que não tinham como garantir o seu sustento, passassem a tirar proveito das sobras, daquilo que havia sido rejeitado pelo capital:

Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua. O trapeiro fascinava sua época. Encantados, os olhares dos primeiros investigadores do pauperismo nele se fixaram com a pergunta muda: “Onde seria alcançado o limite da miséria humana?”. (BENJAMIN, 1989, p. 16)

O filósofo flagra um expoente de miséria social produzido pelo contexto moderno e Benjamin não deixa de procurar compreender a perturbação que o objeto desse flagrante representa à sociedade de consumo. Ele se interessa por esse elemento desestabilizador dos

alicerces sociais e o associa a outros grupos, mais ou menos inseridos socialmente, que estão em busca do mesmo efeito que a mera existência do trapeiro provoca:

Naturalmente, o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. Em boa hora, podia simpatizar com aqueles que abalavam os alicerces dessa sociedade. O trapeiro não está sozinho. (BENJAMIN, 1989, p. 17)

A aproximação que Benjamin estabelece entre a figura do *chiffonnier* e o poeta da obra de Baudelaire nos permite depreender um novo olhar sobre a arte moderna. O autor se concentra sobre a poesia de Baudelaire como expoente de uma visão de arte que procura nos restos de uma poesia outrora sublime a matéria que pode vir a ser a expressão da arte moderna:

Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico. Com isso, no tipo ilustre do poeta aparece a cópia de um tipo vulgar. Trespagam-no os traços do trapeiro que ocupou em Baudelaire tão assumidamente. Um ano antes de *O Vinho dos Trapeiros* apareceu uma descrição em prosa dessa figura: “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o carfanaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar as formas de objetos úteis ou agradáveis”. Essa descrição é apenas uma dilatada metáfora do comportamento do poeta segundo o sentimento de Baudelaire. Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1989, p. 78-79)

Propomos, aqui, um paralelo entre as figuras do *chiffonnier* e a do “novo bárbaro” benjaminianas. O conceito de “nova barbárie” aparece em seu texto “Experiência e pobreza”,

de 1933. Já o título do ensaio nos remete a uma característica essencial à composição da figura do *chiffonnier*, no texto mencionado: a pobreza de experiência, no primeiro, e a miséria social, no segundo. Neste texto, Benjamin apresenta uma discussão sobre sua tese do fim da transmissão da experiência, em tempos modernos, em razão do aprimoramento do modo de produção serializado do capitalismo e, sobretudo, do horror vivenciado durante a primeira guerra mundial. O mesmo tema será retomado de modo ainda mais detalhado em seu texto “O narrador”, mas o filósofo apresentará implicações diferentes para o tema, em cada um destes textos. O que nos interessa, por ora, é a ideia do “novo bárbaro” como aquele que é capaz de erigir um novo olhar sobre o seu tempo a partir da pobreza de experiência – e de tradição – que caracteriza sua época.

O conceito de “nova barbárie” relaciona-se com o que Benjamin entende por “barbárie”. Diferentemente do modo como a barbárie é compreendida pela tradição – um atentado ou ameaça à civilização ou a um grupo social organizado –, entendemos que a barbárie, para Benjamin, também pode ser interpretada como a violência socialmente instituída que é tida como justificável em nome do progresso técnico e econômico. Em suas teses “Sobre o conceito de história”, o filósofo apresenta uma formulação que atenta para o caráter bárbaro da civilização, negando a ideia convencional de que esta se constitui, justamente, a partir da negação da barbárie. Segundo Benjamin: “Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2005, p. 70). Nas teses, o filósofo reitera a sua visão de história, por meio da qual se deve recuperar a versão daqueles que foram sufocados pela versão histórica oficial, também reconhecida como cultura. A “nova barbárie” benjaminiana rompe com essa forma de compreensão da história e da cultura. Levando em conta as ideias de Benjamin, é possível propor que a “nova barbárie” se refira ao homem que, diante da pobreza de experiência de sua época – uma vez que esta

rompeu com os valores propagados pela tradição –, seja levado a encontrar novos valores e novas formas de expressão para dar sentido ao seu tempo e ao seu novo modo de vida:

Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. (BENJAMIN, 1986, p. 197-198)

Parece-nos semelhante o gesto reclamado por Benjamin tanto na figura do “novo bárbaro” quanto na do *chiffonnier*. Ambos encontram-se apartados de uma determinada ordem social – seja pela ruptura com a tradição de transmissão de uma experiência por meio da oralidade, seja pela exclusão social a que se submete aquele que não se insere na ordem de produção do capital. Não escapa ao filósofo, no entanto, um objetivo que dirige a ação do “novo bárbaro” e do *chiffonnier*: construir com pouco, saber fazer valer a miséria de seu tempo. Walter Benjamin leva adiante a reflexão em torno do “novo bárbaro” para alçá-lo, também, como um valor estético da arte moderna – a arte das vanguardas, a arquitetura de vidro e aço. Novamente, aqui, vemos uma semelhança entre o *chiffonnier* e o “novo bárbaro”.

Para Irving Wohlfarth (1986), a figura do *chiffonnier* é, num primeiro momento, recebida como uma figura menor, pouco prestigiada pelos leitores da obra de Benjamin. Mas Wohlfarth atenta para o movimento de convergência de várias das figuras que permeiam a obra do filósofo, permitindo uma cadeia de associações. Desse modo, a própria figura do historiador materialista se metamorfosearia na figura do *chiffonnier*. Além disso, Wohlfarth pretende valorizar, nos textos de Benjamin, a presença constante do *chiffonnier* na postura do próprio autor. Para Wohlfarth, as *Passagen-Werk* são construídas por um escritor *chiffonnier*, à procura dos cacos e das sobras que, ao justapô-las, é capaz de revitalizá-las. Nisso consiste sua semelhança com o historiador materialista das teses “Sobre o conceito de história”:

A figura do “historiador materialista”, tantas vezes invocada nos últimos escritos de Benjamin, se metamorfoseia tão regularmente quanto o poeta na obra de Baudelaire. Ele é, para citar poucos exemplos, um fotógrafo especialista, um anjo petrificado de horror, um profeta a ressurgir e um “arauto que convida à mesa as sombras do passado” (PWI, 603). Nenhuma dessas figuras divergentes – mas também convergentes – devem ser privilegiadas em detrimento de outras. O essencial, como em Baudelaire, é a configuração que destaca sua justaposição. Se, sob o risco de hipostasiá-lo ou de romantizá-lo, ou de sucumbir a uma certa nostalgia da lama, propomos, contudo, isolar aqui a figura um pouco menor do chiffonnier, porque ele ocupa, de fato, uma posição singular, ou dupla, na economia geral das *Passagen-Werk*. Se o *Lumpensammler* (literalmente: “coleccionador de trapos”) não tem mais que um pequeno papel de figurante no conjunto, ele é, simultaneamente, na obra, como a figura mesma de sua montagem. Escondido nesse grande aparato crítico, mas designado a dedo, ele se parece com o anão cripto-teológico que, segundo as *Teses sobre a Filosofia da História*, é indispensável para o bom funcionamento deste dispositivo materialista. (WOHLFARTH, 1986, p. 560)<sup>16</sup>

Se levarmos adiante a afirmação de Wohlfarth, de que o *chiffonnier* seja uma figura que perpassa todo o processo de escrita da obra de Benjamin, encontraremos nas teses “Sobre o conceito de história” sua presença recorrente, embora dissimulada. Já na tese II, chama a atenção o vocabulário empregado por Benjamin ao se referir aos vestígios do passado que sobrevivem no presente sem que percebamos:

O passado leva consigo um índice secreto pelo qual é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoam nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas? [...] Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos procedeu, uma fraca força messiânica, a qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2005, p. 48)

---

<sup>16</sup> La figure de « l'historien matérialiste », si souvent invoquée dans les derniers écrits de Benjamin, se métamorphose aussi régulièrement que le poète dans l'oeuvre de Baudelaire. Il est, pour n'en citer que quelques exemples, un photographe expert, un ange pétrifié d'horreur, un prophète à rebours et un « hérault qui invite à table les ombres du passé » (PWI, 603). Aucune de ces figures divergentes – mais aussi convergentes – ne doit certes être privilégiée aux dépens des autres. L'essentiel, comme chez Baudelaire, c'est la configuration que fait ressortir leur juxtaposition. Si, au risque de l'hypossasier ou de le romancer, voire de succomber à une certaine nostalgie de la boue, on propose néanmoins d'isoler ici la figure plutôt mineure du chiffonnier, c'est parce qu'il occupe, en fait, une position singulière, ou plutôt double, dans l'économie générale du *Passagen-Werk*. Si le *Lumpensammler* (littéralement : « collectionneur de haillons ») n'a qu'un petit rôle de figurant dans l'ensemble, il y est simultanément à l'oeuvre comme la figure même de son assemblage. Caché dans ce grand appareil critique, mais désigné du doigt, il ressemble au nain crypto-théologique qui, selon les *Thèses sur la Philosophie de l'Histoire*, est indispensable au bon fonctionnement de l'appareil matérialiste. (WOHLFARTH, 1986, p. 560)

Benjamin refere-se a “sopro”, “eco”, “fraqueza” e “descarte”. São todos elementos que podem produzir o sentido de algo que só se realiza por meio do que já não está mais ali. O sopro é vestígio do ar que envolveu os antepassados; o eco é vestígio da voz. Em a “fraca força messiânica”, além do oxímoro da imagem, a fraqueza só se sustenta a partir da ideia da possibilidade de ser forte. Ela é, em certo sentido, o vestígio da força. E, por fim, o descarte é o vestígio daquilo que não tem mais serventia aparente. É justamente do vestígio que sobrevive o *chiffonnier*. E a Benjamin não escapa o detalhe de que também o materialista histórico está atento ao vestígio.

Na tese seguinte, Benjamin inicia com a afirmação: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história.” (BENJAMIN, 2005, p. 54). Novamente, aqui, vemos uma semelhança de atitude entre o materialista histórico e o *chiffonnier*. Tanto um quanto o outro estão atentos aos detalhes – sejam os acontecimentos menores, seja a sobra do que a cidade rejeitou – e sabem que não há elemento sem importância. Essa concepção é fundamental para a compreensão da noção de história para Benjamin, que culminará na redenção: “só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza.” (BENJAMIN, 2005, p. 54). Associa-se a isso o modo como Benjamin compreende a imagem do passado, na tese V:

A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. [...] Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado. (BENJAMIN, 2005, p. 62)

A imagem do passado é um fragmento que está prestes a se perder – uma imagem do passado que está prestes a ser rejeitada pelo presente. Cabe ao materialista histórico,

novamente, comportar-se como o *chiffonnier* da história e recuperá-la. Mas Benjamin enfatiza que se trata de um movimento arriscado, pois depende da força do acaso o resgate dessa imagem que “passa célere e furtiva”. Esse risco, que faz parte da tarefa do materialista histórico, está expresso no início da tese VI: “Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. (BENJAMIN, 2005, p. 65). Articular o passado, tarefa do materialista histórico, é justapor os fragmentos do passado – as imagens recolhidas – de modo que este reagrupamento possa redizer o passado.

A figura do anjo, na tese IX, novamente nos remete ao *chiffonnier*. Seu desejo é recolher os destroços da catástrofe única “que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés”. (BENJAMIN, 2005, p. 87). Catástrofe que só ele é capaz de ver. Novamente, aqui, temos a eleição de palavras que nos remetem à ideia de resto, de sobra. São destroços e escombros que apontam para um processo de arruinamento. Eles são a configuração física da destruição promovida pelo avanço desenfreado do progresso. O *chiffonnier* não deixa de ser uma crítica a essa força desmedida. Na tese XIII encontramos de modo mais objetivo a crítica de Benjamin à ideologia do progresso positivista, que acredita num regime de produção ininterrupto e o justifica como uma habilidade inata ao homem. O *chiffonnier* – o sucateiro que vive dos restos – representa um emperramento nesse sistema, pois ele por si só é o exemplo de que a riqueza produzida pelo capital não é distribuída por igual e, além disso, a sua existência instaura uma pergunta crucial: por que produzir tanto se se descarta tanto? Benjamin reforça sua crítica ao positivismo ao revelar que o modelo de história tradicional, oposto ao que ele propõe como tarefa do historiador materialista, só faz reforçar essa ideologia do progresso. De acordo com Gagnebin:

O *chiffonnier* [...] é a figura provocatória da miséria humana. Também é uma nova figura do artista. Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido,

com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas “instalações”, seu “pequeno museu para o resto do mundo” [...]. (GAGNEBIN, 2009, p. 118)

A assimilação da figura do *chiffonnier* como a nova versão do artista nos interessa particularmente para a compreensão da construção dos diferentes narradores das obras aqui analisadas. A narração de *Onde andaré Dulce Veiga?* se constitui a partir de uma concepção fragmentária que está associada à elaboração de um narrador *chiffonnier*. O narrador protagonista apresenta detalhes de seu cotidiano a partir de uma percepção fragmentada. Ele está sempre atento aos detalhes e, muitas vezes, aos detritos. Além disso, o narrador se vê diante do desafio de encontrar o paradeiro de alguém que desapareceu – de alguém que a história oficial rejeitou. Em seu movimento em direção a esse passado obscuro, ele se portará como um *chiffonnier* à procura dos fragmentos de um tempo esquecido ou recalcado que diz respeito não só a sua história pessoal, mas também a acontecimentos históricos envolvendo esse momento decisivo da política brasileira.

O romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, como já afirmamos na introdução, também apresenta uma elaboração narrativa que se caracteriza pela fragmentação, sobretudo por meio da elaboração de diferentes narradores para a narração de uma mesma história, a partir de pontos de vista diferentes. Este recurso cria uma perspectiva descontínua de compreensão inconclusa, mas que permite a observação do evento por diferentes ângulos e, com isso, a problematização não só daquilo que é apresentado pela narrativa, mas também da constituição da própria voz narrativa. A articulação destes diferentes pontos de vista que constituem uma mesma história – a partir de várias histórias aparentemente independentes – só é possível por meio da atenção aos detalhes, de elementos periféricos em cada uma delas. Esse dado permite aproximar a elaboração desta narrativa à figura do *chiffonnier*. Por fim, *Dois irmãos* também se constitui a partir de fragmentos de história que são articulados pelo narrador, que se

comporta como um *chiffonnier*, recolhendo passagens do passado e do presente, num esforço de articulação dessa memória em uma história.

### 1. “Raspas e restos me interessam”: narração em Caio Fernando Abreu

Um procedimento frequente em *Onde andaré Dulce Veiga?* é o modo com que o protagonista recorre à recuperação de sua memória. Este não é um processo fácil e é preciso que o protagonista opere como um *chiffonnier* de sua própria memória. Ele precisa, por meios imprevistos, recolher fragmentos de seu passado pessoal dos quais ele nem supunha ser capaz de lembrar. O fragmento abaixo mostra o primeiro lampejo de memória que o protagonista tem de Dulce Veiga:

Por trás da porta vinha uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. Fusão, pensei: pentimento. E reví uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto-e-branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido. (ABREU, 2007, p. 29)

O protagonista entra em contato com um fragmento de memória por meio de uma música. A passagem dá uma maior ênfase às sensações, que o protagonista não consegue discernir direito, do que a possíveis eventos, provocando uma atmosfera nostálgica e, ao mesmo tempo, assustadora. O protagonista ouve no rádio uma versão *heavy metal* de uma canção que fora um sucesso de Dulce Veiga, na época em que ele a conheceu. O cenário

sombrio e incompreensível, que emerge em sua memória, no excerto acima, mais tarde saberemos ser um fragmento de memória de seu encontro com Dulce. O aspecto tenebroso dessa lembrança deve-se aos desdobramentos desse encontro, marcados por eventos políticos relacionados à ditadura militar. Mais adiante, o protagonista se lembra do aprisionamento de Saul no apartamento da cantora e de seu conseqüente e inexplicável desaparecimento.

O acesso à memória é um processo do qual o narrador não apresenta domínio nem compreensão. As imagens do passado retornam aos poucos, com símbolos, cores e sensações que o protagonista não sabe explicar. Comum a todas as manifestações da memória ligadas ao personagem é a construção de um ambiente obscuro, cercado de mistério e, ao mesmo tempo, de nostalgia. Também é recorrente a elaboração de uma atmosfera de medo ou desconforto:

[...] uma poltrona desenhou-se na minha memória. Ou imaginação, eu não sabia. Era uma poltrona clássica, uma *bergère* forrada de veludo verde. Procurei em volta algum tom de verde semelhante àquele. Não havia nenhum. Folhas que jamais recebem sol, musgo, fundo de garrafa – um pedaço de vidro que achara certa vez na areia, tão verde e polido pelo sal e as águas que era como se tivesse absorvido a cor das profundezas do mar. Era assim, o verde da poltrona. (ABREU, 2007, p. 29)

O narrador protagonista manifesta sua incerteza já na impossibilidade de distinção entre memória e imaginação. Ele não sabe dizer se aquilo que se lhe apresenta foi, de fato, vivenciado por ele ou se apenas constitui uma espécie de visão sobre algo que ele não consegue definir. Ele recorre a imagens para tentar explicar o sentido dessa poltrona verde e, sobretudo, a relevância da cor da poltrona. As imagens apresentadas reforçam a sensação de um objeto não delineável, de difícil acesso: folhas que não recebem sol, ou seja, que estão longe da vista; musgo; fundo de garrafa. O pedaço de vidro, por sua vez, sugere outra sensação. Além da impossibilidade de definição do objeto – o caco de vidro que um dia encontrou na praia –, o protagonista apresenta um objeto cortante, agressivo à pele. Esta imagem instaura uma atmosfera de ameaça, que se relacionará, mais adiante, com a

descoberta do destino de Saul e de seu estado deplorável devido à violação de seu corpo. A mesma sensação de ameaça ao recuperar um fragmento do passado está presente na citação de um verso de Florbela Espanca: “*Sempre da vida o mesmo estranho mal, e o coração a mesma chaga aberta!*” (ABREU, 2007, p. 22).

Ao ouvir a voz de Márcia, no estúdio de gravação, o protagonista novamente experimenta uma sensação de desconforto por entrar em contato com resquícios de uma memória incompreensível. Sua voz remete a lembranças e sensações doloridas, reforçadas pelo agudo que fere seus ouvidos:

Aquela voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador, nem feia nem desafinada, mas incômoda na maneira como ocupava espaço dentro do cérebro da gente, aquela voz que, independente do que cantasse, dava a impressão de sair do fundo de ruínas atômicas, não as ruínas falsificadas daquele cenário de papelão, mas as de Hiroshima, as de Köln, depois do bombardeio, escombros de alguma aldeia nos arredores duma usina nuclear, após a explosão, sobrevivente do fim de tudo, aquela voz de sereia radioativa – era a mesma que eu ouvira no rádio, enquanto tomava banho para ir ao jornal. Passei a mão pela nuca, o arrepio não desapareceu. Porque não era apenas isso, eu suspeitava mais que sabia. Eu conhecia aquela música de outro lugar, outro tempo. (ABREU, 2007, p. 32)

As imagens cortantes, agressivas, aparecem também aqui. O narrador protagonista compara a voz de Márcia a um incômodo que se manifesta não só fisicamente. Ela atinge sua cabeça, seu cérebro. A sensação de tormento experimentada pelo narrador sugere a aproximação a uma situação de violência extrema, que comporta não só a dimensão física, mas também psicológica. As imagens seguintes, remetendo-nos a ruínas atômicas, Hiroshima, escombros e bombardeios reiteram a sensação de sofrimento, por relacionarem-se a catástrofes do passado. A revelação de que aquelas sensações todas estariam presentes não só na voz de Márcia, mas também em seu próprio passado, vem por meio da observação de que a música o remetia a outro lugar, outro tempo. Mais tarde saberemos tratar-se do tempo em que o narrador conhecera Dulce Veiga, e de seu desaparecimento, nos anos do regime militar.

O protagonista também procura reconstruir seu passado por meio da recolha de fragmentos de seu cotidiano. Seu olhar, assim como o do *chiffonnier*, está voltado a detalhes que remetem à sujeira, ao envelhecimento, ao arruinamento. Ao constatar o estado de degradação do presente, o protagonista acredita que o passado, por contraste, comportaria uma dignidade, uma beleza e uma segurança que o presente não lhe oferece. Esse procedimento revela uma idealização do passado, pelo protagonista. Isso se verifica em passagens como, por exemplo:

Isso era sempre o mais melancólico. Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da Avenida São Luís, nas vidraças da Estação da Luz, na redação do *Diário da Cidade*, nos casarões sobreviventes da Avenida Paulista, por toda parte. Tempos, pensei, tempos melhores. E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de um espelho. Meu cabelo começara a cair. Automático como sempre fazia nos últimos anos, desviei depressa os olhos. Eu também conhecera melhores tempos. (ABREU, 2007, p. 141-142)

Ao reparar nos sinais de degradação da cidade, o protagonista projeta um passado ideal em que esta degradação não estaria presente. Há uma relação de contiguidade entre a cidade arruinada e o corpo do protagonista. Este, doente e envelhecido, se identifica com os sinais de deterioração do espaço urbano, reconhecendo sinais de degradação também em seu corpo. Contudo, não é possível distinguir até que ponto sua ênfase na constatação do espaço urbano degradado não seja, também, uma projeção do narrador protagonista sobre seu espaço e seu cotidiano a partir da percepção de arruinamento que ele tem de seu próprio corpo. Em sua busca por Dulce Veiga, contudo, o protagonista será capaz de relativizar a imagem desse passado idealizado: “eu precisava saber por que, afinal, ela desaparecera, e muitas outras coisas, talvez feias, sujas, loucas, eu precisava saber” (ABREU, 2007, p. 227). Vemos, aqui, a percepção do protagonista de que há uma dimensão do passado que ele desconhece e com relação a qual ele suspeita que seja uma experiência de sofrimento. Essa percepção contrasta

com a imagem de passado imaculado, revelando que este mesmo passado pode ser extremamente cruel.

A percepção de um presente degradado está representada, também, na cena em que o protagonista conhece Márcia Felácio, na gravação do videoclipe de seu mais novo sucesso. Márcia é apresentada como sendo o novo ícone de sua geração, nos anos 1980. Logo, a imagem que o protagonista tem de Márcia é reveladora da imagem que ele constitui do presente, ou seja, uma imagem de caos e de arruinamento. Os indícios disso estarão presentes na descrição do cenário da gravação do videoclipe, descrito pelo narrador protagonista:

A sala grande estava enevoadada pelo gelo seco. Entre nuvens, fui distinguindo aos poucos alguns homens, ou partes deles. Troncos, cabeças. Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo quase do tamanho deles. De dentro delas, brotavam objetos inesperados: uma perna de manequim, um relógio de pêndulo, um violoncelo partido ao meio, bonecas decepadas, flores de plástico, lápides, réstias de alho. Salvador Dali em Hollywood, pensei, cenografando um filme de Christopher Lee.

[...] De onde eu estava, não conseguia ver seu rosto. Apenas percebia o contraste entre as roupas pesadas e os cabelos quase brancos, pairando feito auréola sobre o rosto profundamente pálido, sob a luz azulada dos *spots*. Irreal como um anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Márcia Felácio. (ABREU, 2007, p. 30)

O olhar de *chiffonnier* do narrador se detém nos detalhes que apontam para um processo de degradação e de arruinamento. São detritos de um cenário urbano que se amontoam sem uma relação lógica, coerente, entre eles. São objetos artificiais que remetem à imagem de corpos decepados. A noção de fragmento é marcante na descrição do cenário. O relógio de pêndulo, demarcando a fragmentação do tempo em horas, o violoncelo partido, ou seja, a apresentação de um pedaço de objeto – ou ainda, de um instrumento musical. Podemos ler, nessa imagem, por meio de sinédoque, a percepção do narrador protagonista de que a arte, representada aqui pelo instrumento musical, não é capaz de apresentar um sentido para o presente, pois ela não se apresenta de modo completo. O instrumento partido ao meio conota a

inviabilidade de a obra de arte conferir um sentido total, apaziguador à vida, na contemporaneidade. Essa leitura pode ser estendida, numa visão metalinguística, à imagem do próprio romance. Por se tratar de uma narração fragmentária, em que seu narrador protagonista encontra-se perdido em meio aos acontecimentos e às lembranças que ele mal pode administrar, o sentido de sua narrativa também apresentará sinais de impossibilidade de sustentação de um sentido claro ou definido sobre sua vivência e, inclusive, sobre sua busca por esse passado incompreendido. A perna de um manequim, a boneca decepada e as flores de plástico reiteram a imagem de artificialidade, que se manifesta nas relações do presente. Além disso, são imagens que remetem à ideia de corpo mutilado, de um corpo que não é mais apresentado de modo completo. Logo, este cenário consiste em um espaço dominado por imagens fragmentárias que indicam que nem a arte, nem o corpo, nem o tempo se apresentam de modo inteiro, no presente, apontando para a impossibilidade de compreensão e de representação desse presente.

A justaposição de cenário em ruínas e a imagem de Márcia, comparada a um anjo caído, permite uma aproximação com a imagem do anjo da IX tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin.<sup>17</sup> Nela, Benjamin apresenta uma imagem alegórica do passado como ruína e de progresso como tempestade, a partir de uma interpretação que faz de um desenho de Paul Klee. Na imagem de Benjamin, um anjo vê um amontoado de escombros que se acumulam ininterruptamente diante de seus olhos. Ele não é capaz de interromper esse processo, dominado pela força irrefreável do progresso, representada pela tempestade que imobiliza suas asas. A imagem de Márcia, ao contrário do anjo que se abala com o que vê e

---

<sup>17</sup> “Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de *nós*, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é *essa* tempestade.” (BENJAMIN, 2005, p. 87)

com a impossibilidade de interrupção desse processo devastador, está integrada a este cenário caótico. A figura de Márcia como um “anjo do mal”, embora destoe na escuridão do cenário, com seu cabelo excessivamente claro, ocupa o centro do palco, apresentando-se completamente inserida neste contexto.

A construção do narrador como um *chiffonnier* se dá por meio da atenção que ele dedica, sobretudo, aos detalhes:

Castilhos bateu no ar um de seus cigarros. Desde que eu o conhecia, há uns vinte anos, fumava três ou quatro ao mesmo tempo. Alguns equilibravam-se na beira da mesa, o contorno metálico cheio de manchas escuras, outros espalhavam-se pelos cinzeiros perdidos entre pilhas de laudas, fotos, cliques, pastas, envelopes, copos de plástico, adoçante artificial, tubos de cola, rolos de dinheiro, bilhetes de loteria, blocos, lápis, canetas, restos de sanduíche, latas de coca-cola dietética e um boi nordestino de cerâmica, que eu conhecia de outras redações. (ABREU, 2007, p. 18)

O olhar de *chiffonnier* do narrador se concentra em pequenos objetos muitas vezes insignificantes e que conotam, de algum modo, a ideia de resto, de sobra. Não são objetos que estejam apresentados de modo que eles cumpram uma utilidade, mas apenas compõem um cenário que se assemelha a um espaço caótico. Essa ideia de caos reflete o estado emocional do protagonista que, há muito desempregado, abandonado pelo namorado, com sinais de depressão e temeroso diante dos indícios de que seria portador do vírus da Aids, não consegue se livrar do ponto de vista negativo e caótico sobre a própria vida. A construção do espaço da cidade, mais precisamente, das ruas, também está condicionada ao olhar do *chiffonnier*:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (ABREU, 2007, p. 26)

O narrador protagonista repara nos variados tipos humanos que portam algum sinal de degradação física, como seres decepados que incorporam o aspecto degradante da cidade. São seres que, por meio do olhar do narrador, são associados a restos de corpos humanos, justapostos ao lixo que não para de crescer. De certo modo, o narrador se identifica com essa massa de excluídos na medida em que ele é capaz de enxergá-la. Podemos dizer, inclusive, que ele se comporta de maneira semelhante ao anjo da IX tese de Benjamin, que não consegue parar para recolher os destroços da catástrofe única que só ele é capaz de enxergar:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia's Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à Estação da Luz, lembravam *Metrópolis*. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? Bati o telefone. Com a ponta de um prego, alguém riscara no esmalte vermelho: *Ti xupo todo goztozo*. (ABREU, 2007, p. 92)

O procedimento utilizado para descrever o ritmo da grande cidade é o da enumeração de elementos dispersos que compõem um cenário hostil, seja por meio da profusão de pessoas, seja por meio do barulho, seja, ainda, por meio dos sinais de depredação. O procedimento de valorização dos detalhes para composição de um cenário urbano caótico será recorrente em todo o romance, inclusive, quando trata de descrever outros espaços. A casa de Rafic, o dono do jornal, por exemplo, também é representada a partir dos detalhes, de fragmentos de um olhar:

Imensa como um navio, a sala era toda branca. Os tapetes, as paredes, sofás e poltronas, a mesa com tampo de vidro cheia de prataria baiana. As cores estavam apenas nos quadros acima dos sofás. Primitivos, tropicais, laranjas e verdes e azuis berrantes, bandeirolas de São João, ladeiras, igrejinhas no topo de colinas, selvas com tucanos e araras de bicos e penas resplandecentes, palmeiras e luas cheias solitárias pairando sobre marés encapeladas. Tudo isso em torno do que devia ser a peça principal: em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma águia entre as mãos. (ABREU, 2007, 116)

A construção deste cenário ressalta a imagem estereotipada do Brasil como um país tropical, pacífico e de natureza abundante. Não gratuitamente o narrador enfatiza esses detalhes ao descrever a casa de Rafic – um homem rico, que dá a entender que se tornou poderoso por apoiar posicionamentos conservadores da elite e posturas autoritárias dos militares durante os anos do regime. A representação do país como um lugar paradisíaco recalca as marcas dos conflitos sociais no interior da sociedade brasileira, e reforça a ideia de um Brasil idealizado e sem distorções. Esse contraste será evidente, por exemplo, quando o narrador visita Lilian Lara, amiga de Dulce Veiga, no Rio de Janeiro. Encantado com a beleza da cidade, especialmente com a natureza e com a paisagem, o narrador protagonista é surpreendido ora pela narração do passado de Saul, preso e torturado pelos militares, ora por uma cena de perseguição entre a polícia e criminosos, na rua, em pleno dia. A violência da situação produz um choque que contrasta com a descrição de um lugar exuberante. Na visita a Rafic, o narrador também manifestará um desconforto ao ocupar aquele espaço que afirma um ufanismo. Ele sentirá uma náusea constante provocada pela bebida e, também, por estar sem se alimentar desde o início do dia. Esse desconforto demonstra um desajuste na cena, apontando para um contraste entre a imagem de país ideal sustentada pela decoração de mal gosto da casa de Rafic e a vivência de um país em completa desordem, cujas marcas não se escondem no cotidiano urbano do protagonista.

Novamente, o olhar do *chiffonnier* vai se deter em detalhes na construção do cenário onde se encontra Saul. Aqui, a elaboração do espaço privilegia aspectos de degradação, repulsa, asco, que também contrastam com a imagem anterior, de país tropical, pacífico e divino.

Ervas daninhas brotavam entre as gretas do caminho de cimento manchado de umidade que levava até os degraus roídos pelo tempo. Entreaberta, a porta de pintura verde-escuro – verde fundo, pensei, verde-musgo como a

poltrona de Dulce Veiga – deixava ver um sofá de plástico laranja, com um quadro de Iemanjá por trás. (ABREU, 2007, p. 166)

A composição deste espaço é condizente com a situação de degradação que o protagonista testemunhará, ali, na verificação do estado deplorável do corpo de Saul. Como afirmamos anteriormente, o reencontro do protagonista com este personagem representa o reencontro com o próprio passado recalcado. No enfrentamento com uma lembrança dolorosa – o aprisionamento de Saul – o protagonista, finalmente, será levado a uma pista relevante de Dulce, o que esclarece fatos do passado da cantora e dessa memória incompleta e dilacerante do narrador. O esforço de recuperação desse passado está representado na cena do beijo que o protagonista concede a Saul, em estado de crise pela ausência nunca superada de Dulce Veiga:

É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, os dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição. Uma maldição passada de boca em boca, que eu poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. Sem compreender coisa alguma, eu começava a compreender alguma coisa vaga. Era preciso coragem para compreendê-la, muito mais que coragem para realizá-la, e coragem nenhuma porque, aceita, ela se fazia sozinha. Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu. Pensei então na GH de Clarice mastigando a barata, em Jesus Cristo beijando as feridas dos leprosos, pensei naquela espécie de beijo que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra. Piedade, reverso: empatia. Talvez eu também estivesse louco. Ele continuava esperando, a boca aberta. Eu passei a mão por seus ombros. Ele fechou os olhos quando aproximei mais o rosto. E eu também fechei os meus, para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda. (ABREU, 2007, p. 212)

Este beijo é uma retribuição ao outro beijo, que ocorreu há vinte anos, antes de o protagonista denunciar o apartamento de Dulce aos agentes do DOPS e de Saul ser preso. O primeiro beijo remete à cena do beijo de Judas, antes de trair Cristo e entregá-lo aos romanos. O beijo que ocorre vinte anos depois estabelece um vínculo entre passado e presente e ao

mesmo tempo representa o reencontro doloroso do protagonista com esse episódio de seu passado recalcado. O estado degradante de Saul remete, por um lado, ao sofrimento por ele vivenciado, enquanto vítima de tortura, nas mãos dos militares, e, por outro, ao medo que o protagonista tem de encarar esta história dolorosa que também diz respeito a ele. É preciso que o protagonista supere o asco e a repulsa provocados pelo aspecto físico de Saul para reencontrar-se com seu passado incompreendido. Passado também asqueroso, que está envolvido com prisões, perseguições e torturas que marcaram as experiências políticas do Brasil dos anos 1960 e 1970. O corpo debilitado de Saul é uma ruína viva desse passado traumático que permanece soterrado, rejeitado. O protagonista reconhece um processo de identificação com o corpo abjeto do outro, ao nomeá-lo de “espelho”, e, com isso, admite o que há de aterrorizante em si mesmo que ele rejeita e que, ao mesmo tempo, paradoxalmente, também se sente impelido a desvendar. O narrador novamente se comporta como um *chiffonnier* que recolhe um rejeito, um detrito. Seu gesto se assemelha ao do materialista histórico, que resgata um fragmento do passado, afim de não deixar que ele se perca.

Se o reencontro do protagonista com Saul representa o enfrentamento doloroso de um passado esquecido, o reencontro do jornalista com Dulce Veiga representa algo inteiramente diverso. O protagonista a encontra no interior do país, numa vila, onde trabalhava como cantora de churrascaria. Mesmo longe dos centros urbanos, do dinheiro e da fama, Dulce Veiga demonstra-se feliz e realizada, podendo sobreviver de sua arte. O reencontro com Dulce proporciona ao protagonista uma sensação de apaziguamento com o próprio passado e de revitalização da crença no futuro, mesmo diante da incerteza da doença e da possibilidade da morte.

O reencontro com a cantora, contudo, só foi possível por meio do encontro com Saul. O beijo que o protagonista concede ao outro, em estado deplorável, realiza uma comunhão entre os personagens. Ao se aproximar do corpo de Saul e beijá-lo, o protagonista pôde

entender o sofrimento do outro personagem como se fosse seu. Por meio desse beijo, o protagonista se apropria do corpo e da história de Saul, encarando-os também como sendo seu corpo e sua história. A partir dessa troca, então, será possível que o protagonista tenha acesso a uma pista importante para descobrir o paradeiro da cantora: seu diário. Após o beijo e a promessa de que o protagonista traria Dulce Veiga de volta para Saul, este revela que o diário da cantora estava escondido embaixo da poltrona verde, no meio daquele cenário em ruínas.

Abri os dedos dentro da poltrona, eles não tocaram em nada. No máximo alguma aranha, pensei, ratinhos rosados, recém-nascidos, com suas caudas de vermes. Não senti medo. Ajoelhado como eu estava, minha mão não chegava a tocar o fundo. Ergui mais o corpo, afundei o braço. E lá embaixo, então, lá no fundo, meus dedos finalmente tocaram alguma coisa. Fechei-os em torno dela, puxei-a para fora. (ABREU, 2007, p. 213)

O fragmento acima dá indícios dos sentimentos que tomam conta do protagonista diante da expectativa do descobrimento do paradeiro da cantora e de seu possível reencontro com ela. A imagem dos filhotes de ratos que poderiam habitar o fundo da poltrona comporta uma ambiguidade. Por um lado, o rato é tido habitualmente como um animal sujo, que provoca asco. Isso indica, num primeiro momento, o impulso do narrador de não querer tomar conhecimento sobre o que aconteceu com Dulce Veiga, pois ele receia que essa revelação comporte uma dimensão insuportável. Por outro lado, a imagem de ratos recém-nascidos traz a ideia de que seja um recomeço, ainda que doloroso, mas necessário. Assim como na cena do beijo que o protagonista concede a Saul, é preciso que o narrador controle seus sentimentos e persista em seu objetivo de revirar esse passado para, finalmente, reconectar-se com essa história esquecida, abandonada.

O diário de Dulce Veiga, finalmente, traz os indícios de que ela havia se refugiado no interior do país, numa comunidade que vivia de modo alternativo e que se organizava em torno do ritual do Santo Daime. Além disso, o diário trazia informações de um romance entre

Dulce e Rafic – o dono do jornal *O Diário da Cidade*, em que o protagonista trabalha –, que a ameaçava constantemente por conta de seu envolvimento com Saul. Rafic apoiava os militares e a caça aos comunistas e Saul era, justamente, um guerrilheiro que lutava para derrubar o regime. Essa tensão vivida por Dulce, na época, levou-a a desistir de sua carreira e da educação de sua filha para se refugiar e encontrar paz. O acesso a essas informações só foi possível graças à recuperação do diário da cantora. Ao ter acesso a esse objeto em frangalhos, o protagonista reconhece nele sua importância para a recomposição desta história. O protagonista se comporta, novamente, como um *chiffonnier* ao recolher um objeto rejeitado que possa conter alguma revelação significativa, que o ajude a desvendar o paradeiro da cantora. Ele percebe que o diário, por mais frágil que seja, é importante para a reconstrução dessa história:

Protegi o caderno sob a camisa. Para que a água não confundisse e dissolvesse ainda mais as palavras guardadas dentro dele, fazendo-as escorregar pela minha roupa branca encharcada de suor e de chuva, até os pés, depois as fundisse na lama das calçadas, na corrente suja fluindo pelas sarjetas, e as levasse diluídas em água barrenta, ilegíveis para sempre, para os bueiros escancarados, para os esgotos imundos, cheios de ratos e merda, para depois quem sabe conduzi-las aos rios poluídos e finalmente ao mar repleto de lixo onde terminam todas as palavras um dia escritas e depois perdidas, inúteis, jogadas fora. (ABREU, 2007, p. 215)

O protagonista acredita na necessidade de zelar pela preservação desse objeto até então rejeitado para que um pedaço da história não seja perdido. Contudo, ele sabe que não será possível preservar esse passado de modo intacto. As marcas do tempo e as consequências dessa história de violência se mostram no corpo de Saul e nas páginas do diário: “o tempo e o mofo tinham roído o sentido” (ABREU, 2007, p. 216).

O romance apresenta a história de personagens que vivenciaram o período ditatorial brasileiro e que são afetados, no presente, por memórias desta época. O narrador protagonista recupera fragmentos do passado para desvendar memórias recalçadas relacionadas à política

do país. O movimento de recuperação e conseqüente reavaliação do passado realizado pelo romance dialoga com as teorias de Walter Benjamin (2005), especialmente no que diz respeito à sua teoria da história.

Em seu texto “Sobre o conceito de história” (2005), Walter Benjamin propõe um modelo de história que parte de um princípio construtivo. Ele estabelece uma diferenciação entre historicismo e materialismo histórico. Para Benjamin, o historicismo se sustenta da versão dos vencedores e considera os fatos históricos como verdades absolutas, organizando os eventos históricos de modo acumulativo e linear. O materialismo histórico de Benjamin propõe-se como um modo de recontar a história, valorizando a história dos vencidos. Para o autor, o materialista histórico é o interprete que recupera os fragmentos do passado, para recompor a versão daqueles que foram sufocados pela versão da história tradicional. Os fragmentos do passado recolhidos pelo materialista histórico constituem uma versão constelar, e não acumulativa, da história.

O romance de Caio Fernando Abreu retoma fragmentos do passado dos personagens para rearticulá-los na construção de uma narrativa que permita o reencontro com sua própria história e, talvez, o apaziguamento com seu presente. A trajetória do protagonista em busca de Dulce Veiga representa o esforço da geração pós-regime militar para entender-se com seu passado traumático. O narrador protagonista realiza um movimento que inclui um aspecto atribuído ao historiador benjaminiano, que recolhe os fragmentos do passado para dispô-los em uma nova narrativa. O gesto de recolher os fragmentos do passado aproxima-o, também, da figura do *chiffonnier*. A estrutura fragmentária do romance apresenta a dificuldade de narração dos eventos circunscritos a um momento histórico traumático: a ditadura militar. Seu narrador reúne fragmentos do passado por ele vivenciado ou dos quais é testemunha, somados aos fragmentos de histórias sobre as quais investiga ou rememora. Como resultado temos a

elaboração de um discurso lacunar, que não consegue retomar de modo objetivo os traumas vivenciados pelo protagonista, no passado.

Neste sentido, a teoria de Walter Benjamin (1994) sobre a morte do narrador tradicional, na modernidade, torna-se significativa para nossa leitura. Para Benjamin, a modernidade não comporta mais a narrativa tradicional, baseada na tradição oral. Benjamin chega a essas considerações a partir de sua interpretação dos contos populares de Leskov – que ainda preservaria, segundo o filósofo, alguns traços do narrador tradicional. Para o filósofo, este é um processo que se iniciou há muito tempo e que foi acelerado com a mudança de modo de produção artesanal para o industrial, na modernidade. Soma-se a isso o impacto da Grande Guerra. Devido ao choque provocado pela violência que a humanidade vivenciou no início do século XX, a transmissão da experiência, uma sabedoria coletiva que era repassada de geração a geração por meio da oralidade, entra em declínio. Como resultado temos uma espécie de emudecimento. Não há como narrar o horror da morte em grande escala, diz Benjamin. Tanto a mudança no modo de produção, quanto o impacto da Primeira Guerra Mundial interferem no processo de elaboração de narrativas, que precisam encontrar uma nova forma para exprimir as experiências de seu tempo – experiências, talvez, desprovidas de sentido facilmente identificável.

A narrativa moderna caracteriza-se, desse modo, pela fragmentação da experiência, que se reflete em sua elaboração. O romance, um dos exemplos, para Benjamin, do declínio da narração tradicional e, ao mesmo tempo, da valorização da experiência individual, incorpora em sua estrutura este processo de desvalorização da experiência tradicional. O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* vale-se de uma forma narrativa fragmentária para elaborar, via linguagem, a tentativa de compreensão das vivências de seu tempo, sobretudo das memórias do passado político, durante a ditadura militar. Para a concepção deste romance, salientamos a relevância da elaboração de um narrador que se comporta como um

*chiffonnier*, seja na atenção dedicada a detalhes de seu cotidiano, seja na recuperação de fragmentos de um passado incompreendido.

## **2. Narração em curto-circuito: Bernardo Carvalho**

O romance de Bernardo Carvalho também se apresenta de modo fragmentário. Uma de suas principais características é a variação do ponto de vista narrativo, que ocorre por meio da elaboração de diferentes narradores para diferentes capítulos. A cada mudança de narrador, percebemos uma descontinuidade que provoca um choque, na leitura, uma vez que é necessário restabelecer um ponto fixo de interpretação, várias vezes, para entender o encadeamento das ações. Ao longo da narrativa, entendemos que cada parte se comunica com as outras de modo tangencial. Isso se deve, sobretudo, à atenção aos detalhes por parte de cada um dos narradores. São elementos que, no interior de cada pequena narração, são secundários para a compreensão daquela unidade, mas que no conjunto constituem uma teia de relações e, até mesmo, uma narrativa que se assemelha à forma de uma constelação. A atenção a estes detalhes aproxima os narradores de Bernardo Carvalho do gesto do *chiffonnier* benjaminiano, dado aos restos e àquilo que não tem serventia aparente, mas que, na recolha e na justaposição, elaboram um novo sentido, uma nova imagem.

Outro dado importante para a construção narrativa de *Os bêbados e os sonâmbulos* que reforça a ideia do *chiffonnier* é a elaboração de um narrador, ou melhor, narradores que não apresentam certezas ou domínio sobre aquilo que narram. Constantemente, nos deparamos com indícios de dúvida dos narradores sobre a própria matéria narrada. Essa dúvida é fruto de uma percepção lacunar dos acontecimentos; não havendo uma compreensão clara, lógica e linear dos fatos, restam muitas lacunas que não podem ser preenchidas pelo

narrador, a não ser por meio do apelo à invenção, à imaginação e à recolha de informações. Resta a possibilidade de justaposição de fatos que se acumulam e, no conjunto, criam a ilusão de compreensão ou ordenação do discurso. Essa impressão, contudo, será constantemente apontada pela própria narração como falsa ou falha.

O romance está organizado em duas partes, “Os bêbados e os sonâmbulos” e “Os executivos: uma farsa”. A primeira parte é dividida em quatro capítulos: “O repatriamento sanitário”, “A língua geográfica”, “As nuvens” e “A brasileira”. Três destes capítulos apresentam, cada um deles, um novo ponto de vista sobre a história, a partir da constituição de um novo narrador. O primeiro capítulo, “O repatriamento sanitário”, é narrado por Guilherme, personagem principal do romance. A afirmação de que Guilherme seja o personagem principal se deve ao fato de que todos os diferentes pontos de vista e narradores remetem de modo direto ou indireto à história de Guilherme. Neste capítulo acompanhamos a viagem do protagonista ao Chile e as revelações que lhe são feitas pelo psiquiatra, já apresentadas no capítulo anterior deste trabalho.

Como vimos, Guilherme descobre um tumor no cérebro – o que o caracteriza como um narrador doente. Seu mal desencadeará um processo de comprometimento de sua memória e identidade, sem que ele seja capaz de identificar em que momento este processo tem início: “depois de saber que ia virar outra pessoa, que era irremediável – e, pior, sem notar, sem ter qualquer sinal do início do processo, sem poder saber nem ao menos se tinha começado” (CARVALHO, 1996, p. 15). Este dado projeta sobre a narrativa de Guilherme a possibilidade da falsificação, da invenção e da mentira, uma vez que não temos a garantia de que sua narrativa já não seja resultado da alteração de sua memória.

A relação entre narração e doença também está presente em *Teatro* (1998), outro romance de Bernardo Carvalho, já mencionado anteriormente. Nele, o fotógrafo narrador, da segunda parte do romance, também desenvolve um quadro de insanidade ao tomar contato,

por meio da psiquiatra, com o relato apresentado em “Os sãos”, que coincide com a primeira parte do livro:

Eu temia que alertasse seus colegas nos outros hospícios do mundo, e por isso de repente passei a me fazer de sonso, tentei negar o que tinha dito, desfazer tudo, mas já era tarde. No fundo demorei também para notar que já havia algum tempo que era ela que fazia as perguntas e não mais eu. Nossos papéis se inverteram depois de eu ler aquele texto e lhe dizer que a cura dos loucos estava ali. Agora era ela que investigava, e eu tinha de me ater às respostas, embora soubesse que ela não ia acreditar em nada. Antes não tivesse lido. Foram “Os Sãos” que me puseram aqui, nesta situação incrível, tendo diante dos olhos a verdade, a cura dos loucos (a prova não só de que Ana C. existia, sempre existiu, mas estava vivo!), sem poder fazer nada. Às vezes, nem eu mesmo acredito. (CARVALHO, 1998, p 132)

Ao sugerir que o narrador esteja louco, o romance questiona a legitimidade daquilo que apresenta em sua narração. Não há ponto fixo ou lugar de enunciação seguro. A narrativa de um louco não é confiável, pois tudo pode ser invenção, encenação, ilusão ou mentira. O romance *Teatro* encerra com uma aproximação entre as identidades do louco e do ficcionista: “E me diz que, se continuar assim, inventando histórias, nunca mais vão me deixar sair daqui.” (CARVALHO, 1998, p. 132). Este comentário do narrador, para além de atestar o estado de perturbação mental em que ele se encontra, internado no hospício, apresenta um caráter metalinguístico. O escritor, o ficcionista é aquele que não para de inventar histórias, e que nunca conseguirá romper com a fabulação. Outra passagem, na primeira parte do mesmo romance, aproxima o universo ficcional e a loucura:

“O paranoico é aquele que acredita num sentido”, me disse Ana C., orgulhosa de sua intuição repentina, quando nos reencontramos na rua, há algumas semanas, comentando o artigo de jornal. “É aquele que vê um sentido onde não existe nenhum. O paranoico não pode suportar a ideia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo o contraria. O paranoico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se o autor do mundo.” [...] “então até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranoico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranoia é a possibilidade de criação de histórias.” (CARVALHO, 1998, p. 31)

O segundo capítulo da primeira parte de *Os bêbados e os sonâmbulos*, “A língua geográfica”, também é narrado por Guilherme. Ele apresenta os desdobramentos do que aconteceu logo que retornou ao Brasil, depois de concluir o repatriamento sanitário do psiquiatra. Após entregá-lo aos militares, ainda no aeroporto, Guilherme conhece um norte-americano com quem se envolve. Desde o primeiro contato sua aparência chama a atenção do narrador:

Tinha um corpo largo, com as costas arqueadas. Quando cheguei perto, vi que tentava inutilmente se expressar em português. Insistia. Era americano. Era como um travesti despojado, sem a peruca, a maquiagem e as roupas de mulher. Um homem que tivesse virado mulher e voltado a ser homem. Só tinha esquecido de tirar o bracelete. Tinha o cabelo muito fino, castanho-claro, e um rosto deformado. O nariz era pequeno demais para a brutalidade das feições; tinha os olhos grandes e pouco queixo, um maxilar de macaco. (CARVALHO, 1996, p. 65)

Na descrição do personagem, três características se destacam: o travestimento, a deformidade (“o rosto deformado”) e a brutalidade. Desde o princípio, a narração aponta para uma inadaptação na constituição deste personagem, que se manifesta logo na construção de seus atributos físicos. O travestimento, a deformidade e a brutalidade lembram a descrição de Saul – personagem de Caio Fernando Abreu. Saul insiste em se vestir como Dulce; apresenta cicatrizes como consequência da tortura; e se comporta de modo agressivo, sobretudo, diante da abstinência de heroína. O personagem de Bernardo Carvalho – apresentado como uma espécie de personificação do mal-estar, segundo o ponto de vista do narrador Guilherme – participa de uma transação clandestina de venda de obras de arte. Sem querer, Guilherme se envolve nesta história, ao mencionar que tinha visto em um apartamento um dos quadros que se parece com a obra que o outro procura:

Era uma paisagem desértica, uma planície de areia e pedras, como se fosse o fundo do mar só que sem água, onde cinco pessoas, quatro homens, quatro velhos gordos, para ser mais preciso, e uma mulher, estavam estendidos ao sol em chaises-longues, todos virados para o mesmo lado, dispostos paralelamente um ao lado do outro, com os olhos fechados, eu achei. Ela notou meu interesse pelo quadro quando entrei. “Chama-se *Os banhistas ao sol*. É apenas uma reprodução, uma cópia”, disse. (CARVALHO, 1996, p. 16)

A narração deste segundo capítulo reforça a ideia da pouca credibilidade do narrador diante da doença e do mal-estar físico: “Foi quando me contou a história de sua vida, eu acho, porque minha cabeça explodia e já não me lembro exatamente da ordem das coisas.” (CARVALHO, 1996, p. 78). Guilherme resume fragmentos da história deste outro personagem, a partir daquilo que o outro havia lhe contado. No entanto, Guilherme se queixa de uma dor de cabeça – um mal-estar físico, que pode ser atribuído ao desenvolvimento do tumor ou, simplesmente, ao cansaço – como um elemento que perturbaria a compreensão da narrativa do outro. Novamente vemos traços vacilantes na narrativa de Guilherme, que não tem condições de garantir a veracidade daquilo que narra.

O terceiro capítulo, “As nuvens”, por sua vez, apresenta um ponto de vista narrativo completamente novo e inesperado, o que provoca um forte estranhamento na leitura. O capítulo inicia com um parágrafo narrado em terceira pessoa. Logo em seguida, é apresentada uma carta, datada do início do século, que remete ao contexto de produção da obra que está sendo negociada de forma clandestina. Ao encerrar a leitura da carta, o narrador dá voz a outro personagem por meio do discurso direto. Trata-se da neta do pintor do quadro, que revela que sua mãe ajudou o pai a pintar a própria mãe – sua avó – morta. Além disso, o personagem feminino faz referência a outras cartas de família, às quais não temos acesso, e que se comunicam. Este procedimento cria a impressão de que a narrativa em terceira pessoa foi convertida em uma narrativa em primeira pessoa, gerando uma instabilidade por meio do

deslocamento do ponto de vista narrativo. Todo o capítulo gira em torno da história dos quadros do pintor.

Esta obra tem como principal atrativo o contexto em que foi produzida. Quando jovens, um grupo de artistas realizou um pacto no qual prometeram que, quando um deles morresse, os outros recolheriam o seu corpo e o retratariam em uma paisagem natural, num quadro. Os quadros do principal pintor são conhecidos por serem dípticos. Em uma das peças estão dispostas as personagens vivas. É este quadro que Guilherme tem a oportunidade de ver. São cinco banhistas ao sol, em uma paisagem desértica. A outra metade da obra apresenta o cadáver de uma mulher morta.

Todos os seus quadros, dípticos invariavelmente – é fácil reconhecê-los por essas características estruturais, além de não passarem de uma dúzia –, representam o grupo de artistas, vestidos de banhistas, estendidos ao sol em desertos de areia e pedras. Há sempre um com uma câmera fotográfica diante de si, apontada para fora da tela, para a outra parte do díptico, onde o cadáver, sentado numa cadeira, faz as vestes do vivo. De um lado estão as testemunhas; do outro, os mortos posam como modelos vivos. (CARVALHO, 1996, p. 74)

No terceiro capítulo, “A brasileira”, acompanhamos a história do casal de norte-americanos que morava no Brasil quando o marido desapareceu, ao que parece, nas mãos dos militares, durante a ditadura. Após seu desaparecimento, a esposa permanece no Brasil por mais alguns anos em busca do paradeiro do marido, até convencer-se de que ele estaria morto. Esta história é narrada por alguém que parece ser o vizinho da mulher, nos Estados Unidos: “Do outro lado da rua, na esquina, naquela casa branca, morou uma brasileira, por uns cinco anos pelo menos – porque já estávamos lá quando chegou, éramos vizinhos; [...] e por anos nós moramos em frente àquela casa, que ficou abandonada até ela voltar” (CARVALHO, 1996, p. 94). Este narrador não dá informações precisas sobre si mesmo, mas apresenta alguns indícios de que era um jovem quando a mulher retorna do Brasil.

Ele apresenta a história da “brasileira” em detalhes, mas revela, por inúmeras vezes, que não tem certeza sobre o que narra e nem mesmo se teria condições de provar esta história. Ele pode afirmar, apenas, que a viu chegar e que, um dia, a viu receber um rapaz que lhe entregou uma carta e logo em seguida morreu na calçada. A mensagem da carta revela que o marido estava vivo, e que havia assassinado um psiquiatra e tomado o lugar dele. O narrador diz tomar conhecimento sobre o conteúdo da carta porque ela teria sido lida em voz alta por outras duas pessoas – um homem e uma mulher –, que seguiam o rapaz que trouxe a carta, porque acreditavam que, assim, eles descobririam onde estava um quadro que se acreditava que tivesse desaparecido:

Vi as duas vezes em que apareceu fora da casa, ao sol, com um intervalo de cinco anos. Primeiro quando chegou, depois no dia em que surgiu aquele sujeito, o morto, e os outros, que procuravam um quadro. Tentei dar um sentido ao que vi. Mas só vi as duas cenas, o que é pouco, eu concordo, o resto é uma mistura do que imaginei e do que me contaram depois. Quanto menos falar dela, melhor. Porque de qualquer jeito não há o que dizer. (CARVALHO, 1996, p. 95)

O narrador é enfático ao dizer que não tem conhecimento satisfatório dos fatos, uma vez que ele precisou juntar o pouco que viu àquilo que ouviu a respeito da história da “brasileira”. Logo, mesmo com a elaboração de um novo ponto de vista narrativo, o romance novamente nos apresenta uma voz narrativa que não tem certeza sobre aquilo que apresenta como narrativa, sendo muito mais forte o traço da fabulação e da invenção que o da certeza e do documento. Esta concepção de narração está de acordo com o que Rosenfeld identifica como uma das características do narrador do romance moderno, ou seja, um narrador que não apresenta condições de sustentar uma verdade absoluta sobre a história que narra: “o narrador se confessa desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada” (ROSENFELD, 1969, p. 96).

Por fim, a segunda parte do livro, “Os executivos: uma farsa”, apresenta um novo deslocamento narrativo. Trata-se de um novo narrador, um escritor brasileiro que vive nos Estados Unidos e que se envolve com um homem de negócios sedutor e perigoso. A descrição deste homem coincide com a do norte-americano que Guilherme conheceu no aeroporto do Rio de Janeiro, em “A língua geográfica”. O narrador afirma que tê-lo conhecido foi inspirador para que escrevesse uma história, que coincide com a história de Guilherme:

[...] tinha conhecido um outro brasileiro, um militar, quando esteve no Rio de Janeiro: “Ele me disse que tinha um tumor no cérebro, que ia crescer até transformá-lo numa outra pessoa... Me contou uma história absurda. Já não dizia coisa com coisa... Me disseram que morreu. Não é estranho?”, disse, e balançou a cabeça antes de rir – foi com essa frase que tive a ideia de uma novela que escrevi há anos, foi nele que me inspirei para a criação do personagem do americano com bracelete no aeroporto, o monstro, e também, por tabela, do narrador, o aspirante, o militar com o tumor no cérebro, de quem ele me falou; ele estava na origem de toda a história [...]. (CARVALHO, 1996, p. 118)

Na leitura deste fragmento, entendemos que o romance realiza um jogo de espelhos em que a segunda parte do livro reflete a primeira parte. Esta estrutura – uma narrativa especular – também é característica da obra de Bernardo Carvalho e podemos observá-la, como já visto em partes, no romance *Teatro*. Esta forma especular em ambos os romances, contudo, não apresenta uma relação de identidade, mas, ao contrário, o que vemos é a distorção de cada uma das partes refletida na outra. Este efeito de distorção se dá, sobretudo, por meio da deslegitimação da voz narrativa – movimento realizado pelo próprio romance de modo sistemático.

Em *Os bêbados e os sonâmbulos*, chegamos à leitura da segunda parte do livro – e último capítulo – com a seguinte frase de abertura: “Daqui para a frente, tudo é verdade. Isto não é uma ficção. Nada foi inventado. Nada é mera coincidência, embora não possa confirmar nenhuma palavra do que ele disse.” (CARVALHO, 1996, p. 115). Esta fala inicial do narrador aponta para a problematização da relação entre narração e verdade. Se o narrador sente

necessidade de afirmar que o que diz é verdade é porque, em alguma medida, sua fala poderia ser lida como invenção, falseamento ou mentira. Ao instituir um ponto divisor, “daqui para a frente, tudo é verdade”, o narrador assume que tudo o que havíamos lido era invenção. Ora, se estamos diante de um narrador que assume que seu discurso poderia ser, até então, norteadado pelo falseamento e pela mentira, como acreditar que, dali para frente, tudo deverá ser verdade? Além disso, o próprio narrador afirma que não pode comprovar aquilo que narra.

A relação entre narração e mentira também é evidente em *Teatro*. Na primeira parte do romance, o policial aposentado, Daniel, conta que durante os anos em que trabalhou na polícia, houve uma série de atentados terroristas, no país, que eram seguidos da divulgação de uma carta do suposto autor dos ataques. Daniel revela, no entanto, que as tais cartas foram escritas por ele mesmo, encomendadas pela própria polícia que investigava o caso. Já que o terrorista não se identificava, era necessário criar a ilusão de uma autoria dos ataques. As cartas sempre eram escritas depois de os atentados serem cometidos. Numa circunstância, contudo, a polícia pediu para que ele escrevesse uma carta antes de o atentado ocorrer. Esse evento provoca um desequilíbrio no narrador personagem, que percebe que aquilo que ele escreve precede os acontecimentos. Já aqui, vemos uma problematização que o romance apresenta da noção de verossimilhança e de causalidade. O fato de que escrever a carta seja anterior ao próprio atentado é significativo da ideia, do ponto de vista da obra em questão, de que os fatos têm menos importância do que a própria narração. Se a narração tem mais importância do que os acontecimentos, logo, a mentira tem mais chances de ser significativa para o encadeamento de uma narrativa do que o próprio fato:

O problema da mentira é que você não sabe mais o que é verdade e o que não é. O problema é menos a mentira em si do que seu poder de contaminação, porque ela desestrutura todas as verdades, faz você perder o rumo e não saber mais o que está fazendo. “A mentira atrai a mentira” [...] (CARVALHO, 1998, p. 48)

Esta passagem chama a atenção para um procedimento narrativo que estará presente em todo o romance: o questionamento da legitimidade do que está sendo narrado. *Teatro* apresenta, de variadas formas, a negação daquilo que ele mesmo afirmava como verdade. Este procedimento está de acordo com o que Theodor Adorno identifica como variação da distância estética, no romance moderno: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa das máquinas.” (ADORNO, 2003, p. 61). Deste modo, a narrativa moderna não apresenta mais um ponto de enunciação fixo e seguro, o que gera a possibilidade de questionamento da veracidade do que está sendo narrado. Partindo de um procedimento semelhante ao descrito por Adorno, o narrador de *Teatro* constrói sua história a partir de pressupostos que vão ser constantemente negados e reapresentados como falsos. Esse recurso cria a ilusão de uma narrativa que, no final, não se apoia em nenhum referente seguro.

O mesmo movimento é observado em *Os bêbados e os sonâmbulos*. O narrador de “Os executivos – uma farsa”, ao procurar estabelecer um ponto fixo que conferiria legitimidade ao texto, torna-se refém de sua própria estratégia, revelando seu caráter inventivo e fabuloso. O próprio título da segunda parte já antecipa a possibilidade da mentira: “uma farsa”. O mesmo movimento de antecipação dos acontecimentos por meio da escrita, observado em *Teatro*, será também literalmente apresentado pelo narrador de *Os bêbados e os sonâmbulos*: “Isto não é uma ficção, embora pareça. Na verdade, sempre acreditei num poder antecipatório da literatura.” (CARVALHO, 1996, p. 116).

Como observamos na descrição da estrutura narrativa de *Os bêbados e os sonâmbulos*, o romance conta com a elaboração de quatro narradores diferentes para uma mesma obra. A narração, contudo, não é apenas a alteração do ponto de vista de uma mesma história, pois, a cada mudança de narrador, são apresentadas novas informações a respeito dos acontecimentos

e dos personagens. O acúmulo de informação, ao invés de apontar para um esclarecimento dos fatos, ao contrário, gera cada vez mais dúvidas sobre o que está sendo narrado. Não há um desfecho conclusivo, pois as ambiguidades são mais fortes que qualquer possibilidade de resolução.

O procedimento de criação de um novo narrador para diferentes capítulos também sugere uma espécie de narrativa em abismo. A cada novo narrador, parece que estamos diante de uma narrativa que foi retirada de dentro da outra e assim sucessivamente, até chegarmos ao ápice, quando o último narrador dá a entender que a história que lemos seja invenção dele mesmo. Ao invés de uma resolução do problema, que apontaria para a interpretação de que a verdadeira identidade do narrador havia finalmente sido revelada, ao contrário, o que vemos é um gesto limite em que o narrador, ao revelar o seu caráter inventivo e fabuloso, coloca em xeque a própria legitimidade do que está sendo narrado. Estamos diante de um narrador que, a todo momento, questiona sua própria autoridade na elaboração do romance.

Este procedimento é frequente na obra de Bernardo Carvalho e, por vezes, se realiza de outras formas. Seu livro de contos *Onze* (1995), por exemplo, apresenta uma estrutura semelhante, em que são apresentadas onze histórias diferentes que se encontram, no final, num desfecho catastrófico em um aeroporto, onde as mesmas onze personagens são assassinadas. São personagens que não tinham nenhum vínculo entre si, a não ser a coincidência de estarem no mesmo dia, no mesmo local e morrerem na mesma circunstância. Outros romances, como o já mencionado *Teatro* (1998), *Medo de Sade* (2000) e *As iniciais* (1999), também apresentam uma divisão em duas partes em que cada uma apresenta um narrador diferente, com histórias que se comunicam de modo tangencial. A sugestão de intersecção entre as duas partes de cada romance intensifica os conflitos expostos em cada uma delas, potencializando as ambiguidades, ao invés de apresentar um desfecho satisfatório que resolva o problema vivenciado pelos personagens.

Esta estrutura narrativa fragmentária, que aponta constantemente para o próprio interior da narrativa e, com isso, questiona o poder de autoridade do próprio narrador, nos remete à ideia do *chiffonnier* benjaminiano. O romance de Bernardo Carvalho se apresenta como uma grande recolha de diferentes histórias que se comunicam. A intersecção destas histórias só é perceptível por meio dos detalhes. Neste sentido, entendemos que recolher histórias aleatórias, cuja relevância se apresenta por meio da atenção aos detalhes, é um gesto narrativo semelhante ao realizado pelo *chiffonnier* – aquele que recolhe os restos para que nada se perca.

### **3. Fragmentação e metalinguagem**

Fragmento e rastro são elementos de composição relevantes para o romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, sobretudo, na apresentação da narração da história dos dípticos. A estrutura da obra pictórica e sua incompletude apontam para a importância do fragmento e aproxima o quadro e o romance, o que propicia, novamente, um jogo de espelhos ou, mesmo, uma estrutura abissal, com uma obra dentro de outra obra – o quadro reflete e reitera a narração. Já o rastro parece ser o tema principal do quadro. A relação entre rastro e morte se apresenta de maneira indissociável, assim como a relação entre rastro e história. Tanto o fragmento quanto o rastro são noções que nos remetem à figura do *chiffonnier* benjaminiano.

Como vimos, a fragmentação já está presente na estrutura narrativa de *Os bêbados e os sonâmbulos*. Além disso, é possível observar que a fragmentação, como recurso de composição, se torna ainda mais significativa na apresentação dos dípticos – os quadros do pintor brasileiro do início do século XX. A própria forma desta obra de arte no interior do romance já antecipa a noção de fragmento. A imagem não é apresentada em uma única peça,

mas em duas. A separação da imagem em dois quadros distintos já aponta para a impossibilidade de totalização da representação da obra de arte e da apresentação de uma unidade, de um sentido total e coeso. Logo, a própria forma escolhida pelo pintor aponta para a incompletude da obra de arte e para a importância do fragmento.

Não bastasse isso, o quadro, no presente da narrativa, se caracteriza por serem “dípticos incompletos” (CARVALHO, 1996, p. 75). Segundo o personagem que Guilherme conheceu no aeroporto, e que participa da negociação ilegal desta obra, a família havia vendido para o museu duas peças de duas obras diferentes, como se fossem uma só. O quadro “Foi vendido desmembrado de propósito, [...] para que sempre pudessem contestar a imperfeição da obra, com base no fato cabal de estar incompleta” (CARVALHO, 1996, p. 76). Desse modo, não só a forma do quadro é fragmentária – ou seja, a base material do quadro, que é composto por duas telas separadas, e não apenas uma tela –, como também o próprio quadro foi desmembrado ao ter suas duas peças vendidas separadamente e, por isso, encontra-se incompleto. Este dado reforça a ideia de impossibilidade de totalização do sentido da obra de arte que, no interior do próprio romance, se apresenta fragmentada e incompleta.

A forma fragmentária e incompleta do quadro remete, por meio da sinédoque, à estrutura do próprio romance. Como vimos, a forma narrativa também é fragmentária, pautada na construção de narradores que se sucedem e que não apresentam um vínculo ou uma explicação lógica para que uma voz narrativa prossiga a outra. A narração é essencialmente fragmentária. Além disso, há a marca constante da incerteza e da falta de domínio do narrador sobre a matéria narrada – seja pela loucura, pela falta de informação ou pela invenção – o que reforça a ideia da impossibilidade da totalização do sentido da obra, neste caso, o romance. Logo, o quadro é uma imagem interior ao romance que reflete e reforça a própria estrutura narrativa em sua fragmentariedade e incompletude.

A noção de fragmentariedade é reforçada pela ideia de rastro, como vemos no romance. O narrador Guilherme não tem acesso a uma das partes do quadro. Ele tem a oportunidade de ver apenas a parte direita da obra. A parte esquerda é apenas imaginada, a partir da descrição que o outro personagem faz da imagem: “Perguntei que quadro era aquele e ele me pediu para imaginar uma mulher sentada numa paisagem inóspita, uma espécie de deserto. Enquanto falava, me lembrei do quadro no apartamento da testemunha.” (CARVALHO, 1996, p. 67). A ausência física da imagem da mulher remete à noção de rastro, uma vez que ela só pode ser recuperada por meio de outro dispositivo, no caso, a descrição, já que o contato físico é inviável. Além disso, a imagem que não é visualizada, o que, por si só, remete à ideia de rastro, é a representação de uma mulher morta – no caso, a esposa do pintor: “a parte direita, do morto, no caso, da morta, uma mulher muito branca e magra, com os cabelos escorridos sobre os ombros, enrolada numa manta florida.” (CARVALHO, 1996, p. 76). Desse modo, há uma associação entre a ideia de morte e rastro. É significativo o fato de que, justamente a parte do quadro que Guilherme não viu, e que está desaparecida, seja a que apresenta o cadáver, a imagem da morte. A morte é um desaparecimento – o desaparecimento da vida de uma pessoa – e seu corpo permanece como rastro da vida que não está mais presente.

A narração da história do quadro apresenta, portanto, uma sucessão de desaparecimentos e de rastros, restos que sobrevivem. Uma primeira dimensão do desaparecimento é a própria morte, que é retratada. Em seguida, temos o desmembramento do quadro que, não só foi pintado em duas partes, mas também encontra-se separado, incompleto. Ao visualizar o quadro d’ *Os banhistas ao sol*, Guilherme percebe que há uma ausência no quadro, pressentida pela disposição dos personagens na pintura, que se encontravam alinhados, como se estivessem diante de outro objeto, que não figurava no quadro. A percepção desta ausência também é uma concretização do rastro. Por fim, o fato de

que justamente a parte direita com a imagem da mulher morta seja a que está desaparecida, novamente reforça a manifestação do rastro, na obra. Os banhistas, à esquerda, ocupam uma posição periférica em relação ao centro de todo o quadro e são as testemunhas de uma morte que ninguém mais pôde presenciar – a imagem da morte retratada à direita do quadro. O desaparecimento da parte direita reitera a noção de um duplo desaparecimento – na morte e na perda da imagem da morte.

A noção de rastro também é relevante ao se considerar o contexto de produção e de recuperação dos quadros. São quadros aparentemente descartados pelo cânone e que são, inesperadamente, redescobertos por interessados em arte. Junto ao interesse pela obra em si, há o interesse em resgatar o contexto em que tais quadros foram produzidos, a partir do pacto dos jovens artistas no qual, quando um deles morresse, seria retratado, junto com os outros, como um modelo vivo: “A arte era essa: o esforço de trazer os mortos de volta para o mundo dos vivos, que posassem como modelos vivos.” (CARVALHO, 1996, p. 90). O ato de registrar a imagem da morte – a imagem de um corpo que está prestes a desaparecer – aponta para a importância da ideia de rastro e, também, do *chiffonnier* benjaminiano.

O interesse pela obra de um dos artistas, especificamente, se deve, contudo, a uma diferença fundamental: “suas cenas eram de um realismo constrangedor, porque, à diferença dos outros, que simulavam a vida dos mortos, era a morte de uma maneira nunca antes imaginada que brotava ali.” (CARVALHO, 1996, p. 73). Ao contrário dos demais artistas que negavam a morte por meio da simulação da vida do personagem retratado, o que chama a atenção nas obras do principal pintor é o fato de que o morto continua sendo apresentado como morto, ainda que o contexto simule uma vitalidade que passa a ser comprometida pela forte presença da morte. A centralidade da imagem da morte supera qualquer possibilidade de falseamento ou dissimulação da ideia da morte.

A avaliação de um dos personagens sobre estes quadros é reveladora: “todo o aparente absurdo desse procedimento contrastava radicalmente com os próprios quadros, de um realismo a toda prova.” (CARVALHO, 1996, p. 73). Percebe-se, por meio desta avaliação, que o quadro explora os limites entre realismo e representação, arte e realidade. O “realismo a toda prova” do quadro é, no limite, apresentado como escolha formal que expõe seu próprio artifício como artifício. Por ser excessivamente realista, a obra se torna de um realismo insustentável. Os limites entre representação e realidade também estão presentes por meio de detalhes da imagem retratada:

“É o pintor”, disse (e eu me aproximei), apontando para o terceiro banhista, que (foi só então que notei) tinha uma câmera fotográfica armada num tripé à sua frente e, ao contrário dos outros, que estavam de olhos fechados para o sol, fotografava sentado algo que tinha diante de si mas ficava fora do quadro. (CARVALHO, 1996, p. 21)

O primeiro detalhe que chama a atenção é a representação da imagem do próprio pintor, no quadro. É como se o autor da obra rompesse o limite entre realidade e representação para fazer parte do universo ficcional que ele criou. Este recurso remete à presença da homonímia, já mencionada anteriormente, em que as iniciais B.C. – de Bernardo Carvalho, autor do romance – se confundem com as iniciais do personagem, que enfrenta um processo de crise de sua própria identidade. Além disso, nota-se um contraste entre a posição do personagem equivalente à do pintor do quadro e a dos demais personagens que compõem a cena retratada. Enquanto os outros permaneciam de olhos fechados, o pintor interagiu com um objeto que se situava fora dos limites da peça por meio, justamente, de uma máquina fotográfica. Estes detalhes parecem insignificantes, mas apontam para uma série de considerações sobre a relação entre realidade e representação, mais precisamente, sobre os limites entre elas.

A apresentação do pintor do quadro em interação com um objeto exterior aos limites da obra aponta para a relação entre obra de arte e contexto de produção. O pintor é o único que é capaz de romper com o universo por ele criado para apontar para um elemento exterior e, com isso, incluí-lo. Além disso, o pintor está diante de uma máquina fotográfica, num gesto que indica o desejo de representação do que está fora daquele contexto ficcional, limitado. De certa forma, podemos pensar de modo análogo, que o mesmo gesto do pintor do quadro seja o do autor do romance. Enquanto o pintor olha para fora e, sobretudo, fotografa algo que está fora da imagem contextualizada, o autor do romance apresentaria indícios internos à obra que apontam para fora do contexto puramente ficcional, gerando um curto-circuito entre realidade e ficção. É como se a imagem do pintor fosse sobreposta pela do escritor, e a fotografia se revelasse metáfora não só da pintura, mas também da própria narrativa, num gesto metalinguístico. A mesma estrutura sustentada pela narração, em que uma história é retirada de dentro de outra história, é reconstruída na imagem da criação artística, por meio da metáfora da fotografia como pintura e narração.

Por fim, vemos que o autor nos apresenta como contexto os anos 1960 e 1970, no Brasil, período da ditadura militar. Não por acaso, o “fora” da tela em que está retratado o pintor e para o qual ele aponta é a imagem de uma mulher morta e ausente. O pintor e, por sinédoque, o autor, apontam para a imagem da morte e do desaparecimento do corpo. O autor aponta para o contexto exterior à obra – mas que, em certa medida, o incorpora – onde também a morte e a prática do desaparecimento do cadáver são comuns. Esse dado é reforçado pela presença da história da brasileira e do desaparecimento de seu marido provocado, ao que o romance indica, por autoridades brasileiras. São histórias – a do quadro e a da viúva – que não se comunicam de modo direto, mas que se tocam e se reforçam. Neste sentido, podemos ver um paralelo entre a imagem retratada no quadro e o sentido atribuído ao romance para os sonâmbulos:

[...] numa paisagem inóspita, improvável, ao mesmo tempo representações eles mesmos do esquecimento do mundo, deitados de olhos fechados para o sol, com exceção do que detinha a máquina fotográfica diante de si, entregues, expostos e subjugados a uma natureza que não os acolhia mas queimava e explodia, passivos diante do sol do deserto, do que os esperava. (CARVALHO, 1996, p. 74)

A apresentação da imagem do quadro aponta para uma atitude passiva, inerte e subjugada dos personagens dispostos na cena, em uma paisagem inóspita e hostil. De certo modo, a postura dos personagens do quadro se assemelha às qualidades atribuídas pelo narrador à figura do sonâmbulo – passivo e indiferente ao que acontece ao seu redor. Os personagens do quadro encontram-se imobilizados e, ao mesmo tempo, acomodados a um ambiente que evidencia um grau de violência contra eles mesmos. É, de certa maneira, um comportamento semelhante ao identificado na reação das pessoas próximas a Elena, diante do desaparecimento de seu marido, durante o regime militar. Os sonâmbulos da narração ecoam nos personagens do quadro. Também a relação entre os diferentes espaços permite uma aproximação por identificação. Da mesma forma em que os anos de ditadura apresentavam sinais claros de limitação de direitos e de risco à integridade física dos membros da sociedade, de modo geral, também o quadro apresenta seus personagens dispostos em uma paisagem com sinais evidentes de hostilidade e agressividade.

Este cruzamento entre dois momentos distintos e distantes da narrativa – os dípticos e a história do desaparecimento do marido de Elena – é sugerido pela sobreposição temporal, apontada pelo narrador, ao visualizar o quadro: “O quadro me incomodava também. Parecia fora de época. Puxava para dentro. Obrigava o espectador a querer viver num outro tempo, que nunca era o dele, eu achei. Uma nostalgia insaciável.” (CARVALHO, 1996, p. 21). Ao observar *Os banhistas ao sol*, Guilherme identifica uma sensação de inadequação temporal provocada pelo quadro. Ele se sente retirado de seu presente e levado para um outro tempo e

lugar. Do mesmo modo, o romance, ao apresentar o quadro e a história do desaparecimento, transfere o leitor do momento presente da narração para um passado recente, explicitamente mencionado no interior do romance, ainda que de forma lateral – os anos de ditadura militar brasileira. Não por acaso, o ambiente do quadro é de indefinição e incerteza, ao mesmo tempo em que expõe uma agressividade e hostilidade; pois não há, da perspectiva da narração, uma possibilidade de compreensão plena dos acontecimentos do período da ditadura e de seus consequentes traumas, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. Há, contudo, a percepção clara de que se tratou de um momento violento, tanto física quanto psicologicamente.

Desse modo, vemos que fragmentação, rastro e história estão intrinsecamente vinculados na narração dos dípticos do pintor do início do século XX. A narrativa apresenta um gesto incessante de atenção aos fragmentos e aos detalhes, em um movimento análogo ao *chiffonnier* benjaminiano. A história do quadro – um elemento circunstancial, dentro do romance, uma vez que a linha principal de construção narrativa se baseia na história de Guilherme – se revela um fragmento relevante para a compreensão do todo e, sobretudo, permite que o romance estabeleça uma relação entre narração e história. Como vimos, a narração do quadro ecoa a narrativa do desaparecimento e, assim, remete ao contexto de violência de Estado, vivenciado durante o regime militar. Ao recuperar a história do quadro, a narrativa opera ao mesmo tempo como o *chiffonnier*, atento ao detalhe, ao rejeito e ao periférico, e como o materialista histórico, capaz de recuperar um fragmento que está prestes a se perder.

#### 4. Invenção e recolha

Vimos que a figura do *chiffonnier* está presente, no romance de Bernardo Carvalho, por meio de sua estrutura essencialmente fragmentária e, também, assim como no romance de Caio Fernando Abreu, por meio da atenção que o narrador dedica aos detalhes e àquilo que não apresenta serventia aparente. No romance de Milton Hatoum, por sua vez, observamos que a figura do *chiffonnier* se constitui a partir de dois procedimentos narrativos principais, que se assemelham aos já mencionados: a recolha de fragmentos diversos para a elaboração desta história e a construção de uma voz narrativa que se constitui pelas bordas e que só é perceptível por meio da atenção aos detalhes. Para a elaboração dessa história, Nael conta com os fragmentos de história do passado que foram narrados a ele por seu avô e por sua mãe, ao que ele soma momentos por ele mesmo vivenciado. Esse gesto o aproxima do sucateiro que recolhe fragmentos prestes a serem desperdiçados – apagados pelo tempo.

Esse seu gesto está muito bem representado no seu esforço de recolhimento das poesias de seu antigo professor, assassinado pelos militares. No dia da prisão de Laval, Nael recolhe seus escritos, a fim de não deixar que sua história seja relegada ao esquecimento: “Na manhã da caçada ao mestre eu apanhei a pasta surrada, perdida na beira do lago. Dentro da pasta, os livros e as folhas com poemas, cheias de manchas” (HATOUM, 2006, p. 143). Este gesto de Nael o aproxima da figura do *chiffonnier*.

Nael recolhe os escritos de Laval, suas poesias. Elas figuram como rastros de um personagem aniquilado. As poesias de Laval são ruínas de um passado para sempre marcado na memória de Nael. Ao recolher seus poemas, a memória de Laval estará parcialmente assegurada e o sofrimento por ele vivenciado naqueles dias de abril será lembrado, apesar dos esforços dos militares para que sua história fosse para sempre esquecida: “Halim me aconselhou a não mencionar o nome de Laval fora de casa. Outros nomes foram emudecidos”

(HATOUM, 2006, p. 149). Além de assegurar sua memória, Nael também cria laços de identificação com seu antigo professor assassinado, vindo a ser também professor no antigo colégio em que Laval lecionava. Essa identificação entre os personagens – professor e aluno – é reforçada pela descrição que Nael apresenta do modo de vida de seu professor, ele mesmo um sucateiro, alguém que sobrevivia dos amontoados de papéis e de restos:

Lembrava-me das poucas vezes que havia participado das leituras no porão. Pilhas de papel cercavam a rede onde ele dormia. Do teto pendiam esculturas, móveis e objetos de papel. Talvez não tivesse jogado fora uma só folha. Devia guardar tudo: bilhetes, poemas e inúmeras anotações de aula rabiscadas em folhas de papel enroladas, dobradas, ou soltas, espalhadas no chão sujo. Nos cantos escuros amontoavam-se garrações vazios de vinho, e no piso cimentado restos de comida ressequida se misturavam a asas de barata. “Este caos é mais infecto que um pesadelo, mas é o meu alimento”, dizia Laval aos alunos. (HATOUM, 2006, p. 141)

Esta forma narrativa, contudo, comporta uma dimensão paradoxal, que compreende ao mesmo tempo a necessidade de narrar e a dificuldade de elaborar a memória, sempre ameaçada pelo fantasma do esquecimento. Nael manifesta essa dificuldade que está presente em toda sua narrativa: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio.” (HATOUM, 2006, p. 67). Esta mesma lacuna será constitutiva do narrador, que elabora esta narrativa na medida em que revisa seu passado em busca de conhecer a identidade de seu pai.

Um dado significativo do romance é a alteração gradual de foco narrativo. No princípio, o romance é narrado em terceira pessoa. Aos poucos, o narrador dá indícios de que conhece a vida da família na intimidade, até revelar-se, finalmente, como Nael. Este movimento aponta, por um lado, para o processo de escrita como um processo de construção

da própria subjetividade do narrador protagonista.<sup>18</sup> Por outro lado, este mesmo movimento anuncia uma relativização da centralidade do narrador, no romance.

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. (HATOUM, 2006, p. 9)

O parágrafo acima, que inaugura o romance, indica que a narrativa inicia-se *in media res*, ou seja, com os acontecimentos já em curso. As primeiras informações do romance, por meio deste parágrafo, dirigem-nos para a história de Zana. Com o decorrer do romance, saberemos quem é Zana e, com o desenvolvimento da narrativa, entenderemos as referências à sua infância e, também, porque ela deve deixar este local – a casa onde viveu com o pai e onde, depois, criou seus próprios filhos. Estes dados encaminham o leitor para a ideia de que se trate de um romance em terceira pessoa: o narrador nos apresentará a história de Zana.

Pouco mais abaixo, ainda na primeira página, o leitor se depara com uma desestabilização deste foco narrativo. Sem deixar muitos indícios, o narrador apresenta marcas de uma primeira pessoa, inserindo-se, ainda que muito sutilmente, na história narrada:

“Sei que um dia ele vai voltar”, Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença, o rosto que fora tão belo agora sombrio, abatido. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço

---

<sup>18</sup> Ressaltamos que este processo é compreendido, aqui, de acordo com o estudo de Daniela Birman (2007), sobre o narrador de Milton Hatoum. A estudiosa se dedica a compreender a construção de um narrador fronteiriço, na obra do escritor, que, por sua posição limítrofe, estaria em oposição com a ideia de afirmação de uma identidade fixa e segura. Desse modo, o processo de constituição da subjetividade do narrador não visa a afirmação de uma identidade plena, segura, essencializada, e sim a construção de uma identidade possível, perpassada pelas marcas do tempo e sujeita a mudanças. O maior indício desta forma de compreender a construção de sua subjetividade é o fato de que o narrador não nos revela se sabe ou não quem é seu pai. A permanência do segredo – ou a recusa da resposta – mantém um dos principais conflitos em suspenso, projetando a dúvida do leitor para além do fim da narrativa.

engessado, sujo, cheio de títica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina. (HATOUM, 2006, p. 9)

Percebemos que esta passagem ainda se concentra na história de Zana. O episódio ao qual o narrador se refere – mais tarde saberemos – antecede em dias a morte do personagem feminino. Já viúva, Zana se abala com o sumiço de Omar. Yaqub já morava em São Paulo há anos e sua relação com os pais era fria, distante. O dado novo apresentado por este excerto deve-se à inserção do narrador na história em que narra. Há marcas de primeira pessoa e, inclusive, o narrador afirma ter sido ele mesmo quem encontrou Zana caída. Mas a presença deste narrador, neste momento inicial, é quase fantasmagórica. Tomamos contato apenas com a referência pronominal: “me”, “mim”, “minha”, “eu”. Não há, para além disso, outras referências que possibilitem a construção de um personagem. Pairam muitas perguntas que serão respondidas pelo romance, mais adiante: quem é este “eu”? Por que ele estava na casa onde encontrou Zana? Que tipo de relação ele tinha com Zana, até então a protagonista do romance? Logo nas primeiras páginas instauram-se algumas dúvidas a respeito do uso do foco narrativo que ganharão outras nuances:

Quando Yaqub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro. O cais da praça Mauá estava apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália. Bandeiras brasileiras enfeitavam o balcão e as janelas dos apartamentos e casas, rojões espocavam no céu, e para onde o pai olhava havia sinais de vitória. Ele avistou o filho no portaló do navio que acabara de chegar de Marselha. Não era mais o menino, mas o rapaz que passara cinco dos seus dezoito anos no sul do Líbano. (HATOUM, 2006, p. 11)

O excerto acima inicia o segundo capítulo. Neste episódio, Halim vai até o Rio de Janeiro para recepcionar o filho Yaqub, que havia passado os últimos cinco anos no Líbano, por imposição dos pais. Novamente, vemos fortes indícios de narração em terceira pessoa, como uma espécie de recuo do foco narrativo. O significativo, aqui, é que o narrador tem acesso a detalhes de uma cena distante tanto espacial quanto temporalmente. Note-se os

detalhes da recepção, a agitação do porto – detalhes que levantam duas hipóteses: trata-se de um narrador onisciente ou de um narrador observador, que presencia a cena. A primeira possibilidade, no entanto, gera um paradoxo, pois, se já temos indícios anteriores de um narrador em primeira pessoa, ele não poderia ser um narrador onisciente. Por outro lado, levando-se em consideração a hipótese de um narrador observador, ainda pairam muitas lacunas a respeito de quem seja este narrador e que papel ele ocupa na história narrada. A seguir, encontramos outro indício de narrador onisciente, ainda mais forte:

[...] sem tirar os olhos da paisagem da infância, de alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente.

Os barcos, a correria na praia quando o rio secava, os passeios até o Careiro, no outro lado do rio Negro, de onde voltavam com cestas cheias de frutas e peixes. Ele e o irmão entravam correndo na casa, ziguezagueavam pelo quintal, caçavam calangos com uma baladeira. Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. [...].

Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscado no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, agüentar o cerco e os socos deles e revidar com fúria e palavrões. (HATOUM, 2006, p. 14)

A esta altura, percebemos que o narrador tem acesso às memórias de infância de Yaqub e aos sentimentos experimentados pelo personagem na presença do irmão, durante a infância. São fortes indícios que apontam para a construção de um narrador onisciente, contrastando com a ideia de narração em primeira pessoa, apontada anteriormente. Aqui, não há como afirmarmos a presença de um narrador observador, pois este narrador recupera as memórias e sentimentos do personagem: a infância, a raiva, o medo. Logo, o narrador tem acesso não só a informações que estão distantes espacialmente e temporalmente, mas também à subjetividade dos personagens, no caso, dos pensamentos, memórias e sentimentos de Yaqub.

Pouco mais adiante, tomamos conhecimento de um dado significativo a respeito da constituição deste narrador: “Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (HATOUM, 2006, p. 23). Neste excerto, o narrador reitera a sua presença como observador desta história e enfatiza sua importância para a compreensão do todo da história que narra. Como ele mesmo diz, ele acompanha o desdobramento dos fatos até o fim. Logo, não restam dúvidas sobre a presença de um narrador observador em primeira pessoa. Mas, para além disso, o narrador revela que muitas partes desta história foram narradas a ele por Domingas, sua mãe. Por isso o narrador tem acesso a detalhes passados, que ocorreram antes mesmo de ele nascer. Além de Domingas, o narrador, que somente mais tarde saberemos chamar-se Nael, conta com outro personagem para recolher estes vários fragmentos de história. Halim, seu avô, compartilha com ele vários momentos de sua vida: o amor por Zana, o desafio de conquistá-la, o ciúme que sentiu com o nascimento dos gêmeos – principalmente de Omar –, o medo que sentia das consequências do rancor que pautava a relação entre os filhos:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. (HATOUM, 2006, p. 39).

Na passagem aparece, como citação de Halim, a metáfora da narração como uma trama, um tecido. Os retalhos que Halim junta, aos poucos, e os relata a Nael, são recolhidos por este, que, enquanto narrador do romance, reproduzirá o mesmo procedimento na construção desta narração. Aos “retalhos” de Halim, Nael agregará os vários fragmentos de história narrados também por sua mãe, Domingas e, também, aquilo que ele mesmo presencia.

Por conta do procedimento recorrente do narrador de Milton Hatoum, de justapor diferentes vozes narrativas, é recorrente a tentativa de aproximá-lo do narrador tradicional (Cf. TOLEDO, 2004). Este argumento costuma se basear no fato de que seus narradores resgatam muitas histórias de caráter oral. Esta visão sobre a literatura de Hatoum, no entanto, não parece suficiente. Como mostra Techima (2005), os romances de Hatoum apresentam narradores que, a todo instante, cedem espaço para diferentes vozes, gerando o que a estudiosa denomina “profusão de narradores”. Logo, a estrutura narrativa das obras apresenta em sua forma uma multiplicação de perspectivas que impedem, por todos os lados, a consolidação de uma visão total e definitiva sobre os fatos, procedimento que, até aqui, vimos identificando com a ideia de fragmentação. Como Techima afirma, trata-se de uma problematização das narrativas de caráter oral e não da incorporação desta tradição narrativa, nos romances. Além disso, como Techima muito bem afirma, em Milton Hatoum, não se trata de atestar a morte da narrativa, mas de construir uma narrativa possível.

À medida que o narrador dá continuidade à narração da história da família de Zana e Halim, ele, aos poucos, dá pequenas informações sobre si mesmo, demonstrando que também faz parte da rotina da casa:

Nos primeiros meses depois da chegada de Yaqub, Zana tentou zelar por uma atenção equilibrada aos filhos. Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quarto construído no quintal, fora dos limites da casa. Rania dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. (HATOUM, 2006, p. 23-24)

Percebe-se que o foco da história continua sendo os acontecimentos da família, núcleo principal do romance, em especial, a história de rivalidade entre os irmãos. No entanto, o narrador, sobre o qual já não restam dúvidas a respeito de sua presença física, dá a entender

que participa, ainda que de maneira marginal, da vida da família. Somente mais tarde saberemos que ele era filho de Domingas, a empregada agregada, e, ainda, que ele era filho bastardo de um dos gêmeos.

Sua participação periférica nesta história ganha novos contornos. A narração da história nuclear, a história da família, revela-se um exercício de reconstrução da própria história do narrador. Nael, aos poucos, dá mais informações sobre si mesmo, a ponto de revelar sua maior angústia: saber sobre suas origens. Sua presença na história da família torna-se mais frequente, mas, ainda assim, ele continua ocupando uma posição marginal, periférica, tanto no que diz respeito ao papel que ocupa na rotina da casa quanto no que diz respeito à sua participação enquanto protagonista da história que narra.

A presença de Nael como um personagem periférico pode ser observada em passagens como: “Podia freqüentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam” (HATOUM, 2006, p. 60). Verifica-se um tratamento impessoal entre Nael e seus familiares. Ele se refere a seus avós como os donos da casa. Até então, Nael não sabe sobre suas origens, embora desconfie. Além da impessoalidade, verifica-se que Nael é explorado pela família. Ele frequenta o pior colégio da cidade, o Galinheiro dos Vândalos, e tem pouco tempo para dedicar-se aos estudos, pois passa boa parte do dia ocupado com os afazeres da casa, sendo tratado como um empregado:

A estátua da santa no pequeno altar tinha que ser lustrada todos os dias, e uma vez por semana eu subia à platibanda para limpar os azulejos da fachada. Além disso, havia os vizinhos. Eram uns folgadões, pediam a Zana que eu lhes fizesse um favorzinho, e lá ia eu comprar flores numa chácara da Vila Municipal, uma peça de organza na Casa Colombo, ou entregar um bilhete no outro lado da cidade. (HATOUM, 2006, p. 61)

Dentre as tarefas que Nael cumpria a pedido de Zana, uma dava-lhe certo prazer. Zana pedia a Nael que ele se informasse sobre as brigas nas casas dos vizinhos para contar-lhe tudo:

Quando as casas da rua explodiam de gritos, Zana me mandava zarelhar pela vizinhança, eu cascavilhava tudo, roia os ossos apodrecidos dos vizinhos. Era cobra nisso. Memorizava as cenas, depois contava tudo para Zana, que se deliciava, os olhos saltando de tanta curiosidade [...]. *Eu me esmerava dos detalhes, inventava, fazia uma pausa, absorto, como se me esforçasse para lembrar, até dar o estalo [...]*. (HATOUM, 2006, p. 63-64 – grifo nosso)

Esta tarefa realizada por Nael, ou seja, contar à Zana as fofocas da vizinhança, antecipa sua tarefa futura: narrar a história da família e sua própria história. Ressaltamos, no fragmento acima, o envolvimento do narrador com essa sua primeira atividade narrativa. Ele não omite sua interferência na história, admitindo que adicionava ou alterava detalhes, “inventava”. Esta revelação do narrador é importante para compreendermos que, assim como ele inventava ao narrar a história dos vizinhos, ele também pode inventar detalhes ao narrar a história da família e sua própria história.

Logo, estamos diante de um narrador que adota uma postura muito distante do narrador imparcial. Ele interfere na história que narra, manipula os fatos, a fim de dar a sua versão, a versão que ninguém mais poderá construir a não ser ele mesmo. Isso não põe em descrédito a história narrada, mas evidencia aquilo que o próprio narrador nomeou anteriormente: o jogo, cujas peças ele dispõe da maneira que lhe convier. Com isso, estamos diante de um narrador que lança mão da inventividade, capaz de imaginar situações e sentimentos que poderiam levar o leitor a crer que estivesse diante de um narrador onisciente, quando na verdade estamos diante de um narrador cujo traço principal é a inventividade.

Este movimento revela algo significativo a respeito deste narrador: ele não é confiável. E restabelece a tensão entre o narrar e o narrado. Estamos diante, novamente, de uma

desestabilização do foco narrativo, no romance de Hatoum. Para além de observador da história que narra, este narrador interfere naquilo que narra: “Eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado” (HATOUM, 2006, p. 101). O gesto de recompor o passado, realizado pelo narrador, não é imparcial. O passado – seja seu passado pessoal, seja o passado de seus familiares e, mesmo, a história da cidade durante os anos de regime militar – é algo que lhe diz respeito. Os cacos dispersos do passado somente têm esta combinação porque dependem da ação daquele que narra.

A busca do narrador pela reconstrução do passado de sua família e pela compreensão de suas origens encaminha-se para o desfecho. Antes de sua mãe falecer, ela dá indícios sobre suas origens e, pela primeira vez, já perto do fim da narrativa, tomamos conhecimento sobre o nome do narrador:

“Quando tu nasceste”, ela me disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele [...]” (HATOUM, 2006, p. 180)

Domingas revela, ainda, que havia sido violentada por Omar. Essa revelação faz com que Nael passe a ponderar sobre esse episódio como o possível momento de sua concepção. Omar, uma noite, havia invadido o quarto de Domingas e forçado uma relação sexual com a empregada. Desprovida de tudo, com medo de ser expulsa da casa por estar grávida, Domingas cede mais uma vez ao concordar que seu filho carregue o nome que Halim escolheu. Um nome árabe, que nada tinha a ver com suas raízes indígenas. Domingas concorda, pois sabia que o avô era o único meio de garantir a criação e a educação de seu filho. Além disso, o nome árabe era um meio de criar um vínculo entre a família e o filho bastardo.

A busca pela própria história consolida-se com a narração do romance. Nael desvenda o final trágico da família: os avôs, Halim e Zana, e sua mãe, Domingas, morrem. A rivalidade entre Yaqub e Omar intensifica-se a ponto de Yaqub usar de sua influência econômica e política para perseguir o irmão, que tantas vezes o agrediu. Omar é preso por dívidas e por força da perseguição de Yaqub. Rânia perde todos os bens da família para tentar assegurar Omar. Depois de solto, Omar parece atordoado e envereda por uma vida de errâncias. Nael acaba por jamais estabelecer uma provável relação de pai e filho, seja com Omar, seja com Yaqub. Os cacos que Nael recolhe para reconstruir sua própria história reúnem-se, finalmente, na elaboração do próprio romance.

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa [...]. (HATOUM, 2006, p. 183)

Este excerto reitera o caráter metalinguístico do texto. A atividade narrativa, uma ação criadora, coloca-se como uma tarefa para Nael. Narrar é recolher os cacos do passado, ruínas que perduram no tempo. Estes cacos, fragmentos de memórias do passado, é que, reunidos de modo muitas vezes aleatório, produzem o caráter fragmentário do romance. A decisão de escrever a própria história reaproxima Nael e Laval.

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer. (HATOUM, 2006, p. 197)

A atividade criadora de ambos os personagens, por meio da escrita, realça o forte traço metalinguístico que atravessa todo o romance. A metalinguagem, aqui, propõe a arte narrativa

e/ou poética praticada por Nael e Laval como representativas de uma postura de resistência à violência. Laval adotava uma postura de contestação à ordem e sua poesia, ao mesmo tempo que pretendia-se um escape, também funcionava como chama atrativa para que seus alunos propagassem essas ideias de contestação, de liberdade. Nael, por sua vez, recompõe sua história e denuncia a exploração que ele e sua mãe, descendentes indígenas, sofriram, mesmo no ambiente doméstico. A narrativa de Nael também não deixa de fazer justiça à memória de Laval, registrando-a como um marco em sua experiência pessoal, inaugurando um período de violências promovidas pelo governo militar. As histórias de Nael e Laval cruzam-se no passado e, mesmo com a interrupção da vida do antigo professor, suas trajetórias encontram-se no presente, por meio da literatura.

# **CAPÍTULO 3**

## UMA INTERPRETAÇÃO ALEGÓRICA

O livro *Alegoria*, de João Adolfo Hansen (2006), traz uma história do conceito de alegoria e suas diferentes manifestações ao longo da história da retórica. A primeira noção de alegoria apresentada por Hansen pressupõe uma forma de conhecimento que se baseia numa relação de identidade: “A alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*.” (HANSEN, 2006, p. 7). Isto quer dizer que o sujeito que afirma *a* já detém um conhecimento sobre este primeiro elemento e, por analogia, é capaz de conhecer *b*. Segundo Hansen, este procedimento construtivo foi denominado pela Antiguidade greco-latina e cristã de “alegoria dos poetas” (HANSEN, 2006, p. 7). O autor aponta para o mecanismo identitário que opera na alegoria dos poetas: “Desta maneira, nos textos antigos que lançam mão de procedimentos alegorizantes, há um pressuposto e um efeito, que permitem isolar a estrutura e a função da alegoria: ela é mimética, da ordem da representação, funciona por semelhança.” (HANSEN, 2006, p. 8).

Hansen apresenta, ainda, uma segunda concepção de alegoria, denominada “alegoria dos teólogos”: “A ‘alegoria dos teólogos’ não é um modo de expressão verbal retórico-poética, mas de interpretação religiosa de coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados.” (HANSEN, 2006, p. 8). Para o autor, as duas concepções de alegoria são diferentes e complementares. A alegoria dos poetas atua no campo da expressão, constituindo uma maneira de falar e escrever. Já a alegoria dos teólogos, pertence ao campo da interpretação, constituindo-se como um modo de entender e decifrar. (HANSEN, 2006, p. 8).

A alegoria em Walter Benjamin não endossa o mesmo sentido tradicional do conceito de alegoria. Ela aparece em diversos textos do filósofo, mas é no seu estudo sobre a *Origem do drama trágico alemão* (2011) que Benjamin torna explícito o seu modo de compreensão da alegoria. Neste estudo, o filósofo aponta para a distinção entre as concepções tradicionais de

alegoria e a alegoria do drama trágico alemão, que surge no século XVI: “O conceito do alegórico só pode fazer justiça ao drama trágico se o distinguirmos, não apenas do símbolo teológico, mas também, com igual clareza, da mera palavra ornamental.” (BENJAMIN, 2011, p. 240).

O estudo de Walter Benjamin sobre o drama trágico alemão propõe o trabalho de interpretação de peças trágicas alemãs do século XVI que foram menosprezadas pela crítica de tragédia. Esta se baseava em valores estéticos estabelecidos pela antiguidade clássica, especialmente pelos estudos de Aristóteles sobre poética e retórica. Os críticos do século XVI e mesmo posteriores ao barroco ainda seguiam o modelo clássico, desprezando as obras que não apresentassem as características definidas na antiguidade. As obras trágicas alemãs do barroco divergiam em vários aspectos formais do que estabelecia a retórica e a estética clássica e, por isso, foram ignoradas pela crítica. Walter Benjamin, já no século XX, se dedica ao trabalho de resgatar essas obras do esquecimento, elaborando uma teoria do conhecimento que rompa com a visão tradicional da crítica e que permita compreender qual o fundamento histórico que levou os escritores do século XVI a escreverem tais obras, divergindo do modelo clássico. Com isso, Benjamin recupera aspectos formais desses textos que o leva à afirmação da alegoria como procedimento fundamental da tragédia barroca alemã.

Walter Benjamin ressalta o processo de transformação histórica do período como sendo significativo para a emergência da tragédia alemã. No século XVI, tem início a Reforma religiosa, que afetará algumas certezas estabelecidas pela Igreja Católica, até então, como a salvação, a fé e a transcendência. O barroco continua sendo um período de hegemonia do cristianismo, mas os homens daquele tempo sofreram um abalo nas formas de expressão de sua fé:

Como, neste contexto, nem a rebelião nem a submissão eram realizáveis em termos religiosos, toda a força da época se concentrou na revolução total dos

conteúdos de vida, preservando a ortodoxia das formas religiosas. Resultado: os homens ficaram impedidos de se expressar de forma autêntica e imediata. (BENJAMIN, 2011, p. 76)

O luteranismo provocou um conflito em que o homem passou a se dividir entre as noções de transcendência da vida da fé e a imanência da vida quotidiana. Este conflito se manifesta, sobretudo, na certeza da finitude e da fragilidade da vida. As tragédias alemãs darão expressão a esse sentimento, concentrando este conflito, sobretudo, na figura do monarca. As obras apresentam reis ou príncipes suscetíveis a fragilidades e à morte. Diferentemente da visão de mundo anterior, em que o rei era o representante direto de Deus, na Terra, o monarca passa a ser representado como um homem que, mesmo dispondo de tantos poderes, não escapa às mesmas vicissitudes da humanidade. Esta constatação instaura uma perspectiva melancólica. Benjamin, em sua interpretação de *Hamlet*, de Shakespeare, diz que: “O príncipe é o paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o fato de também ele estar sujeito a ela.” (BENJAMIN, 2011, p. 147).

A definição de alegoria barroca, para Benjamin, se estabelece em contraposição ao símbolo. Este aponta para um sentido único, estabelecido e imutável. É a recomposição do tempo mítico. Já a alegoria está aberta à mudança, à variação e à incompletude do sentido. Ela se volta para o tempo histórico e para as marcas do tempo, presentes na ruína:

Do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora – a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico. (BENJAMIN, 2011, p. 187)

A alegoria não concebe, portanto, um sentido pré-determinado e totalizante. Sua forma será a justaposição ou o acúmulo de fragmentos que, articulados, compõem uma nova visão, ainda sujeita à transformação histórica e ao envelhecimento: “No campo da intuição alegórica

a imagem é fragmento [...]. Extingue-se a falsa aparência da totalidade [...].” (BENJAMIN, 2011, p. 187); “O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso.” (BENJAMIN, 2011, p. 190)

O conceito de alegoria definido por Benjamin permite compreender aspectos da literatura brasileira contemporânea, ainda que em se tratando de um contexto tão diverso do barroco alemão. Sua visão da alegoria como uma imagem que se apresenta de modo fragmentário e que conserva as marcas do tempo nos permite uma aproximação entre a obra do filósofo e a nossa leitura dos romances aqui abordados. Os romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum apresentam histórias que fazem menção ao período de ditadura militar. Além disso, há a recomposição do cenário político da época, por meio de personagens que representam os diferentes grupos em conflito dos anos 1960 e 1970. São eles guerrilheiros, militares, artistas engajados socialmente, a imprensa conivente com o governo militar, a população amedrontada, agentes do DOPS etc. São todos elementos que permitem afirmar que os romances dialogam, diretamente, com o contexto histórico de ditadura militar. Este diálogo, contudo, não se dá de modo completo e coeso. Podemos acompanhar o esforço dos personagens e narradores para recuperar os fragmentos do passado soterrados em seu inconsciente ou, mesmo, inacessíveis. Mas, a busca por estes elementos do passado não os levam a uma situação de compreensão plena e satisfatória de suas histórias. Ao contrário, as dúvidas permanecem latentes e os protagonistas se deixam assombrar por fantasmas que ressurgem nesse processo de busca. Os protagonistas se deparam com fragmentos de um passado que permanece incompleto, embora eles sofram uma transformação ao longo do processo.

Henri Meschonnic (1986) dedica-se ao estudo da alegoria em Walter Benjamin, no ensaio “*L’allégorie chez Walter Benjamin: une aventure juive*” (“A alegoria em Walter

Benjamin: uma aventura judaica”). Este trabalho foi escrito para ser apresentado em um congresso, na França, por ocasião da primeira publicação do livro das *Passagens*, do filósofo. Meschonnic propõe investigar o papel da alegoria não só no livro das *Passagens*, mas em toda a obra de Benjamin, levando em consideração um dado relevante: o fato de o filósofo ser judeu. Mais do que isso, também o fato de grande parte dos estudiosos de Benjamin não abordar a dimensão judaica da obra do filósofo. Meschonnic se dedica, justamente, a demonstrar como a alegoria, em Benjamin, é tributária de sua visão judaica de mundo e do conhecimento. O autor demonstrará, ainda, como a alegoria está relacionada a outras dimensões da obra do escritor, vinculando-se com suas noções de história, linguagem, tradução e língua hebraica. Por este motivo, Meschonnic afirma: “Trata-se de mostrar não somente que Benjamin, a partir do estudo da alegoria, fez da alegoria um método, mas sobretudo que ele transformou a retórica da alegoria em forma-sujeito.” (MESCHONNIC, 1986, p. 708).<sup>19</sup> De acordo com esta concepção proposta por Meschonnic, a alegoria, para Benjamin, não pode ser uma forma já estabelecida do conhecimento, mas, ao contrário, uma forma que se abre constantemente à formação do conhecimento, permitindo a associação de elementos aparentemente distantes e mesmo, em alguns momentos, ao paradoxo e ao contraditório. Nisso consiste a semelhança entre a alegoria e a história para Benjamin:

[...] a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. (BENJAMIN, 2011, p. 189)

Já Idelber Avelar, em seu livro *Alegorias da derrota* (2003), enfatiza o caráter negativo da alegoria benjaminiana: “A alegoria seria então uma forma desesperada, a própria

---

<sup>19</sup> “Il s’agit de montrer non seulement que Benjamin, à partir de l’étude de l’allégorie, a fait de l’allégorie une méthode, mais surtout qu’il a transformé la rhétorique de l’allégorie en forme-sujet.” (MESCHONNIC, 1986, p. 708)

expressão estética da desesperança.” (AVELAR, 2003, p. 85). O autor dedica-se ao estudo de obras literárias latino-americanas posteriores aos regimes ditatoriais que foram implantados em diversos países. Avelar empenha seu trabalho no sentido de melhor compreender as relações entre narrativas alegóricas, tão frequentes durante o período de ditadura e mesmo depois dele; a falência do *boom* literário, que precedeu os regimes ditatoriais; a abertura de mercado dos países latino-americanos para o capital estrangeiro e a (in)consequente implantação do neoliberalismo como política econômica em quase toda a América Latina.

Avelar procura estabelecer um outro sentido para a profusão de narrativas de caráter alegórico durante as ditaduras militares latino-americanas que não o que vem sendo canonizado por parte da crítica literária. De modo geral, há um consenso de que a censura, estabelecida pelos regimes militares, tenha contribuído com a emergência dos gêneros do realismo mágico ou fantástico e de narrativas de caráter alegórico. Como os escritores da época estavam impossibilitados de exprimir críticas aos governos ditatoriais e de expressar publicamente uma visão de mundo contrária ao estabelecido pela ordem vigente, a narrativa alegórica de caráter fantástico teria sido uma forma encontrada por vários escritores para driblar a censura e, com isso, levar aos leitores suas críticas e insatisfações. Leituras como essa podem ser encontradas em autores como Flora Sussekind (1985) e Silviano Santiago (1982), por exemplo, que apresentam, ainda na década de 1980, logo após o fim da censura, no Brasil, algumas primeiras tentativas de explicação sobre o que representou a literatura brasileira produzida durante a censura e o que mudava no cenário cultural com o fim da censura.

Idelber Avelar, contudo, deliberadamente se recusa a concordar com esta opinião de parte da crítica literária. Isto porque ele – num gesto político e crítico – discorda de que os regimes militares e a censura tenham tido alguma influência positiva para a cultura. Deste modo, Avelar se lança no desafio de atribuir um novo sentido para a profusão de narrativas

alegóricas, no período. Para o autor, este conjunto de narrativas se valem da alegoria porque encontram, nela, a possibilidade de falar daquilo que não compreendem, de falar de sua visão fracassada, de sua impossibilidade de ruptura com os limites estabelecidos. Isto só é possível porque o autor parte de uma concepção benjaminiana da alegoria, que propõe a construção de uma visão de mundo a partir da ruína, do fragmento, da incerteza; e não da concepção tradicional de alegoria, que portaria um conhecimento estabelecido que necessitasse apenas ser apresentado de uma forma diferente. O que importa, para Avelar, é o processo de reconhecimento da impossibilidade do dizer e a dificuldade do dar a conhecer:

A alegoria é a face estética da derrota política [...] não por causa de algum agente extrínseco, controlador, mas porque as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narrar a derrota. As ruínas são a única matéria-prima que a alegoria tem a sua disposição. (AVELAR, 2003, p. 85)

Logo, a alegoria pós-ditatorial, na América Latina, comporta uma constante sensação de fracasso: “a verdadeira história não foi narrada, o *outro* ao qual alude a alegoria [...] permanece indizível. Na alegoria, o exterior não é, portanto, incorporado, domesticado e conjurado [...], e sim mantido enquanto um exterior radical, inominável. (AVELAR, 2003, p. 94). As narrativas de Bernardo Carvalho, Caio Fernando Abreu e Milton Hatoum abrem-se a esta perspectiva, adotando a incompletude, a falta, a impossibilidade de compreensão plena como forma de narração do passado, que permanece obscuro, mas que, ao mesmo tempo, pulsa e demanda um esforço para resgatá-lo. Os fragmentos do passado emergem no presente e instauram a necessidade urgente de construir uma ponte, um vínculo com este período da história que permanece obscuro: “É somente por aqueles que não têm esperança que a esperança nos foi dada”,<sup>20</sup> escreve Benjamin, num ensaio sobre Goethe (BENJAMIN *apud*

---

<sup>20</sup> “*C’est seulement pour ceux qui sont sans espoir que l’espoir nous a été donné*” (BENJAMIN *apud* MESCHONNIC, 1986, p. 734)

MESCHONNIC, 1986, p. 734). É porque a história permanece incompreensível e velada que é preciso que se narre pelas bordas e sobre as rasuras o que até agora não foi compreendido.

### **1. Fantasmas do passado, imagens do presente**

O romance *Onde andaré Dulce Veiga?* compartilha da mesma forma de abordar a alegoria e o passado político proposta por Avelar. O romance apresenta a busca do narrador protagonista por Dulce Veiga. Sua trajetória alegoriza o esforço da geração que sobreviveu ao regime militar para entender-se com seu passado traumático. Dulce Veiga representa esse passado idealizado, idílico, quando todas as possibilidades de sucesso eram viáveis. A ditadura militar se impõe como um obstáculo para a geração dos anos 1960 – representada pelo narrador – que experimenta o fracasso de seus ideais de juventude. Ao ver-se inesperadamente diante deste passado que permanecera recalcado por vinte anos, o narrador protagonista inicia um processo de revisão de sua vida pessoal, que acompanha o processo de recuperação de fragmentos desconexos desse passado.

Estes fragmentos do passado se manifestam de diferentes formas: lembranças, confusão mental, reencontro com pessoas que conviveram com Dulce Veiga. Mas uma forma significativa da ressurgência desse passado no presente ocorre por meio das visões de Dulce Veiga que aparecem para o protagonista. Estas visões surgem de modo inesperado, como fantasmas de um passado que retornam para assombrá-lo. No entanto, estes fantasmas se entrecruzam com imagens do presente. Ao protagonista ocorrem cinco visões de Dulce Veiga, cada uma em dias diferentes. Há um gesto recorrente que o fantasma de Dulce repete. Ele ergue o braço direito e aponta o dedo para cima. Este mesmo gesto, no entanto, é realizado por Márcia Felácio, filha de Dulce. Quando o protagonista conhece Márcia no estúdio de

gravação de um vídeo clipe das *Vaginas Dentatas*, a primeira imagem que ele tem da vocalista do grupo é justamente essa: “Márcia virou de costas, ergueu o braço direito, o indicador apontado para o teto. No pulso um bracelete cheio de tachas.” (ABREU, 2007, p. 32). Logo, a repetição do gesto pelo fantasma de Dulce Veiga sugere a sobreposição de uma imagem do passado que ressoa no presente, do qual não consegue distinguir-se completamente. É um movimento simultâneo em que o passado afirma sua herança e o presente aponta para sua origem.

A primeira visão de Dulce Veiga ocorre quando o protagonista está próximo ao parque Ibirapuera, logo após ter assistido à parte da gravação do vídeo clipe das *Vaginas Dentatas*. Ele sai do estúdio e, ao tentar retornar para casa, é atingido por uma chuva violenta, com trovões e granizo. Assim que a chuva anuncia que vai cair e provocar estragos na cidade, o protagonista vê Dulce Veiga do outro lado da rua:

Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga. Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs salientes do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor na direção de onde eu vinha [...]. Estava ali parada, indiferente à ventania e às primeiras gotas esparsas de chuva. Concentrada, paciente. Como se depois de todos aqueles anos, esperasse por mim. (ABREU, 2007, p. 37)

A imagem de Dulce Veiga conserva o *glamour* da cantora de vinte anos atrás. Adorada como uma diva da canção brasileira, Dulce Veiga se apresentava sempre elegante e enigmática. A visão que o protagonista tem da cantora, embora *demodê*, preserva todos os atributos que garantia sua glória. A elegância de Dulce em plena luz do dia – um dia quente de verão – contrasta fortemente com o ambiente urbano, tomado por carros, buzinas e alarmes. É a imagem da inadaptação, da impossibilidade de adequação do passado no

presente. Contudo, o protagonista, obcecado pela ideia de recuperar o passado idealizado, não percebe os sinais contrastantes entre o fantasma de Dulce e o cenário do presente. Dulce Veiga, então, repete o gesto de Márcia: “[...] do outro lado da rua ela ergueu o braço direito, indicador estendido para o céu, num gesto igual ao de Márcia antes de começar a cantar. No mesmo instante, um raio de prata caiu entre as árvores do parque. Fechei os olhos, ofuscado.” (ABREU, 2007, p. 38). A sobreposição entre passado e presente na figura de Dulce já é percebida pelo narrador, ao reconhecer o gesto de Dulce como uma repetição do gesto de Márcia.

Há, contudo, outras referências ao presente que o narrador apresenta de modo sutil, quase desvinculado da cena em que vê Dulce Veiga. Logo após perceber que Dulce havia sumido no meio da tempestade, o protagonista se agacha embaixo de uma árvore, preocupado em como retornar para casa. Sua preocupação, além dos estragos que a chuva provocou na cidade, é com seu estado de saúde: “Minha roupa estava encharcada, vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais amaldiçoados no pescoço, na nuca, nas virilhas.” (ABREU, 2007, p. 38). A referência à Aids aparece também aqui. A imagem de Dulce – ou seja, a memória do passado – surge em meio a uma situação de caos, com a chuva que se anuncia como uma catástrofe natural e com os sinais da doença que apavoram o protagonista, diante do risco de morte. Freud, em *O mal-estar na cultura* (2010), apresenta três motivos principais para a impossibilidade da felicidade: a doença e o envelhecimento, as forças da natureza que não podemos controlar e os conflitos de ordem social. O protagonista, logo após ver a imagem de Dulce Veiga, manifesta sua angústia, justamente, com relação aos dois primeiros motivos apresentados por Freud, ou seja, a doença e a chuva torrencial, que provoca estragos na cidade. Ambos apontam para a fragilidade do corpo humano diante de uma força natural

muito maior que suas possibilidades. A imagem do passado ressurge em meio a um presente arruinado, com sinais claros de desesperança:

Quase na Avenida Brasil, [...] vi um arco-íris. Um arco-íris esmaecido, meio invisível, precisei fixar os olhos nele, apertá-los um pouco para ver melhor o lilás e o azul quase perdidos na noite que começava a descer, apenas o verde e o amarelo mais nítidos, como uma bandeira. Podia fazer um pedido, lembrei, mas não acreditava mais nisso. Voltei as costas para seguir em frente. (ABREU, 2007, p. 41-42)

Após a chuva, o protagonista vê um arco-íris e logo o associa com o sinal de bom presságio, com a possibilidade de realização de seus desejos. Esse arco-íris, contudo, é pouco nítido, deixando reconhecer apenas as cores verde e amarela, as cores da bandeira brasileira. A referência às cores alude a uma imagem do país fracassado e desesperançoso – amargurando o fim do regime militar que levou o país à crise econômica, na década de 1980 – assim como o protagonista. A afirmação da necessidade de seguir em frente alude ao processo de apagamento não só do passado pessoal do protagonista, mas também da experiência coletiva de violência imposta pelo regime militar.

A segunda visão de Dulce Veiga ocorre em meio à multidão. O protagonista sai da redação do jornal e para no café. Filemon o encontra e começa a conversar com ele sobre um antigo livro de poemas publicado pelo protagonista. Enquanto Filemon fala, o narrador, distraído, olha pela janela do café e percebe a presença de uma mulher na rua:

Atrás do vidro, [...] a mulher de *tailleur* antiquado fechou o guarda-chuva branco, sacudiu-o lentamente no ar, como se quisesse livrá-lo das últimas gotas de chuva. Depois ergueu a cabeça, os cabelos louros, lisos, cortados na altura do queixo, e olhou para cima, para onde nós estávamos. Suspeitei que fosse ela. E tive certeza quando, compassada e leve como se dançasse, passou o guarda-chuva fechado para a mão esquerda e levantou o braço direito para o alto, o indicador estendido em direção ao céu, no mesmo gesto daquela mesma hora da tarde anterior. Mesmo no terceiro andar, mesmo através do vidro embaçado e entre todas as outras pessoas que passavam por ela, ocultando-a por instantes dos meus olhos, [...] sem dúvida nenhuma eu

soube que aquela mulher parada lá embaixo só podia ser Dulce Veiga. (ABREU, 2007, p. 70-71)

A imagem de Dulce Veiga ainda porta sinais de elegância, mas o protagonista está mais distanciado afetivamente da figura para conseguir reconhecer nela alguns sinais de inadequação, o que se nota pela escolha do adjetivo “antiquado” empregado para qualificar a vestimenta do personagem feminino. Há um conflito principal na cena, que diz respeito ao anonimato característico das grandes cidades. A mulher para na esquina, em meio a vários transeuntes, sem que ninguém reconheça a alegada diva da canção dos anos 1960, exceto o narrador. Este dado insólito põe em dúvida se a visão do narrador seria real. O próprio narrador dá sinais de que duvida de que tenha reconhecido Dulce Veiga ao reforçar os índices, mais subjetivos que objetivos, que o fazem ter certeza de que se trata de Dulce Veiga, e não apenas de uma mulher que passa na rua e, menos ainda, de uma alucinação. Os vidros embaçados, a distância, a multidão são elementos que perturbam a identificação precisa do que o protagonista vê.

Logo em seguida, o protagonista abandona Filemon no café e sai correndo para alcançar Dulce Veiga. Ele perde a figura da mulher de vista e começa, então, a supor caminhos que ela teria percorrido no centro da cidade. A imagem da cidade aparece como um labirinto com vários obstáculos que impedem o protagonista de alcançar seu objetivo. A representação da cidade, aqui, ganha contornos de espaço ameaçador, porque se interpõe como uma barreira no encontro entre as pessoas:

Ao sair para a rua tive medo de não vê-la. Porque desapareceria como na tarde anterior, como há vinte anos, e também porque naquela hora indecisa entre a noite e o dia, e os neons ainda estavam apagados e o lilás do crepúsculo escondido pelos edifícios seria insuficiente para iluminá-la. (ABREU, 2007, p. 71)

O lado ameaçador da cidade já está presente no fragmento acima, quando o protagonista revela que teve medo de não reencontrar Dulce Veiga. Contudo, vemos um agravamento desta sensação de ameaça quando o protagonista se deixa levar, no meio das pessoas e dos carros, em busca de Dulce:

O sinal fechado, sem me importar com os carros, as freadas e os gritos, comecei a atravessar em direção a ela. Quando me viu, e tive certeza que me via, todos viam aquele único homem atordoado que era eu no meio do cruzamento, Dulce voltou-se e começou a andar rapidamente. (ABREU, 2007, p. 72)

O atordoamento do protagonista se deve, por um lado, à sua obsessão por alcançar a mulher que ele supõe que seja Dulce Veiga e, por outro, à sensação de constante ameaça que o espaço urbano lhe provoca, colocando seu próprio corpo em situação de risco. A imagem da cidade, pelos olhos do narrador, ganha cada vez mais contornos depreciativos, desqualificados: “Continuei a segui-la até a esquina da Avenida Ipiranga, onde pensei que fosse atravessar outra vez para chegar à Praça da República, e quando pensei nisso pensei que a praça seria outra, a antiga, não esta de agora, apodrecida.” (ABREU, 2007, p. 73). Os detalhes do cotidiano urbano são retratados não só como problemas, mas como um atributo negativo que, de certa forma, o oprime: “trânsito complicado do final da tarde” (ABREU, 2007, p. 73); “centro maldito da cidade” (ABREU, 2007, p. 73).

A terceira vez que o protagonista vê Dulce Veiga ocorre quando ele sai da casa de Márcia, após entrevistá-la. Diferentemente das outras ocasiões, em que o protagonista pôde seguir Dulce Veiga ou imaginar que poderia segui-la, desta vez, a imagem da cantora desaparece rapidamente:

Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão. Ao me ver, ela estendeu o braço para cima, em direção ao céu, como sempre fazia, depois baixou-o e desapareceu dentro da igreja. Desviei do anjo louro erguendo o peixe de prata no meio do chafariz,

mas a boca do peixe estava completamente seca, não saía nenhum jato d'água dela para encher o tanque redondo entupido de copos de plástico, pedaços de jornal, camisinhas usadas, pontas de cigarro, um querubim no meio do lixo. (ABREU, 2007, p. 110-111)

Outro dado divergente nesta visão com relação às anteriores é a descrição da cantora. Nas outras duas ocasiões, Dulce Veiga aparecia vestida de forma elegante, portando vários objetos e detalhes que marcavam uma distinção. Na terceira visão, Dulce veste apenas um vestido branco de algodão, mais condizente com o calor da cidade em pleno verão. O contraste, contudo, se dá entre a imagem muito clara, limpa e despojada do personagem feminino e o cenário. Este, ao contrário de Dulce, é descrito em detalhes, como um amontoado de lixo e ruína. Novamente vemos o contraste entre as imagens de um passado idealizado e um presente decaído. Ao ver Dulce Veiga e logo perdê-la de vista, o protagonista, como de costume, tenta segui-la e quase é atropelado:

Mas irracional, irresponsável, atravesssei a rua atrás dela.  
 Uma moto freou, o gravador caiu no chão. Um cara de cabeça raspada gritou:  
 – Quer morrer, veado?  
 [...] Enquanto eu subia os degraus da igreja, o cara ainda gritou:  
 – Ai-ai querida, vai ver que ela é filha de Maria.  
 Não voltei, as orelhas em fogo. Covarde, gemi para mim mesmo, fracote.  
 (ABREU, 2007, p. 111)

Esta cena apresenta uma dupla violência contra o protagonista. Primeiro, a violência física, quando quase é atingido pela moto. Depois, a violência verbal, ao ser agredido duas vezes pelo motorista da moto, que tenta desmoralizá-lo. A violência experimentada pelo protagonista o abala fortemente, fazendo com que ele se sinta impotente diante de uma ameaça que emerge dos atritos da vida em comum. Esta situação evoca o terceiro motivo de infelicidade apresentado por Freud (2010): os conflitos de ordem social. A agressão gratuita do motorista deixa claro a pré-disposição dos sujeitos, em situação de interação, para o desentendimento. Este é um motivo de angústia para o protagonista.

A quarta visão de Dulce é a mais significativa de todas. Dulce aparece como uma mendiga, que carrega trapos. É a imagem do passado como *chiffonnier*. É também a imagem da miséria, do abandono e da ruína. O protagonista sai do teatro onde encontrara Alberto Veiga, ex-marido de Dulce, e entra em um bar para tomar água. Antes de entrar no bar, ele repara em uma mendiga que caminha pela rua:

Encostei na parede, acendi um cigarro, fiquei olhando os viadutos. Na calçada oposta, em câmara lenta, o corpo todo coberto por sacos de farinha, uma mendiga arrastava um saco cheio de jornais velhos. Parecia a imagem da Morte numa gravura medieval, faltava apenas a foice. (ABREU, 2007, p. 150)

O protagonista repara na imagem que representa não só a miséria extrema, mas também a própria morte. Fica a sugestão de que essa imagem da morte apareça para levar consigo uma vida. Mas isto será impossível, porque lhe falta a foice. A interpretação que o protagonista faz desta imagem revela uma projeção de expectativa, um desejo de fuga representado pela ideia da morte; mas também de impossibilidade de realização desse desejo, apontando para o aprisionamento do protagonista em sua situação de fragilidade emocional e incompreensão de si e do passado – este representado pelo desconhecimento do paradeiro de Dulce. A interpretação desta figura como a imagem da morte funciona, também, como um procedimento em que a narração apresenta um índice que antecipa os eventos seguintes. Já dentro do bar, o protagonista volta a observar a mendiga, quando ele reconhece nessa figura a imagem de Dulce Veiga:

No alto do viaduto, a mendiga depositou o saco de papel no chão. Depois, com as duas mãos livres, num gesto elegante demais para ela, tirou o capuz. Tinha cabelos louros, lisos, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Estendeu o braço direito para o alto, o indicador esticado apontando o céu, e voltou o rosto para mim. Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. (ABREU, 2007, p. 152)

Esta descrição da imagem da cantora deixa clara uma gradação na sua representação. Nas duas primeiras aparições de Dulce, ela se vestia de modo elegante ou requintado. Na terceira, ela portava apenas um vestido sem adereços. Já na quarta visão, ela não só se apresenta com roupas de mendiga, como sua própria face está corroída, machucada. Há uma degradação evidente na representação do fantasma de Dulce Veiga que, despojado da imagem do passado, apresenta sinais de degradação no próprio corpo. Este sinal antecipa o destino da imagem da cantora. Ao reconhecer Dulce Veiga na mendiga, o protagonista sai do bar e tenta alcançá-la:

Em etapas, entrevista no meio dos carros, ela começou a tirar os jornais do saco e jogá-los para o alto. As folhas amassadas esvoaçavam por um momento, depois caíam entre as rodas dos carros, sobre sua capa encardida, do outro lado da rua. Então, enquanto eu esperava, subiu na amurada baixa do viaduto e ficou montada nela, balançando-se de um lado para outro, como se estivesse num cavalo ou numa gangorra. Como uma amazona, uma criança. Uma louca, olhava para mim, rindo um riso sem dentes. Gritei cuidado, você vai se machucar, Dulce Veiga, qualquer coisa assim, mas sabia que não conseguiria ouvir no meio do barulho dos carros que não paravam de passar.

Antes que eu pudesse fazer qualquer gesto, ela pulou do viaduto. Ninguém gritou, os carros não pararam. (ABREU, 2007, p. 153)

Antes que pudesse alcançá-la, o protagonista vê Dulce Veiga se jogar do viaduto, cometendo um suposto suicídio. Não há, contudo, nenhuma referência de que mais alguém tenha testemunhado a cena. O suicídio de Dulce Veiga, testemunhado apenas pelo narrador protagonista, representa o clímax de um processo de rememoração do passado do protagonista. O fantasma de Dulce, enquanto imagem do passado que ressurge no presente, alegoriza um processo gradual de desprendimento do protagonista da imagem idealizada deste passado, vislumbrando, cada vez mais intensamente, sua conexão e sua relação de conflito com o presente. A imagem do suicídio de Dulce, de certa forma, caracteriza-se como um ato sacrificial, em que o protagonista leva à morte uma imagem que ele próprio sustenta do passado, para poder se libertar e enxergar melhor o próprio presente. Ao encaminhar para a

morte essa imagem do passado, o protagonista se abre para a possibilidade de dar um novo significado para o passado e para o presente:

Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadurecem juntas no decurso do processo histórico [...]. (BENJAMIN, 2011, p. 177)

A última visão de Dulce acontece quando o protagonista vai ao Rio de Janeiro, visitar Lilian Lara, amiga da cantora. O protagonista, encantado com a beleza natural da cidade, é surpreendido por um tiroteio em plena luz do dia. Apavorado com a situação de violência à qual está exposto, ele foge do lugar onde ocorria a troca de tiros para se proteger:

Eu corri. Sequestro, gritavam, assalto, pegaram os traficantes. Um vendedor fechou o *trailer*, cocos verdes rolaram pela calçada, pisei num, quase cá, continuei correndo, as palmas das mãos esfoladas, ouvi mais tiros, uma mulher passou chorando. Quando percebi, estava dentro da praça que dava para o Arpoador. Tinha perdido Patrícia, e também a vontade de ir a São Conrado, Laranjeiras, Botafogo ou qualquer outro lugar naquela Beirute. (ABREU, 2007, p. 200)

A imagem do caos e a violência urbana provocam um estado de transtorno no protagonista, que não se sente seguro em lugar algum. Já distante do local do tiroteio, o protagonista se depara, então, com sua última visão de Dulce Veiga. Ao contrário da visão anterior, em que ela aparecia como a imagem da miséria e da morte, cometendo suicídio numa espécie de ato sacrificial, Dulce reaparece com uma imagem limpa, quase como um anjo, como uma mensagem de paz:

E sobre as pedras do Arpoador, toda vestida de branco, os cabelos louros e o vestido esvoaçando na brisa da tardezinha, recortada contra a noite que vinha chegando do outro lado do mar, estava parada Dulce Veiga. [...] Ela ergueu o braço direito no ar, a mão estava meio fechada. Quando o braço ficou completamente esticado, ela abriu a mão e soltou um pombo branco. As asas

do pombo refletiram por um segundo os raios do sol, filtrados pelos edifícios do outro lado da rua. Depois sumiu no azul, entre as gaivotas. (ABREU, 2007, p. 200)

A imagem do pombo branco, embora clichê, remete à mensagem do pedido de paz de uma população cada vez mais amedrontada com a violência urbana. A cena do fim da tarde, diante do mar e da brisa – bastante recorrente em produções televisivas – restaura uma sensação de calma e serenidade impensáveis até poucos instantes. A nova imagem de Dulce, contudo, não está dissociada da imagem da morte: “Ela não sente, não vê nem ouve nada além da própria canção que canta, endereçada a algo que já não existe nem está mais ali. Como um réquiem. Ouvi mais tiros ao longe.” (ABREU, 2007, p. 201).

As cinco visões de Dulce Veiga são emblemáticas de uma imagem do passado sacrificada e que, ao mesmo tempo em que apresentam fragmentos de um passado incompreendido, apontam para um presente caótico. Os fantasmas de Dulce ressurgem em meio a faces angustiantes do presente, com as quais o protagonista não sabe como lidar: a catástrofe; a doença; a cidade labiríntica, degradada e anônima; o lixo, a agressão, a miséria, a morte, a violência. A constatação do estado de caos e opressão do presente aponta, por um lado, para a nostalgia do passado como se este fosse um tempo melhor. Contudo, o protagonista, aos poucos, também percebe que a violência do passado, no caso, a violência do regime militar, levou a um estado de abandono, de fragmentação da própria vida. Isto se verifica pela ausência de referências do passado pessoal do protagonista, como se sua vida tivesse sido interrompida desde os episódios violentos do passado – com o aprisionamento de Saul – para acordar em um presente tomado pelo caos. Esta lacuna na narração de sua vivência individual é indicativa da constituição de um trauma, que poderia estar associado às violências do passado, e que teria afetado a compreensão de sua própria história. As poucas referências que o protagonista faz de sua vida acentuam a imagem fragmentada que o ele tem de si mesmo:

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeça sem molde final. Ao acaso, eu dispunha peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta. (ABREU, 2007, p. 65)

O esforço do protagonista por reencontrar Dulce Veiga representa sua tentativa de compreensão desse passado violento que permanece obscuro, soterrado em seu inconsciente. Além dos fantasmas de Dulce, há ainda a imagem da ruína e do cadáver. Saul representa essa ruína viva de um passado violento, em seu estado de completa debilidade. Mas a ruína e o cadáver também aparecem representados na imagem de Dulce Veiga, de modo obscuro, pouco compreensível para o narrador:

Estou parado no centro da igreja em ruínas.  
Obliqua, a luz penetra os vitrais quebrados, cai em fatias coloridas sobre os bancos em pedaços. Desde a janela até o piso, acompanho com os olhos uma réstia iluminada, metade verde filtrado por um caco de vitral, metade cor do sol. E exatamente no ponto onde incide essa faixa de luz, sobre o piso de mosaicos frios, rasteja uma cobra – metade verde, metade cor de sol.  
[...] o rosto descoberto de uma mulher loura. Do interior do crânio, pelas órbitas vazias dos olhos, pelos orifícios das narinas e orelhas, pela boca aberta e desdentada, escorregam cobras lentas, pardas, vivas. (ABREU, 2007, p. 83-84)

O fragmento acima refere-se a um pesadelo do protagonista. Quase que em estado de confusão mental, o protagonista desperta de um sonho, no qual mal consegue distinguir entre realidade e ilusão. Neste sonho, ele reconhece elementos que lhe provocam medo: cacos de vidro, cobras e o cadáver de uma mulher, loura como Dulce. Esta figura representa a imagem do passado que ressurge para assombrá-lo. Não é gratuita a referência dos cacos dos vitrais em meio às cores verde e amarela (cor de sol), novamente aludindo às cores da bandeira brasileira. Essa referência alude de modo sutil à violência experimentada no âmbito político pelo país, no passado recente. A necessidade de romper com esta imagem do passado leva o

protagonista a continuar sua busca por Dulce Veiga, como a uma resposta impossível para um passado incompreensível.

O reencontro com Saul finalmente leva o protagonista a recuperar fragmentos de memórias do passado e a encontrar o diário da cantora, em que ele identifica uma pista do paradeiro de Dulce. O protagonista segue as indicações do diário e, finalmente, chega a uma cidade no interior do país, onde Dulce havia se refugiado para viver em uma espécie de comunidade alternativa. Ao reencontrar Dulce Veiga, o protagonista se depara com a imagem de uma mulher completamente diferente das imagens do passado que o assombravam e, mesmo, de sua escassa memória: “Uma mulher de pouco mais de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo-claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, e unhas sem pintura. Não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real.” (ABREU, 2007, p. 222). O protagonista narra para Dulce Veiga sua história para tentar reencontrá-la e finalmente pergunta para a cantora o que havia, de fato, ocorrido em sua vida durante todos estes anos, ao que Dulce responde:

– São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição. (ABREU, 2007, p. 227)

A resposta de Dulce, embora vaga, contempla a ideia de que não existe uma imagem única e real do passado. O que importa é contar a história que o satisfaz. Essa mensagem atua como uma espécie de libertação, por meio da qual o protagonista poderá, finalmente, se livrar do peso desse passado incompreendido para lançar-se em um processo de reconstrução de sua vida, no presente. Esta libertação, contudo, não se dá de modo tranquilo. Será preciso um

esforço do protagonista para se livrar de todo o tormento que este passado representa. Este esforço está representado pela imagem do vômito:

Então veio a náusea.

Um desgosto, uma revolta amarga na boca do estômago, um rodopio. Apoiei o corpo na madeira da parede da casa, sozinho no mundo, no meio do mato, longe de tudo, fechei os olhos e vomitei. [...] Um jato amargo nascia do fundo de alguma coisa escura, no centro de uma coisa torturada, depois rolava pela garganta transformado numa serpente de prata, num cometa, então batia na terra, espirrava longe. A terra bebia o veneno. (ABREU, 2007, p. 232)

Este vômito foi provocado pelo Santo Daime, que Dulce Veiga oferece ao protagonista. Ele toma o chá e, a partir de então, experimenta um processo físico desconfortável de purificação. Em estado de delírio, provocado pela bebida, o protagonista anda pela pequena e humilde casa de Dulce e encontra (ou imagina encontrar) cartas de Márcia endereçadas à mãe. O protagonista compreende (ou projeta), então, que Márcia sempre soube do paradeiro de Dulce e que compreendia sua vontade de manter-se distante, exilada no interior do país, onde pôde reconstruir sua vida e, finalmente, “encontrar outra coisa” (ABREU, 2007). O reencontro com Dulce liberta o protagonista do peso do passado. Mesmo que este permaneça incompreensível e que apresente consequências nefastas – como o estado de Saul –, o protagonista percebe-se livre para reconstruir sua vida atribuindo um novo sentido para o presente. Embora o romance finalize com uma imagem positiva, fica a amarga sensação de que esse processo de reconstrução de si, pelo qual o protagonista deverá passar, não será fácil, uma vez que ele deverá lidar com um presente tomado pelos sinais da doença e pela possibilidade iminente da morte. A positividade do fim do romance, de modo irônico, ressoa a forma como, por vezes, o próprio escritor Caio Fernando Abreu referia a si mesmo em suas cartas pessoais após descobrir-se soropositivo: “finalmente um escritor positivo” (ABREU, 2002, p. 313).

## 2. Imagens da ditadura: espaço, memória e loucura

No romance de Caio Fernando Abreu, as imagens da ditadura militar estão associadas à memória do passado, sobretudo por meio da imagem do fantasma de Dulce Veiga que se sobrepõe a imagens do presente. No romance de Bernardo Carvalho, o que vemos é uma associação entre ditadura militar e espaço. O protagonista, Guilherme, vai até o Chile para acompanhar o repatriamento sanitário do psiquiatra louco. A descrição que Guilherme apresenta dos espaços geográficos e da atmosfera presente em todo o trajeto está associada a uma constante sensação de tensão e opressão.

Guilherme chega ao aeroporto e depois segue de carro, com mais dois acompanhantes, até outra cidade, onde deveriam encontrar o psiquiatra. Já no caminho, Guilherme manifesta uma constante sensação de desconforto, que ele identifica como sendo motivado pela presença de um dos acompanhantes, que pouco ou nada fala. Guilherme se sente perseguido e vigiado. Essa sensação se intensifica e ganha novos contornos quando eles finalmente chegam à cidade onde deveriam encontrar o psiquiatra louco:

Quando chegamos a Los Angeles, um vento terrível varreu a cidade. O Cardozo balbuciou: “Vento dos infernos”. O céu, completamente azul até então, turvou-se com uma espécie de nuvem de poeira. As ruas estavam tomadas por crianças com uniformes, paletós azul-marinho, que saíam das escolas, de todas as portas, por todos os lados, e entravam em todos os carros, ônibus, táxis, crianças que corriam, riam, protegiam os olhos da poeira, seguravam as saias e os cabelos que voavam com a ventania. [...] Tal como uma cidade de faroeste. O Cardozo fechou o vidro por causa do vento e da terra que levantava. Paramos num sinal. O mundo do lado de fora parecia estar sendo tragado por um redemoinho. De repente, uma menina bateu com as palmas das mãos na janela do Cardozo, como se tivesse sido jogada ali pelo vento, e amassou o rosto de perfil contra o vidro. O Cardozo se assustou com o impacto e deu um pulo no assento. “Pestinha!” (CARVALHO, 1996, p. 38)

A chegada de Guilherme e dos demais acompanhantes coincide com o momento em que as crianças saíam da escola. Neste mesmo momento, um vento forte atinge a cidade e

provoca uma sensação de ruptura temporal. Guilherme manifesta a impressão de ter sido transportado para um outro espaço onde não é possível definir precisamente o tempo. Essa sensação de deslocamento espaço-temporal por si só cria a impressão de uma situação ameaçadora, uma vez que não é possível ter domínio da situação. Essa sensação de Guilherme também é vivenciada pelos demais personagens, o que se verifica pela reação de Cardozo, ao se irritar com a brincadeira da garota, que se joga contra o vidro do carro para assustá-los.

Ao encontrar com o psiquiatra, a impressão de Guilherme sobre o Chile como um espaço hostil tende a se intensificar. A própria situação de encontrar com o psiquiatra louco já é bastante tensa e o narrador apresenta marcas dessa sensação durante a narrativa: “Na verdade, parei quando senti aquele olhar, que era para mim, só podia ser para mim, um olhar com uma tal expressividade, estranha, indefinida, que impossibilitava qualquer reconhecimento. Achei que tinha percebido o meu temor, e nada podia ser pior [...]” (CARVALHO, 1996, p. 43). Novamente, a tensão e a sensação de ameaça não são sentidos apenas por Guilherme. Os demais personagens apresentam sinais de incômodo diante da situação: “Por alguma razão que eu não compreendia, pareciam temer o psiquiatra como uma bomba prestes a explodir.” (CARVALHO, 1996, p. 44).

A hostilidade provocada pelo espaço físico é reforçada pela impressão do psiquiatra louco, que associa o Chile à insanidade: “[...] louco, me veio a ideia, agora já tentando seguir a lógica do próprio psiquiatra mas ainda sem entender bem por quê, do Chile de fato como um lugar desnorteante, por sua própria configuração e disposição física, a representação geográfica da demência.” (CARVALHO, 1996, p. 42). A ideia do Chile como representação geográfica – e física – da loucura passará a tomar conta do modo como o protagonista se relaciona com o espaço. Essa forma geográfica da loucura, em outro momento, será descrita pelo psiquiatra: “Disse que o Chile é um lugar fora do lugar, espremido entre acidentes geográficos, o fim do mundo, o ponto mais extremo, onde tudo acaba.” (CARVALHO, 1996,

p. 41). Há nessa descrição uma sobreposição de imagens. A forma geográfica do país – um estreito de terra fino e extenso, localizado entre o Oceano Pacífico e a Cordilheira dos Andes – sugere ao mesmo tempo a imagem de opressão, aprisionamento, intensidade e limite. Isso se nota pelo uso de palavras e expressões como “fora do lugar”, “espremido”, “fim do mundo”, “onde tudo acaba”. A apresentação deste espaço como um lugar ameaçador retornará em outro momento da narrativa:

“É isso que vocês chamam de Chile? Onde tudo está à beira do abismo? Tudo está à beira do nada. Tudo é sempre quase o fim do mundo. [...]”. Olhei para as montanhas ao longe e para os campos. Seguíamos pela Panamericana. A estrada acompanhava o relevo suave, entrecortado por rios tortuosos e de águas claras e pontilhado por bosques e pinheiros. Estávamos esmagados entre a cordilheira e o mar, que não víamos, a um passo do que não víamos (e sem perceber que estávamos esmagados – a claustrofobia era dissimulada pela vastidão das pradarias amarelas e verdes), seguindo pelo indefinido daquela auto-estrada, como qualquer outra, em qualquer lugar, intercambiante, desnorteante [...]” (CARVALHO, 1996, p. 47)

Novamente, presenciamos a sensação de aprisionamento, ameaça e desestabilidade. A expressão “rios tortuosos” utilizada para descrever a paisagem, embora seja objetiva para aquilo que se propõe, traz uma conotação de hostilidade, uma vez que tortuosidade apresenta uma carga semântica de instabilidade. Ela se assemelha à expressão “caminhos tortuosos”, que quer dizer “escolhas difíceis” ou “incompreensíveis”. A imagem do “relevo suave” que é “entrecortado” pelos rios tortuosos aponta para uma fissura, uma abertura que foi feita à força e que contradiz a formação inicial daquele espaço. O narrador manifesta a sensação de se sentir esmagado entre a cordilheira e o mar, ressaltando a atmosfera de opressão provocada pelo espaço. O mesmo ocorre com a sensação de claustrofobia devido à falta de visão que o relevo e o trajeto da estrada provocavam. A avaliação final, de Guilherme, é de concordância com o psiquiatra, pois, se antes ele havia dito que o Chile era a representação geográfica da demência, agora Guilherme identifica nos atributos físicos do relevo e da estrada a ideia de

um lugar desnorteante, desestabilizador. Em outra passagem, o narrador novamente associa imagens agressivas a atributos físicos e geográficos:

Foi só quando percebeu o Llaima, que surgiu distante, à nossa esquerda, após uma curva e uma ligeira subida, que o psiquiatra mexeu pela primeira vez a cabeça, atraído pela imponência misteriosa daquele pico nevado, que se erguia de repente do nada, introduzindo na aparente calma da paisagem um elemento assustador, como um sinal do que podia haver sob a superfície das coisas. Me lembrei do que tinha lido no guia: “A placa submarina de Nazca, que penetra sob a crosta continental, se incrusta no manto e começa a derreter-se. O material candente emerge pelas fissuras da crosta e produz a cadeia de vulcões. Quando as placas se roçam produzem tensões que, ao se liberar, resultam em movimentos sísmicos. Os tremores e terremotos são, assim, ajustes das tensões produzidas pela pressão entre as placas. Quando há um terremoto é comum que os vulcões entrem em erupção. Eles formam uma cadeia linear, paralela à linha de choque entre placas, chamado de ‘cinturão de fogo do Pacífico’ e que se estende ao largo de todo o continente norte e sul-americano”. (CARVALHO, 1996, p. 48)

A imagem que apresenta o Llaima é responsável por associar a geografia do Chile a um espaço ameaçador. O narrador confronta o caráter “assustador” do vulcão, uma formação rochosa pontiaguda e sobressalente, com a aparente calma da paisagem. Essa imagem também é responsável por introduzir um conflito entre profundidade e superfície, como se a superfície das coisas não fosse suficiente para compreender o que se esconde, o que não se revela na superfície. É uma imagem do medo e também da loucura. Esta imagem é reforçada pela citação da passagem do guia turístico sobre o Chile que Guilherme havia lido. No texto do guia, vemos a descrição da formação geológica daquela paisagem, proveniente da movimentação das placas tectônicas que resultariam em terremotos e erupções. A linguagem técnica utilizada pelo guia para descrever o fenômeno contrasta com o resultado do processo que é descrito – que se caracteriza por uma força violenta, desconunal e incontrolável da natureza e que tem por consequência um fenômeno de grande ameaça para a vida, naquele local. O procedimento descritivo reforça a construção de uma imagem perturbadora que aponta para uma constante sensação de ameaça, sentida pelo protagonista. Outro dado

relevante é a nítida mudança sonora na passagem da fala do narrador para a citação do guia turístico. É possível reconhecer uma recorrência de sons oclusivos, como /t/ e /r/ e sibilantes, como /s/, que criam uma dificuldade na pronúncia da passagem e um incômodo. Esta mudança instaura uma ruptura, no texto, e intensifica a experiência de choque, já apresentada pela recorrência das imagens geográficas associadas à ideia de violência e hostilidade.

Se por um lado, as imagens de opressão e loucura reforçam uma sensação de desestabilidade emocional – e racional – do narrador, Guilherme; por outro, podemos pensar que seu modo de encarar o espaço que o circunda seja projeção daquilo que ele mesmo vivencia. Guilherme, como visto, descobre um tumor no cérebro, que desencadeará um processo de questionamento de sua própria identidade e o conseqüente apagamento de sua memória. O que não é possível é prever em que momento esse processo terá início. É possível que a narração de sua viagem ao Chile já seja influenciada em parte por esse processo. Assim, é possível que as imagens do Chile como um lugar “fora do lugar”, “claustrofóbico” e “desnorteante” já sejam projeções, no espaço físico, do modo como Guilherme encara a si mesmo e, em certa medida, o momento histórico em que vive. A esse respeito, é importante ressaltar que essa viagem do personagem foi realizada também durante o período de ditadura militar chilena, no fim dos anos 1970, que é, também, o momento da enunciação.

Segundo Guilherme, sua relação com a ideia de uma desestabilidade emocional ou racional – ou com uma representação da loucura – já é antiga. Ele alimenta uma espécie de receio de ser confundido com um louco, desde a adolescência. A manifestação desse receio, contudo, já é indício de que, de alguma forma, ele é habitado pela ideia da loucura:

Quis ser psiquiatra. Na verdade, estudei medicina, pretendia estudar psiquiatria, mas larguei. Acho que foram os cadáveres. Mas só quando o neurologista me falou do tumor e eu percebi que não teria tempo. Durante toda a infância, costumava passar, em ônibus entupidos de gente, quase virando nas curvas, na frente do Pinel, para ir ao dentista no Centro, e a imagem dos doentes em uniformes azuis me aterrorizava. Ficava enjoado.

Tinha engulhos. Uma vez cheguei a vomitar de verdade, quando peguei o ônibus errado e tive que descer justamente em frente ao Pinel. Os loucos estavam na sacada com os mesmos uniformes azuis. [...] Comecei a vomitar logo depois de ele gritar o meu nome. Ouvi muito bem: Guilherme! (CARVALHO, 1996, p. 22)

Este fragmento justapõe uma sequência de imagens que geram desconforto: cadáveres, tumor, ônibus lotado e em alta velocidade, caminho errado, hospício, doentes e vômito. O encadeamento de tantas imagens de desconforto provoca uma sensação de desestabilidade, aproximando o leitor do modo como Guilherme sente e compreende o mundo ao seu redor. Essa desestabilidade emocional norteou as escolhas de Guilherme, até mesmo naquilo que programava como trajetória profissional, ao decidir ser psiquiatra: “Pensei em entrar por vontade própria, como médico, para evitar ser pego de surpresa, como paciente.” (CARVALHO, 1996, p. 22).

A inversão de papéis entre paciente e médico, mais precisamente, entre louco e psiquiatra, presente na sentença proferida pelo personagem de Bernardo Carvalho nos remete à novela *O Alienista*, de Machado de Assis. Esta narrativa do final do século XIX antecipa algumas das críticas à instituição manicomial que serão desenvolvidas já no século XX, sobretudo a partir da obra de Michael Foucault – *História da Loucura* (2010) – em sua reconstituição histórica do processo a que o filósofo nomeia de “a grande internação”. Segundo Foucault, a sociedade burguesa no século XVII dá continuidade ao processo de alienação e internação dos doentes e miseráveis; mas neste novo contexto, ela elege como alvo desta exclusão o louco. A pessoa desprovida de razão – valor fundamental para o burguês – não está apta a conviver em sociedade, sendo vista ora pelo prisma da caridade, ora pelo da repressão: “o Hospital Geral não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa.” (FOUCAULT, 2010, p. 49-50).

O texto de Machado de Assis apresenta a história do médico Simão Bacamarte e seu empenho em descrever e classificar as principais características que definem a loucura. O médico funda uma casa de internação, a Casa Verde, em uma pequena cidade do interior, para onde encaminha um número absurdo de pacientes classificados como loucos. A situação se agrava, na cidade, levando a população a questionar a autoridade do médico, que revê seus pressupostos e chega à conclusão de que o estado considerado normal é aquele em que a pessoa apresenta sinais de desvio de conduta ou desequilíbrio emocional. Com isso, Bacamarte decide liberar todos os pacientes que estavam internados e, por sua vez, interna, justamente, os demais habitantes da cidade que estavam livres. Por fim, o médico conclui que o único habitante que não apresentava nenhum desequilíbrio era ele mesmo e decide se trancar, sozinho, na Casa Verde. O final irônico da novela de Machado é uma crítica da função social reservada às casas de internação no Brasil de finais do século XIX, cujos deveres oscilam entre o exercício de funções médicas e de vigilância, perseguição e punição moral, determinando quem teria condições de estabelecer um convívio social ou não.

O questionamento da autoridade do médico, não só pela população da cidade, mas pelo próprio médico, que acaba se internando voluntariamente, é o centro da crítica social de Machado, nesta narrativa. O caráter crítico do texto de Machado se sustenta, sobretudo, da inversão de papéis entre médico e louco. É justamente por meio desta inversão de papéis que o texto de Bernardo Carvalho se aproxima de *O Alienista*, mas os sentidos explorados por cada um dos textos são diferentes. Se por um lado o texto de Machado ressalta uma crítica social, no que diz respeito à instituição manicomial, o texto de Carvalho, além de ser uma crítica de ordem social, dá ênfase ao sentimento de medo a que está sujeito, justamente, quem não se enquadra nas normas sociais – ou sanitárias. Guilherme sente medo de ser confundido com um louco e, com isso, ser condenado à alienação social a que o louco está condenado. Sua decisão de se tornar psiquiatra – na sua lógica, que se denuncia como ilógica – seria uma

forma de evitar que ele fosse confundido com um louco. Ao se assegurar como autoridade médica, Guilherme acreditava estar livre de sofrer alguma forma de repressão ou alienação social.

A condição de fragilidade emocional de Guilherme, acentuada pela descoberta do tumor, aproxima, novamente, o narrador do psiquiatra louco que ele fora resgatar, no Chile: “no fundo ainda me atemorizava a ideia de uma cumplicidade com o louco”. (CARVALHO, 1996, p. 49). Além da coincidência de os dois personagens terem servido ao exército e do estabelecimento de um vínculo por meio do testemunho do psiquiatra, durante o voo, Guilherme também apresenta sinais de insanidade e descontrole, assim como o psiquiatra. Além disso, ele também quis ser psiquiatra. Guilherme define essa situação como uma “contradição ambulante, um psiquiatra louco, não podia haver maior insinuação do mal” (CARVALHO, 1996, p. 45). Desse modo, vemos que há uma aproximação entre espaço e personagens: Guilherme, o psiquiatra louco e o Chile – a representação geográfica da loucura: “Um psiquiatra tinha enlouquecido no Chile. Desaparecera fazia nove anos, enfurnando-se numa fazenda ao pé dos Andes, entre os vulcões, ou talvez ao longo do campo de gelo, não sabia, ninguém sabia.” (CARVALHO, 1996, p. 25).

O suposto estado de atordoamento psicológico de Guilherme é proveniente do desenvolvimento do tumor, que, ao final, será responsável pela morte do protagonista, diante da casa de Elena, minutos antes de entregar-lhe a carta do psiquiatra – ou de seu marido, como é afirmado pelo enunciado da carta. Nesse sentido, vemos um entrecruzamento entre doença, loucura e memória da ditadura. A associação entre a ideia de loucura e de medo a uma imagem do espaço específica – o Chile – possibilita a correspondência entre a doença de Guilherme e a memória da ditadura militar. A sensação de medo e de lugar ameaçador, constantemente enfatizada pela narrativa, aponta para uma imagem do período de ditadura militar – tanto brasileira quanto chilena. A este respeito, é importante lembrar a noção de

alegoria benjaminiana da qual nos aproximamos para ler estas obras: a alegoria permite falar sobre aquilo que não se tem compreensão clara, sobre aquilo para o qual não há solução aparente. Ao adotarmos esse ponto de vista na interpretação das obras, percebemos que as imagens da ditadura serão difusas, sugeridas, mas perceptíveis por meio da análise de elementos fundamentais da narrativa – neste caso, a relação com o espaço. De certo modo, esta cadeia de relações é anunciada pelo próprio narrador protagonista: “para alguém de fora, [talvez] tudo não tenha passado de uma grandíssima coincidência – só que para o paranoico as coincidências não existem, eu pensei com razão” (CARVALHO, 1996, p. 58).

Deste modo, o romance de Bernardo Carvalho apresenta uma imagem do passado referente ao período de ditadura militar que repercute no presente. De modo acidental, o protagonista se depara com fragmentos deste passado que, de modo incompreensível, se relaciona com sua própria história. Para além da simples coincidência, trata-se de um vínculo inexplicável entre o protagonista e a mulher que o resgatou no acidente de avião, em que as posições de sobrevivente e testemunha se alternam ao longo dos anos – ela é testemunha do acidente de avião e da morte do protagonista em frente à sua casa; ele é testemunha da narração da suposta morte de seu marido em sessão de tortura, no regime militar.

A imagem do passado ganha uma outra dimensão com a descoberta da doença do protagonista. O tumor no cérebro de Guilherme terá como consequência o apagamento de sua memória e o esquecimento de sua própria identidade. Esse drama vivenciado pelo protagonista aponta para uma dimensão que compreende o próprio passado como uma imagem que está prestes a se perder, a ser esquecida para sempre. As referências desconexas e inexplicáveis sobre a ditadura militar, no romance, revelam-se um desdobramento dessa imagem do passado que corre o risco de se perder para sempre. O fato de o protagonista portar uma doença cujo risco é o esquecimento completo de sua própria história e ser, ao mesmo tempo, o responsável por revelar à viúva a morte de seu marido durante a ditadura

militar brasileira, é significativo de como a memória dos anos de regime militar corre o risco de ser apagada completamente e que é preciso um grande esforço para que ela não se perca, para que ela possa ser repassada. Em suma, o risco concreto do apagamento da memória do protagonista é uma alegoria do risco de esquecimento completo dos mortos e dos anos de ditadura.

O romance se propõe a tarefa de apresentar uma história que seja capaz de recuperar imagens desse passado recente que permanece incompreendido e constantemente ameaçado de ser esquecido, junto com as vítimas do regime. O que vemos, no final da trajetória de Guilherme, não é uma compreensão do que possa ter significado os anos de ditadura militar; ao contrário, o que vemos é uma lacuna – apresentada na imagem da morte precoce do protagonista – e o risco do apagamento dessa história e dessa memória.

### **3. Imagens da violência em *Dois irmãos***

As imagens de violência – incluindo as referências à ditadura militar –, recorrentes no romance *Dois Irmãos*, estão necessariamente vinculadas à dúvida que atravessa todo o romance: o desconhecimento da identidade paterna do narrador. Esta lacuna é determinante para a constituição do narrador, que se empenha em reconstituir a história da família da qual fazia parte de forma marginal, como meio para resgatar a sua origem incerta. A falta que lhe é constitutiva será, de certa forma, também uma marca da construção de seu próprio discurso. Não são poucos os sinais, em sua narração, de indeterminação ou incerteza. Nael cresce sem referência paterna e suspeita que seja filho de um dos gêmeos:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolha. Anos depois desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (HATOUM, 2006, p. 54).

A ausência de referência paterna instaura um vazio na vida de Nael. Esta lacuna está representada na imagem do barco à deriva, abandonado. Ela também é representada pelo lugar que o narrador confere a si mesmo na narração. Como vimos, ao contar sua história, o narrador omite sua presença nos capítulos iniciais do romance. Vemos algumas marcas de primeira pessoa, mas sua participação como personagem e, mesmo, a identificação de que era filho de Domingas, aparecerá mais adiante. Só conheceremos seu nome já nas páginas finais. Esse procedimento sugere um esforço de construção da própria identidade do narrador, que se constitui à medida que narra a história de sua família. Apesar de seu esforço, a dúvida acerca da identidade de seu pai não encontra repouso. O narrador manifesta, por várias vezes, a inquietação decorrente da ausência desse referencial:

Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjeturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. (HATOUM, 2006, p. 100)

Diante da falta de informação a respeito de sua origem, o narrador oscila entre o desejo de ser filho de Yaqub e a rejeição à figura de Omar. Nael cresce em confronto com a imagem excessiva de Omar e com a imaginação a respeito de Yaqub, que se tornará mais presente quando o narrador já é adolescente.

O tema da ausência da figura paterna repercute na obra de Milton Hatoum de outras maneiras. Como vimos em *Cinzas do norte*, a relação entre pai e filho é marcada pela incompreensão e, muitas vezes, pela violência. Também o narrador protagonista de *Órfãos do*

*Eldorado* vive uma relação conflituosa com o pai, Amando. Ele acredita que a razão da falta de afeto de seu pai se deve ao fato de que sua mãe morreu no parto, quando ele nasceu. O protagonista cresce sob os cuidados de uma índia agregada, Florita, que acumulava as funções de empregada e dona de casa. Quando adolescente, o protagonista se deita com Florita e, por esse motivo, seu pai o expulsa de casa. Anos mais tarde, o pai, já doente e preocupado com o destino dos negócios, decide resgatar o diálogo com o filho, mas morre antes que algum entendimento fosse possível. Nestes dois romances, contudo, há uma identidade definida da figura paterna, mesmo que elas figurem como ausentes e, até mesmo, violentas.

A dúvida permanente de Nael o leva a perseguir indícios na tentativa de constituir uma identidade definitiva de seu pai. O narrador interroga Domingas a respeito, mas ela sempre se demonstra reticente ao assunto. Já próximo do fim do romance, Domingas revela que havia sido violentada por Omar. Esse episódio passa a ser encarado pelo narrador como o momento de sua concepção. Sua mãe:

Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo em que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. "Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, abrutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão."  
Ela soluçava, não podia falar mais nada. (HATOUM, 2006, p. 180-181)

A violência cometida contra sua mãe passa a ser vista como constitutiva do próprio narrador. Mesmo sem revelar se Omar era ou não seu pai, Nael assume que sua origem se fundamenta em um trauma, uma cisão jamais superada. A reação da mãe diante da revelação é a do sujeito traumatizado, que não consegue verbalizar de modo direto o motivo da dor: “O *trauma* é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalçados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em especial sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2009, p. 110). Domingas se cala a respeito dos

acontecimentos que sucederam naquela noite, dando lugar ao choro que não consegue conter. Diante da incompletude da fala da mãe, o narrador se vê diante do desafio de narrar sua origem que não pôde ser reconstituída de modo integral. Ele lançará mão da narração de cenas de violência, ao longo do romance, que reapresentam a violência que sustentaria sua origem e que não pôde ser narrada por sua mãe, devido ao alto grau de violência contra seu corpo.

Este procedimento já está presente em outra passagem. Domingas, uma tarde, leva o filho Nael para passear. Ela fala de sua infância, de sua vida na aldeia, do pai e do irmão. Não conhecera sua mãe e seu pai morreram quando ainda era criança. Esse episódio é narrado por Nael, que reproduz as palavras de Domingas:

Era junho, véspera de São João, a canoa com a imagem do santo se aproximava do rio, os gambeiros batiam tambor, cantavam e pediam esmola para São João. O povoado de Jurubaxi já se animava com rezas e danças, e das vilas vizinhas e até mesmo de Santa Isabel do rio Negro chegavam caboclos e índios para o festejo. Os sons do tambor foram abafados por grunhidos, e então Domingas viu um porco-do-mato esperneando, tremendo, sufocado, com baba no focinho, o caldo venenoso de mandioca brava. “Um homem jogou água fervente e deu umas cacetadas na cabeça do bicho e depois arrancou os pêlos para ser moqueado”, contou Domingas. “Corri para dentro da tapera, onde meu irmão brincava. Fiquei ali, arrepiada de medo, chorando... Esperei meu pai... ele demorou... Ninguém sabia de nada.” Não houve festa para ela. O pai tinha sido encontrado morto num piaçabal. (HATOUM, 2006, p. 55)

A narração da cena de uma festa tradicional que deveria apresentar um momento de alegria vivido na infância é bruscamente interrompida para dar lugar a outra cena – o sacrifício do porco-do-mato, que tanto amedronta Domingas. O olhar da criança que vê o animal ser morto dá destaque aos detalhes da força e da crueldade contidas na passagem. O medo e o desamparo tomam conta da personagem, que se aterroriza tanto quanto o animal que vira presa dos homens. Há uma identificação entre Domingas e o porco-do-mato, o que nos faz perceber o estado de desamparo da menina. A ausência do pai se anuncia como uma

tragédia – já antevista pelo destino do animal. A cena que constitui um trauma de infância para Domingas – a morte do pai – é substituída pela narração do sacrifício do animal.

O procedimento de substituição de uma cena traumática, que não pôde ser narrada na íntegra devido ao grau de violência que abate o sujeito que vivencia esta experiência, se repetirá no romance, para dar conta da representação da violência que caracteriza a origem do narrador. A história se concentra em um conflito principal – a rivalidade entre os irmãos, que se enfrentam fisicamente, por mais de uma vez. Ainda crianças, Omar agride Yaqub com uma garrafa, deixando-lhe uma cicatriz no rosto. Já adultos, o Caçula agride novamente o irmão, que precisa ser hospitalizado diante da gravidade dos ferimentos.

Outras cenas, contudo, são ainda mais relevantes. Seu avô, Halim, um homem pacífico e dado ao convívio com os amigos, se envolve em uma briga em praça pública, justamente no dia do nascimento de Nael. Halim soube que um morador de Manaus, Azaz, havia espalhado para a cidade que Halim se envolvia ou mesmo abusava das índias empregadas dos vizinhos. Halim se sente caluniado e obrigado a limpar a honra de seu nome e de sua família, desafiando o outro a um duelo, no meio da cidade:

Halim avançou alguns passos e não se intimidou com a navalha que o outro empunhava. Ele, Halim, também tinha sua arma: a corrente de aço que sacou da cintura com um só gesto. Azaz, em desvantagem, recuou, gaguejou: que largassem as armas, lutassem corpo a corpo. Halim ignorou as palavras e avançou, cauteloso mas decidido, ondulando a corrente, os olhos cravados no rosto do inimigo. A sangueira na arena da General Osório: assim diziam, ainda dizem. Ambos, ensangüentados, largaram os ferros e se atracaram até saciar a sede de vingança. Os clientes do Bar do Encalhe se impressionaram com o pacato jogador de gamão. Evitaram que Halim cortasse a língua de A. L. Azaz. Não puderam evitar as navalhadas e os golpes com a corrente de aço. No fim da tarde, pouco antes do fim da luta, as bordas da arena estavam cheias de gente. Ninguém se intrometeu. Em duelos assim, só Deus é mediador. (HATOUM, 2006, p. 115)

A luta em nome da honra e da necessidade de evitar a desestruturação da família se traduz em uma cena de extrema violência, com ferimentos e gestos de crueldade. A

informação de que o nascimento de Nael aconteceu no dia da briga do avô é apresentada como um evento circunstancial, mas não menos relevante para a narrativa. O dia do seu nascimento é marcado por uma cena de violência que envolve um dos integrantes da família – o patriarca –, responsável por preservar a lei e a ordem familiar. A agressão sofrida e cometida pelo avô pode ser vista, de modo análogo, à violência cometida contra sua mãe, uma vez que ambas as situações estão relacionadas à origem de Nael: na concepção e no nascimento.

Outro episódio marcadamente violento, no romance, é a prisão seguida de espaçamento e morte de Antenor Laval, pelos militares, também à vista de toda a cidade. Pouco se sabe a respeito da vida de Laval, a não ser que era professor em um colégio de baixo prestígio. Mas suspeita-se que ele tenha feito parte de movimentos de esquerda, antes do golpe militar. Sua prisão e morte foi presenciada por moradores de Manaus, alunos e, inclusive, por Nael:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos dos estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril. (HATOUM, 2006, p. 142)

A violência dos militares contra o corpo de Laval é flagrante na descrição da cena. A discrepância entre a brutalidade de um dos lados e a completa impossibilidade de reação de outro contribui para demonstrar o alto grau de violência contida na passagem. O personagem Laval, reduzido a seu corpo, está completamente domado pela força física que age sobre ele.

Palavras como “sanha”, “vermelho” e “rodopio” ressaltam a intensidade e um certo prazer na violência praticada contra o professor.

O narrador presencia a cena e apresenta um traço de sua subjetividade na narração do evento, por meio da referência aos pássaros – jaburus e seriemas. Isso porque a imagem dos pássaros é uma referência ao desejo de liberdade de sua mãe, da qual fora tolhida desde a infância. Domingas tem a habilidade de esculpir animais, especialmente pássaros, objetos que Nael não cansa de admirar e de projetar nestas representações o desejo reprimido de sua mãe:

O bestiário de minha mãe: miniaturas que as mãos dela haviam forjado durante noites e noites à luz de um aladim. As asas finas de um saracuá, o pássaro mais belo, empoleirado num galho de verdade, enterrado numa bacia de latão. Asas bem abertas, peito esguio, bico para o alto, ave que deseja voar. Toda a fibra e o ímpeto da minha mãe tinham servido os outros. (HATOUM, 2006, p. 182)

O narrador descobre que Domingas começou a esculpir estes animais quando estava grávida. Logo, a referência aos pássaros sugere uma remissão à origem do narrador, origem duvidosa, marcada por uma violência e pela repressão ao desejo de liberdade de Domingas. A imagem dos pássaros retornará à mente do narrador, dias depois do assassinato de Laval, quando ele sofre uma espécie de delírio, consequência do trauma de ter presenciado a cena da morte de seu professor:

O chão trepidava cada vez mais, agora eram sirenes e urros que zuniam na minha cabeça, e baionetas que apontavam para a porta da igreja, onde os meus colegas do liceu erguiam os braços, se atiravam ao chão ou caíam, e depois apontavam para Laval, que se contorcia no aviário cheio de pássaros mortos, a mão direita segurando sua pasta surrada, a esquerda tentando agarrar as folhas de papel que queimavam no ar. Eu quis entrar no aviário, mas estava trancado, e ainda pude ver Laval bem perto de mim, o rosto rasgado de dor, o colarinho cheio de sangue, o olhar triste e a boca aberta, incapaz de falar. (HATOUM, 2006, p. 150)

Um dos momentos mais angustiantes da narrativa, o delírio do narrador ressalta o impedimento da ação. Ele não pode entrar no aviário para socorrer seu professor; este está ferido e não pode falar. O atordoamento do narrador aparece por meio do excesso de barulho, pelo abalo da noção física do espaço – o chão trepidava – e pelos gestos descontrolados e incompreensíveis dos demais personagens da cena. Novamente, a presença dos pássaros aponta para o temor do personagem. Ao imaginar seu professor espancado, preso no aviário, o narrador apresenta o cadáver dos pássaros e não o de seu professor, ainda em estado de agonia.

Estas cenas de violência estabelecem um vínculo com a origem ou nascimento de Nael. Seja pela referência ao dia do nascimento, seja pela menção aos pássaros, cujas imagens eram esculpidas por sua mãe desde que descobriu que estava grávida. A alusão à origem do narrador nestas cenas se dá de modo difuso, lateral. São sinais pouco relevantes do ponto de vista do enredo, mas que contribuem para compor um processo de reconstituição da origem de Nael, marcada por uma violência que não pode ser superada. A narração destas cenas de violência procura introduzir, na narrativa, o momento de sua concepção, que se acredita fruto de um estupro. Devido ao grau de violência da cena que não pôde ser narrada por sua mãe e da dúvida latente que atravessa o romance, o narrador apresentará cenas que estabeleçam uma relação com a cena de sua origem, apresentando como traço comum a violação do corpo do outro.

A recorrência destas cenas de violência, que culmina na violência máxima cometida pelo Estado contra um cidadão, reencena a suposta origem violenta de Nael, que não pôde ser narrada por sua mãe. Deste modo, a violência cometida pelo regime militar, assim como é narrada no romance, remete, de modo alegórico, ao histórico de violência do país que se repete na fundação do regime militar. O genocídio e estupro de índios e escravos estão indiretamente relacionados ao estupro da mãe – uma índia órfã que vivia em condições

próximas a de uma escrava da família. A violência originária de Nael não se dissocia da violência que caracteriza a história do país e que se repete nos primeiros dias de abril de 1964. Este entrecruzamento temporal aponta para um sentido profundo do romance: a condenação a uma origem violenta e traumática, da qual nem o narrador nem o país podem se livrar. Trata-se de um estado profundamente melancólico, em que não há possibilidade de superação do trauma.

#### **4. Violência contra a mulher e o indígena**

Domingas é uma das personagens de maior relevância da obra de Milton Hatoum. Embora não figure como protagonista do romance, sobre ela recai toda sorte de violências – seja na esfera pública ou privada. Segundo nos conta o romance, Domingas teria nascido em uma tribo indígena e se tornado órfã ainda criança, sendo para sempre apartada do convívio do irmão pequeno e dos demais integrantes de sua tribo. Não há explicações sobre como seus pais morreram, sabe-se apenas que ela não tem memória de sua mãe e que seu pai foi encontrado morto, com indícios que apontam para uma situação de emboscada. A ausência de memória de sua família e a impossibilidade de recuperação dos vínculos com sua tribo são significativas da violência reiteradamente cometida contra populações indígenas, que se veem cada vez mais acudadas, obrigadas a abandonar seu modo tradicional de vida e, em grande parte das vezes, sem direito à memória de seus antepassados.

Depois de deixar a aldeia, Domingas foi para um orfanato dirigido por feiras. Não são poucas as demonstrações de insatisfação de Domingas com relação a esse período da infância, relatadas pelo narrador: “Domingas também pensou em fugir, mas as irmãs perceberam, Deus vai castigar, diziam. O fedor dos banheiros, o cheiro de creolina, das roupas suadas e

gosmentas das religiosas. Domingas não aguentava mais.” (HATOUM, 2006, p. 56). A vida no orfanato se configura como mais uma das várias formas de violência que recaem sobre Domingas. A pretexto de ensiná-la, as freiras obrigavam Domingas a trabalhar dia e noite, numa rotina de completa ausência de lazer. Segundo Halim, quando conheceu Domingas, ela era “Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs” (HATOUM, 2006, p. 48). Além do trabalho forçado e do regime disciplinar sofrido, Domingas também foi catequizada – mais um motivo de violência sobre a menina índia, dessa vez alijada de suas tradições, de suas crenças, de seus cantos. Embora apresentasse sinais de rebeldia, a catequização de Domingas é, dentre as várias violências que ela sofre, a que ela aceita com maior resignação.

Pouco tempo depois, Domingas é oferecida pelas freiras do orfanato como empregada, em troca de dinheiro, à Zana e Halim. Recém-casados, eles acolhem a órfã, dão-lhe comida e um quarto nos fundos da casa, para que ela trabalhe sem folga, numa rotina que se assemelha a semiescravidão:

Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2006, p. 50)

A condição de Domingas é muito semelhante à de muitas moças negras ou afrodescendentes, facilmente encontradas no Brasil das décadas de 1980 e 1990. Em seu estudo *Racism in a Racial Democracy* (1998), France Winddance Twine – uma antropóloga negra norte-americana – realiza uma pesquisa sobre a manutenção de relações e comportamentos racistas, no Brasil, no fim do século XX. Motivada pela teoria da Democracia Racial, que, em larga medida, apresenta o Brasil como sendo um lugar onde a

mistura de raças teria dado lugar a um convívio pacífico entre brancos e negros, a pesquisadora decide se instalar por alguns meses numa cidade do interior do Rio de Janeiro para recolher dados a respeito da convivência entre brancos e negros. Dentre vários aspectos bastante característicos da sociedade brasileira que apontam para uma relação de dominação e supremacia branca – tais como a diferença nas oportunidades entre brancos e negros, a ideologia do embranquecimento da população, a estigmatização dos traços físicos negros como feios, entre outros –, Twine identifica várias famílias que mantinham como agregadas moças negras, que trabalhavam para a família em troca de abrigo, alimento e, quando muito, um baixo salário. Era comum que essas moças engravidassem e suas filhas também fossem sujeitas à mesma lógica de submissão. Essas moças negras ou afrodescendentes cuidavam da casa e dos filhos da família branca e mal podiam frequentar a escola porque a rotina de trabalho era intensa. Para as famílias brancas, contudo, essas moças / mulheres eram consideradas parte da família, já que viviam na mesma casa e seus filhos cresciam juntos.

A situação de Domingas é muito semelhante a essas histórias de submissão. A diferença, contudo, é que o narrador – seu filho – se permite narrar o ponto de vista de quem, assim como sua mãe, vivencia a exploração pela família. Embora filho bastardo, Nael não se convence da história de que era membro da família, pois podia distinguir entre os privilégios que eram garantidos ao núcleo familiar e as condições de servidão a que ele e sua mãe eram submetidos: “Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou a casa, e, quem sabe, ao mundo.” (HATOUM, 2006, p. 48).

A personagem da índia agregada e serva da família é recorrente na obra de Milton Hatoum. Em *Relato de um certo oriente*, Anastácia Socorro vive na mesma condição de Domingas, na família de Emilie. Em *Órfãos do Eldorado*, Florita, uma moça jovem com traços indígenas, passa a trabalhar para o viúvo Amando Cordovil, em cuja casa passa a viver. O conflito entre pai e filho se deve ao fato de o rapaz, no início de sua adolescência, ter se

deitado com Florita, o que foi tomado pelo pai como uma grave ofensa. Embora não haja indícios de que Florita cumprisse o papel de amante de Amando, essa reação do chefe da família permite compreender que a jovem era vista pelo patrão como sendo sua propriedade e que não poderia ter qualquer tipo de envolvimento com outra pessoa – mesmo com seu filho – sem o seu consentimento.

Uma das principais diferenças com relação à construção da personagem de Domingas e as demais personagens femininas de ascendência indígena, na obra de Hatoum, contudo, é a possibilidade de que seu filho narre a história de sua mãe, mesmo que a narração se apresente de forma incompleta. O ponto de vista do filho – embora não tenha acesso a todos os sentimentos e pensamentos da mãe e não seja capaz de recuperar passagens da infância e juventude de Domingas, que permanecem obscuras – estabelece uma relação de empatia com a situação de sua mãe, já que ele próprio vive em condições muito semelhantes.

Por meio da narração do filho temos acesso, ainda, a uma outra dimensão de violência e alienação a que Domingas é submetida – sua condição de mulher. Ao expor os sentimentos da mãe, Nael deixa transparecer que Domingas nutria uma forte relação de afeto com Yaqub: “Agora os dois pareciam mais íntimos, confabulavam à vontade. Quando a rede se aproximava de minha mãe, Yaqub passava-lhe a mão no cabelo, na nuca.” (HATOUM, 2006, p. 146); “Lembrei-me das palavras de minha mãe: ‘Logo que ele chegou do Líbano, vinha conversar comigo. Só ele entrava no meu quarto, só ele dizia que queria ouvir minha história... Ele só era calado com os outros’.” (HATOUM, 2006, p. 147). Se por um lado Domingas pôde desfrutar do afeto de Yaqub, por outro, ela também experimenta a rejeição amorosa. O narrador dá indícios de que sua mãe, além do afeto, nutria amor e desejo por Yaqub, e que não fora correspondida. Yaqub, antes de se mudar para São Paulo, recebe a visita de Lívia, uma moça bonita e de família de posses, da cidade, que seria sua futura esposa. Domingas presencia, às escondidas, um encontro amoroso do casal:

Estavam espichados no mato, e Yaqub acariciava o ventre e os seios da mulher, adiando a despedida. Domingas ficou calada, ofegante; agachou-se, balançou as folhas e torceu com raiva os galhos da fruta-pão. Observou a cena, boquiaberta, e se retirou com a boca seca, com sede daquela água. (HATOUM, 2006, p. 35)

Além da rejeição e do ciúmes, como observado no excerto acima, fica claro, no romance, que Domingas não tinha o direito ao amor e ao desejo. Esta constatação se torna ainda mais perceptível quando se compara a caracterização de Domingas com as demais mulheres do romance, Zana e Rânia. Zana vivia um casamento feliz e era desejada por seu marido. Rânia, por sua vez, vivia solitária e rejeitava todos os pretendentes que sua mãe arranjava. Contudo, a jovem é descrita como bela, sedutora e desejada por vários homens da cidade:

Eu sentia o cheiro de Rânia antes de escutar seus passos no corredor do andar de cima. Deixava-se admirar no alto da escada; depois, com movimentos meticulosos, descia, e aos poucos iam surgindo as pernas bem torneadas, os braços roliços e nus, o cabelo ondulado cobrindo-lhe os ombros, o decote do vestido que ampliava sua respiração. Víamos o corpo moreno e quase tão alto quanto o dos gêmeos, o rosto maquiado e os lábios pintados na única noite do ano [...]. (HATOUM, 2006, p. 72)

A interdição ao afeto e ao desejo experimentado por Domingas também se torna evidente quando comparada com outros personagens femininos de origem indígena na obra de Milton Hatoum. Em *Cinzas do norte*, Alícia era uma moça pobre e bela, de ascendência indígena e origem incerta, que ascende socialmente ao casar-se com um poderoso produtor de juta. Alícia vive um casamento marcado pela traição, pela solidão e pela falta de cumplicidade; mas se vê, em alguma medida, realizada no campo do afeto e do desejo nas relações extraconjugais que mantinha.

Em *Órfãos do Eldorado*, temos dois personagens femininos indígenas que são significativos para a construção do romance. O primeiro, já apresentado, é Florita, que vive

uma situação bastante semelhante à de Domingas. Florita aparentava desfrutar um pouco mais de liberdade que Domingas, sobretudo depois que seu patrão, Amando, morre e o filho, Arminto, volta a morar na casa da família sob os cuidados de Florita. Arminto e Florita mantinham uma relação de afeto e cumplicidade, mas há indícios de que Florita também sentisse amor e desejo por Arminto, que não a correspondia e a via como uma serva:

Abandonar Florita? Como eu podia abandonar a interprete dos meus sonhos, as mãos que preparavam minha comida, e lavavam, passavam, engomavam e perfumavam minha roupa? Gostei dela desde o dia em que a vi no meu quarto: a moça de rosto redondo, lábios grossos e cabelo escorrido, cortado em forma de cuia, o olhar terno e triste que foi adquirindo malícia e dureza no convívio com Amando. (HATOUM, 2008, p. 74)

Já o segundo personagem feminino de relevo, na novela, é Dinaura. Também uma moça de traços indígenas e origem incerta, é por ela que Arminto se apaixona: “Então ela apareceu sozinha, usando um vestido branco, os braços nus. Sentamos sob a árvore, o tronco cheio de flores. Acaricieei os braços e os ombros de Dinaura, e admirei o rosto dela. O desejo no olhar cresceu.” (HATOUM, 2008, p. 50). Descrita pelo narrador, Arminto, como uma jovem bela, Dinaura é também esquiva e parece guardar um segredo. Arminto a conhece no velório de seu pai e descobre que a jovem morava no orfanato dirigido pelas freiras. Arminto consegue autorização para visitar Dinaura e tem com ela um breve relacionamento, até que a moça desaparece, o que leva o protagonista a perder tudo o que tinha para encontrá-la. No entanto, paira uma dúvida sobre a origem de Dinaura, que poderia ser tanto amante quanto filha de Amando, pai do protagonista.

O desaparecimento de Dinaura recupera um mito indígena relatado logo nas primeiras páginas da novela. Segundo esse mito, haveria um mundo encantado embaixo do rio. Uma vez que se ia para lá, a pessoa jamais poderia voltar. O narrador toma contato com esse mito por meio de Florita, ao presenciar uma índia que se dirige para o fundo do rio, até afundar:

Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. [...] De repente a tapuia parou de falar e entrou na água. Os curiosos ficaram parados, num encantamento. E todos viram como ela nadava com calma, na direção da ilha das Ciganas. O corpo foi sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: A doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu. Nunca mais voltou. (HATOUM, 2008, p. 11-12)

Anos mais tarde, Arminto descobrirá que esta cena presenciada na infância era, na verdade, um suicídio. Florita se recusou a traduzir o que a mulher falava para não assustar Arminto, que ainda era criança. Florita distorceu as palavras da índia – que dizia ter perdido o marido e os filhos e ter ficado sozinha no mundo e por isso não via mais razão para viver – para rasurá-las sob o mito indígena do mundo encantado. Esta sobreposição do mito indígena a uma história de sofrimento e dor – que levaria a mulher ao gesto extremo do suicídio – é significativa da forma como a violência cometida contra as populações e a cultura indígenas é mascarada ou escondida. O que se apresentava como uma história encantada, se revela, mais tarde, uma história trágica.

A cena de suicídio indígena, em Milton Hatoum, mantém uma relação com outras obras da literatura brasileira contemporânea que apresentam imagens de morte e sacrifício indígenas. *Maíra* (1981), de Darcy Ribeiro, apresenta, por meio de uma narrativa fragmentária, a trajetória de Avá, um índio que sai de sua tribo para estudar e se ordenar padre, e que retorna, anos mais tarde sem completar a ordenação. O retorno à tribo, contudo, não é possível, pois Avá sabe que, no contato com o mundo ocidental, sua cultura já havia sido sacrificada.

O romance de Darcy Ribeiro é composto por vários narradores e se vale da mudança do foco narrativo, realizada de modo abrupto na passagem para cada novo capítulo. Estes

narradores retornam em diferentes circunstâncias, sem que haja uma regularidade ou linearidade. Deste modo, são narradores Avá e Alma, entre outros personagens. Alma é o personagem antípoda e, ao mesmo tempo, complementar de Avá. Ela é uma jovem carioca que passa a viver na tribo e que incorpora o modo de vida e os valores indígenas. Esse processo que se assemelha a uma integração, no entanto, se relava impossível. Alma engravida de gêmeos, de um jovem índio guerreiro da tribo, e morre ao dar à luz os bebês. A cena que inaugura o romance é justamente a do encontro do corpo de Alma e dos bebês, na beira do rio, próximo à tribo Mairuns:

Sobre a praia, distante vinte metros aproximadamente da linha-d'água, jazia, em decúbito dorsal, uma jovem mulher branca, meio despida, com o corpo pintado de traços negros e vermelhos, formando linhas e círculos. Dita mulher tinha as pernas abertas e entre as coxas se podia ver um duplo feto, quero dizer, dois nascituros do sexo masculino ainda envoltos na placenta e ligados à mãe pelos cordões umbilicais. Verificou que a mulher estava morta – corpo frio e rigidez cadavérica – bem como os fetos. [...] tinha as faces, as mãos e as pernas marcadas por arranhões e estrias, alguns dos quais meio infeccionados. (RIBEIRO, 1981, p. 21)

A descrição minuciosa e sem sinais de afeto – porque reproduz o depoimento recolhido na delegacia da testemunha que encontrou o corpo de Alma – aponta para os sinais físicos do corpo que sugerem o sofrimento pelo qual a personagem passou ao dar à luz, sozinha. A morte da jovem branca integrada à tribo é significativa da impossibilidade de assimilação completa entre as culturas branca e índia. Assim como Avá, ao retornar para a tribo, sabe que não é mais possível estabelecer uma relação de identidade com seus parentes, o fim trágico de Alma reforça a incompatibilidade entre os diferentes mundos, o dos brancos e o dos Mairuns. A reação dos integrantes da tribo diante da morte de Alma e dos bebês indica um grande sofrimento: “as mulheres indígenas começaram a arrancar os próprios cabelos, chorando e lamentando”; “Uma delas, ao encontrar [...] uma queixada de piranha, passou a arranhar com a serrilha de dentes a sua própria cara, os braços e pernas, sangrando

abundantemente.” (RIBEIRO, 1981, p. 22). Logo, o romance de Darcy Ribeiro inicia com uma cena de morte que metaforiza o sacrifício e a impossibilidade de preservação da vida indígena.

Assim como *Maíra, Nove noites* (2002), romance de Bernardo Carvalho, também apresenta imagens de morte e sacrifício do indígena. O romance traz a história de um antropólogo norte-americano que vem para o Brasil para estudar uma tribo indígena no Xingu e comete suicídio. O narrador que nos apresenta a história do antropólogo – de modo fragmentário e incompleto – constrói sua narrativa a partir de uma investigação que faz da vida do norte-americano. Há constantes entrecruzamentos entre a vida do antropólogo e a do próprio narrador que não podem ser verificados como sendo verdadeiros ou não; além da referência aos indígenas que viviam no Xingu, estudados pelo antropólogo. A radicalidade do texto de Bernardo Carvalho é apresentar a dificuldade do narrador em falar do outro, do desconhecido – seja o outro o antropólogo, seja o indígena. Seja, ainda, a dificuldade do antropólogo em falar do indígena. Em sua pesquisa, o narrador nos informa que o antropólogo conheceu uma tribo em processo de extinção, o que o norte-americano interpretava como um processo inconsciente de suicídio coletivo.

A imagem do suicídio coletivo estabelece um paralelo com a carta pública dos índios Guarani-Kaiowá, recentemente apresentada à sociedade brasileira, em 2012. A referida carta teve grande repercussão, na época, e forte impacto social. Ela foi repassada pela imprensa e pelas redes sociais por ter sido interpretada, por grande parte dos leitores, como um anúncio da comunidade indígena de que estavam dispostos a cometer um suicídio coletivo – e não como um apelo desesperado nem como afirmação de resistência – caso fossem obrigados a deixar suas terras. A carta foi escrita porque a justiça do Estado do Mato Grosso do Sul havia determinado que os índios daquela comunidade deveriam deixar o local que habitavam, em favorecimento de latifundiários e empresários do setor do agronegócio. Após a repercussão

nacional da carta, a justiça brasileira determinou que as terras deveriam continuar com os índios.

Além do paralelismo temático entre a carta indígena e o texto de Bernardo Carvalho, por meio da imagem do suicídio coletivo, chama a atenção um dado estilístico comum a ambos os textos. O romance de Bernardo Carvalho enfatiza o número pequeno dos integrantes da tribo e destaca, assim, sua fragilidade: “[...] os Trumai estavam reduzidos a uma única aldeia de quatro ocas e uma quinta em construção. Eram dezessete homens, dezesseis mulheres e dez crianças.” (CARVALHO, 2002, p. 45). O mesmo procedimento textual será utilizado pela carta dos índios Guarani-Kaiowás, com semelhanças nítidas, como o detalhamento quantitativo dos integrantes da tribo: “Nós, (50 homens, 50 mulheres e 70 crianças) comunidades Guarani-Kaiowá originárias de tekoha Pyelito kue/Mbarakay, viemos através desta carta apresentar a nossa situação histórica [...]” (Carta dos índios Guarani-Kaiowás, 2012).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Reproduzimos a carta na íntegra: “Nós, (50 homens, 50 mulheres e 70 crianças) comunidades Guarani-Kaiowá originárias de tekoha Pyelito kue/Mbarakay, viemos através desta carta apresentar a nossa situação histórica e decisão definitiva diante da ordem de despacho expressado pela Justiça Federal de Navirai-MS, conforme o processo nº 0000032-87.2012.4.03.6006, do dia 29 de setembro de 2012. Recebemos a informação de que nossa comunidade logo será atacada, violentada e expulsa da margem do rio pela própria Justiça Federal, de Navirai-MS.

Assim, fica evidente para nós, que a própria ação da Justiça Federal gera e aumenta as violências contra as nossas vidas, ignorando os nossos direitos de sobreviver à margem do rio Hovy e próximo de nosso território tradicional Pyelito Kue/Mbarakay.

Entendemos claramente que esta decisão da Justiça Federal de Navirai-MS é parte da ação de genocídio e extermínio histórico ao povo indígena, nativo e autóctone do Mato Grosso do Sul, isto é, a própria ação da Justiça Federal está violentando e exterminando e as nossas vidas. Queremos deixar evidente ao Governo e Justiça Federal que por fim, já perdemos a esperança de sobreviver dignamente e sem violência em nosso território antigo, não acreditamos mais na Justiça brasileira.

A quem vamos denunciar as violências praticadas contra nossas vidas? Para qual Justiça do Brasil? Se a própria Justiça Federal está gerando e alimentando violências contra nós. Nós já avaliamos a nossa situação atual e concluímos que vamos morrer todos mesmo em pouco tempo, não temos e nem teremos perspectiva de vida digna e justa tanto aqui na margem do rio quanto longe daqui. Estamos aqui acampados a 50 metros do rio Hovy onde já ocorreram quatro mortes, sendo duas por meio de suicídio e duas em decorrência de espancamento e tortura de pistoleiros das fazendas.

Moramos na margem do rio Hovy há mais de um ano e estamos sem nenhuma assistência, isolados, cercado de pistoleiros e resistimos até hoje. Comemos comida uma vez por dia. Passamos tudo isso para recuperar o nosso território antigo Pyleito Kue/Mbarakay. De fato, sabemos muito bem que no centro desse nosso território antigo estão enterrados vários os nossos avôs, avós, bisavôs e bisavós, ali estão os cemitérios de todos nossos antepassados.

As imagens de morte e sacrifício indígenas na literatura brasileira, assim como as violências a que a personagem Domingas é submetida, não estão desvinculadas do contexto de ditadura militar brasileira. Desde o começo dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, em 2012, foi criada uma comissão específica, coordenada pela psicóloga Maria Rita Kehl, para tratar os casos de morte de indígenas, durante os anos da ditadura. O levantamento dos dados e dos depoimentos aponta para um genocídio cometido contra populações indígenas: “Um único povo do Amazonas perdeu mais habitantes pela violência da imposição de uma estrada em suas terras, a partir de 1971, do que todos os não índios mortos segundo as maiores estimativas.” (SERVA, 2014). Estima-se que o governo do general Garrastazu tenha sido responsável pela morte de 8 mil índios. Estas mortes estão diretamente relacionadas à construção de grandes rodovias que atravessaram a Amazônia, como a BR-174 Manaus – Boa Vista. Os indígenas de diferentes tribos que resistiram ou que simplesmente ocupavam aquela região foram dizimados:

Trabalhadores, soldados e funcionários da FUNAI invadiam a área indígena empunhando armas e utilizando-as contra os índios. Revólveres, metralhadores, cercas elétricas, bombas, dinamite e gás letal, foram algumas das armas utilizadas pelo Exército na guerra contra os índios durante a construção da BR-174. (SCHWADE, *Carta Capital*, 2011)

---

Cientes desse fato histórico, nós já vamos e queremos ser mortos e enterrados junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje, por isso, pedimos ao Governo e Justiça Federal para não decretar a ordem de despejo/expulsão, mas solicitamos para decretar a nossa morte coletiva e para enterrar nós todos aqui.

Pedimos, de uma vez por todas, para decretar a nossa dizimação e extinção total, além de enviar vários tratores para cavar um grande buraco para jogar e enterrar os nossos corpos. Esse é nosso pedido aos juízes federais. Já aguardamos esta decisão da Justiça Federal. Decremem a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay e enterrem-nos aqui. Visto que decidimos integralmente a não sairmos daqui com vida e nem mortos.

Sabemos que não temos mais chance em sobreviver dignamente aqui em nosso território antigo, já sofremos muito e estamos todos massacrados e morrendo em ritmo acelerado. Sabemos que seremos expulsos daqui da margem do rio pela Justiça, porém não vamos sair da margem do rio. Como um povo nativo e indígena histórico, decidimos meramente em sermos mortos coletivamente aqui. Não temos outra opção esta é a nossa última decisão unânime diante do despacho da Justiça Federal de Navirai-MS. Atenciosamente, Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue/Mbarakay”

A violência descrita nas reportagens acima se repete no breve documentário “Ditadura criou cadeias para índios com trabalhos forçados e torturas”,<sup>22</sup> resultado da reportagem de André Campos. O documentário de 14 minutos conta a história do Reformatório Agrícola Indígena Krenak, construído em território dos índios Krenak, durante a ditadura militar. Acompanhamos o depoimento de índios de várias etnias que foram presos no reformatório e a denúncia de desaparecimento de amigos ou parentes índios. Os motivos alegados pelas forças armadas para a prisão destes índios variavam entre roubos, assassinatos, vadiagem, pederastia. Contudo, o que se acusava de roubo era a caça de animais de pequeno ou grande porte, como coelhos, tatus ou vacas, praticada pelos índios que habitavam a região, para sua subsistência. Além disso, havia a disputa pelo reconhecimento das terras indígenas que haviam sido invadidas por fazendeiros. Há relatos de índios que foram submetidos à tortura para confissão de crimes, mas que nem sequer falavam português. Há, também, o relato da criação de uma guarda rural, formada por índios treinados pelas forças armadas. Esse relato é acompanhado de imagens que mostram um batalhão de índios fardados e um desfile em que dois índios da guarda rural carregam um homem no pau-de-arara.

A violência praticada contra o indígena recebe alguma atenção da literatura brasileira contemporânea e repercute na obra de Milton Hatoum. A personagem Domingas, como vimos, é representativa de toda sorte de violências públicas ou privadas – seja no ambiente social ou doméstico – a que os indígenas estão submetidos no Brasil. Um processo que ganha contornos específicos durante a ditadura militar por meio do projeto desenvolvimentista para as regiões afastadas, habitadas por indígenas, e que se mantém até hoje. A índia que se torna órfã, é afastada do convívio de sua tribo, catequizada, obrigada a trabalhos forçados, acolhida por uma família que a trata como serva ou escrava, a quem é negado o prazer, o afeto, o amor e o desejo; é estuprada e cria um filho bastardo sem direito ao reconhecimento da identidade

---

<sup>22</sup> Documentário disponível na internet no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=FwSoU3r1O-Q>> Acesso em 05 set 2014.

paterna. A trajetória de Domingas é, em certa medida, alegoria não só da violência cometida contra os índios, mas também da manutenção e aperfeiçoamento de padrões autoritários de comportamento da sociedade brasileira, seja no âmbito público ou privado, que permanecem durante e após a ditadura militar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ditadura militar é um tema recorrente na literatura brasileira contemporânea. Neste trabalho nos concentramos na investigação de três romances de autores distintos, no entanto, percebemos que o tema da ditadura militar está disseminado, de modo direto ou indireto, por toda a obra dos três escritores aqui abordados. Por meio da leitura das obras, podemos perceber que os três escritores vivenciaram os impactos do regime militar de modo diferente.

Caio Fernando Abreu, nascido na década de 1940, era jovem quando se instalou o golpe civil-militar no Brasil. O forte impacto de uma ruptura, não só política, mas também cultural, causada por esse dado histórico, será reiterado ao longo de toda a obra do escritor. Caio Fernando Abreu fez parte da geração que vivenciou a contracultura como modelo de contestação política, afinada com movimentos político-sociais nacionais – como o Tropicalismo e os Centros Populares de Cultura – e internacionais – como o *Rock and Roll*, na indústria cultural; a luta por direitos civis, promovida pelos movimentos de luta por igualdade racial nos Estados Unidos; e o impacto do movimento estudantil de maio de 1968 na França.

Desse modo, é possível observar a presença do tema da ditadura militar ao longo de toda a obra de Caio Fernando Abreu, através das décadas. Já no seu primeiro livro de contos – *Inventário do Irremediável*, publicado em 1969 –, o autor apresenta como texto de abertura do livro o conto “Os cavalos brancos de Napoleão”. Logo no primeiro parágrafo o narrador nos apresenta os cavalos brancos como seres ferozes e agressivos:

A princípio os cavalos eram mansos. Inofensivos como moças fazendo seu “footing” na tarde de domingo. Foi só depois de uma certa convivência, ganhando em intimidade, que eles começaram a se tornar perigosos. Passando da mansidão à secura, e da secura à agressividade. (ABREU, 1970, p. 6)

A presença dos cavalos, no início do texto, causa forte inquietação, uma vez que não há informação suficiente, até então, para sabermos quem ou o quê representa aquela imagem de violência e opressão. No decorrer do conto descobrimos que os cavalos brancos eram uma visão do personagem principal, Napoleão – um advogado que passa a ser tratado como louco por causa das recorrentes visões que tinha dos cavalos. Ele é acometido por uma forte perturbação que, contudo, não se deve à visão dos cavalos, em si, o que ele admite como sendo natural; mas ao modo como os cavalos passam a tratá-lo, uma vez que, no início, os cavalos eram mansos e, depois, passaram a ser indiferentes e, mesmo, agressivos.

Não há no conto nenhuma referência direta ao contexto do regime militar. Entretanto, chama a atenção o fato de que o personagem principal, acometido pela loucura por causa da visão dos cavalos, seja, justamente, um advogado – o que permite entendê-lo como uma espécie de sinédoque da justiça brasileira. Este conto de 1969 foi publicado posteriormente à promulgação do Ato Institucional nº 5, que suspendia direitos civis fundamentais, como o *habeas corpus*. De modo alusivo, podemos ler nessa metáfora criada pelo conto uma crítica à justiça, da época, apresentada como insana e, ao mesmo tempo, fascinada com um elemento externo – os cavalos – fortemente caracterizado pela agressividade e violência. Além disso, a própria imagem dos cavalos e a referência à personalidade histórica de Napoleão permitem uma aproximação com a ditadura militar, uma vez que evocam símbolos diretamente relacionados com o universo da guerra e das forças armadas. Os cavalos são animais de guerra, frequentemente utilizados por exércitos e por batalhões policiais; já a figura histórica de Napoleão se refere a um general.

Outro conto de Caio Fernando Abreu bastante crítico com relação à ditadura militar é “Oasis”, do livro *O ovo apunhalado* (2001), publicado na década seguinte, em 1975. Neste conto, o narrador apresenta um episódio da infância e descreve uma brincadeira da qual gostava de participar com os irmãos e amigos, a qual eles chamavam de “brincar de oásis”. A

brincadeira consistia em fingir que eles haviam caído de um avião no meio do deserto e que encontravam um oásis onde estariam as peças para consertar o avião. A brincadeira ocorria na rua onde moravam e o oásis era um quartel que ficava no final da rua. Os garotos fazem amizade com um soldado que ficava de guarda, às tardes, e que permite suas entradas no quartel, evento que lhes provoca grande fascínio.

Um dia, contudo, o soldado não estava no portão, mas mesmo assim os garotos decidem entrar. Eles observam um movimento estranho de soldados, cavalos e armas e entram em uma sala onde encontram aparelhos e um microfone. Os garotos são surpreendidos, lá dentro, por dois oficiais de alta patente que os prendem e os ameaçam constantemente, provocando um medo intenso nos garotos:

Ficamos ali durante muito tempo, incapazes de dizer qualquer palavra, num temor tão espesso que não era preciso evidenciá-lo através de um grito. Jorge chorava, eu e Luiz nos encolhíamos contra as paredes. Pensamentos terríveis cruzavam a minha cabeça, pelotões, fuzilamentos, enquanto uma dor de barriga se tornava cada vez mais insuportável, até escorregar pelas minhas pernas numa massa visguenta. (ABREU, 2001, p. 36)

Horas mais tarde, os garotos são levados para casa por soldados, onde seus pais e toda a vizinhança estavam preocupados com o desaparecimento dos meninos. O ambiente familiar está tomado por um forte sentimento de desavença e desentendimento, o que reforça uma relação de contiguidade entre contexto público e privado, entrevistado na fala do pai, numa discussão exaltada com a mãe, e pelas impressões do narrador: “papai disse que não podia dar atenção a seus faniquitos na hora em que o país atravessava uma crise tão grave. E acabaram gritando [...] tão alto quanto os dois soldados de farda diferente, com penduricalhos coloridos nos ombros” (ABREU, 2001, p. 36).

Novamente, neste conto, não há uma referência imediata ao golpe ou ao regime militar; contudo a referência ao quartel e, sobretudo, a fala do pai – que alude a um momento

histórico compreendido como crítico – são responsáveis por remeter ao contexto da ditadura. As sensações experimentadas pelas crianças, como o medo, no quartel, ou o tumulto e a desavença, em casa, promovem uma crítica do conto ao regime, momento caracterizado pela desordem política (o próprio golpe militar que interrompe um governo democraticamente eleito é indício dessa desordem) e pela forte repressão da polícia e dos militares. Além disso, a desproporção entre a violência física e psicológica dos oficiais empregada contra crianças indefesas também é um elemento de forte crítica, uma vez que alude ao contexto em que não só o aparato jurídico, mas também militar, era empregado contra a própria população, durante a ditadura, que não tinha recursos para se defender ou para contestar o *status quo* estabelecido a partir de abril de 1964.

Já no início da década de 1980, diante dos sinais de enfraquecimento do regime militar e do processo de abertura “lenta e gradual”, Caio Fernando Abreu publica o livro de contos *Morangos mofados* (1982). O conto “Os sobreviventes” é paradigmático deste momento histórico ao apresentar os conflitos da geração que vivenciou o embate político de contestação ao regime. No conto, um casal de amigos rememora seu passado de luta e se depara com uma sensação de fracasso e de amargura que caracteriza o presente, uma vez que seus ideais de juventude se perderam ou foram incorporados pela sociedade de consumo:

[...] eu te olhava entupida de mandrix e babava soluçando perdi minha alegria, anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário e positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, companheira, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada, teu potencial criativo, tua lucidez libertária, bababá bababá. As pessoas se transformavam em cadáveres decompostos à minha frente [...] mas eu reagi, despirei, e cadê a causa, cadê a luta, cadê o potencial criativo? (ABREU, 1982, p. 16)

“Os sobreviventes”, assim como os demais contos mencionados, também não apresenta uma referência direta à ditadura militar brasileira, mas é possível recuperá-la como

contexto político-social imediato a partir da fala dos personagens. Ambos pertencem à geração que vivenciou a contracultura e os movimentos de libertação sexual, dos anos 1960 e 1970, mesmo diante de forte repressão tanto no campo da política quanto no campo na cultura. Durante os anos do regime vigorava a Política Nacional de Cultura, que assegurava a necessidade de “revalidação do patrimônio histórico brasileiro”, com o intuito de ‘conservar os símbolos culturais da nossa história’. Tal papel cabia ao Estado, guardião da ‘cultura nacional’, da ‘tradição’ e da ‘memória’.” (SUSSEKIND, 1985, p. 22). Esta política cultural operava, sobretudo, por meio da censura.

Esta breve recuperação histórica de imagens da ditadura militar brasileira na obra de Caio Fernando Abreu não é suficiente para dar conta da complexidade da questão, na obra do autor. Este é um trabalho que merece ser desenvolvido e investigado em detalhes. O que nos interessa, por ora, é reconstruir o percurso do tema na obra do escritor para melhor compreender o contexto de produção do romance *Onde andaré Dulce Veiga?*. O romance de Abreu, ao recuperar as memórias dos anos de ditadura, dá continuidade ao esforço de compreensão do que restou das ideias das gerações de 1960 a 1980, no Brasil.

Neste sentido, é importante ressaltar também o contexto de publicação de *Onde andaré Dulce Veiga?*. O último romance do autor foi publicado em 1990, logo após a primeira eleição presidencial direta, depois da reabertura política. Apesar da euforia com a conquista dos movimentos populares pelas eleições diretas, o resultado das urnas levou à presidência Fernando Collor, candidato produzido pela mídia e favorito das classes dominantes. Caio Fernando Abreu apresenta uma crítica ao então candidato à presidência da república em seu conto “O escolhido”, encomendado e, em seguida, censurado pelo *Jornal do Brasil*, vindo a ser finalmente publicado, em 1996, em seu livro *Ovelhas negras* (ABREU, 2002). No conto, o narrador apresenta o personagem Fernando, um menino, que faz uma espécie de pacto com um ser sobrenatural que oferece a ele poder e fama. As imagens

utilizadas na construção desse conto são incisivas ao apresentarem Fernando como um personagem ganancioso e ambicioso. As primeiras cenas do conto se referem a um sonho que o garoto de apenas dez anos teria tido, no qual ele falava para multidões que repetiam de modo irrefletido tudo o que ele dizia. A cena do jovem num plano elevado, diante de uma multidão, com os braços e punhos erguidos, aludem às cenas dos discursos de Adolf Hitler, durante o regime Nazista.

A constante sensação de fracasso e de derrota política, mesmo diante da redemocratização do país, verificada na literatura de Caio Fernando Abreu, também estará presente na obra de Milton Hatoum. O escritor amazonense nasceu na década de 1950 e era criança na época do golpe militar. As memórias mais substanciais do período da ditadura em sua obra referem-se ao período em que o próprio escritor participou dos movimentos estudantis de oposição ao regime e estão concentradas, sobretudo, em suas crônicas, recentemente reunidas no volume *Um solitário à espreita* (2013). Em 1968, Hatoum se muda para Brasília, para frequentar um colégio técnico, onde se envolve com os movimentos estudantis. O narrador da crônica “Exílio” recupera este período e apresenta fragmentos de memória de quando foi preso:

Depois de chutes e empurrões, eu e o meu colega rumamos para o desconhecido. [...] O trajeto sinuoso, as curvas para despistar o destino da viatura, manobras num labirinto que apenas imaginávamos e agora estava acontecendo. [...] escutei gritos de dor no outro lado de uma porta que nunca foi aberta. Em algum lugar perto de mim, alguém podia estar morrendo, e essa conjectura dissipou um pouco meu medo. Na noite do dia seguinte me largaram na estrada Parque Taguatinga-Guará. A inocência, a ingenuidade e a ilusão, quase todas as fantasias da juventude tinham sido enterradas... (HATOUM, 2013, p. 54)

Pouco depois, Hatoum deixa o colégio e se muda para São Paulo, onde também participa da mobilização estudantil contra a ditadura. Várias de suas crônicas trazem a memória de amigos dessa época: M.A.C., colega do narrador que havia sido preso junto com

ele, em Brasília, sobre quem não teve mais notícia e era dado como desaparecido, depois se soube que havia delatado vários dos companheiros, na prisão; Alex, líder estudantil, em São Paulo, foi assassinado por agentes da repressão em 1973; Cuca e Chico dos Anjos, amigos de Brasília, também mortos durante a ditadura; Jam Balaya, amigo que conheceu em protestos, em São Paulo, conclui o curso de direito no Largo São Francisco e participa de comissões de justiça e direitos humanos. Além da memória dos amigos perdidos e da juventude marcada pela violência, as crônicas apresentam uma visão desencantada com o presente, tomado por uma política corrupta e uma sociedade escandalosamente desigual; prova de que as lutas de juventude contra a ditadura e por uma sociedade mais justa fracassaram.

Esse sentimento de fracasso diante do processo de redemocratização já está presente em seu conto “Bárbara no inverno”, do livro *A cidade ilhada* (2009). O conto apresenta a história do casal Lázaro e Bárbara que passam a viver em Paris porque Lázaro havia sido condenado ao exílio. O casal reestrutura sua vida no país estrangeiro, mas a distância do Brasil, o isolamento e o ciúme excessivo de Bárbara, com o passar dos anos, leva à desunião. Lázaro deixa o apartamento e não dá mais notícias. Meses depois, Bárbara recebe a informação de que Lázaro poderia voltar ao Brasil, pois havia sido anistiado, o que a motiva a retornar imediatamente para o apartamento do casal em Copacabana. Já no antigo lar, Bárbara é surpreendida pela presença do companheiro acompanhado de sua nova namorada, uma amiga no casal, que conheceram em Paris. Num gesto insano, Bárbara se joga da varanda do apartamento e se suicida.

A impossibilidade de conciliação do casal e o desencontro experimentado na vida amorosa aludem ao fracasso que representava a lei de anistia, no fim dos anos 1970. Assim como os anos de exílio levaram à desunião, os anos de ditadura não poderiam ser superados apenas com o retorno dos exilados. Os crimes de Estado cometidos contra a população – prisões, torturas, mortes, desaparecimentos, exílio – não poderiam ser esquecidos; não havia

condição efetiva para celebrar qualquer espécie de união nacional. O sonho de um país justo e democrático se revelava para sempre perdido.

Assim como na obra dos outros dois escritores, a referência ao período de ditadura militar brasileira na obra de Bernardo Carvalho também não se restringe ao romance aqui estudado. No seu livro de contos *Onze*, publicado em 1995, há o conto “Os idênticos”, que faz referência direta a esse período. O conto apresenta a história de um mendigo brasileiro que mora em Paris. Quando jovem, esse rapaz é enviado pelos pais para a França para se afastar dos movimentos de militância política contra a ditadura. No país estrangeiro, ele se apaixona por um outro rapaz, francês, fisicamente muito parecido com ele. Após alguns anos o protagonista retorna ao Brasil, obrigado pelos pais, e pouco depois seu companheiro também se muda, para acompanhá-lo. Eles passam a viver em uma república onde todos os moradores faziam parte da militância política, exceto o rapaz francês. Um dia a polícia descobre o endereço da residência, colocando a vida de todos em perigo. Os companheiros brasileiro e francês passam a viver de modo clandestino até que decidem fugir do Brasil novamente, mas para isso precisariam enganar as autoridades brasileiras. Desse modo, o brasileiro embarca para Paris com o passaporte do namorado e, duas semanas depois, o francês tenta embarcar também para Paris, alegando que seu passaporte tinha sido roubado. No entanto, as autoridades brasileiras descobrem o plano e prendem o francês, sobre quem não se teve mais notícias. Mas quem é dado como desaparecido, perante a família, contudo, é o brasileiro. Depois disso, ele passa a vagar pelas ruas de Paris, vivendo como mendigo.

Assim como no conto de Milton Hatoum, os protagonistas do conto de Bernardo Carvalho vivenciam a interrupção da experiência amorosa de forma abrupta e violenta, devido às circunstâncias políticas da época. Um detalhe significativo, no conto de Carvalho, é que os companheiros não são mencionados como namorados nem mesmo pelo narrador, que se refere a eles como amigos. A sugestão da relação homoafetiva se torna presente devido às

escolhas dos personagens, que abandonam a vida na França para viverem juntos no Brasil, ainda que de modo clandestino e correndo sérios riscos de vida. Esse dado reforça uma crítica não só à sociedade brasileira que, mesmo diante das conquistas dos movimentos de liberação sexual das décadas de 1960 e 1970, ainda era profundamente preconceituosa com relação aos casais homoafetivos; mas também aos próprios movimentos políticos de esquerda e de contestação da ditadura, que também não aceitavam homossexuais em seu meio.<sup>23</sup> Por isso a relação homoafetiva dos personagens era mencionada de modo cifrado. O final trágico do casal apresenta, por um lado, o desespero do companheiro francês quando percebe que seria preso e torturado pelas autoridades brasileiras; por outro, a angústia do companheiro brasileiro que tem que conviver com a culpa de saber que seu namorado foi morto por sua causa, levando-o a também abdicar de sua vida ao passar a viver como mendigo nas ruas de um país estrangeiro.

Outra obra que faz referência ao período do regime militar, em Bernardo Carvalho, é o romance *Nove Noites*. Numa passagem em que o narrador rememora momentos de sua infância, vivida durante os anos de ditadura, ele afirma que “a apresentação do inferno, tal como a imagino, também fica, ou ficava, no Xingu da minha infância” (CARVALHO, 2006, p. 53). O narrador apresenta passagens da infância quando acompanhava o pai, proprietário de terras no interior do país, em viagens por suas fazendas. A narração dessas memórias se sustenta das impressões da criança assustada ao viajar por territórios inóspitos, de fazendas que ocupavam trechos de florestas, por motivos que uma criança seria incapaz de compreender: “Lembro de uma casa escura, de gente armada, de mulheres recolhidas e

---

<sup>23</sup> Essa crítica do conto de Bernardo Carvalho condiz com a afirmação de James Green de que os grupos de esquerda, dos anos de 1970, “viam a homossexualidade como um desvio burguês ou uma doença” (GREEN, 2014, p. 191). James Green é um importante ativista em prol dos direitos e visibilidade LGBT, tendo participado da criação do Somos, grupo de afirmação homossexual, no fim dos anos 1970. Green acusa não só o conservadorismo da sociedade brasileira, da época, e a perseguição promovida pela ditadura militar aos homossexuais, mas também “o Partido Comunista Brasileiro, o Partido Comunista do Brasil ou o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, que mantiveram posturas claramente homofóbicas.” (GREEN, 2014, p. 196)

caladas e de um céu carregado, com raios e nuvens negras [...]” (CARVALHO, 2006, p. 54-55);

É uma casa pré-fabricada, de madeira pintada de verde-vômito, suspensa sobre palafitas para a proteção dos moradores contra eventuais animais e ataques noturnos de que seriam presa fácil ao rés-do-chão. É uma casa solitária no meio do nada, erguida numa área desmatada e plana da floresta, cercada de capim-colonião e de morte. Tudo o que não é verde é cinzento. (CARVALHO, 2006, p. 53)

Em um procedimento narrativo semelhante ao verificado no romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, é possível apreender as sensações de medo e insegurança experimentadas pelo narrador por meio da descrição do espaço – na referência à casa “verde-vômito” que não oferecia segurança ao “rés-do-chão”; nas pessoas armadas e nas mulheres recolhidas que ocupavam aquele lugar. O narrador também descreve situações de medo e de risco de vida que experimentara, quando criança, na companhia do próprio pai. Este, apresentado como um aventureiro que acumulara dinheiro e terras de forma obscura para o próprio filho. Numa ocasião, o pai chega a ser preso pelos militares por pousar seu avião em uma pista que estava interdita para obras. O espírito aventureiro do pai é retratado, pelo filho, como irresponsabilidade que colocava em perigo a vida de ambos:

Eu mesmo participei, como espectador e vítima, de duas dessas histórias, sendo que a menos grave foi quando meu pai se esqueceu de fazer uma mistura de óleo, um procedimento de praxe que devia ser realizado durante o vôo, enquanto atravessávamos já fazia quase uma hora uma tempestade de granizo e raios, entre São Miguel do Araguaia e Goiânia, e o motor direito congelou. Ele estava tão tenso com a situação toda que não chegou a ver a hélice parando aos poucos, fazendo toc, toc, toc do meu lado, e fui eu que bati no braço dele, sem conseguir dizer nada, e apontei pela janela. Imediatamente, lívido, ele tratou de mexer nas alavancas ao seu lado e o motor voltou a pegar. Esse não foi o primeiro, nem seria o último. Eu devia ter dez anos quando presenciei um ataque de malária que ele teve ao chegar uma vez a Barra do Garças, aonde fora receber dinheiro da Sudam. Tremia descontroladamente. Achei que fosse morrer e me deixar sozinho naquele fim de mundo de onde eu mal sabia como sair. Não só não morreu, como escapou de outro ataque que acabou sofrendo enquanto pilotava o bimotor

sobre a selva. E eu prefiro não imaginar o seu pavor e desespero. (CARVALHO, 2006, p. 56-57)

Como podemos observar, a referência ao período do governo militar aparece, no romance, como uma informação circunstancial. Contudo, a apresentação da infância como um período marcado por memórias de medo e de situações de risco de vida sugere, de certa forma, que tais sensações sejam características daquele período. Bernardo Carvalho é o escritor mais novo dentre os três aqui estudados, nascido na década de 1960. Ele viveu sua infância durante os anos de ditadura, até onde temos notícia, sem sofrer de modo direto o impacto do golpe civil-militar nem se envolver nas lutas políticas das gerações de 1960 e 1970. No entanto, notamos que é recorrente na obra de Carvalho um estado de terror permanente que oprime fortemente seus personagens e narradores, além de narrativas que abordam a violência de estado, ou mesmo narrativas de guerra. Romances como *Teatro*, *Mongólia* e *O filho da mãe* são bastante representativos de tais aspectos.

No romance *Teatro*, já abordado anteriormente, vemos, na primeira parte do romance, que o protagonista foge da polícia por acreditar que ele poderia desmentir a versão oficial das investigações sobre a série de atentados terroristas. Este personagem vivencia um sentimento de perseguição, promovida por forças do Estado, que o leva a desenvolver um estado paranóico. Em *Mongólia*, acompanhamos duas narrativas simultâneas, sendo uma delas a de um brasileiro que faz uma viagem pela Mongólia e que é tido como desaparecido, e a outra é a narrativa de um diplomata brasileiro que é encaminhado para a Mongólia para tentar descobrir o paradeiro do brasileiro desaparecido. Em *O filho da mãe*, o romance se divide em várias épocas, desde o início do século XX até o presente, para apresentar histórias de guerra na Rússia e no leste europeu.

A elaboração de narrativas que sustentam um ponto de vista marcado pelo medo, pela opressão e por uma sensação constante de fragilidade do indivíduo diante não só das

circunstâncias, mas também do aparato estatal, em Bernardo Carvalho, pode ser associada, em certa medida, a uma visão peculiar do escritor que cresceu durante os anos de ditadura militar. A formação pessoal em um contexto de exceção jurídica como a que caracterizou o regime, durante este período, pode ser associada com a construção de narrativas marcadas pela violência e pela sensação de desamparo, tão frequentemente exploradas pela obra de Carvalho. Tais características se manifestam, inclusive, na elaboração da linguagem dos romances. Cristiano Rodrigues Batista, por exemplo, destaca a elaboração de uma linguagem labiríntica no romance *Mongólia*, como forma de reproduzir a sensação de desespero do embaixador que procura por alguém desaparecido numa terra estrangeira e inóspita:

A própria estrutura do romance possui vários desdobramentos concernentes à ideia de labirinto. Muitas histórias estão sendo narradas simultaneamente no romance, ou, como a escrita permite, a partir da mescla de pequenas histórias que são interrompidas e retomadas no decorrer do texto. Isso cria uma espécie de labirinto na história, uma vez que vários caminhos narrativos são tomados, percorridos por algumas páginas, interrompidos, substituídos, retomados. (BATISTA, 2013, p. 78)

Esta característica da estrutura do romance identificada por Batista reproduz, em grande medida, o espaço geográfico da história. Enquanto procurava pelo brasileiro desaparecido, o diplomata percebe que ele e o guia já tinham passado várias vezes pelos mesmos lugares, como se estivessem andando em círculos. Em um dado momento o diplomata percebe que o retorno ao mesmo lugar ocorria porque o deserto da Mongólia, onde estavam, era um espaço habitado por nômades. Logo, não fazia sentido ter como referências espaços físicos, uma vez que estes eram constantemente modificados devido às alterações no processo de ocupação daquele espaço. Esse sentimento de ausência de referência espacial e, logo, de forte perturbação e desamparo, se espelha na elaboração da estrutura do romance, que reconstrói uma espécie de labirinto móvel onde é recorrente a sensação de estar perdido.

A elaboração de uma linguagem que dê conta de apresentar a sensação de fragilidade e desamparo experimentada por aquele que narra também está presente em *Teatro*. Como destaca Gabriela Ruggiero Nor, os personagens deste romance são predominantemente membros de grupos marginalizados na sociedade – seja o narrador fugitivo, filho de imigrantes, da primeira parte; seja o narrador internado numa clínica psiquiátrica, na segunda:

Em suma, os personagens concebidos por Bernardo Carvalho em sua ficção localizam-se como *outcasts*, indivíduos provenientes de grupos socialmente excluídos. O que prevalece em *Teatro* são discursos dominantes: o discurso da mídia, da política e o discurso clínico da psiquiatria. Nesse sentido, o escritor constrói um cenário extremamente negativo, na medida em que dá voz a estes personagens, sem no entanto fazer com que esta voz seja ouvida: como já foi abordado anteriormente, não há adesão aos pontos de vista desses personagens. Eles precisam fugir, forjar sua morte para sobreviverem com suas verdades ou serem enclausurados em clínicas para serem silenciados. O poder e a possibilidade de fazer valer uma informação continuam localizados nas parcelas dominantes da sociedade; não há glória nem salvação para esses narradores, que narram sim, mas para ninguém, dentro de seus universos. (NOR, 2010, p. 6)

A elaboração de um ponto de vista que dá destaque para a sensação de fragilidade, perseguição e desamparo, recorrente em Bernardo Carvalho, remete a um contexto político, social e cultural em que não há segurança jurídica e no qual a violência é uma constante. A caracterização deste contexto é facilmente associada com o período de ditadura militar, no Brasil, durante os anos 1960 e 1970; mas não só, sobrevivendo principalmente nas periferias das grandes cidades brasileiras, ainda hoje.

Na comparação entre os três escritores, vemos que cada um deles enfatiza um aspecto diferente na apresentação de imagens da ditadura militar brasileira em suas respectivas obras, em razão das diferentes experiências que tiveram. Caio Fernando Abreu ressalta o impacto do golpe militar que se configura como um trauma que interrompe um processo histórico amparado, até então, em parâmetros democráticos, em um contexto de liberdade política. Há uma sensação constante de um ideal de passado que se perdeu e suas narrativas apontam,

frequentemente, para uma sensação de fracasso diante da ordem estabelecida após o regime militar, que limita o sujeito em várias de suas possibilidades – seja no campo político, seja no campo cultural. Milton Hatoum recupera as memórias de uma juventude marcada por lutas políticas e pela violência do regime militar. Estas memórias comportam uma dimensão profundamente melancólica, visto que sua juventude foi marcada por perdas irreparáveis. Além disso, há a constante sensação de fracasso diante da avaliação de que as lutas pela redemocratização não foram suficientes para romper com uma política corrupta e superar a desigualdade social. Bernardo Carvalho, por sua vez, apresenta em suas narrativas uma constante sensação de fragilidade e desamparo advinda, sobretudo, da percepção de um contexto hostil, que sempre se apresenta como uma ameaça, característica de contextos de exceção.

As diferentes maneiras pelas quais cada um dos autores apresenta a ditadura militar, contudo, permite identificar uma tensão dominante, que seria a contestação do ou a resistência ao autoritarismo que caracterizou o regime militar. Este dado nos permite retornar à questão inicialmente lançada por este trabalho: como a ditadura militar brasileira afeta a relação entre narrador e autoridade, na literatura contemporânea, em razão dos traumas vivenciados em um contexto marcado pelo autoritarismo de Estado? Sustentamos como hipótese que a memória fragmentária e a elaboração de um narrador testemunha, aliados à construção de um foco narrativo múltiplo, seriam formas literárias de o narrador encenar uma descentralização de seu próprio lugar de autoridade no interior da narrativa, apresentando situações em que ele próprio não tem condições de sustentar uma verdade definitiva sobre os fatos, nem de produzir uma visão uniforme sobre aquilo que narra.

No primeiro capítulo, investigamos os limites entre ficção e testemunho, em histórias que se passam durante os anos de ditadura militar brasileira. Estas narrativas comportam uma dimensão testemunhal na medida em que seus personagens narradores entram em contato com

outros personagens que foram vítimas de modo direto pelo regime militar. Ou mesmo, presenciam cenas de violência extrema cometidas por agentes do Estado contra cidadãos. Neste sentido, temos que a narrativa de ficção se aproxima do discurso elaborado pelo gênero do testemunho para dar conta da elaboração de um momento histórico traumático. Ainda que tais narrativas não se amparem na realidade e, sobretudo, na factualidade, elas permitem que um evento histórico recente – a ditadura militar brasileira – seja revivido, ao menos simbolicamente, de modo coletivo.

Além disso, observamos que em tais narrativas há uma forte relação entre o narrador protagonista e aquele que sofre as consequências físicas da violência sobre seu corpo. Esta relação se estabelece por meio da criação de um vínculo em que o narrador protagonista também experimenta uma situação limite de sofrimento físico, o que permite que haja uma espécie de empatia e de compartilhamento entre sua vivência individual e a do outro – no caso, vítima direta da ditadura. Esse sofrimento físico experimentado pelo narrador protagonista se manifesta, sobretudo, por meio da doença: a Aids, em Caio Fernando Abreu; o tumor, em Bernardo Carvalho; e o delírio e a febre, em Milton Hatoum. Estes três casos permitem formular uma pergunta fundamental: em que medida a elaboração de narradores que adotam o ponto de vista do doente – e, assim, aproximam-se da experiência de sofrimento das vítimas da ditadura – pode ser uma forma de contestação da noção de autoridade narrativa nos romances?

Baseando-nos na *História da loucura*, de Foucault, desde a Idade Média as casas de internação de leprosos sempre tiveram por objetivo separar os sãos dos doentes, gerando, assim, um mecanismo de exclusão social. Com a descoberta do agente causador da lepra e, conseqüentemente, do tratamento adequado da doença, estas casas ficaram temporariamente vazias; mas logo foram definidas a elas uma outra função. Estas casas abrigariam, mais tarde, pobres e insanos. É o início do processo que, como já mencionamos, Foucault denomina “A

grande internação”. O estudo de Foucault permite compreender que o processo de exclusão social opera, necessariamente, por meio do controle do corpo, que passa a ser discriminado entre são ou doente. Os romances aqui estudados elaboram narradores que se configuram como doentes, em certo sentido, sujeitos que, em tese, estariam submetidos à exclusão social.

Susan Sontag (2007) escreveu dois ensaios, “Doença como metáfora” e “Aids e suas metáforas”, nos quais investiga as metáforas, sobretudo as metáforas de exclusão – que estão diretamente associadas à doença, especialmente à tuberculose, ao câncer e à Aids. Estes dois ensaios dialogam diretamente com duas das obras aqui estudadas, uma vez que o narrador protagonista de Bernardo Carvalho convive com um câncer hereditário – um tumor no cérebro; e o narrador protagonista de Caio Fernando Abreu convive com os sinais da contaminação pelo vírus da Aids. Tanto o câncer quanto a Aids são vistos, em geral, como sentenças de morte ou, quando não, como uma exclusão e um isolamento inevitáveis. O paciente de câncer tem que se submeter a um tratamento muitas vezes invasivo e agressivo, com consequências não só físicas, mas também emocionais. O portador do vírus HIV, por sua vez, tem de enfrentar de modo ainda mais violento o preconceito contra a doença, assim que surgem as primeiras notícias de contaminação. Primeiramente porque não havia cura e a doença debilitava demais o contaminado; segundo porque, quando surgiu, no início dos anos 1980, a Aids era identificada com os chamados “grupos de risco”, expressão que já denota o caráter excludente a que o portador do vírus estava sujeito.

Ao elaborar estes narradores acometidos por doenças os romances aqui estudados dão destaque para o ponto de vista daquele que, em alguma medida, é vítima de exclusão social. Os romances em questão não só abordam o tema da doença, como também a apresentam por meio da narração em primeira pessoa, promovendo uma empatia do leitor com o ponto de vista do narrador, que sofre tanto com a doença e a possibilidade de morte, quanto com o peso da opressão social. A imagem do narrador que se apresenta não é a do são, do sujeito

integrado, que apresenta o domínio de suas faculdades físicas e mentais. Ao contrário, o sofrimento extremo, experimentado por meio da doença, por vezes, chega a deslegitimar a própria voz narrativa – como vimos no romance de Bernardo Carvalho, que apresenta um narrador sobre o qual recai a suspeita de que esteja louco. Desse modo, temos que a elaboração de um ponto de vista que se aproxima da vivência do doente por meio, sobretudo, da elaboração de um narrador em primeira pessoa, é uma forma direta de questionamento da posição de autoridade do narrador. O doente não só é aquele que experimenta o sofrimento em seu corpo e que vive sobre o risco de morte, como também é aquele que não tem mais lugar entre os sãos. Ao promover a inversão de papéis, ou seja, conferir ao doente – ao excluído – o lugar de centro e de autoridade – o lugar de narrador –, os romances subvertem o papel de autoridade conferido ao narrador e, com isso, questionam a noção de autoridade na narrativa.

No segundo capítulo investigamos a elaboração de narradores que se aproximam da figura do *chiffonnier* benjaminiano, este também um excluído tanto do ponto de vista social quanto econômico. O *chiffonnier* é uma figura emblemática da vida à margem da sociedade de consumo. Sua existência, em certa medida, é uma afronta ao modo de produção capitalista, uma vez que ele sobrevive das sobras e dos restos. Ao mesmo tempo em que o *chiffonnier* se revela um excluído, a sua existência denuncia a desigualdade inerente ao sistema de produção capitalista, que não compartilha seus benefícios de modo igual com todos. As sobras e os rejeitos ganham o estatuto de indícios da cultura do descarte e do excesso. O *chiffonnier*, portanto, é aquele que sobrevive, justamente, dos elementos que põem em questão a legitimidade do processo produtivo – e predatório – do capitalismo e, com isso, se revela uma afronta e um questionamento ao *status quo*. Em certa medida, podemos dizer que o *chiffonnier* – a figura da miséria humana – consiste em um questionamento da autoridade do capital.

Narrar como se se operasse como um *chiffonnier*: às margens, com atenção aos detalhes, ao periférico, ao recalcado, ao que corre o risco de ser esquecido e completamente apagado pelo discurso dominante – como analisado nos romances – também é uma forma de contestação da ideia de autoridade. Seja a autoridade narrativa, por meio de uma forma fragmentária que destaca um *modus operandi* em conflito com a ideia do narrador onisciente, que apresenta total domínio sobre o discurso; seja a autoridade entendida de modo amplo, como aquilo que sustenta a ordenação das relações pessoais e de mercado.

Por fim, no último capítulo, nos ativemos na investigação sobre o modo como os romances apresentavam uma visão incompleta e inconclusa sobre o período de ditadura militar por meio da alegoria benjaminiana. A alegoria entendida a partir de Walter Benjamin é uma forma de compreensão dos eventos que leva em consideração o processo histórico e o compreende como um movimento que deixa marcas temporais – como as ruínas. A alegoria, portanto, pode não apresentar uma visão conclusiva sobre o objeto, já que ele é suscetível às alterações do tempo. Ela é uma forma que permite falar sobre aquilo que não se compreende, sobre aquilo para o qual não há resposta definitiva. Neste sentido, ao lançar mão desta forma de alegoria, os narradores também afrontam a noção de autoridade, pois subvertem a imagem daquele que está autorizado a falar – ou seja, o sábio. Ninguém é mais autorizado a falar sobre um assunto do que aquele que sabe, aquele que tem algo a dizer e a ensinar. No entanto, os romances, ao apresentarem narradores que assumem seu ponto de vista inconcluso e sua dificuldade de compreensão dos eventos históricos, questionam o lugar de autoridade de quem está autorizado a falar sobre um determinado assunto por dominá-lo e conhecê-lo profundamente.

Os narradores aqui analisados, ao rememorarem os anos de ditadura militar, se permitem falar daquilo que não compreendem, daquilo sobre o qual não têm domínio. Eles falam de sua visão fracassada, de seus traumas e das consequências desse passado violento

para o presente. Estes narradores não estão amparados no discurso oficial ao falarem sobre o período de ditadura e o que ela significou; contudo, mesmo sem respaldo institucional, eles o fazem. Ao decidirem falar do que não sabem, daquilo sobre o qual não há discurso oficial que o legitime, os narradores contestam o papel centralizador da autoridade discursiva.

O questionamento sistemático promovido pelos romances a respeito do papel da autoridade narrativa pode ser uma forma de resistência ao autoritarismo que caracterizou o regime militar brasileiro e que ainda sobrevive em nossa sociedade, na medida em que ele redefine o lugar da autoridade dentro das relações de poder. É oportuno recordar a distinção entre autoridade e autoritarismo apresentado por Hannah Arendt (2009):

Visto que a autoridade sempre exige obediência, ela é comumente confundida com alguma forma de poder ou violência. Contudo, a autoridade exclui a utilização de meios externos de coerção; onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou. [...] Se a autoridade deve ser definida de alguma forma, deve sê-lo, então, tanto em contraposição à coerção pela força como à persuasão através de argumentos. (ARENDR, 2009, p. 129)

De acordo com a filósofa, se a autoridade tem de se impor pela força ou pelo convencimento é porque a ela não é mais conferido o papel de autoridade. Desse modo, o autoritarismo que caracterizou o período de ditadura militar deixa claro sua ilegitimidade como autoridade política. Os narradores, ao procurarem relativizar o seu papel de autoridade narrativa por meio da encenação de sua descentralização, nos romances, se esforçam por se distinguir da postura autoritária do regime militar e da sociedade brasileira, no presente. Estes narradores se valem de seu papel de autoridade narrativa para, justamente, questionar esta sociedade e seus modelos autoritários, marcando, assim, uma diferença entre o lugar da autoridade que se contrapõe ao autoritarismo.

Isso porque estes narradores, para questionarem o seu papel de autoridade lançam mão de recursos formais que só podem ser utilizados, justamente, por aquele que narra. O narrador

só pode romper com os limites da autoridade narrativa quando, paradoxalmente, se vale de sua posição de autoridade para superá-la e subvertê-la. Desse modo, o que vemos é a construção de narradores que promovem a encenação de sua descentralização nos romances como forma de se contrapor e, também, de resistir ao autoritarismo do regime militar, bem como à sobrevivência de padrões de comportamento autoritários do presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. *Inventário do irremediável*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1970.

\_\_\_\_\_. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *Morangos mofados*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. *Onde andarás Dulce Veiga?* Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os dragões não conhecem o paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ABREU, Caio Fernando; MORICONI, Italo. (Org.). *Cartas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55-63.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 25 ed. São Paulo: Ática, 1996.

ALMEIDA TELES, Janaína de. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 253-298.

ARAÚJO, André Luís de. “*Eu existo pelo nome que te dei*”: Ana C. por Bernardo Carvalho. 2009, 213f. Tese (doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ARENAS, Fernando. Writing after Paradise and before a Possible Dream: Brazil's Caio Fernando Abreu. *Luso-Brazilian Review*, vol. 36, n. 2, p. 13-21, Winter 1999.

ARENDDT, Hannah. Que é autoridade? In: \_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 127-187.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Sepultura e a condição do nacional no *heavy metal* brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 106-132.

BATISTA, Cristiano Rodrigues. *Bernardo Carvalho, Jorge Luis Borges e as poéticas do artifício*. 2013, 107f. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BAUDELLAIRE, Charles. Les Aveugles. In: \_\_\_\_\_. *Les fleur du mal*. Mozambook, 2001, p. 163.

\_\_\_\_\_. Os cegos. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 178-179.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986, p. 195-198.

\_\_\_\_\_. Paris do segundo império. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9-101.

\_\_\_\_\_. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 41-142.

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERCOVICI, Gilberto. “O direito constitucional passa, o direito administrativo permanece”: a persistência da estrutura administrativa de 1967. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 77-90.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: Relatos da fronteira em Milton Hatoum*. 2007, 291f. Tese (doutorado em literatura comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

BRAFF, Menalton. *Na teia do sol*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

CARVALHO, Bernardo. *Onze: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Nove noites*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. vol. 1 e 2. Real Academia Española; Santillana Ediciones Generales, S.L., 2004.

CONPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2001.

CONY, Carlos Heitor. *A revolução dos caranguejos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Romance sem palavras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dezembro 2007.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Percurso teórico. In: \_\_\_\_\_. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Demeure: Fiction and Testimony*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In.: SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a "teoria do autoritarismo". São Paulo: Hucitec, 1979.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Nefas: Palavras e imagens da violência na moderna literatura brasileira*. In: SELIGMANN-SILVA; GINZBURG; HARDMAN (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 79-89.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 9 ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. (Coleção Dissertações e Teses do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas).

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-149.

\_\_\_\_\_. A violência na literatura brasileira: notas sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. In: SELIGMANN-SILVA; GINZBURG; HARDMAN (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 123-135.

GOMES DE JESUS, André Luiz. *As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*. 2010. 187f. Dissertação (mestrado em literaturas em língua portuguesa) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.

GREEN, James N. O grupo Somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN; QUINALHA (Orgs.). *Ditadura e homossexualidades*. Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014, p. 177-200.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLANDA, Francisco Buarque de. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Milá/Editor, 1988.

LIMA, Luiz Costa. Respostas de Luiz Costa Lima. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 fev. 2014. Ilustríssima. Disponível em: <<http://tools.folha.com.br/print?site=emcimadahora&url=http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/02/1415832-respostas-de-luiz-costa-lima.shtml>>. Acesso em: 26 jun 2014.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto. *Os escritores da guerrilha urbana*. Literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984). São Paulo: Annablume, 2008.

MESCHONNIC, Henri. L'allégorie chez Walter Benjmain, une aventure juive. In: WISMANN, H. *Walter Benjamin et Paris*. Colloque international 27-29 juin 1983. Paris: Cerf, 1986, p. 707-741.

MEZAROBBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 109-119.

MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do "resto" (*reliquat*). In: SELIGMANN-SILVA; GINZBURG; HARDMAN (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. I. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13-49.

NOR, Gabriela Ruggiero. O foco narrativo em *Teatro*, de Bernardo Carvalho. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), p. 20, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Estados Unidos, v.41, n.01, p. 121-138, 2004.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*. São Paulo, USP, p. 45-56, 1991.

PIOVESAN, Flávia. Direito internacional dos direitos humanos e lei de anistia: o caso brasileiro. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 91-107.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:\_\_\_\_. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWADE, Egydio. 2 mil Waimiri-Atroari desaparecidos na Ditadura, *Carta Capital*, 22 fev. 2011, Política. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/politica/2000-waimiri-atroari-desaparecidos-na-ditadura/>>. Acesso em: 24 mar 2014.

SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mãe judia, 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando. (Org.) *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. O local do testemunho. *Tempo e argumento*, vol. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewArticle/1894/1585>>. Acesso em 18 jun 2012.

\_\_\_\_\_. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA; GINZBURG; HARDMAN (Orgs.). *Escritas da violência*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 64-85.

SERVA, Leão. Índios, as maiores vítimas da ditadura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2014. Cotidiano. Disponível em: <<http://tools.folha.com.br/print?url=http%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Ffsp%2Fcotidiano%2F159003-indios-as-maiores-vitimas-da-ditadura.shtml&site=emcimadahora>>. Acesso em 23 mar 2014.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo; Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New Jersey: Princeton University, 1992.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária – polêmicas, diários & relatos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TECHIMA, Stefania Chiarelli. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. 2005. 157f. Tese (doutorado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.

TELES, Edson. Entre justiça e violência: estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 299-318.

TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

THOMAZ, Paulo Cesar. *O dilaceramento da experiência*. As poéticas da desolação de Bernardo Carvalho e Sergio Chejfec. 2009, 217f. Tese (doutorado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

TWINE, France Winddance. *Racismo in a Racial Democracy. The Maintenance of White Supremacy in Brazil*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 1998.

VENTURA, Zuenir. *Um voluntário da pátria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *A mancha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 151-176.

WELTER, Juliane Vargas. *Autópsia de um passado: uma leitura de Dois irmãos (2000) e Cinzas do Norte (2005), de Milton Hatoum*. 2010, 130f. Dissertação (mestrado em literatura brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

WOHLFARTH, Irving. Et Cetera ? De l'historien comme chiffonnier. In: WISMANN, H. *Walter Benjamin et Paris*. Colloque international 27-29 juin 1983. Paris: Cerf, 1986.

ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição brasileira de 1988. In: TELES, Edson. & SAFATLE, Vladimir. (Orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 41-76.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Caio Fernando. *As frangas*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Pequenas epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das águas*. Porto alegre: L&PM, 2007.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALÓS, Anselmo Peres. Transformações do literário: a politização do corpo e do desejo em Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38. Brasília, p. 73-96, jul-dez 2011.

ALVES, Wanderlan da Silva. O entrelugar da experimentação no romance latinoamericano contemporâneo: Manuel Puig e Caio Fernando Abreu. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n. 36. Brasília, p. 211-231, jul-dez 2011.

\_\_\_\_\_. Variações do *Kitsch* nos romances *Boquitas Pintadas*, de Manuel Puig, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio F. Abreu. *Fólio*. v. 3. n. 2, p. 173-199, jul-dez 2011.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. Narrativas *in extremis*. *Literatura e Sociedade*. n. 8. São Paulo, p. 104-111, 2005.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *A condição humana*. 10.ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTOTELES. Poética. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 33-75.

ARNS, Paulo Evaristo. *et alii*. *Brasil nunca mais*. Petrópolis: Vozes, 2011.

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. Revisões da masculinidade sob ditadura: Gabeira, Caio e Noll. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 49-68, jan-jun 2014.

AZEVEDO, Amanda Carvalho. *Trauma e testemunho em Dois irmãos, de Milton Hatoum*. 2010, 93f. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BADEN, Nancy. *The muffled cries. The writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985*. Boston: University Press of America, 1999.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Aula*. 7. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. M. O. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras / Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin Obras Escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, p. 284-293.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BEZERRA, Kátia da Costa. *Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 35-48, jan-jun 2014.

BIZELLO, Aline Azeredo. Caio Fernando Abreu e a ditadura militar no Brasil. *Nau Literária*. v. 1, n. 1, jul-dez 2005. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4824/2742>> Acesso em jan 2015.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

BRUNN, Albert von. Cinzas da memória: a Amazônia de Milton Hatoum. *Revista de Estudos Universitários*. Sorocaba, SP, v. 34, n. 2, p. 137-143, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Viagem ao fim da noite: a megalópole em Caio Fernando Abreu. *Litcult.net*. ano 6, v. 1, 2007. Disponível em: <<http://litcult.net/site/viagem-ao-fim-da-noite-a-megalopole-em-caio-fernando-abreu/>> Acesso em jan 2015.

BURCKHARDT, Jacob. *O Estado como obra de arte*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CALLEGARI, Jeanne. *Caio Fernando Abreu: inventário de um escritor irremediável*. São Paulo: Seoman, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol. *et al. A personagem de ficção*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 53-80.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

\_\_\_\_\_. Minha cegueira. *Literatura e Sociedade*. n. 8. São Paulo, p. 217-219, 2005.

\_\_\_\_\_. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CAZULA, Antônio Fernando Sana. *O corpo em Caminha e Abreu: processos de significação*. 2003, 101f. Dissertação (mestrado em comunicação e semiótica) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

CECCARELLO, Vera Helena Picolo. Aspectos da ditadura militar presentes nos romances *Dois irmãos* e *Cinzas no norte* de Milton Hatoum. *Literatura e Autoritarismo*. Maio de 2012, p. 183-201. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>>. Acesso em 19 abr 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHEMAUM, B. *et al. Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. O regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Ed. UNB, 1996.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Ver e imaginar o outro – Alteridade, desigualdade e violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

DIAS, Ellen Mariany da Silva. *Paixões concêntricas: motivação e situações dramáticas recorrentes na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006, 169f. Dissertação (mestrado em literaturas em língua portuguesa) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.

\_\_\_\_\_. *Pentimento: um álbum de retratos das personae de escritor de Caio Fernando Abreu*. 2010, 230f. Tese (doutorado em teoria da literatura) – Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto.

FERREIRA, Ermelinda Maria Aaraújo. Os males do Brasil *são*: a doença como elemento distintivo da condição de ser brasileiro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 193-212, jan-jun 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 179-190, jan-jun 2014.

FIRMINO, Caroline. *Valor e paranóia em Bernardo Carvalho*. 2004, 106f. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira e Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

FON, Antônio Carlos. *Tortura*. A história da repressão política no Brasil. São Paulo: Global Editora, 1979.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade I*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. 2007. 122f. Dissertação (mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FRANCO JR, Arnaldo. Intolerância tropical: homossexualismo e violência em “Terça-feira gorda”, de Caio Fernando Abreu. *Expressão revista do centro de artes e letras Ufsm*, Santa Maria-RS, v.1, n.1, p. 91-96, 2000.

\_\_\_\_\_. Autoritarismo, violência e diferença em “Garopaba, mon amour”, de Caio Fernando Abreu. *Línguas e Letras*, Cascavel, v.6, n.10, p. 35-50, 2005.

GAVIOLI, Nicola. Na sala de edição: “Mãe judia, 1964”, de Moacyr Scliar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 99-110, jan-jun 2014.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto alegre: EDIPUCRS, 1999.

\_\_\_\_\_. Experiência urbana e romance brasileiro. *Revista letras*, Curitiba, v.64, p. 67-77, 2004.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*, Santa Maria, v.33, p. 43-52, 2000.

\_\_\_\_\_. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, v.18/19, p. 121-144, 2001-a.

\_\_\_\_\_. Escritas da tortura. *L'Ordinaire Latino-Américain*, Toulouse, v.183, p. 77-88, 2001-b.

\_\_\_\_\_. Fragmentação e conhecimento: notas sobre a crítica literária de Walter Benjamin. *Vínculo*, Montes Claros, v.4, n.1, p. 19-32, 2003-a.

\_\_\_\_\_. Literatura Brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de Letras*, São Paulo, v.43, n.1, p. 57-70, 2003-b.

\_\_\_\_\_. Política do esquecimento: literatura e autoritarismo no Brasil. *Revista Acervos Literários*, Mariana – UFOP, v.3, n.2, p. 12-30, 2003.c.

\_\_\_\_\_. Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*. n. 8. São Paulo, p. 36-45, 2005.

\_\_\_\_\_. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Conexão Letras*, v.3, p. 6, 2008.

\_\_\_\_\_. *Literatura, violência, melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

\_\_\_\_\_. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GINZBURG, Jaime. & SEDLMAYER, Sabrina. (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES DE JESUS, André Luiz. Os conflitos identitários em "Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô". *Estação Literária*, v. 4, p. 03-14, 2009.

HABERT, Nadine. *A década de 70 – Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HARDMAN, Francisco Foot. (Org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 16.ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JOBIM, José Luís. Narrativa e história. In: \_\_\_\_\_. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003, p.149-161.

JOVICHELEVICH, Roberta. *A crônica no jornal: uma leitura de Caio Fernando Abreu*. 2005, 107f. Dissertação (mestrado em comunicação e semiótica) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. Trad. João Roberto Martins Filho e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro – contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEÃO, Allison. Representações do intelectual em *Relato de um certo Oriente*. *Aletria*. v. 16, p. 158-167, jul-dez 2007.

LEITÃO, Carla Fraga. *Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo*. 2005, 98f. Dissertação (mestrado em literatura e crítica literária) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

LEHNEN, Leila. Memórias manchadas e ruínas memoriais em *A mancha* e “O condomínio”, de Luís Fernando Veríssimo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 69-97, jan-jun 2014.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 2000. Caderno Mais!. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2409200008.htm>>. Acesso em 17 ago 2014.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Danilo Maciel. *O amor como falta em Caio Fernando Abreu*. 2006, 103f. Dissertação (mestrado em história da literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, 2004, n. 62, p. 45-68.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARQUES, Bárbara Cristina. Jogo com o “thriller” policial em *Onde andaré Dulce Veiga?* Um romance B, de Caio Fernando Abreu. *Ensino e Pesquisa*. n. 6, p. 22-26, 2009.

MARQUES, Ivan. O rastro do caracol: o dilema da identidade em Bernardo Carvalho. *Teresa*. n. 10 e 11. São Paulo, p. 238-250, 2010.

MARX, Karl. & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Editora Anita Garibaldi, 2006.

MATOS DE ALMEIDA, Ana Ligia. *Não sou Machado de Assis: narrativas de Bernardo Carvalho*. 2008, 182f. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NAZARÉ, Leonor. & SILVA, Rodrigo. (Org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

NÉBIAS, Marta Maria Rodriguez. “Eu é um outro”: a questão do duplo em *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho. *Revista Virtual de Letras*. v. 3, n. 1, p. 309-321, jan-jul 2011. Disponível em <<http://www.revlet.com.br/artigos/91.pdf>> Acesso em jan 2015.

NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jun. 2000. Caderno Mais!, p. 22-23.

NESTROVSKI, Arthur.; SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando. (Org.) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NOGUEIRA, Roberto Círio. A estética do choque em Caio Fernando Abreu. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM). p. 6, 2010.

\_\_\_\_\_. Antagonismos político-sociais em Caio Fernando Abreu. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. jul, p. 11, 2010.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. “Vazio cultural”?. In: \_\_\_\_\_. *Gavetas vazias ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996, p. 05-31.

\_\_\_\_\_. *A imagem e a letra – aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de crítica literária latinoamericana*, Lima-Hanover, v. 27, n. 53, p. 115-128, 2001.

\_\_\_\_\_. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 151-178, jan-jun 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 ago 2000. *Jornal de Resenhas*, p. 7.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu: fragmentação, melancolia e crítica social*. 2005, 161 f. Dissertação (mestrado em literatura brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

\_\_\_\_\_. Cidade moderna, homem melancólico: uma leitura de *Onde andaré Dulce Veiga?*. *Nau Literária*. v. 3, n. 1, jan-jun 2007. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4897/2803>> Acesso em jan 2015.

\_\_\_\_\_. Fragmentos da história e história em fragmentos: o realismo em Caio Fernando Abreu. *Analecta*, Guarapuava-PR, v. 7, n. 1, p. 101-114, jan-jun 2006. Disponível em <<http://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/2238/1913>> Acesso em jan 2015.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. *Estudos Avançados*. São Paulo. v. 24, n. 69, p. 169-182, 2010.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

SALBEGO, Nayara Nunes. Luz e sombra: memórias da repressão. *Literatura e autoritarismo (UFMS)*, v.7, p. 40-47, 2006. Disponível em <[http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art\\_05.php](http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num07/art_05.php)>. Acesso em: 10 jun 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida. (Org.) *Desarquivando a Ditadura*. Memória e Justiça no Brasil. São Paulo: HUCITEC, 2009.

SCHNEIDER, Sabrina. Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 111-132, jan-jun 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente*. História e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

\_\_\_\_\_. Dobrar e desdobrar: procedimentos da literatura do presente no relato de Bernardo Carvalho. In: \_\_\_\_\_. *Literatura do presente*. História e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007, p. 143-158.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo Oriente: recordar o presente*. In: \_\_\_\_\_. *Literatura do presente*. História e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007, p. 175-190.

SELIGMANN-SILVA, Márcio Orlando. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Proj. História*. São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

\_\_\_\_\_. Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. *Literatura e Autoritarismo*. Memórias da Repressão. Santa Maria, v. 9, n. 9, 2007. Disponível em <[http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art\\_02.php](http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php)>. Acesso em 04 jul 2009-a.

\_\_\_\_\_. Imagens precárias: inscrições tênues da violência ditatorial no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 13-34, jan-jun 2014.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Autoridade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SISCAR, Marcos. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÜSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abr 1989. Letras, p. G-6.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris. *et al. Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-206.

TUPIASSÚ, Amarílis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 19, n. 53, p. 299-320, jan-abr de 2005.

VECCHI, Roberto. O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 43, p. 133-149, jan-jun 2014.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.