

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Alexandre Luiz Ribeiro da Fonseca Júnior

DIANTE DOS TRAUMAS, OS FRAGMENTOS:
a figuração da ditadura em *O Lugar Mais Sombrio*, de Milton Hatoum

Belo Horizonte

2023

Alexandre Luiz Ribeiro da Fonseca Júnior

**DIANTE DOS TRAUMAS, OS FRAGMENTOS:
a figuração da ditadura em *O Lugar Mais Sombrio*, de Milton Hatoum**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Professora Doutora Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte

2023

H364n.Yf-d

Fonseca Júnior, Alexandre Luiz Ribeiro da.

Diante dos traumas, os fragmentos [recurso eletrônico] : a figuração da ditadura em O lugar Mais Sombrio, de Milton Hatoum / Maria Zilda Ferreira Cury. – 2023.
1 recurso online (121 f.): pdf.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 103-107.

Apêndices: f. 108-121.

1. Hatoum, Milton, 1952- – A noite de espera – Crítica e interpretação – Teses. 2. Hatoum, Milton, 1952- – O lugar mais sombrio – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Melancolia na literatura – Teses. 4. Ditadura na literatura. – Teses I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *DIANTE DOS TRAUMAS, OS FRAGMENTOS: a figuração da ditadura em "O Lugar Mais Sombrio", de Milton Hatoum*, de autoria do Mestrando ALEXANDRE LUIZ RIBEIRO DA FONSECA JÚNIOR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Daniel Reizinger Bonomo - FALE/UFMG

Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes - UFRGS

Belo Horizonte, 28 de abril de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Gínia Maria de Oliveira Gomes, Usuária Externa**, em 29/04/2023, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Reizinger Bonomo, Professor do Magistério Superior**, em 02/05/2023, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 02/05/2023, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 03/05/2023, às 15:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2257208** e o código CRC **D026941D**.

*Sob o céu, ilumina-nos e nos acompanha:
em doce abraço, em viva esperança. Ao
cair da noite, nos sonhos e nas
lembranças. À minha terna e eterna avó,
Lourdes Ribeiro da Fonseca - in
memoriam.*

*Na vida que continua e carrego, os sonhos
só têm espaço quando compartilhados e
vividos. Também a meus pais, irmãos e
amigos e a meus alunos – extensão
simbólica de mim mesmo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, força motriz do universo, poesia movente das estrelas e das ondas do mar. Face serena da lua, brisa suave da manhã. Por ter me inspirado, por ter me guiado, por ter me iluminado na escrita, por ter me acalantado nas noites mais solitárias, quero agradecer.

Agradeço à minha amada avó, Lourdes Ribeiro da Fonseca (*in memoriam*), por, desde a minha infância, ter me incentivado a adentrar os mares das letras e da literatura. Seus sábios ensinamentos ecoam em meu coração e a ele constantemente voltam pela memória.

Agradeço a meus pais, Alexandre Fonseca e Geralda Vera, por terem me oportunizado a vida, permitindo que eu pudesse trilhar caminhos diversos por esse mundo. Agradeço, também, à minha dileta irmã, Alessandra Fonseca, pela parceria constante e ininterrupta, e a meus queridos irmãos, Breno e Bruno, pelo carinho que sempre nutriram por mim.

Agradeço a Leandro Passos pelo amoroso companheirismo, pelas horas em que juntos estivemos discutindo teorias e conceitos. Seu olhar me acompanha. Agradeço a meus amigos, porto seguro nas tempestades da vida, sobretudo Maurício, meu amigo-irmão, por quem tenho uma afeição de poesia. Aos demais amigos, sintam-se agradecidos e contemplados. Por serem vários, em distintos tempos de conhecimento, não os nomeio e os cito por receio de me esquecer de alguém. Logo, a todos vocês, amigos e amigas, quero agradecer!

Agradeço a meus alunos, extensão simbólica de mim mesmo. A vocês me dirijo e dedico esta dissertação. Sem vocês, com quem compartilho grande parte do meu tempo e da minha vida, os sonhos não seriam possíveis. Estão no meu coração, e a sala de aula, nosso espaço em comum e em comunhão, é palco de uma reinventada vida.

Agradeço ao CNPq por ter me oportunizado, entre 2020 e 2022, uma bolsa de pesquisa, contribuindo para o andamento da dissertação. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG por esses três anos em estive matriculado como mestrando.

Agradeço à minha estimada orientadora, professora Maria Zilda Ferreira Cury, pela constante atenção na leitura crítica do material da dissertação, pelo cuidado nas observações e pelo zelo dispensado na orientação. Sei que não foram momentos

fáceis, mas, com o auxílio de Maria Zilda, consegui vencer essa etapa. Gratidão infinita!

Agradeço, finalmente, ao Milton Hatoum pela generosidade com que sempre me recebeu para longas e proveitosas conversas. Obrigado, Milton!

A todos, meu fraterno abraço, repleto de gratidão!

“Os sentimentos que mais doem, as emoções que mais pungem, são os que são absurdos – a ânsia de coisas impossíveis, a saudade do que nunca houve, o desejo do que poderia ter sido, a mágoa de não ser outro, a insatisfação da existência do mundo. Todos estes meios-tons da consciência da alma criam em nós uma paisagem dolorida, um eterno sol-pôr do que somos. O sentirmo-nos é então um campo deserto a escurecer, triste de juncos ao pé de um rio sem barcos, negrejando claramente entre margens afastadas.”

(Fernando Pessoa, 2017, p. 204)

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a discutir como os romances *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), da trilogia ainda por completar-se *O Lugar Mais Sombrio*, de Milton Hatoum, figuram a ditadura militar brasileira. Os romances evocam os dramas de uma geração de jovens universitários que, desde 1968, em meio aos conturbados "Anos de Chumbo", amadurecem experimentando as agruras e as angústias daquele momento sufocante, prefigurando, assim, um romance de formação calcado na melancolia e no fracasso. Acresce que a forma fragmentária dos romances – constituída mediante diários do protagonista, diários e anotações de seus amigos, cartas e correspondências – procura formalizar as vivências traumáticas e melancólicas desses jovens – vivências estas fundadas na incerteza e nas incompletudes frente a um cenário necropolítico e autoritário, impeditivo de uma efetiva formação do indivíduo e de sua real inserção na sociedade. Nesse sentido, como refletido pela história narrada nessas obras, na ditadura, a formação é marcada por vazios e impossibilidades. A fragmentação formal da narrativa, pois, ancora-se nos traumas do protagonista e de seus amigos.

Palavras-chave: Figuração da ditadura. Traumas e melancolia. Escritas de si. Fragmentação. Romance de formação.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss how the novels *A noite da espera* (2017) and *Pontos de fuga* (2019), from the still uncompleted trilogy *O Lugar Mais Sombrio*, by Milton Hatoum, represents the Brazilian military dictatorship. The novels evoke the dramas of a generation of university students who, since 1968, in the midst of the troubled “Years of Lead”, matured experiencing the hurt and anguish of that suffocating moment, thus prefiguring a formation novel rooted in melancholy and failure. The fragmentary form of the two novels – composed of the protagonist's diaries, diaries and notes from his friends, letters and correspondence – seek to formalize the traumatic and melancholy experiences of these young people – experiences based on uncertainty and incompleteness in the face of a necropolitical and authoritarian context, preventing an effective formation of the individual and his real insertion in society. In this sense, as the story narrated in these novels reflects, in the dictatorship, formation is marked by voids and impossibilities. The formal fragmentation of the narrative, therefore, is based in the traumas of the protagonist and his friends.

Keywords: Representation of the dictatorship. Trauma and melancholy. Self-writings. Fragmentation. Training romance.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
2 LITERATURA E DITADURA: A LINGUAGEM DIANTE DOS TRAUMAS	14
2.1 A GÊNESE DO AUTORITARISMO BRASILEIRO E A DITADURA MILITAR	14
2.2 A DITADURA MILITAR, UM ESTADO DE EXCEÇÃO.....	20
2.3 NARRATIVAS DA DITADURA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: FORMAS DE CRÍTICA E DE RESISTÊNCIA.....	27
2.4 TRAUMAS, MELANCOLIA, LUTO E LITERATURA	35
3 O LUGAR MAIS SOMBRIO: A NARRATIVA EM FRAGMENTOS	43
3.1 FRAGMENTOS DISPERSOS, ESCRITA AOS SOLAVANCOS: UMA VIDA SOB O TERROR DA DITADURA	43
3.2 PELAS ESCRITAS DE SI, A TENTATIVA DE FIGURAR E DE NARRAR A MELANCOLIA E OS TRAUMAS	46
3.3 OS FRAGMENTOS DO DIÁRIO: ARQUIVO E MEMÓRIA DE UMA VIDA DESCONTÍNUA E MELANCÓLICA	58
3.4 EXÍLIO E MELANCOLIA: O LUGAR SEM MÃE.....	75
4 SOB A DITADURA, UMA VIDA FRAGMENTADA. HAVERÁ PONTOS DE FUGA?.....	81
4.1 HAVERÁ PONTOS DE FUGA?	81
4.2 NAS INCONSTÂNCIAS DE VIVER SOB O TERROR, HAVERÁ FORMAÇÃO?.....	96
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	103
APÊNDICE A – Conversa com Milton Hatoum na Disciplina Seminário de Leitura: Literatura Brasileira	108
APÊNDICE B – Entrevista com Milton Hatoum em São Paulo	115

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Amar o perdido
deixa confundido
este coração.*

(Carlos Drummond de Andrade, 2015, p. 224)

Uma determinada vertente da literatura brasileira contemporânea, sobretudo romances, tem se comprometido em problematizar o discurso oficial, desafiando as estruturas de dominação da sociedade patriarcal e autoritária. Em certo sentido, grande parte das produções contemporâneas procuram, revendo suas formas, narrar aquilo que, por décadas e/ou séculos, foi silenciado pelo discurso oficial, digamos assim, sempre fiel na elaboração ideológica de um imaginário de país pretensamente calcado na harmonia e não violência, na cordialidade e aceitação das diferenças.

Para lograr tal intento, as escritoras e o escritores contemporâneos valem-se de estratégias narrativas e formais capazes de enunciar vozes antes recalçadas, tentando demonstrar, também, pela força de impacto do ficcional, o quanto tal recalçamento traumatizou as vítimas dessa dominação. Nesse sentido, uma quantidade considerável dos narradores contemporâneos situa-se à margem, desloca-se até ela, querendo encenar justamente essa atitude de confronto com um passado silenciador, revendo-o nas suas contradições.

Nessa seara, podemos encontrar romances que, no século XXI, principalmente após o ano de 2014, ano que marca o cinquentenário do golpe civil-militar de 1964, estão procurando figurar o passado histórico da ditadura brasileira vigente no país entre 1964 e 1985.

Imbuídos, por conseguinte, de um dever ético de memória, os escritores de tais produções deixam vir à tona, pela ficção literária, os acontecimentos traumáticos e brutais ocorridos nesse período da história nacional, denunciando, aos leitores contemporâneos, que os traumas dessa época ainda estão vivos e presentes, pois não foram devidamente enfrentados, sintomaticamente sendo repetidos, na atualidade, nas mais diversas formas de violência e de autoritarismo.

A literatura, com efeito, procura mostrar que as feridas permanecem abertas. Os mortos, insepultos, atormentam o presente, fantasmas que são de um passado que cobra a sua devida emenda. Tais narrativas, enunciadas à margem, denunciam o apagamento da memória das vítimas da ditadura, alavancando um coro de vozes para exigir, pela escrita, o enfrentamento dos traumas desse período. Figurar a repressão ditatorial é revolver, pela memória, os vestígios deixados pela tortura, pelo desaparecimento, pelo assassinato, pelo exílio de inúmeros brasileiros e brasileiras que ousaram desafiar o golpismo.

Esta dissertação tem por objetivo analisar criticamente os dois mais recentes romances de Milton Hatoum, *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), pertencentes à trilogia em desenvolvimento *O Lugar Mais Sombrio*. Ambos são ambientados na ditadura militar, figurando-a mediante uma narrativa fragmentária calcada nas escritas de si – anotações dispersas, cartas e diários. O protagonista dos romances é um jovem, Martim, que sofrerá o impacto traumático de ser abandonado pela mãe, situação que ocorre no contexto ditatorial. Acompanhamos, ao longo das narrativas, o desenvolvimento do personagem principal, que acaba se exilando em Paris, e de seus amigos sob a ditadura.

No primeiro capítulo, objetivamos apresentar uma conceituação teórica sobre a relação entre a literatura brasileira contemporânea e a ditadura militar, refletindo sobre como a produção literária figura o passado histórico ditatorial mediante a revisão das formas e das estratégias narrativas. Também destacamos como os traumas desse passado ainda não foram devidamente enfrentados e como as perdas provenientes desse tenebroso período provocam o sentimento de melancolia, tanto coletiva quanto individualmente.

No segundo capítulo, direcionamos nossa análise diretamente para os romances de Hatoum, procurando mostrar como a forma fragmentária das narrativas emula um contexto de turbulências, de instabilidades e de terror sob a ditadura militar. Os fragmentos, formalizados nas escritas de si, mostram também uma vida fragmentada e arruinada pelo golpe de 1964. Tanto o protagonista, imerso na solidão e praticamente órfão, quanto os demais personagens, estão à deriva e, pela escrita, remédio e veneno, intentam sobreviver.

No terceiro e último capítulo, nossa análise recai sobretudo no segundo volume da trilogia, *Pontos de fuga*, ambientado em São Paulo, onde Martim travará amizades com estudantes da USP. Comentamos também sobre a relação significativa entre o título da obra e as possíveis e inventadas rotas de saída/fuga de uma realidade tão tenebrosa, finalizando nossa discussão em torno do conceito de romance de formação. Haverá formação nessa conjuntura sombria?

Nas considerações finais, à guisa de reflexão, intentamos finalizar a discussão realizada nesta dissertação, retomando aspectos importantes que foram apresentados nos capítulos. Finalmente, nos apêndices, transcrevemos duas falas de Milton Hatoum, em que ele comenta os romances que são objeto de estudo desta dissertação, procurando delinear tópicos fulcrais acerca da fragmentação das narrativas, da figuração da ditadura e do romance de formação.

2 LITERATURA E DITADURA: A LINGUAGEM DIANTE DOS TRAUMAS

“A forma de engajamento que mais aprecio é a do intelectual independente, que não se cala diante das injustiças e do sofrimento, das barbaridades cometidas por um governo ou partido político, seja de direita ou de esquerda.

Um escritor cujo sentido de ética e justiça não cede aos apelos de uma religião ou ideologia.

[...] As pequenas concessões, às vezes inevitáveis, são modos de sobreviver. Mas isso não anula nem atenua uma postura ética, em que não há lugar para a autoindulgência e o conformismo.”

(Milton Hatoum, 2013, p. 388)

2.1 A GÊNESE DO AUTORITARISMO BRASILEIRO E A DITADURA MILITAR

Recuperar o passado exige o enfrentamento das contradições que enformam os episódios traumáticos vivenciados pelos sujeitos históricos. Na história do Brasil, há momentos marcadamente violentos e atravessados por evidente autoritarismo, provocadores de traumas das mais diversas ordens. Como exemplo, dentre outros períodos, esta dissertação dá destaque para a ditadura militar brasileira (1964-1985), marcada pela violação dos direitos humanos e pela sistematização da tortura, principalmente daqueles que foram perseguidos politicamente pelo regime de exceção implantado no país.

Nesse sentido, o presente capítulo pretende discutir possibilidades de elaboração e tentativas de narração e de figuração do passado histórico pela literatura brasileira contemporânea, com foco nas estratégias narrativas e de linguagem estabelecidas para a expressão e a formalização dos impactos de um período tão sombrio, tendo como objeto de análise crítica, nos demais capítulos, os recentes romances de Milton Hatoum, pertencentes à trilogia *O Lugar Mais Sombrio*.

Anteriormente ao comentário mais detido sobre as referidas narrativas, porém, vale compreender, em termos sociais e históricos, a gênese da violência e do autoritarismo no Brasil¹, cuja base constitutiva encontra dois marcos fundamentais: o

¹ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Nesse estudo, a pesquisadora e antropóloga da USP propõe refazer um histórico e estabelecer a gênese do autoritarismo no Brasil, identificando em determinados comportamentos sociais e em determinados episódios da história nacional a natureza autoritária da sociedade brasileira. Nesse sentido, as considerações de Schwarcz são pertinentes para um dos objetivos deste capítulo, qual seja, o de traçar os momentos históricos autoritários.

colonialismo e o escravismo – os quais, como verdadeiros traumas de origem e estruturantes do inconsciente coletivo brasileiro, podem iluminar o debate sobre a permanência e a insistência repetitiva de eventos autoritários ao longo da história do país.

Como bem salienta Renato Janine Ribeiro (1999, p. 11), nos comentários sobre trabalho de Jurandir Freire Costa, estabelecendo uma conexão entre a presença constante da dor na sociedade brasileira e as diversas situações de injustiça social, o Brasil é duplamente traumatizado:

O Brasil, já o comentei em outro lugar, pode ser dito um país traumatizado. Ele jamais ajustou contas com duas dores terríveis, obscenas, a da colonização e a da escravatura. A condição colonial significou viver na mais franca heteronomia, sem autogoverno que nas partes inglesas do continente então se praticava, e na mais decidida ignorância, sem o ensino universitário, que nas regiões hispânicas da América se ministrava, e tudo isso como uma terra destinada ao esgotamento de sua natureza vegetal e à exaustão de sua natureza mineral: sofreu, pois, a predação do invasor português. Já a escravatura desdobrou ou completou a obra da colonização: o feticídio, se assim podemos chamar o assassinato da natureza, e a heteronomia colonial exigiram também que o trabalho fosse praticado sob o modo de esgotamento e da destituição, no caso, do negro africano. Ora, nosso problema não é apenas que cenas primitivas como estas se tenham produzido, e reiterado, ao longo da nossa história; é que elas nunca tenham sido realmente elaboradas e extirpadas de nosso caráter. Daí que se repitam, compulsivamente, ainda hoje.

Ressalta-se, por esse viés, que a colonização e a escravidão, com suas ignóbeis consequências e seus terríveis desdobramentos, pavimentaram, na sociedade brasileira, a barbárie, seja pela exploração da terra pela metrópole, seja pela submissão do escravizado negro à condição de objeto de trabalho forçado, rendido pelas vontades senhoriais. A história brasileira se fez do sangue de muitas vítimas da violência autoritária, que, por vezes, foram silenciadas, mas também indica que, por não haver um debate esclarecedor desses eventos, há recorrentemente o retorno e a permanência dessas formas de violência, muitas vezes até camufladas sob a aparência de cordialidade.

Indubitavelmente, a colonização e a escravidão representam, na história brasileira e mundial, episódios autoritários e promovedores de violência, antecedendo os regimes autoritários brasileiros do século XX, a saber: a ditadura do Estado Novo (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985), além dos sanguinolentos episódios de massacres e de revoltas durante o Período Imperial e a República Velha, a exemplo

do genocídio da população sertaneja do arraial de Canudos, em 1897, retratado no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e da chamada Guerra do Contestado, ocorrida entre 1912 e 1916 na fronteira dos estados do Paraná e de Santa Catarina.

Como não foi devidamente elaborada, enfrentada e ressignificada – sendo, por vezes, propositalmente esquecida –, essa violência recalca-se no inconsciente coletivo e social e gera traumas incontáveis, além de um extremo sentimento de melancolia – proveniente das perdas deixadas pelas atrocidades praticadas e da fantasmagoria a elas associada – e, também, de ressentimento. Segundo as palavras da psicanalista Maria Rita Kehl (2010, p. 126),

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras.

Salienta-se, dessa maneira, a existência de efeitos sintomáticos sociais de traumas coletivos não elaborados, culminando, nesse sentido, na repetição de eventos autoritários em nível nacional.

Conforme argumenta o professor Jaime Ginzburg (2017, p. 444-445), no ensaio *Escritas da tortura*, a violência tem papel constitutivo em nossa formação social, ancorada nos dois traumas fundamentais já sinalizados – a exploração colonial e a escravidão:

Como explica Karl Schollhammer, a violência teve em nossa formação social um papel fundamental, constitutivo. Antonio Candido observou com ênfase, em “Censura-violência”, a sucessão de episódios sanguinolentos que compõe o que chamamos de história do Brasil. Como nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência exploratória colonial e a crueldade escravocrata, no Brasil os regimes autoritários tiveram, no período republicano, facilidade de instalação e permanência. As ditaduras latino-americanas, incluindo a brasileira, conforme palavras de “Imaginando Dictaduras”, estudo de Tzvi Tal, neutralizaram movimentos populares, através de “mecanismos de repressão, intimidação, cooptação e eliminação física da oposição” (TAL, 2000, p. 258). [...]. Essa situação facilitou, no século XX, a vigência de orientações autoritárias, tanto em regimes ditatoriais – Estado Novo e Ditadura Militar – como em períodos considerados democráticos. Sem nunca ter adotado o totalitarismo em sentido estrito – com partido único e controle absoluto da sociedade pelo Estado –, o Brasil também nunca teve, por outro lado, uma

experiência plena de democracia, pois ideologias autoritárias servem como referências de conduta social para grupos expressivos da elite até hoje.

Profundamente arraigada em nosso seio social, a violência autoritária é, portanto, estigma do Brasil. Permanece e persiste de diferentes maneiras, em diferentes situações. Essa brutal repetição leva-nos a conceituá-la como trauma social, inscrevendo-se, assim, na ordem do não elaborado. Nesse sentido, é justificável a facilidade com que governos antidemocráticos e autoritários se alçam ao poder, até mesmo em períodos históricos tidos como “democráticos”.

Sob perspectiva análoga, na introdução ao seu instigante livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*, a pesquisadora, historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz comenta como determinadas práticas autoritárias estão enraizadas na cultura nacional e são intrínsecas a específicos mitos e narrativas formadores do imaginário e do inconsciente coletivos de nossa sociedade, como a pretensa democracia racial, o patriarcalismo, o mandonismo, entre outros, corroborando, dessa maneira, a nossa argumentação:

O objetivo deste pequeno livro é reconhecer algumas das raízes do autoritarismo no Brasil, que têm aflorado no tempo presente, mas que, não obstante, encontram-se emaranhadas nesta nossa história de pouco mais de cinco séculos. Os mitos que mencionei até aqui funcionam como exemplo; porta de entrada para entender a formação de ideias e práticas autoritárias no Brasil. Auxiliam também a pensar como a história e certas mitologias nacionais são acionadas, muitas vezes, qual armas para uma batalha. Nesses casos, infelizmente, elas acabam por se transformar em mera propaganda ou muleta para receitas prontas e fáceis de realizar. O mito da democracia racial, de forte impacto no país, é bom pretexto, portanto, para entender como se formam e consolidam práticas e ideias autoritárias no Brasil. Mas existem outras janelas importantes. O patriarcalismo, o mandonismo, a violência, a desigualdade, o patrimonialismo, a intolerância social, são elementos teimosamente presentes em nossa história pregressa e que encontram grande ressonância na atualidade. E esse é o propósito deste texto: criar pontes, não totalmente articuladas e muito menos evolutivas, entre o passado e o presente. (SCHWARCZ, 2019, p. 26).

Partindo, nesse sentido, das demandas do presente, a volta ao passado histórico faz-se motivada pelas urgências contemporâneas, dentre as quais podemos citar o autoritarismo político do precedente governo e as insistentes práticas de exaltação do período ditatorial, ou de seu proposital esquecimento por meio de um discurso negacionista, por parcelas mais conservadoras da sociedade, em última

instância, reacionárias. Diante dos perigos do presente, conforme ressalta Benjamin (1985, p. 224-225), é que relampeja uma reminiscência do passado, a qual nos impele a nos posicionarmos criticamente e em atitude de pronto enfrentamento perante sua imagem:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição do conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

As palavras de Benjamin, tendo em vista nosso passado evidentemente autoritário e estigmatizado por constantes práticas de violência, reforçam a necessidade de nos atentarmos ao presente, para o perigo de, mais uma vez, o inimigo vencer. Os mortos cobram-nos essa responsabilidade e colocam-nos perante um dever ético de memória.

Em contrapartida, como veremos, a literatura tem tentado, pela figuração ficcional, responder a esse apelo do presente, erigindo um verdadeiro arquivo de vozes silenciadas pela repressão e fazendo de suas narrativas uma forma de garantir, ainda que vicariamente, a edificação da memória das vítimas, diretas ou indiretas, do golpe militar.

Conforme assevera a professora e pesquisadora Gínia Maria Gomes (2021), na apresentação à coletânea de ensaios sobre literatura e ditadura *Vozes da resistência: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI*, o passado insiste em reverberar no presente, haja vista não ter sido efetivamente elaborado. Nesse sentido, a professora ainda destaca que a literatura tem se colocado como uma forma evidentemente produtiva no processo de recuperação de memórias e na luta contra o esquecimento propositalmente engendrado por políticas negacionistas desde pelo menos a Lei da Anistia, de 1979²:

² Lei da Anistia/ Lei Nº 6.683/1979: lei promulgada em 29 de agosto de 1979 pelo então presidente da República, general João Batista Figueiredo, que estabelece o perdão a criminosos políticos cujos

O passado segue reverberando em nosso presente. Um passado traumático não submetido à elaboração tem como prerrogativa estar continuamente sendo atualizado em crimes que permanecem impunes. Uma impunidade herdeira da ditadura militar, cujos atos hediondos foram apagados na Lei da Anistia, que perdoou os responsáveis pela violação dos direitos humanos. Tortura, assassinatos, desaparecimentos foram “esquecidos” sem terem sido revisados, enquanto torturadores e assassinos continuaram livres, sem qualquer sanção, sem terem que responder a processos. [...]. Ao apagamento proposto pela Lei da Anistia, o qual foi óbice para a realização de um luto necessário, a literatura contemporânea brasileira faz um movimento inverso: resgata do silenciamento esse período traumático da história do país. (GOMES, 2021, p. 9-11).

Vale enfatizar, ainda, que o esquecimento proposital das práticas autoritárias ditatoriais, sobretudo da tortura, e o perdão concedido aos militares pela Lei da Anistia geram impunidade e ameaçam a ordem democrática, naturalizando a violência como grave sintoma social brasileiro. É o que assinala Maria Rita Kehl (2010, p. 124) referindo-se à impunidade dos crimes cometidos por policiais no Brasil:

O “esquecimento” da tortura produz, a meu ver, a naturalização da violência como grave sintoma social no Brasil. Soube, pelo professor Paulo Arantes, que a polícia brasileira é a única na América Latina que comete mais assassinatos e crimes de tortura na atualidade do que durante o período da ditadura militar. A impunidade não produz apenas a repetição da barbárie: tende a provocar uma sinistra escalada de práticas abusivas por parte dos poderes públicos, que deveriam proteger os cidadãos e garantir a paz.

É necessária, portanto, uma compreensão detida da constituição da ditadura militar brasileira como um verdadeiro estado político de exceção, calcado na sistematização do autoritarismo e da violência. É imperioso, também, compreender como determinada vertente da literatura brasileira contemporânea coloca-se de modo resistente contra políticas de esquecimento desse passado, alavancando vozes que vêm cobrar a punição dos crimes cometidos pelos militares e permitindo, eticamente, o resgate ficcional de memórias desse período sombrio.

crimes foram praticados entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, incluindo os próprios militares. Foi posteriormente duramente criticada por grupos democráticos por permitir a impunidade dos atos criminosos praticados pelos militares durante a ditadura, contribuindo, dessa forma, para o esquecimento deles.

2.2 A DITADURA MILITAR, UM ESTADO DE EXCEÇÃO

A violência constitutiva da sociedade brasileira atinge seu ápice no século XX, a era das catástrofes e dos extremos³, quando do estabelecimento de dois regimes de exceção: o Estado Novo de Vargas (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985). Ambos sistemas de ditaduras autocráticas e autoritárias que sistematizaram a tortura e a perseguição política.

Em relação ao regime ditatorial militar, vale destacar o seu caráter de exceção. Importa, nesse sentido, frisar a perseguição política impetrada pelos ditadores a potenciais opositores, tidos como “inimigos” da nação e da ordem social. Os alvos da ditadura foram rebaixados à condição de “vida nua” (cf. AGAMBEN, 2004), o que justificava, com efeito, aos olhos dos “donos do poder”, a sua eliminação e morte. Edificou-se, assim, um Estado violento, justificado pela tese da existência de um suposto e muitas vezes inventado opositor, potencialmente perigoso aos interesses nacionais, imaginado principalmente na figura do dissidente comunista.

Convém ressaltar, de toda forma, que a tese anticomunista encobria os verdadeiros interesses do grupo golpista naquele momento. O golpe dado ao governo de cunho social de João Goulart, em 1964, não se explica tão somente pela ameaça comunista – forjada pelas elites e pela opinião pública, representada sobretudo pela imprensa liberal. Mais do que um sentimento anticomunista, havia um sentimento antiesquerdista como um todo. Para os dirigentes do poder e para a classe dominante, não interessava um governo de apelo e de apoio popular, o qual poderia modificar as bases estruturais de uma sociedade desigual, conferindo aos pobres e aos excluídos direitos relegados historicamente pela elite burguesa, predatória e autoritária.

No fim das contas, Goulart não foi derrubado porque representava uma ameaça autoritária, mas por ter uma aliança – ainda que frágil – com as esquerdas, por permitir a expansão de movimentos sociais reivindicativos e por evitar reprimi-los. [...]. Nesse sentido, é correto – e óbvio – afirmar que o golpe de 1964 teve caráter burguês. (MOTTA, 2021, p. 59).

³ Cf. HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Visivelmente, setores mais conservadores da sociedade brasileira, como empresários, a alta burguesia, latifundiários, católicos tradicionalistas, direitistas reacionários, entre outros, consideravam o governo Jango como comunista e esquerdizante pelo simples fato de estimular reformas de cunho social. Por essa razão, usava-se da falácia da presença ameaçadora do comunismo, em contexto de Guerra Fria⁴, para colocar em marcha a queda de um governo democraticamente eleito, cuja guinada pró interesses populares incomodava as elites. Nas palavras do historiador e professor Rodrigo Patto Sá Motta (2021, p. 23), em 1964,

[...] ocorreu uma nova mobilização contra o “perigo vermelho”, que se apropriou da tradição preexistente e, de modo semelhante aos anos 1930, levou à implantação de uma ditadura. Assim, tanto a ditadura do Estado Novo (1937) quanto a ditadura liderada pelos militares em 1964 utilizaram a ameaça comunista como justificativa e fonte de legitimação. Os brasileiros precisavam ser protegidos do perigo de uma ditadura comunista, argumentava-se, mesmo ao custo de viver sob uma ditadura de direita.

O pavor do comunismo era tão manifesto que foram convocados atos civis, a exemplo da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*⁵, para combater “o vermelho de Cuba” e a ascensão de um perigoso regime comunista. Tais manifestações evidenciam o apoio de parcelas da sociedade civil à intervenção militar para o combate ao comunismo, para que se mantivessem os privilégios da elite burguesa, se conservassem a moral e os bons costumes cristãos e, ironicamente, perdurasse a liberdade democrática. Esse ato civil, realizado no dia 19 de março de 1964, denota como a campanha anticomunista encontrou ressonância entre parcela da sociedade civil, mascarando os elementares objetivos do golpe:

Os slogans e cartazes utilizados na mobilização são suficientes para indicar a mensagem política predominante no evento: “Verde e amarelo, sem foice e sem martelo”; “Democracia tudo, comunismo nada”; “Abaixo os entreguistas vermelhos”; “Abaixo os pelegos e os comunistas”; “Reformas pelo povo, não pelo Kremlin”; “O Brasil não será uma nova Cuba”. (MOTTA, 2021, p. 32-33).

⁴ Destaca-se a forte influência dos Estados Unidos, atestada por inúmeros historiadores, no golpe militar de 1964. Em pleno contexto de Guerra Fria, em que o mundo estava bipartido entre o capitalismo estadunidense e o comunismo soviético, era de interesse norte-americano manter sua hegemonia na América do Sul, evitando o “perigo” de qualquer aproximação com Cuba, atrelada à esfera da URSS. Claro que esse processo envolvia também os objetivos econômicos dos EUA na implantação de uma política neoliberal.

⁵ Manifestações civis ocorridas entre 19 de março e 8 de junho de 1964 cuja reivindicação principal era a intervenção militar para garantia da ordem e para estabelecimento de uma suposta liberdade, ameaçada, na visão dos participantes, pelo perigo vermelho do comunismo em franca marcha pela América e pelo Brasil.

Em meio ao disseminado pavor do comunismo, em 1964, no dia 31 de março, ocorre, então, o golpe militar contra o governo de João Goulart, efetivado concretamente no dia primeiro de abril. Dado o golpe, inicia-se um período de extremos autoritarismo e violência. Sistematiza-se a tortura, perseguem-se os potenciais opositores, eliminam-se os direitos políticos destes, como já dito.

Abrem-se portas para a censura, para o fim da liberdade de expressão, para o controle autoritário do Estado, para uma política pautada na eliminação daquele que perturba. Comunistas, socialistas, progressistas, professores, estudantes, intelectuais, religiosos, guerrilheiros, artistas foram duramente reprimidos, perseguidos, presos, torturados, exilados e assassinados. Pensar de forma diferente da proposta do regime ditatorial era um ato subversivo e justificava tais desmandos.

Para se consolidar e para se institucionalizar politicamente, o governo ditatorial valeu-se de aparatos supostamente legais e de mecanismos institucionais, intentando a formação de uma estrutura propícia à governabilidade. Nesse viés, destacam-se, especialmente, os atos institucionais, os quais representavam “um instrumento de força dos militares que apresentava como justificativa preservar a ordem social e as instituições democráticas e cristãs contra o bolchevismo” (MOTTA, 2021, p. 102). Desde 9 de abril de 1964, foram promulgados diversos atos, os quais eram

Baixados sempre que a ditadura julgou que era preciso “limpar” as instituições ou “corrigir” o seu funcionamento, esses atos de força utilizados para extinguir partidos, cassar mandatos parlamentares, exonerar servidores públicos, exercer censura, suspender decisões judiciais, fechar temporariamente o Congresso e reduzir os direitos das pessoas acusadas de crimes políticos. (MOTTA, 2021, p. 102).

Entre os diversos atos institucionais, os quais eram promulgados com a intenção exposta acima, destaca-se o Ato Institucional de número 5, conhecido tão simplesmente por AI-5, decretado no dia 13 de dezembro de 1968, pelo então presidente, general Arthur da Costa e Silva. Tal ato intentou responder a um certo período de relaxamento das práticas ditatoriais e da perseguição política a opositores do regime militar, em anos anteriores, marcados inclusive por diversos protestos e

manifestações dos opositoristas⁶, o que incomodou os militares, levando-os a adotarem um mecanismo de ofensiva autoritária.

Apoiado por uma ala mais radical e linha dura de militares, o AI-5 recrudesce a ditadura, visando sobretudo à eliminação dos supostos inimigos, não só comunistas e os integrantes da esquerda, mas também qualquer um que se colocasse contra o governo, até mesmo setores mais liberais de direita. A partir de sua promulgação e da celebração da máxima “Brasil: ame-o ou deixe-o!”⁷, estava aberta a via para todo tipo de violação dos direitos humanos, encetando os chamados “Anos de Chumbo”⁸, fase mais aguda da ditadura, cujo paroxismo encontra respaldo no governo do general Emílio Garrastazu Médici. De acordo com as palavras de Motta (2021, p. 116 -117),

[...] os alvos do novo ato autoritário não estavam apenas à esquerda, como afirmaram os discursos da ditadura. O AI-5 visou também enquadrar os segmentos de elite mais sensíveis aos argumentos liberais que se mostravam rebeldes ao poder militar. [...]. Após dezembro de 1968, a ditadura se tornou mais militar, autoritária e violenta, e reduziu o espaço para a atuação de aliados civis, embora estes continuassem atuantes, só que agora em posição ainda mais subalterna.

Entre as diversas consequências da promulgação do AI-5, além do recrudescimento do regime militar, destacam-se o progressivo aumento da violência ditatorial, a suspensão do direito do *habeas corpus* para crimes políticos, a prática do banimento, a perda de direitos políticos e a escalada da tortura, dos assassinatos e dos desaparecimentos. A partir do AI-5, portanto:

[...] ficava suspensa a garantia do *habeas corpus* para crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. [...]. Centenas de pessoas perderam seus direitos políticos, criou-se a figura do exílio forçado (banimento) e houve uma nova rodada de expurgos no serviço público, atingindo notadamente o Itamaraty e as universidades. [...]. O aparato repressivo foi expandido e ganhou mais autonomia para agir com

⁶ Vale ressaltar que o primeiro momento da ditadura, entre 1964 e 1968, até a promulgação do AI -5 foi relativamente menos autoritário do que o posterior, inclusive pelo fato de o primeiro presidente, general Humberto de Alencar Castelo Branco, ser considerado de linha branda. Nesse período, sobretudo em 1968, várias foram as manifestações de rua contra o governo militar, encabeçadas principalmente pelo movimento estudantil, conforme é representado nos romances de Hatoum.

⁷ Lema de cunho nacionalista utópico e ufanista, divulgado pelo governo ditatorial como forma de exaltar o patriotismo e de, nas entrelinhas, estimular a saída daqueles que não se sentiam pertencentes à nação já que perseguidos e tidos como inimigos pelo poder. O opositor, portanto, nesse discurso, deveria ser exilado e banido, quando não assassinado ou “desaparecido” pelos aparelhos de repressão da ditadura.

⁸ Expressão utilizada para designar o período mais autoritário e violento da ditadura brasileira, compreendendo, sobretudo, o intervalo entre a edição do AI-5, em 1968, e o fim do governo Médici, em 1974. Após tal recorte temporal, a ditadura entraria em franco declínio, embora seguisse com práticas repressivas até seu fim, em 1985.

violência contra os inimigos políticos, inclusive com adoção de práticas ilegais segundo a própria legislação ditatorial. A maré montante de repressão estatal decorreu do surgimento de um contexto institucional que estimulava os agentes públicos à violência. Pode-se dizer que o novo ato institucional liberou as feras, que saíram à caça com apetite ainda maior do que em 1964. O período foi marcado por um notável aumento da violência de motivação política, principalmente tortura, sequestros e assassinatos, assim como pelo surgimento de uma novidade sinistra: a prática sistemática de desaparecer com os corpos das vítimas. (MOTTA, 2021, p. 117-118).

Sob esse viés, o AI-5, no contexto ditatorial, reforça a imagem da ditadura como sendo um estado de exceção moderno, o qual deve sistematicamente eleger um suposto “inimigo interno” à ordem e à paz sociais. Nesse caso, os “comunistas” e determinados grupos mais politicamente à esquerda foram eleitos como os perturbadores da nação. Nesse sentido, de acordo com as considerações de Agamben (2004, p. 13) sobre o estado de exceção, é fundamental notar que:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos.

A base da perseguição aos opositores políticos encetada pela ditadura configura-se a partir de uma verdadeira “guerra civil” instituída e legal com o fito de eliminar sistematicamente o outro, o inimigo. Por conseguinte, as políticas ditatoriais podem ser lidas e interpretadas sob o viés de um estado de exceção cuja biopolítica converte-se em tanatopolítica, isto é, em política da morte. Na eleição de vidas potencialmente matáveis, vidas nuas portanto, é que se constitui o aparelho repressivo do regime autoritário da ditadura militar de 1964.

Sob essa perspectiva, é extremamente representativo o Memorial da Resistência⁹, monumento criado na antiga sede do DEOPS/SP¹⁰. Exercendo verdadeiramente a função de um local de memória, as salas interiores do edifício abrigam celas onde foram presas e torturadas centenas de vítimas do autoritarismo militar. Em uma cela, particularmente, há registros de inscrições dos presos nas

⁹ Trata-se de um monumento, em São Paulo – SP, onde funcionava o DEOPS/SP, centro de tortura de presos políticos. Visitei-o, em viagem de pesquisa, em 2022.

¹⁰ DEOPS/SP: sigla para Departamento Estadual de Ordem Pública e Social do Estado de São Paulo.

paredes denunciadoras da tortura e da violação dos mais elementares direitos. É um espaço de sufoco e de dor, as paredes cinzentas evocam a memória sombria do período ditatorial.

Pungentes também são os diversos depoimentos dos perseguidos, servindo de testemunho da realidade violenta da época. Há uma contraposição muito instigante entre luz e sombra, tendo em vista a obscuridade do momento e das celas da prisão e a presença de uma luz muito forte dentro do presídio, o que fazia confundir as noções de dia e noite. Tal confusão assemelha-se demasiadamente ao conflito temporal experimentado pelo sujeito melancólico, o qual, devido às perdas sofridas, sente dor em relação ao passado e tem receio do futuro, traumatizado por aquilo que perdeu, conforme reflete o professor Jaime Ginzburg (2017, n. p., grifo do autor), ao remontar aos primórdios do conceito de melancolia, em Constantino el Africano, quem cunhou uma explicação para o termo associando-o à noção de tristeza:

A noção de *tristeza* em Constantino é desenvolvida como uma teoria da perda. Melancólicos são, entre outros, os “que perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar” (idem, p. 40, tradução minha). O melancólico estaria, portanto, em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano.

A ditadura fabricou traumas, perdas, dores e melancolia. Um espaço como o citado revela-se de fundamental importância para evitar o esquecimento negacionista desse passado e para auxiliar em sua esclarecedora superação e elaboração¹¹, funcionando como exercício de um verdadeiro “lembrar ativo”, o qual, segundo Gagnebin (2006, p. 105), define-se como:

[...] um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos.

Lembrar dos mortos por amor aos vivos, enfrentar os fantasmas que retornam, garantir um processo efetivo de luto após o esclarecimento crítico do passado. Esses dolorosos registros, assim como as narrativas literárias sobre esse período, dessa maneira, também demonstram a resistência e a resiliência daqueles que escaparam

¹¹ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

da política de morte e, sobreviventes, puderam relatar sua dor por meio do testemunho.

São vaga-lumes¹² que resistiram aos holofotes fascistas e puderam emitir sua luz mesmo na escuridão. De acordo com Agamben (2008, p. 27), ao comentar o testemunho de Primo Levi, a testemunha pode ser um terceiro (do latim, *testis/terstis*) ou aquele que, tendo vivido a experiência de um evento traumático, sobreviveu e pode relatar o ocorrido (do latim, *superstes*):

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.

Como na literatura de testemunho ou de teor testemunhal, tais personagens destinam ao presente as evidências de um passado doloroso. Escutá-los é fundamental para evitar a repetição do autoritarismo e da violência de regimes autocráticos e ditatoriais. É também um convite à constante superação e elaboração esclarecedora dos traumas, evitando a perpetuidade da política de morte de um estado de exceção antidemocrático.

Por conseguinte, destacaremos, neste momento, a presença de variadas narrativas literárias contemporâneas que se atêm à figuração da ditadura como um verdadeiro arquivo de vozes cujo eco não deixa o esquecimento prevalecer e expõe as feridas abertas de um passado ainda sem o devido luto estabelecido, uma vez que

Algumas obras da literatura brasileira contemporânea estabelecem uma relação intrínseca com um problema da 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 esse respeito. (MAGRI, 2019, p. 45).

¹² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

2.3 NARRATIVAS DA DITADURA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: FORMAS DE CRÍTICA E DE RESISTÊNCIA

Dentre as diversas vertentes da literatura brasileira contemporânea, destaca-se a produção atrelada ao resgate ficcional do passado histórico via discurso da memória. Compõe-se, especialmente, de obras problematizadoras e críticas da oficialidade discursiva e historiográfica, provocando a quebra de paradigmas tradicionais. Visa, sobretudo, à promoção de vozes marginalizadas e silenciadas socialmente, vítimas da violência e da exclusão.

Fundamentalmente compostas de romances, tais produções apresentam narradores descentrados, ambivalentes e com identidades múltiplas e esfaceladas, predominantemente presentes no espaço urbano, cuja fragmentação identitária coloca em xeque a ideia da univocidade e da unidade em torno, por exemplo, da nação e da pátria, elementos simbólicos totalizantes. Formalmente, posicionam-se em constante discussão acerca da centralidade canônica de uma cultura elitista, autoritária e patriarcal.

Com efeito, conforme assinala o professor Jaime Ginzburg, em um precioso ensaio sobre o narrador na literatura brasileira contemporânea¹³, as vozes narrativas deste século e do final do século XX, majoritariamente, irrompem contra um passado calcado na exploração colonial e escravista.¹⁴ São vozes que, à margem, deslocam-se do centro do discurso, recordando a tese proposta por Ricardo Piglia¹⁵ de que, no novo milênio, a literatura, pelo *deslocamento*, deveria criar estratégias narrativas capazes de dar voz e vez aos sujeitos marginalizados social e culturalmente, sempre estigmatizados pela cultura de elite, inclusive na esfera literária. Jaime Ginzburg (2012, p. 201) assim se posiciona:

¹³ Ensaio publicado em 2012 – *O narrador na literatura brasileira contemporânea*. Nele, Jaime Ginzburg discute, pautando-se sobretudo nas teorias adornianas, a figura do narrador com foco nas vozes narrativas de obras romanescas do fim do século XX e do século XXI. O argumento central de Ginzburg é que, nas narrativas contemporâneas, os narradores falam à margem do discurso oficial e são, conseqüentemente, descentrados, problematizando, nesse sentido, a própria oficialidade discursiva do Estado e da cultura.

¹⁴ São vozes narrativas que, de algum modo, estão se contrapondo ao autoritarismo brasileiro, denunciando e expondo os traumas e as feridas abertas, apelando, nesse sentido, para o esclarecimento crítico e para a prevenção de sua repetição no presente.

¹⁵ No reconhecido ensaio *Uma proposta para o novo milênio*, Ricardo Piglia discute o papel da literatura, sobretudo a latino-americana, na contemporaneidade e, em acréscimo às cinco propostas elaboradas por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, apresenta o deslocamento narrativo como a proposta que faltava.

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica.

Os narradores, portanto, da literatura contemporânea, com grande frequência, posicionam-se fora do centro e atacam diretamente as estruturas históricas de dominação. Para isso, os escritores precisam, formalmente, utilizar estratégias estilísticas e narrativas, a exemplo do deslocamento do foco narrativo e da fragmentação dos pontos de vista, potencialmente sugestivas do impacto causado pelo silenciamento historicamente imposto.

Nesse sentido, quando o sujeito marginalizado fala, provoca-se um choque desestabilizador da ordem comum. Consequentemente, com o fito de se criar um efeito semelhante de tal tensão – efetivada no plano do conteúdo –, o plano formal também deve ser impactante, de modo que o leitor se coloque como receptor de uma narrativa inquietante e provocadora de viva reflexão. Nesse viés, impõe-se a necessidade de a literatura repensar as suas formas, abrindo espaço para a discussão em torno do conceito tradicional de representação ficcional.

Mesmo o conceito tradicional de representação, pautado pela mimese e associado à expectativa de uma homologia entre literatura e realidade, tem de ser reavaliado em tempos sombrios. Trata-se de falar, narrar, em condições que nunca antes foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados pelo cânone, grupos sociais reprimidos historicamente. (GINZBURG, 2012, p. 203).

Ora, narrar em tempos sombrios, como pontuado, exige novas maneiras, novas formas e novas perspectivas de narração. Não é mais possível seguir um estatuto mimético e realista, ilusoriamente representativo da realidade, tendo em vista ser esta realidade deveras problemática. Se é assim, a sua representação, via ficção, pode também romper com certos padrões estilísticos, centrados em uma linguagem automática e pouco crítica.

Dessa maneira, muitos romances sobre a ditadura militar, produzidos na contemporaneidade, vêm iluminar esse debate, realçando vozes de indivíduos perseguidos, silenciados e torturados pela repressão, além de colocarem em xeque a centralidade autoritária do narrador, o qual, agora, descentraliza-se. De maneira análoga, o estudo de Magri (2019, p. 30, grifo da autora) sobre a narração pós-ditatorial realça as características aqui levantadas, sobretudo o imperativo proeminente de novas formas narrativas:

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 desses romances para questionar a posição de autoridade do narrador na elaboração de uma história. Isso porque tais recursos literários *encenam* uma descentralização do narrador no romance. Nosso trabalho orienta-se pelo esforço de demonstrar, na leitura das obras aqui analisadas, 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.

Em outros casos, os narradores são herdeiros daqueles que, de fato, experienciaram diretamente, em seus corpos, o autoritarismo e se portam como agentes de pós-memória¹⁶, garantindo às vítimas do regime ditatorial o direito à voz e, por vezes, ao próprio túmulo, figurado e erigido na escrita, uma vez que “o túmulo é signo dos mortos: *túmulo, signo, palavra, escrita*, todos lutam contra o esquecimento.” (GAGNEBIN, 2006, p. 112, grifos da autora). É, assim, um verdadeiro trabalho de luto empreendido pela literatura.

Isso posto, vale salientar, justamente, a emergência dessas narrativas que, temática e formalmente, lidam com os traumas da ditadura militar brasileira. Foi, efetivamente, um período violento, capaz de gerar traumas individuais e coletivos cuja elaboração requer uma atividade difícil e, por vezes, até impossível, dadas as profundas marcas e cicatrizes deixadas para a posteridade.

Todo esse cenário necropolítico provocou impactos traumáticos nos indivíduos direta ou indiretamente afetados e atingidos pela repressão, sendo necessário,

¹⁶ Conceito elaborado por Marianne Hirsch (2002), em um capítulo do livro *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, no qual a discussão é voltada para a obra *Maus: história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, e recai sobre uma memória vicária de um passado não vivido diretamente pelo sujeito, o qual é, na verdade, herdeiro da experiência e da memória traumática de seus antepassados.

portanto, o estabelecimento de formas de reparação a tantos males causados, além da fixação viva da memória desse passado, com o vero intuito de não banalizá-lo e de não esquecê-lo.

Sabe-se, no entanto, como já mencionado, da existência de propositais políticas do esquecimento, gestadas ainda na ditadura, quando, em 1979, após a promulgação da Lei da Anistia, foram perdoados os crimes dos militares e dos torturadores. Com a redemocratização, em 1985, a impunidade continuou prevalecendo, e, recentemente, presenciou-se uma conjuntura pincelada de cores autoritárias e ditatoriais, haja vista o fato de não ter havido a culpabilização efetiva das insídias perpetradas pelo regime militar, deixando, dessa forma, as feridas abertas e os traumas não elaborados, a ponto de ser impossível evitar a repetição dos mesmos atos. Nas contundentes palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 179, grifos da autora):

Ora, a imposição do esquecimento como gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer *como se não houvesse havido* tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado, esse gesto vai justamente na direção oposta dessas funções positivas do esquecer para a vida. Impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma “memória impedida” [...], diz Ricoeur, uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar.

A imposição forçada e proposital do esquecimento redundando em uma memória sufocada que voltará e exigirá cobranças efetivas a toda violação cometida. Ademais, vale lembrar que o covarde perdão a atos violentos gera a banalização da própria violência e a sua perpetuação na sociedade, mesmo se manifestando a partir de formas distintas daquelas praticadas na ditadura. Nesse sentido, o trauma não enfrentado e não revisto provocará efeitos sintomáticos de repetição nas esferas coletiva e social. Daí a importância da discussão insistente desse tema, visando à não repetição trágica do passado repressivo.

Como detentora de um poder simbólico e cultural considerável, a literatura tem se portado na ofensiva direta a práticas de esquecimento, fazendo de suas narrativas um verdadeiro painel ficcional da história do regime militar. Promovendo transformações formais próprias das criações ficcionais mais contemporâneas, a literatura que encena a ditadura tem procurado conferir voz aos sujeitos silenciados pelo período ditatorial. Nas palavras de Gomes (2020, p. 9),

Nessa conjuntura de um luto suspenso, coube à literatura o papel de realizar o enterro dos mortos ao resgatar esse passado traumático. O romance do século XXI, notadamente depois de 2014, tem um número expressivo de títulos que tematizam a ditadura brasileira. [...]. Diferentes enfoques desses tempos são representados nessas narrativas. Nesse sentido, pode-se apontar alguns aspectos recorrentes: tortura, desaparecimento, sequestro de crianças, exílio, estão entre os que aparecem com mais frequência.

Como apontado, sobretudo a partir de 2014, ano do cinquentenário do golpe, vários escritores, como que instigados pelo ético dever de memória, começaram a produzir sucessivos romances ambientados no regime militar sob enfoques múltiplos: exílio, desaparecimentos, guerrilhas, movimentos de resistência, tortura, entre outros, oferecendo, aos leitores contemporâneos, uma visão ampla e multifacetada da violência ditatorial. O expressivo número dessas produções literárias é explicado pelo sociólogo Fernando Perlatto (2017, p. 729) como:

[...] uma espécie de boom na publicação de romances que elegeram a ditadura como contexto e cenário das narrativas ficcionais. Este boom pode estar associado ao interesse editorial no sentido de se aproveitar as memórias em torno do cinquentenário do golpe de 1964 para a publicação de livros relacionados a esta temática, ou pode ser vinculado a um movimento geracional de escritores que não vivenciaram diretamente os anos repressivos e que vêm procurando, via ficção, lidar com esse passado autoritário.

Seja por motivos editoriais, seja como forma de apresentar criticamente a memória das vítimas dos Anos de Chumbo, alguns escritores contemporâneos têm trazido, para dentro de suas obras, a figuração literária do passado histórico ditatorial. Antes de 2014, mas entre o fim do século XX e a primeira década do século XXI, despontam, entre outros, romances como: *Amores Exilados* (1997), de Godofredo de Oliveira Neto; *Não Falei* (2004), de Beatriz Bracher; *História natural da Ditadura* (2006), de Teixeira Coelho; *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota; *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa; *O punho e a renda* (2010), de Edgard Telles Ribeiro; *K – Relato de uma busca* (2011), de Bernardo Kucinski; *Mar Azul*, de Paloma Vidal (2012) e *Vidas provisórias* (2013), de Edney Silvestre.

Além desses citados, existem produções anteriores: *Um romance de geração* (1980), de Sérgio Sant'Anna; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, e *Tropical sol da liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. Já, a partir especificamente de 2014, há: *Qualquer maneira de amar: um romance à sombra da ditadura* (2014), de Marcus

Veras; *Damas da noite* (2014), de Edgard Telles Ribeiro; *Tempos extremos* (2014), de Miriam Leitão; *A resistência* (2015), de Julián Fuks; *Palavras cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont; *Nuvem negra* (2016), de Eliana Cardoso; *De mim já nem se lembra* (2016), de Luiz Rufatto; *Quarenta dias* (2014) e *Outros cantos* (2016), de Maria Valéria Rezende; *Cabo de guerra* (2016), de Ivone Benedetti; *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski; *Lua de vinil*, de Osmar Pilagallo (2016); *Rio-Paris-Rio* (2016), de Luciana Hidalgo; *Noite dentro da noite: uma autobiografia* (2017), de Joca Reiners Terron; *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019), de Milton Hatoum; *O corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage, entre outros tantos títulos.

Tais narrativas mostram ficcionalmente o impacto dos traumas e da violência do autoritarismo ditatorial e chamam constantemente a atenção para os perigos do esquecimento do passado repressivo. Nesse sentido, a literatura apresenta-se também como discurso que simula a simbolização do real pela linguagem, mas, ao mesmo tempo, é discurso que põe em suspeição essa mesma possibilidade. E, no presente caso da narração ficcional de eventos traumáticos, também estranhamente, o discurso literário ficcionaliza uma temporalidade do que poderia ter ocorrido, mas foi cortado, abortado violentamente. Daí a feição melancólica de muitos dos romances sobre a ditadura: a simulação de uma vivência que poderia ter sido se não tivesse sido violentamente interrompida, o que é confirmado pelas palavras da professora Gínia Maria Gomes (2020, p. 16-17):

A ditadura civil-militar afetou um número expressivo de pessoas. Muitas foram as enquadradas no AI-5, tendo suas vidas abruptamente interrompidas. Jovens idealistas, que fizeram a resistência ao estado golpista, sucumbiram. Vidas que não se cumpriram, caladas por divergirem do autoritarismo vigente. Percorrem as páginas dessas narrativas personagens que dão vida àquela realidade opressiva.

Resta, enfim, amargamente o vazio, originado das inúmeras perdas advindas do processo violento engendrado pela ditadura a seus opositores. Quantos assassinatos e desaparecimentos foram praticados, quantas torturas foram realizadas pelos militares? Cresce, então, naqueles que sobreviveram a essa catástrofe ou dela experienciaram indiretamente, tendo como vítimas, por exemplo, seus familiares, o sentimento de melancolia, oriundo de um evento traumático, em si, e no limite, incomunicável. O corpo desaparecido ou morto permanece, na memória dos vivos,

como um fantasma sem destino. Insepulto, persiste assombrando e evidenciando a impunidade de seus algozes:

Apesar da gravidade dos crimes, o Brasil é reconhecido, por diversos historiadores, como o único país sul-americano onde torturadores não foram julgados, não houve uma justiça de transição nem tampouco os militares oficialmente reconheceram sua culpa pelos crimes cometidos. Assim, mesmo anos após o fim do regime, ainda sofremos com corpos ocultos e histórias suspensas. O que se vê é que a Ditadura Civil Militar brasileira encontrou uma forma de permanecer. (TEIXEIRA, 2021, p. 178).

Desta feita, os recursos ordenadores da composição e da escrita literária não conseguem abarcar a realidade complexa e traumática do fato vivenciado, o que implica um ordenamento formal diferenciado e uma confissão de falência do próprio discurso para simbolizar o trauma. A forma procura refletir o conteúdo externo ao texto na tentativa de simular a representação. A esse respeito, Ettore-Finazzi Agrò (2014, p. 180) considera que:

[...] é só numa dimensão ficcional, é só no âmbito da literatura que podemos surpreender o nefas habitando nas dobras da História oficial, chegando assim a entrever aquele interdito que sempre se diz na defasagem e/ou na conjuntura entre duas versões contrapostas do mesmo acontecimento.

Por meio dessa prerrogativa, a literatura contemporânea, especialmente a que se refere ao regime militar, segue ética, política e esteticamente garantindo voz aos que foram violentamente silenciados, aos perseguidos. Destarte, é de suma relevância para a conscientização crítica da urgente necessidade da manutenção dos direitos e das liberdades democráticas, principalmente em tempos sombrios de ataques contínuos à democracia e ao Estado Democrático de Direito, a leitura e a divulgação de tais obras, as quais realçam o papel de resistência da literatura. A título de desfecho desta seção, destacam-se as palavras de Eurídice Figueiredo, em seu brilhante livro *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*:

[...] só a literatura é capaz de recriar o ambiente de terror vivido pelas personagens afetados diretamente pela arbitrariedade, pela tortura, pela humilhação, pois como afirma Jacques Rancière (2009, p. 58), “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Numerosos críticos e pensadores têm salientado tanto a necessidade quanto as possibilidades da ficção em recriar, através da imaginação e da liberdade composicional, não aquilo que realmente aconteceu, e que é impossível, como já apontava Walter Benjamin no seu seminal texto sobre os conceitos da História, mas algo que possa evocar o que pensaram, sentiram ou sofreram os personagens. (FIGUEIREDO, 2017, p. 43, grifos nossos).

Por essas razões, a literatura, ao recriar o ambiente de tensão e de horror, provoca a identificação do leitor, suscita a emoção e a compreensão ao mesmo tempo. A literatura desconcerta e incomoda mais do que os discursos filosóficos [...]. Em suma, só a literatura é capaz de suscitar a figuração do Outro, do diferente, aquele que não podemos conhecer se não sairmos de dentro de nós mesmos. Só através da literatura podemos vislumbrar o Outro que nos habita, porque a identidade só se perfaz no encontro com a alteridade, inclusive nossa própria alteridade. (FIGUEIREDO, 2017, p. 45).

Nessa atitude de se referir à realidade complexa e dolorosa, a literatura, via discurso da memória, potencializa a reconfiguração do passado no presente, a reatualização do vivido pela sombra dos vestígios deixados e a reunião de fragmentos e de ruínas. As palavras dão lugar ao testemunho, ao relato e a uma nova “ética da representação”, de acordo com Seligmann-Silva (2003), com o intuito de tentar representar o irrepresentável da barbárie.

Nesse sentido, a produção literária ilumina o real e as ruínas das catástrofes, o lado sombrio da história. Propõe-se, assim, a tentar elaborar e ressignificar os dramas de um passado terrível, aspecto salientado por Mirvana Luz Teixeira (2021, p. 177-178) ao comentar, na esteira do pensamento benjaminiano, a relação profícua entre literatura, política, engajamento e passado, permitindo que as obras literárias, nesse referido contexto, possam assumir a tarefa de esclarecer o pensamento coletivo, conscientizando-o de alguma maneira:

Em seu ensaio denominado “O autor como produtor”, Walter Benjamin (1994) analisa a importância da literatura engajada para o cenário político e social. De acordo com ele, a subordinação do político ao literário é uma forma de fazer com que a literatura desperte no leitor consciência social, e não somente entretenimento. Ainda que essa não garanta a alteração do quadro sociopolítico de um país, ela é capaz de promover uma modificação no pensamento individual e, pois, coletivo, principalmente quando há a revisão de acontecimentos passados a partir da consolidação de uma memória coletiva fundada em diferentes perspectivas.

Em suma, a literatura, cujo empenho manifesta-se no trabalho com a palavra, conforme assinalam Roberto Vecchi e Regina Dalcastagnè (2014, p.12), pode dar luz “aos restos, aos despojos, às ruínas e às destruições do passado, proporcionando uma monumentalidade alternativa”, permitindo, assim, “reimaginar e narrar, inclusive no labirinto tormentoso de um passado que continua fugindo e não se deixa integralmente, ainda, apreender” (DALCASTAGNÈ; VECCHI, 2014, p. 12). Objetiva-

se, então, refletir, a partir da próxima seção, como os traumas que assomam nas narrativas literárias expõem as feridas ainda não cicatrizadas.

2.4 TRAUMAS, MELANCOLIA, LUTO E LITERATURA

“Certos episódios e cenas do passado são parcialmente esquecidos, mas são justamente os lapsos ou lacunas que dão força à imaginação. O passado não deve ser esquecido. Ele renasce na literatura e em outras linguagens, mas sempre em sintonia com o nosso tempo.”

(Milton Hatoum, 2019)

O retrospecto histórico delineado e a emergência de narrativas contemporâneas sobre o período militar revelam uma experiência social que se aprofunda em evidentes sintomas de traumas oriundos da violência do autoritarismo. Sob tal ótica, nesta seção, objetiva-se discutir a conceituação do evento traumático, a princípio na esfera individual, insistentemente narrado pela literatura pós-ditatorial como forma de enunciar, coletivamente, vozes antes recalçadas, e de empreender, crítica e eticamente, um legítimo enfrentamento do passado autoritário, demonstrando a necessidade do luto, ainda que vicário e simulado, de tantos corpos mutilados e assassinados pela ditadura.

Nesse sentido, é que se faz importante uma reflexão sobre o conceito de trauma. Na concepção de Freud, o evento traumático é um choque extremamente forte, com excitações excessivamente enérgicas – e exteriores – capazes de romper o equilíbrio necessário como escudo protetor do aparelho interno psíquico, provocando uma ferida, sobretudo na memória, que dificilmente poderá ser cicatrizada. Segundo o psicanalista:

Descrevemos como “traumáticas” quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. Ao mesmo tempo, o princípio de prazer é momentaneamente posto fora de ação. (FREUD, 2010, p. 192)

A experiência do trauma está na zona de limite da percepção subjetiva. De tão violenta, instaura-se no inconsciente e é difícil de ser simbolizada e de ser assimilada enquanto ocorre, ocasionando, para a vítima, a quase impossibilidade de narrá-la *a posteriori* sem qualquer tipo de sofrimento. Esse sofrimento manifesta-se especialmente pela constante repetição da cena original pelo inconsciente, uma vez que tal ferida não foi elaborada, não foi transferida ao simbólico e, conseqüentemente, não foi cicatrizada.

Na esteira do pensamento freudiano e, em consonância com nossa discussão, Mirvana Luz Teixeira (2021, p. 193) discorre sobre o conceito de trauma, enfatiza os entraves para a assimilação simbólica da experiência sofrida pelo sujeito e a necessidade imposta posteriormente de um devido esclarecimento de tal experiência, isto é, uma reflexão – embora sempre dolorosa –, para que a vítima possa tentar se livrar do fantasma da cena original:

TRAUMA: é definido como uma carga energética que não pode ser assimilada – ou elaborada – pelo sujeito de maneira natural, posto que é uma ocorrência de natureza psíquica em que o indivíduo se condiciona a uma excitação que não pode por ele ser eliminada pelos meios “normais ou habituais”. [...]. Para Aleida Assmann (2011, p. 297), em seu livro *Espaços da Recordação*, o trauma é, também, uma inscrição corporal que necessita de um período significativo de reflexão para que deixe de ser entendido como trauma, passando a ser uma lembrança.

Como notado, o trauma impede o sujeito de seu acesso à linguagem como forma de representar a realidade e de entendê-la. Na incapacidade de simbolização e de enunciação objetiva da experiência traumática, a vítima vive às sombras com seu passado, atormentada pelos fantasmas de um evento-limite, a exemplo da situação de tortura.

Conforme assevera Seligman-Silva (2000, p. 84-85, grifos do autor), a partir da análise da *Shoah* e compreendendo a História como trauma:

Freud, desde o seu primeiro trabalho sobre *A afasia*, já demonstrara interesse pela neurose traumática, que nesse trabalho ele estudara sob a forma do trauma físico do cérebro. O trauma é um dos conceitos-chave da psicanálise, e o tratamento psicanalítico – simplificando – existe em função do trabalho de recomposição do evento traumático. – O que é o trauma? O trauma é justamente uma *ferida* na memória. [...]. O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à

repetição da cena traumática. O trauma, explica Freud, advém de uma quebra do *Reizschutz* (para- excitação), provocada por um susto (*Schreck*) que não foi amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia). A volta constante à cena do trauma (sobretudo nos sonhos) seria resultado de um mecanismo de preparação para essa sobreexcitação que patologicamente, vem atrasado. O que importa para nós na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque [...] como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção.

Vale destacar, a partir do exposto por Seligmann, a característica de “informidade” do trauma. Como o evento traumático sugere uma quebra dos limites da percepção humana, ele não é, a princípio, simbolizado no consciente, recalando-se no inconsciente.

A ferida na memória reside justamente no fato de que é necessário recuperar a cena traumática para efetivar o seu enfrentamento esclarecedor; contudo, essa recuperação ancora-se na dificuldade de apreensão de um evento sem-forma, cujo aparecimento dá-se sempre de maneira fragmentada e lacunar nas neuroses de repetição, sobretudo nos sonhos. Salienta-se, assim, que a compulsão de repetição é um mecanismo do inconsciente de fazer vir à tona o que está recalado e reprimido, auxiliando o indivíduo no trabalho terapêutico de enfrentamento das causas do trauma original.

Ademais, o trauma é também oriundo das perdas e das censuras repressivas impostas pelo evento traumático. Ter um objeto perdido, rompido ou distanciado, implica ao sujeito o sentimento de melancolia, fundamentalmente marcado pela não superação da perda e pelo fim do amor-próprio. Assim, o melancólico estabelece uma conexão com o objeto perdido calcada em um conflito com o passado e em uma desconfiança com o futuro, vivendo suspenso no tempo presente, tal como se apresentará o protagonista dos romances a serem analisados no capítulo 2. De acordo com Freud (2010, p. 172-173):

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição.

Nesse sentido, a melancolia é proveniente da perda do objeto amado e, diferentemente do luto, é persistente, e, por vezes, insuperável, quando o trauma

constituente não for elaborado. Na compleição melancólica, o indivíduo coloca-se em uma posição de constante queixa contra si mesmo, endereçada, também, ao objeto perdido. À certa altura do sentimento melancólico, o indivíduo vitimado por esse mal pode chegar à autodestruição, haja vista culpar-se pela perda original, esta que lhe confere o esvaziamento do sentido de sua vida, fato também objeto da reflexão de Jaime Ginzburg (2017, n. p.) em um estudo sobre a relação entre violência, literatura e melancolia:

O melancólico confronta-se com os limites da existência constantemente, pois associa sua perda à incerteza quanto à possibilidade de que qualquer coisa possa de fato fazer sentido. E um ponto central da condição melancólica consiste na atitude autodestrutiva. Impregnado de um amor que não pode ser correspondido e jogado em um campo de dor da perda, o sujeito agride a si mesmo, pois quando pergunta por um culpado, querendo responsabilizar alguém por tanto sofrimento, não se poupa, atribuindo a ele mesmo a origem do amor que levou à dor que sente.

Diante de toda essa inquietação angustiante, o sujeito sob melancolia adensa-se em um profundo sentimento de vazio interior, e, nessa paralisação narcísica, na qual o “eu” perde suas bases de sentido, o trabalho de luto e de enfrentamento esclarecedor dos traumas é neutralizado, a não ser que se consiga estabelecer uma saída terapêutica de memória ativa, a partir de um esforço subjetivo de compreensão e de esclarecimento dos fatos passados.

De acordo com as palavras de Gagnebin (2006), Freud procederá à distinção entre luto e melancolia de maneira a sugerir a inatividade e a desvalorização de si mesmo como intrínsecas ao sujeito melancólico, potencialmente acomodatórias e inibidoras do trabalho de esclarecimento, de elaboração dos traumas, em oposição, por conseguinte, ao “lembrar ativo”:

Segundo Freud, a distinção entre "trabalho de luto" e "melancolia" remete a um sentimento anterior à perda concreta, o sentimento do eu (*Icbgefühl*). Na compleição melancólica, esse sentimento é o de desvalorização, de empobrecimento, de esvaziamento: enquanto, no luto, é o mundo que se torna vazio devido à ausência da pessoa amada, na melancolia é o próprio eu que se esvazia, que não tem mais a força de se recompor, de viver novamente. Ainda segundo Freud, as críticas que o sujeito melancólico endereça a si mesmo, suas incessantes queixas (*Klagen*) contra si são, no fundo, acusações (*Anklagen*) contra o objeto perdido e amado porque perdido: haveria, então, uma complacência narcísica na melancolia, que fornece ao sujeito a grande "vantagem" de desistir do trabalho de luto, isto é, de novos investimentos libidinosos e vitais, para se instalar na tristeza e na

queixa infinitas, reino onde o eu pode reinar incontestado. [...]. Em oposição a essas figuras melancólicas e narcísicas da memória, Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur, cada um no seu contexto específico, defendem um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado [...]. (GAGNEBIN, 2006, p. 105, grifos da autora).

Em termos semelhantes, Luiz Costa Lima (2017, p. 51), ao propor ser a melancolia o princípio formal da arte, elabora uma discussão relativa à distinção freudiana entre luto e melancolia, ressaltando a existência do mandamento de realidade impingido à primeira experiência e a ampliação do objeto perdido na segunda experiência, o que a torna potencialmente expansiva e impeditora, a princípio, de uma saída terapêutica e esclarecedora dessa compleição. Vale destacar, dessa forma, ser o sujeito melancólico um indivíduo preso ao seu passado, patologicamente cingido ao que perdeu, bem como inconformado e desencantado com sua realidade presente, situação ameaçadora de seu futuro, visto sempre como incerto e desolador:

Freud aproxima os estados do luto e da melancolia, porque seus traços se superpõem, com a diferença de que na melancolia sucede “um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima”, enquanto no luto, “a autoestima não é afetada” (Freud, 2010, p. 172-3). E Freud acrescenta sobre o luto: como ele é provocado pelo desaparecimento do objeto amado, a libido, em vez de se transferir, desaparece com o que se extingue. Por maior que seja sua duração, termina por se impor “o mandamento da realidade” (*Realitätsverbote*) e a libido volta a pulsar. Já na melancolia, o traço excedente, a perda da autoestima, é acompanhada pela ampliação de seu objeto: ela pode “ser reação à perda do objeto amado” ou a “perda é de natureza mais ideal” (*von mehr ideeller Natur*). (LIMA, 2017, p. 174).

Logo, a operação de esclarecimento do passado e de enfretamento dos traumas deve ser conduzida não por uma fetichização da memória e nem pelo autoinsultamento narcísico melancólico, mas, sim, pelo lembrar ativo, fundamentalmente terapêutico e frutífero, o qual poderia cessar a expansão fantasmagórica do objeto perdido, conferindo ao sujeito melancólico e traumatizado uma possível saída dessa situação dolorosa. Em termos coletivos, ressalte-se, é necessária a existência de mecanismos e de elementos simbólicos sociais cujas singularidades funcionem como despertadoras da memória e lancem ao passado um olhar de reflexão e de constante questionamento.

Por isso, debater-se ativamente contra o apagamento proposital da ditadura, por exemplo, é elaborar, socialmente, um túmulo simbólico aos mortos insepultos, é corporificar a ausência dos desaparecidos e é dar cabo ao luto, expurgando os fantasmas, ao evitar a sua volta, a sua repetição. A literatura, como um espaço privilegiado de enunciação, vem revelar e exibir como os traumas históricos ainda não foram devidamente enfrentados e como as feridas ainda estão e permanecem abertas, irresolúveis e sem cicatrização, uma vez que

A ditadura militar brasileira (1964-1985) configura-se como um trauma coletivo em nossa história recente. Esse período se caracteriza pela 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. (MAGRI, 2019, p. 17).

Nesse sentido, interessa, sobretudo, perceber como a linguagem literária se coloca em face dos impactos dos referidos traumas. *A priori*, a adoção, por parte dos escritores, de estratégias narrativas capazes de trabalhar formalmente o quão impactante é a dor da violência autoritária nos corpos atingidos pela ditadura, direta ou indiretamente, revela-se de especial importância. A rigor, a literatura simula (elabora, encena), mesmo pela desfiguração formal ou pela descontinuidade lacunar e fragmentária, conferir voz ao indizível, ao inenarrável. Tarefa difícil, porém, tarefa, acima de tudo, ética.

Em face das potencialidades inerentes ao discurso literário no enfrentamento do passado e das características dos eventos traumáticos, impende, conforme perspectiva adotada por Seligmann-Silva (2000), entender os limites da narração do trauma, compreendida, assim, em sua constante aporia. Isto é, enquanto ferida aberta e experiência singular, o fato traumático é, em tese, impossível de ser realisticamente representado, uma vez que representá-lo, a partir de um discurso objetivo, reduz o seu impacto, tira-lhe sua dimensão única e abstrai, de forma totalizante, o quanto tal fato significa dolorosamente para a vítima.

Ademais, há a dificuldade de formalizar algo que, por si só, é informe, sem-forma, como já mencionado. Desse modo, pela esfera artística e literária, por seu caráter de abertura para a pluralidade de significações e propício à circulação de vozes, seria possível, via metáfora, encontrar uma forma de representação mais

próxima dos impactos subjetivos dos eventos traumáticos, por meio da construção de uma realidade simbolizada e mediatizada pela linguagem.

Nesse sentido, a difícil tarefa de narrar o trauma encontra-se amparada, ao mesmo tempo, na impossibilidade e na necessidade de representá-lo. Necessidade esta que se justifica tendo em vista a recuperação do bem-estar do indivíduo marcado por essa ferida na memória que não cessa de interpelá-lo repetidamente.

Registre-se, também, o comprometimento do discurso literário em evidenciar, pela narrativa, as singularidades das experiências traumáticas, proporcionando, ao leitor, a sensação de impacto diante do evento-limite narrado. Contudo, para que essa tarefa seja realmente efetiva, conforme advoga Jaime Ginzburg (2017, p. 442-443), ao evocar conceitos adornianos, certa parcela da literatura contemporânea tende a revisar as formas tradicionais de narração a fim de que o choque expressivo da dor e da violência do trauma seja marcado, também, formalmente:

Explica Adorno na Teoria Estética a respeito da poesia de Paul Celan, que a expressão literária, diante da desumanização, obriga-se a rever sua relação com a linguagem. A poesia de Celan é de difícil compreensão, mas sua linguagem incomum é essencial para que se toque no âmago da experiência histórica. A ruptura com as convenções triviais da linguagem obriga a percepção a um caminho diferenciado de conhecimento e de formulação de ideias. Sem esse movimento para a diferenciação, a literatura permaneceria empregando a linguagem trivial, incapaz de provocar o leitor a avaliar a dimensão singular, estranha e terrível da experiência sugerida. A violência do holocausto, por seu grau de impacto, por sua deliberada desumanização, por sua inclinação para destruir a humanidade de suas referências de medida de sujeição à autodestruição, perante a consciência racional que em tudo procura causas e efeitos, relações lógicas entre as partes e o todo, deve causar necessariamente perplexidade. Se não causar, é porque não é mais sentida como trauma coletivo.

Em suma, percebe-se, na literatura que narra os traumas históricos e individuais, um impulso de renovação formal da linguagem, o que logra causar no leitor perplexidade diante do horror. Nesse sentido, várias estratégias são utilizadas com esse intuito, tais como: o deslocamento narrativo, a fragmentação, a divisão do foco narrativo, a suspensão da linearidade temporal, o descentramento, o aparecimento de diversos pontos de vista, a polifonia, entre outras.

Todas essas estratégias formais, que estão vinculadas ao romance moderno, são problematizadoras da ilusão de representação realista. Na contemporaneidade, são bastante eficazes para o empreendimento de criar espaços narrativos para vozes à margem, marcadas pelo recalque e pelo silenciamento histórico. Logo, narrar o

trauma, ou tentar narrá-lo, significa colocar-se diante de um problema de representação, já que, como salientado e reforçado pelas considerações de Milena Mulatti Magri (2019, p. 31), é difícil simbolizá-lo, o que concorre para o estabelecimento de uma narrativa fragmentária:

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, justamente devido ao impacto de uma experiência cindida, a narração dessa experiência gera um texto que se constitui de forma fragmentária.

Diante do exposto, é que se pretende, nesta dissertação, conferir especial atenção às escolhas formais feitas por Milton Hatoum, em *O Lugar Mais Sombrio*, que redundaram em uma narrativa descontínua, fragmentária, não-linear, polifônica, descentrada e lacunar. Tais opções discursivas reforçam o argumento de que a narração dos traumas – e da própria melancolia deles decorrente – tende a provocar uma desestabilização das formas mais tradicionais de narrar.

Seguindo o caminho projetado por Ginzburg (2012), pretende-se analisar, em articulação conjunta, os temas e, notadamente, a linguagem e as formas expressivas dos dois primeiros romances que compõem a trilogia *O Lugar Mais Sombrio*. Procura-se entender como a forma descontínua das duas narrativas catalisa e exhibe ficcionalmente as discontinuidades de um período tão traumático para toda uma geração, o que dá sentido também ao seu caráter formativo e geracional.

Por conseguinte, reitera-se, é necessário compreender a forma narrativa fragmentária dos romances, marcada principalmente pela ficcionalização das escritas de si: diários, cartas e anotações. Na interface produtiva de temas e de formas, é que se situa o escopo deste estudo. Reforce-se, com Ginzburg (2012, p. 216), o argumento central desta pesquisa: “É necessário procurar avaliar com clareza as conexões entre temas e formas, levando em conta as relações entre estética, ética, história e política.”

3 O LUGAR MAIS SOMBRIO: A NARRATIVA EM FRAGMENTOS

“Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.”

(Fernando Pessoa, 2005, p. 378)

3.1 FRAGMENTOS DISPERSOS, ESCRITA AOS SOLAVANCOS: UMA VIDA SOB O TERROR DA DITADURA

A partir das conceituações expostas no capítulo anterior, parte-se para a reflexão crítica sobre os romances que integram o *corpus* desta dissertação, os quais figuram o terrível momento atravessado pelo país a partir do golpe militar de 1964. Inserindo-se na vertente de literatura de memória¹⁷, nesses romances de formação¹⁸, o autor deixa patente o seu compromisso com a realidade histórica representada pela ditadura militar brasileira. O protagonista, Martim, mescla às suas memórias íntimas a memória histórica e coletiva, criando um espaço propício para o diálogo entre ficção e história. No primeiro volume da trilogia, *A noite da espera*, exilado em Paris, o narrador-protagonista mantém um diário marcado entre 1977-1979 que procura refletir o tempo em que esteve em Brasília (1968-1972), período no qual também manteve a escrita de um diário.

No segundo volume, *Pontos de fuga*, o trabalho de recuperação das memórias, por parte do protagonista, continua com a intromissão, com o abrigo pelo texto, de outras vozes e de outras experiências, atravessadas pela dinâmica da alteridade. Ao

¹⁷ Tendo em vista os seus romances antecedentes, profundamente marcados pela reconfiguração de um passado a partir de uma voz da margem, cuja busca de um tempo perdido pela memória se expressa na procura de uma possível identidade, que se mostra híbrida e fragmentada, Milton Hatoum se encontra aliado à vertente do discurso de memórias na literatura brasileira contemporânea. Cf. CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; RAVETTI, Graciela e ÁVILA, Myriam (org.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009; Cf. CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta. (org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG/Nelam/FALE UFMG, 2000. (p.165-177); Cf. CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Letras de hoje*. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS. v. 42, n.4, 2008. (p.7-17).

¹⁸ Será posteriormente discutido, porém tal classificação se faz pertinente em vista do fato de os romances objetivarem acompanhar o amadurecimento de um personagem central em sua passagem da juventude para a vida adulta, remetendo-se ao seu desenvolvimento pessoal, intelectual, político, amoroso, social, característica marcadamente atrelada aos romances de formação desde pelo menos o final do século XVIII e início do século XIX, período tradicionalmente considerado como sendo o gestativo desse tipo de romance.

diário de Martim, somam-se outros diários, anotações e cartas de personagens, fundamentais para a compreensão da identidade do protagonista a partir de outros pontos de vista. São fragmentos dispersos, alheios entre si, mas justapostos por Martim a fim de que ele se constitua vicariamente no texto, no ato de escrita. Há, assim, um estratégico deslocamento – e multiplicação – de vozes narrativas, que, de acordo com a proposição da professora Maria Zilda Ferreira Cury, em análise da obra *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, tendo em vista uma forma de não encarar efetivamente o trauma, revela-se

[...] essencial para o testemunho do trauma, tarefa sempre sofrida. [...]. Ao tomar a palavra, essas novas vozes teriam a importância de assumir um peso discursivo que, de outra forma, seria insuportável. Essa estratégia de deslocamento interno à narrativa, uma oscilação complexa de vozes, pode servir como ferramenta conceitual para a leitura de numerosos romances contemporâneos sobre os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira de 1964 [...] (CURY, 2020, p. 59).

Nesse sentido, as páginas desse romance, bem como as do primeiro, *A noite da espera*, cuja forma estiliza-se em diversos fragmentos entrecortados de diários, de anotações e de cartas, revelam também um indivíduo cindido, marcado por uma dupla crise: uma crise de ordem familiar e íntima – a separação dos pais, a ida repentina para Brasília com o pai autoritário, o desejo frustrado de rever a mãe ausente e a volta para São Paulo – e uma crise de ordem histórico-política – o período ditatorial, o fim do regime democrático e suas graves consequências: repressão, censura, fim da liberdade de expressão, perseguição e o exílio. Ademais, pode-se acrescentar que a relação conflituosa entre os pais e o destino misterioso da mãe do protagonista são fruto de uma sociedade patriarcalista e autoritária, também ela reverberação do nosso trauma de fundação, isto é, o colonialismo.

Assim, cabe questionar, neste momento, diante do problema e do argumento propostos, o seguinte: o que indica o recurso formal a escritas descontínuas, incompletas e lacunares – diários, cartas e anotações – nos dois romances ambientados na ditadura militar? Revolver os vestígios do arquivo, pela (re)escrita de si, é acessar a memória e narrar os traumas? Pretende-se, dessa maneira, responder, mesmo que parcialmente, a essas questões instigadoras e motivadoras desta investigação, focalizando a encenação das escritas de si nos romances como uma estratégia narrativa produtiva no enfrentamento dos traumas da ditadura militar

brasileira e na formalização ficcional dos dramas de uma geração de jovens cuja formação é sustentada nas incompletudes da vida, tendo em vista que:

Em *A noite da espera*, o trauma do exílio e da ditadura são elaborados constantemente por meio da escrita. Nesse sentido, a escrita, no romance de Hatoum, é importante fora da narrativa, posto que publicações como essa auxiliam na construção de uma memória coletiva sobre esse trauma histórico, como também dentro dela, já que mostra como períodos conturbados como as ditaduras necessitam de um trabalho de memorialização. [...]. Assim, percebemos que o romance de Hatoum funciona como um diário de elaboração traumática, uma vez que contém a reflexão sobre o próprio ato de escrever. (TEIXEIRA, 2021, p. 192).

Complementando, pode-se afirmar que isso ocorre não apenas em *A noite da espera*, mas também em *Pontos de fuga*, segundo livro da trilogia.

Na próxima seção, nossa análise deter-se-á, a princípio, na estruturação da narrativa de Hatoum a partir das escritas de si, sobretudo do gênero diário, como forma expressiva de linguagem mais adequada para a narração e para a simbolização, via escrita, dos traumas do narrador-protagonista. No contexto sombrio da ditadura e em meio ao solitário exílio em Paris, Martim tenta revolver, dos escombros da memória, dos vestígios fragmentados da escrita, o seu “eu”, a partir da ausência crescente e sufocante da mãe e da lembrança triste da amada, lembrança tingida pela culpa.

Logo, pode-se notar a compleição melancólica do protagonista e, como anteparo da dor e da solidão, a proeminência do ato de escrever: modo vicário de corporificar o corpo físico ausente, simulação e convocação constantes do objeto perdido e forma potencial de encontro, ou de desencontro, consigo mesmo. Como salienta Teixeira retomando Foucault:

[...] a escrita é uma forma de compreensão interior e elaboração de vivências muitas vezes traumáticas para os indivíduos. [...]. A organização dessas lembranças por meio da escrita é uma forma de conviver com a interrupção da liberdade imposta a ele. (TEIXEIRA, 2021, p. 193-194).

É pela escrita e pela reescrita que Martim poderá, de alguma forma, lançar-se ao desafio de tentar entender o seu passado, além de, por um “lembrar ativo”, buscar esclarecer os seus traumas, fazendo das palavras uma forma de corporificar a mãe, cuja ausência expansiva é motivo da maior dor e da mais sufocante angústia experimentadas por ele. Pode-se acrescentar que a imagem de órfão abandonado e

solitário, cujo abrigo é oferecido momentaneamente na escrita, remete à situação política do país na ditadura: uma República fratricida que deixa seus filhos órfãos de liberdade, desterrados em sua própria terra¹⁹, que os expulsa e os mata.

3.2 PELAS ESCRITAS DE SI, A TENTATIVA DE FIGURAR E DE NARRAR A MELANCOLIA E OS TRAUMAS

Abrigar-se na escrita íntima do diário e escrever(-se) sob as sombras da noite, sob as sombras do medo e sob as sombras de um período repressivo faz com que a escrita de Martim, jovem exilado e melancólico, desenvolva-se em um profundo contexto traumático, servindo como forma de registrar, embora de maneira difícil e tortuosa, as marcas dos traumas vividos. Sua escrita está marcada pelos interditos de duras perdas advindas do âmbito familiar e do âmbito histórico. Com efeito, tal narrativa abre espaço para a potencialidade das escritas de si, especialmente do gênero diário, fundamentalmente presente na construção do romance *A noite da espera* e também em *Pontos de fuga*.

A escolha por essa forma de registro, que pode levar a várias possibilidades interpretativas, ganha força diante dos traumas, da solidão e das perdas tão presentes no texto de Hatoum. Ao manter um diário, o narrador procura se reconstituir, reunir fragmentos e vestígios de seu “eu”, manter-se abrigado e, principalmente, tentar narrar seus traumas e suas dores. Exilado,

Martim é o arquétipo de um tempo em que falar significava desaparecer. Como ele, tantos outros exilados, advindos de “países que os abortaram” (HIDALGO, 2016, p. 15), tentaram reexistir em território estrangeiro, reescrevendo suas histórias, (sobre)vivendo às intempéries e resistindo contra os reveses da ditadura. A escolha pelo registro em forma de diário dialoga com um período em que o cerceamento de toda e qualquer forma de expressão vigorava, uma das consequências diretas do caráter de exceção. (STAUDT, 2021, p. 239).

¹⁹ Referência à expressão utilizada pelo sociólogo e pensador brasileiro Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 31) em seu livro *Raízes do Brasil* ao se referir ao fato de que importamos a cultura europeia, pela colonização, para o território brasileiro, totalmente diverso dos costumes europeus. Em si, trata-se de uma má acomodação de uma realidade totalmente distinta à dos trópicos, ocasionando, assim, o legado de sermos desterrados em nossa própria terra. Ao me referir à expressão no presente contexto da dissertação, quis salientar não a incompatibilidade realçada pelo sociólogo, mas, sim, o fato de a ditadura, com sua política de perseguição, forçar muitos indivíduos ao desterro, evidentemente concretizado pelo grande número de exilados. O lema “Brasil: ame-o ou deixe-o”, dístico amplamente usado como propaganda “nacionalista” pela ditadura, atesta esse fato.

Nesse contexto, cabe ressaltar ser o registro narrativo em forma de diário uma maneira, dentre outras, de simbolizar a tentativa de libertação do cerceamento imposto pelo autoritarismo ditatorial, possibilitando a emergência de uma voz silenciada. Por isso, procuraremos analisar a escrita diarística como a forma expressiva de linguagem e como a enunciação narrativa potencialmente mais adequadas para representar o duplo trauma experienciado pelo narrador-protagonista: um, na dimensão familiar; outro, na dimensão político-histórica, perante o contexto ditatorial atrelado às vivências de sua geração, tendo em vista que a narrativa de Hatoum,

[...] mostra, com excelência, como a ditadura brasileira alterou a vida de diversos sujeitos. Do Brasil à França, Martim vive muitas violências – físicas, psicológicas, simbólicas. [...]: a vida do protagonista foi a vida de muitos estudantes como ele no período militar, os quais tiveram a juventude bloqueada, paralisada, detida pelo regime político. (TEIXEIRA, 2021, p. 197).

Vale destacar que, aos 16 anos, no fim de 1967, Martim vivia em São Paulo com os pais até que sua mãe resolve se separar do marido e viver com um amante, um artista e pintor de quadros. O pai, revoltado, muda-se com o filho para Brasília logo no início de 1968. Tal fato abala profundamente a vida do adolescente, que espera rever e reencontrar sua mãe, o que não ocorre, causando em si excessiva angústia e frustração. A partir de então, cria-se a figura do corpo ausente, insistentemente simbolizado na escrita do diário:

Minha mãe *me esperava havia anos* na casa de madeira de um sítio; perguntou por que eu tinha demorado tanto para encontrá-la. Onde era esse sítio? Ipês floridos na paisagem ondulada, o céu e a luz do Planalto Central. Podia ser um sítio perto de Brasília, algum lugar no Distrito Federal ou em Goiás. Queria ter perguntado: Quem demorou, mãe? *Quem adiou o nosso encontro? Não disse nada no sonho, e fiquei remoendo meu silêncio.* Agora, acordado, é tarde demais. (HATOUM, 2017, p. 16, grifos nossos).

Martim, já no exílio em Paris, ocupado com suas memórias e sua fabulação, escrevendo suas memórias, sonha com a mãe e escreve. A ausência física do corpo materno é narrada em tom melancólico, de completa frustração pela impossibilidade e pelo adiamento de estar com esse corpo e, ao mesmo tempo, de uma certa expectativa de reencontro do objeto perdido, já introjetado no corpo de quem o perdeu. O personagem protagonista encontra tão somente no universo dos

sonhos e da escrita um possível espaço para simbolicamente tornar presente a figura materna, por quem ele espera desde a sua partida inicial:

“Teu pai decidiu morar em Brasília”, ela disse, segurando e apertando minhas mãos. “Eu e o meu companheiro...nós nos apaixonamos, Martim. Você vai entender. Escreve para o endereço do teu tio. Brasília é uma cidade diferente, mas você vai gostar de lá.” *Quando ela ia me ver? “Daqui a poucos meses, filho.” Escutei uma voz meiga e um choro sufocado, depois senti o corpo da minha mãe: o abraço mais demorado e triste da minha vida de dezesseis anos.* (HATOUM, 2017, p. 25, grifos nossos).

Toda a narrativa do primeiro romance é um eco melancólico desse derradeiro abraço, fatalmente nunca mais repetido. No segundo romance, Lina, a mãe, completamente desaparece, e, a Martim, restam a solidão e a dúvida incessante acerca do paradeiro de sua mãe. O reencontro projetado para poucos meses após a separação nunca de fato se concretizou, e o protagonista faz de sua escrita uma maneira de dar corpo e continuidade às lágrimas vertidas nessa dolorosa cena. Tudo isso somado ao contexto ditatorial e ao fato de ele estar com apenas dezesseis anos de idade, uma mescla de situações traumatizantes que, não enfrentadas, abrem espaço para o advento da melancolia, característica do comportamento de Martim.

Essa situação, logo de início, cria uma atmosfera profundamente insólita e produz perturbações diversas no íntimo do adolescente. Evidencia-se o surgimento de fraturas e de cicatrizes que acompanharão o protagonista por toda a narrativa, sendo o motor de uma profunda e amarga crise identitária, aprofundada no período de exílio em Paris, no qual, devido à natureza ambivalente do exilar-se, o narrador coloca-se diante do caos de uma individualidade fragmentada e traumatizada, perante a desterritorialização de si mesmo, momento quando nasce o diário com toda a subjetividade que lhe é intrínseca e como forma de recuperar e refazer suas memórias.

É interessante notar, também, a partir do momento de separação dos pais, as divergências existentes entre Lina e Rodolfo – o pai de Martim –, diametralmente opostos, configurando um drama matizado por certa coloração edípica²⁰. Os trechos

²⁰ Resumidamente e grosso modo, a coloração edípica do enredo da narrativa de Hatoum associa-se ao “complexo de Édipo”, termo desenvolvido por Sigmund Freud baseado na tragédia grega “Édipo, o Rei”, de Sófocles. Segundo o psicanalista austríaco, tal complexo ocorre com as crianças do sexo masculino em sua fase fálica, dos três aos seis anos de idade, quando os infantes desenvolvem um afeto muito expressivo com a mãe, desejando-a inconscientemente, e uma certa repulsa ao pai. Nos romances de Hatoum, está claro que a relação estabelecida entre Martim e seus pais aproxima-se, em

a seguir ilustram a extrema perturbação ocasionada em face das singularidades inerentes a cada um dos personagens mencionados, denotando a figura racional, autoritária e centrada do pai e a figura mais fantasiosa, livre e aventureira da mãe, cujo protagonismo inverte o discurso patriarcal, colocando-se contra ele:

Um artista, um pintor. Sabia apenas isso do homem que seduziu minha mãe. Em 22 de dezembro de 1967, ela saiu de casa e foi viver com o artista. Essa decisão inesperada, talvez intempestiva, me perturbou. Meu pai tinha certeza de que minha mãe não voltaria, mas ela disse que não o amava mais, e que nós dois e o artista moraríamos juntos. Uma tarde meu pai me flagrou conversando com Lina, pegou o telefone e disse que tudo era uma vadiagem. De repente o rosto de Rodolfo empalideceu. “Como isso pôde acontecer? Onde você está morando? Você vai desgraçar a minha vida? E o nosso filho?” Sem me olhar, fez um gesto com a mão: que eu saísse do apartamento. Do lado de fora, escutei a voz repetir: “Nunca mais, nunca mais...”. Rodolfo não me contou o que Lina lhe havia dito, e essa conversa permanece secreta. (HATOUM, 2017, p.19).

Logo em seguida, em uma conversa entre Rodolfo e Dácio, o tio de Martim, revela-se o desprezo do primeiro pela produção artística, fato significativo diante da separação do casal, haja vista Lina ter se apaixonado por um artista, pintor de quadros. Ademais, denota a supervalorização da técnica e das atividades científicas em detrimento das expressões artísticas, vistas com maus olhos sob o regime ditatorial, tendo em vista o poder de crítica e de contestação da arte. Nesse sentido, a arte poderia representar um verdadeiro perigo ao *status quo* da ditadura e a todo tipo de abuso do poder, sendo, por essa razão, objeto de censura²¹: “Na última conversa do tio Dácio à rua Tutoia, Rodolfo interrompeu uma conversa sobre poetas e fotógrafos, e disse que o progresso e a civilização eram um triunfo da engenharia”. (HATOUM, 2017, p. 22).

O cenário sufocante amplia-se quando é anunciada a Martim a sua partida para Brasília, cuja consequência será o rompimento do elo físico com a mãe. Nesse instante, ocorre a primeira grande perda, a primeira grande fratura, o primeiro grande corte: simbolicamente, corta-se “o cordão umbilical” e daí se irrompe um indivíduo a

certa medida, do complexo em questão, haja vista a aproximação exacerbada com a mãe e o ódio nutrido pelo pai.

²¹ Curiosamente, esse desprezo pela arte também se verifica no romance *Cinzas do Norte*, de Miton Hatoum, em que o pai, militar, de um dos personagens, Mundo, despreza a arte politizada do filho e do artista que este último admira. Cf. HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

esmo, sem mãe. O conforto uterino é desfeito por um golpe em posição paralela ao golpe dado à democracia em 1964.

Desfaz-se, assim, o lugar de origem, dele se afasta, nasce o primeiro exílio de Martim, perde-se a infância na adolescência:

[...] tive a impressão de que aquele rosto *saltara* da infância pra vida adulta. *Um corpo sem juventude*. Ou uma *adolescência aprisionada*. Virou a cabeça pro Jean-Marc e falou que ia viajar, não sabia pra onde, ia decidir na rodoviária. (HATOUM, 2019, p. 113, grifos nossos).

No trecho acima, na voz narrativa da personagem Anita, em *Pontos de fuga*, somos colocados diante de um ponto de vista sobre Martim que aponta para sua existência traumatizada: a melancolia intrínseca ao protagonista realça um semblante de tristeza, de alguém que não passou pela juventude, não viveu plenamente a adolescência, envelheceu com as adversidades e, com as cicatrizes da vida, deformou-se. Isso se explica pelo fato de, justamente, ter sido nessa fase de sua vida, que Martim sofreu o seu maior e mais duro golpe afetivo: o distanciamento e a perda da mãe.

Como atesta a psicanalista Kelly-Lainé (2004, n. p.), ao associar o fenômeno do exílio à perda de um espaço-tempo precedente e de origem, “a infância perdida’ combina com a perda da terra, da língua materna, dos odores, dos sonidos e dos sabores da ‘mãe’, ali é onde ‘a infância perdida’ transforma-se em real mais que simbólica.” Ou, como bem esclarece Kristeva (1994, p. 12-13), ao discorrer sobre a perda e o desafio do estrangeiro:

No ponto mais longínquo em que sua memória remonta, ela está deliciosamente magoada: incompreendido por uma mãe amada e, contudo, distraída, discreta e preocupada, o exilado é estranho à própria mãe. [...] O estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe.

Dessa forma, é diante dessa perda profundamente dolorosa e desnorteadora que Martim se coloca enquanto um adolescente, ao mudar-se com o pai para Brasília, impossibilitado de ele próprio escolher o seu caminho, e, mais tarde, já um jovem universitário, ao se exilar em Paris. O excerto a seguir evidencia a situação de desespero e de profunda angústia vivida pelo narrador ao saber que iria se apartar da mãe, o que lhe condiciona a uma longa noite da espera por esse corpo nunca mais sentido e encontrado por ele:

Eu é que fiquei desnordeado quando Dácio afirmou à queimadura: “Você vai morar com Rodolfo em Brasília, Martim”. O olhar de Lina devolveu minha apreensão. “Brasília?”, repeti. “Com meu pai em Brasília?” “Ele conseguiu um bom emprego numa repartição da capital. Quer viver longe da tua mãe. É mais fácil esquecer.” (HATOUM, 2017, p. 23).

Martim já era ciente da separação de seus pais. No entanto, inicialmente, considerava como certa a possibilidade de continuar morando com sua mãe, embora esta estivesse condicionada a estar com o amante por quem ela se apaixonara. Nesse sentido, o que mais perturba o protagonista é a decisão estabelecida – e dada como certa – de se mudar para Brasília com Rodolfo, ou seja, ele foi, à revelia de seus desejos, obrigado a morar na capital brasileira, longe da mãe, submetendo-se à autoridade paterna:

Martim só pensa na mãe e na amada, Laísa. Às vezes a dama se confunde com a donzela. *O eremita Saint Martin foi obrigado a morar em Brasília. O pai dele decidiu. Vocês sabem, a decisão paterna, a voz patriarcal.*” (HATOUM, 2019, p. 71, grifos nossos).

Como se percebe pela enunciação de Ox, personagem de *Pontos de fuga*, a voz patriarcal fez-se valer. É ela a quem Martim, em sua escrita, procura se opor, tentando desafiar, dessa maneira, a autoridade paterna e senhorial, simbolizando, com efeito, um narrador fora do discurso oficial, como já discutido em capítulo precedente.

Novamente, por um matiz edipiano, o protagonista choca-se com seu pai e deseja a mãe. Claro que, e isso será entrevisto no segundo romance da trilogia, tal relação conflituosa não é fruto tão somente da repentina separação dos pais, mas também de possíveis traumas oriundos da infância, momento em que Martim esteve diante da força bruta seu pai, suavizada pela ternura do olhar materno:

O repique dos sinos das igrejas do Paraíso, os acordes e o canto dos violeiros no Parque da Água Branca na manhã de um domingo, a voz de Rodolfo quando via meu uniforme sujo e rasgado: “Você brigou no colégio ou na rua? Apanhou ou bateu?”. *Voz ríspida*, mas orgulhosa. Orgulho e punição. Eu brigava e rasgava o uniforme para ficar de castigo nos fins de semana, quando Rodolfo ia às igrejas e quermesses do Paraíso, e *eu ficava com minha mãe...* Às vezes, na noite de um domingo, quando o homem devoto voltava à Tutoia, eu me confinava no quarto, e escutava o barulho dos livros atirados ao chão, as *palavras pérfidas dirigidas a Lina*, não muito diferentes dos insultos do ator-espectador grisalho contra Dinah, como se o final dessa peça fosse uma nova encenação das *agressões do meu pai*. Por que não reagi quando Rodolfo me esbofeteou em Brasília? (HATOUM, 2019, p. 162, grifos nossos).

Em mais um episódio de rememoração, Martim lembra-se vagamente de sua infância, e, a partir disso, pode-se entrever o quão traumatizado ele é. Traumas originados sobretudo da postura agressiva e violenta do pai com sua esposa e com seu filho, para quem deseja a similaridade de caráter. Se ele, Rodolfo, é agressivo e se porta à maneira de um homem ditado e moldado pela sociedade patriarcal, o filho assim também deveria ser, seguindo o seu exemplo de masculinidade. Deve bater e mostrar força bruta.

Inclusive também se entrevê, nesse e em outros momentos da narrativa, o machismo de Rodolfo, violentando verbalmente Lina, o que pode sugerir, por extensão, violência física contra ela. Diante desse cenário, Martim utiliza de subterfúgios para estar junto à mãe, procurando se desvencilhar do autoritarismo paterno, que, alegoricamente, em contexto ditatorial, pode ser representação simbólica do autoritarismo estatal. Em certo sentido, um se reflete no outro, um se baseia no outro, um microcosmo dentro de um cosmo maior, retroalimentando a brutalidade e a violência de ambos.

Percebe-se, assim, que, em contrapartida à figura materna, o pai é alguém profundamente ligado à carreira profissional e venera o regime militar, encarnando a autoridade e a opressão e, por consequência, representando o regime patriarcal brasileiro. Tal conduta faz com que Martim, já em Brasília, dele se distancie paulatinamente, pois o jovem ingressa na UnB, faz amigos que são ativistas do movimento estudantil e que criam a revista *Tribo*, na qual eram tecidas críticas ao regime vigente, fato que culmina posteriormente na perseguição do grupo pelos militares.

O trecho seguinte revela a postura de Martim diante do pai, representado como símbolo da repressão – mesmo velada –, da perseguição, do ódio e até mesmo de um certo grau de loucura e de fanatismo pelo governo militar, encarnando em si um representante da violência simbólica²²:

Só no dia 14 entendi o motivo do júbilo paterno: o *Ato Institucional número 5*. Nesta última semana de dezembro, Rodolfo empilhou revistas e jornais na mesa da sala e recortou fotografias do rosto de buldogue pelancado do marechal Costa e Silva; *colecciona rostos militares e civis* (o ministro da Justiça que redigiu o AI-5, magistrados e políticos bajuladores) e *rasga com raiva as fotos de*

²² Cf. BOURDIEU, 2002, p. 47. “Violência simbólica” é um conceito desenvolvido pelo sociólogo e pensador francês Pierre Bourdieu. Tal violência se manifestaria por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante, proporcionando uma relação de dominação vista como natural.

políticos cassados. A mesa da sala ficou coberta de imagens de heróis do meu pai, e o chão repleto de rostos de papel, cortados em tiras finas, como serpentinhas de uma festa macabra. Tive uma vaga consciência de que Rodolfo estava enlouquecendo, percebia sintomas de loucura nos gestos e atitudes dele, e me perguntava quem, ou o quê, ele odiava. (HATOUM, 2017, p. 55, grifos nossos).

O júbilo e a alegria de Rodolfo advêm sobretudo da promulgação do AI-5, ato que recrudescer a ditadura, tornando-a mais violenta e autoritária, como já se disse. Ele tem uma admiração ufanista pelo governo militar e por todos aqueles que o representam, opondo-se às figuras progressistas e contrárias ao regime ditatorial.

Ou seja, tais considerações a respeito desse personagem só reforçam o fato de ele figurar simbolicamente os elementos constituintes da ditadura, como a perseguição a opositores, o autoritarismo, a repressão e a violência. Nessa festa macabra, de morte e de tortura, nutre-se também o ódio, que, no caso, é direcionado a um suposto inimigo da desejada ordem social vigente. Rodolfo e ditadura praticamente se igualam, inimigos que são das liberdades individuais e democráticas, censuradores e violentos.

Além disso, em um instante de extrema inquietação, em que o protagonista confunde a própria sombra com a sombra do pai, em uma atmosfera de profundo sufoco e de sinais de perseguição, a imagem de Rodolfo novamente se delinea e se esculpe aos olhos do leitor como um legítimo defensor do governo ditatorial, por ele denominado “nosso governo patriótico”:

Percebi uma sombra no chão, como se alguém me vigiasse. Virei o corpo para trás, esperando ver meu pai enquadrado no vão escuro da porta, feito um fantasma. Era minha própria sombra. [...] Rodolfo falou comigo: “Ontem mais de mil estudantes foram à assembleia do Parlamento Latino-Americano. Eles e os políticos da oposição dormiram no Congresso Nacional. Querem desmoralizar nosso governo patriótico.” (HATOUM, 2017, p. 48-49, grifos nossos).

Martim sente-se, a todo momento, vigiado e perseguido pelo pai, forma alegórica da perseguição ditatorial. Rodolfo, de fato, apoia cega e irrestritamente o governo militar, exaltando o seu suposto caráter “patriótico”, palavra, em si, que remete ao mesmo radical de pátria e de pai, *pater*.

Nesse contexto, a relação entre os dois não é nada saudável, fundada que é em uma verdadeira contraposição de pensamentos, de ideais e de atitudes:

Disse que ia comer em casa, com meu pai. Uma mentira, mais que uma desculpa. *Vivemos sob o mesmo teto, mas longe um do outro.* Aceitamos isso, talvez por sabermos que já estamos *separados*, como dois prisioneiros em celas vizinhas. (HATOUM, 2017, p. 67, grifos nossos).

Pai e filho, por conseguinte, praticamente já estão separados, embora vivam sob o mesmo teto. Notadamente, o Brasil também não é mais a suposta *pátria* para todos os seus filhos, perseguindo, torturando e assassinando alguns deles sob a ditadura.

Assim, em diversos trechos da obra, a postura paterna transfigura o semblante da repressão militar: “[...], mas a *voz de Rodolfo* surgia como uma advertência de um grande perigo: ‘Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar.’” (HATOUM, 2017, p. 51, grifos nossos). Martim havia sido preso quando remava no lago Paranoá, em Brasília, e chegou, por azar, a uma área militar, tendo seu bote capturado. Desde então, Rodolfo, preocupado com sua carreira na capital brasileira e imiscuído no ordenamento político do regime, contrapõe-se ao filho, embora este não tenha se ligado diretamente a nenhum movimento militante de esquerda ou tenha participado direta e ativamente de manifestações e protestos contra a ditadura.

Inclusive, a melancolia e o abatimento de Martim desde a separação da mãe e a constante e sufocante presença castradora do pai podem ser motivos dessa apatia diante do cenário de movimentação dos estudantes e dos jovens no geral em defesa da democracia e contra a tirania do governo militar:

Um ônibus amarelo e verde passou pelo Eixo Monumental, a água do lado *escuracia* na tarde de junho, eu pensava na coragem dos meus amigos, *no rosto de Rodolfo na janela, o rosto voltado para mim*, o olhar ofuscado pela distância. [...]. O sol, agora fraco, ilumina duas faces da pirâmide, viaturas do Exército protegem a Esplanada e o Palácio do Planalto. Imaginava a voz de Dinah no meio da multidão, *mas outra voz me chamava, a voz grave que me acovarda.* (HATOUM, 2017, p. 50, grifos nossos).
Batidas fortes na porta do quarto. Rodolfo me esperava ao lado da janela descortinada. [...]. Fez uma pausa, sondando alguma coisa em mim, mas não me encarou. Me examinava sem o olhar, só com o faro, feito um cão de caça, ou um animal violento, um animal que cerca sua presa. Estávamos lado a lado mas a distância entre nós crescia, como dois inimigos perto do vão da janela. A neblina vedava o amanhecer. (HATOUM, 2017, p. 124, grifos nossos).
[...] *a vida se esvaziava com o silêncio de Lina*, eu me inquietava com o *ódio de Rodolfo* a Jorge Alegre e à UnB, e com o desprezo a Dinah e aos meus amigos, a quem meu pai nem sequer conhecia. O ódio ou desprezo a pessoas que faziam parte da minha vida me levava a pensar que *ele desejava injuriar o próprio filho*. [...] não sei nomear o sentimento de Rodolfo em relação a mim. O que podia ser? Meu pai me *cercava* e me *intimidava* com um *silêncio bruto*, que *me emparedava*. (HATOUM, 2017, p. 127, grifos nossos).

De fato, como evidenciado nos trechos supracitados, a figura autoritária de Rodolfo denota uma figura despótica, opressiva, amedrontadora e ameaçadora. Sua presença parece sufocar e censurar o protagonista, além de evidenciar enorme violência. Em meio a imagens sombrias, adensa-se o caráter repressivo do pai de Martim, e, como já dito, alegoricamente, da própria ditadura militar. O narrador, fatalmente só, reprimido pelo pai e em meio à ditadura, busca refúgio na escrita diarística, espaço no qual ainda pode velejar com certa liberdade e tranquilidade, abrindo-se aos sonhos, à imaginação e à corporificação simbólica do objeto perdido e amado, isto é, a mãe.

Em comunhão ao trauma familiar vivido por Martim, há, portanto, o trauma sofrido pelo país referente ao período histórico e político em contexto de regime de exceção: trauma na democracia e na liberdade de expressão. A trama familiar enredada na trama histórica é detonadora para o drama narrado em forma de fragmentos: diários, cartas e anotações, todos eles escritas de si. Nesse sentido, pela construção da narrativa, mescla-se o individual ao social e ao histórico, perfazendo um movimento intenso e crítico, sintetizado ficcionalmente pela oposição entre o pai, autoritário e opressor, e a mãe, alegoria da liberdade e da democracia perdidas. Martim expressa tal oposição em mais um trecho bem significativo de seu diário:

A voz da minha mãe sumia e voltava. Entendi que ela não poderia viajar tão cedo para Brasília. Não falei mais, talvez por estar emocionado, e também frustrado. A voz, tão longe, foi abafada por sons estridentes. Larguei o telefone e senti a presença de meu pai. Sério, braços cruzados, me encarava com um olhar que não decifrei. (HATOUM, 2017, p. 33, grifos nossos).

A intensidade do excerto é conferida pelo abafamento da voz materna confrontada com a presença hipertrofiada do pai. A violência, embora disfarçada, simbólica, assoma ao texto e faz compreender a mescla entre conflitos íntimos e familiares e conflitos político-históricos vividos pelo narrador ao longo do diário, configurando, assim, a base de sua composição e escrita. Longe da mãe e da democracia, Martim põe-se a escrever para suportar o peso da realidade e para se armar durante a longa noite da espera, na vã ilusão do reencontro com a mãe:

A crença de que a qualquer momento ela chegaria dificultou meu sono, eu emergia assustado de um cochilo e via o rosto da minha mãe num lugar sombrio do quarto, ou deitado na cama, o corpo quieto e frio como de uma morta; essas visões, entre o milagre e

o sobrenatural, me assustavam e me deixaram prostrado na *longa noite da espera*. (HATOUM, 2017, p. 98, grifos nossos).

Martim vive, pois, na ânsia pelo reencontro com o corpo ausente, na longa vigília e na insistente espera pelo advento da mãe. Melancólico e perdido, o protagonista recorre, pois, à escrita do diário, ao seu arquivo pessoal, para registrar suas memórias, para esconjurar o esquecimento e a morte, inclusive a de Lina, já que ele passa, naturalmente, a temer a possibilidade de ela estar morta, mas de modo algum quer acreditar nisso:

São tantos grupos de resistência clandestinos, com siglas e linhas políticas diferentes, que eu fiquei confusa. Seria preciso saber muito, na consciência e na alma. Mesmo assim, é impossível responder a tudo. Quando alguém menciona um *assassinato* ou uma *pessoa desaparecida*, *Martim* é o primeiro a sair de perto. Às vezes só escuta, com um olhar *sonhador, melancólico*. Foi assim que o vi quando falou de *sua mãe* no fim de uma festa. (HATOUM, 2019, p. 167, grifos nossos).

Em contexto ditatorial, de inúmeros desaparecimentos e assassinatos de pessoas inocentes pela tirania militar, são naturais o medo e o temor de Martim, já que ele desconhece os pretextos do paradeiro de sua mãe. Qualquer referência a fato similar lhe atormenta como filho abandonado. Logo, faz da escrita uma forma de encontrar metaforicamente a mãe, dele apartada por um motivo que permanece sem explicação.

Nesse sentido, a escrita torna-se seu fármaco, seu remédio e veneno ao mesmo tempo, conforme considera Derrida (1991, p. 45), na esteira de Platão, ao associar a escritura ao poder de reparar e de curar as dores, além de evitar o esquecimento, ou como pensa Gilles Deleuze (2008, p.11), em *Crítica e Clínica*, na associação da literatura e da escrita a um verdadeiro empreendimento de saúde.

Paradoxalmente, o ato de escrever, embora tente simbolicamente corporificar o objeto perdido, garantindo a Martim uma forma metafórica de encontrar a mãe e de aplacar sua angústia, é também motivo de sofrimento, pois, à luz da ilusão do reencontro com o corpo materno pela escrita, pesa a crueza da realidade, cujos contornos são totalmente díspares da fantasia alimentada pela escrita. Assim, o refúgio nas palavras pode também, contrariamente, provocar o efeito inverso ao desejado, levando o protagonista ao paroxismo da melancolia e da depressão, o que, por si só, impedi-lo-á de escrever.

Em síntese, a escrita ilusoriamente quer lhe garantir a suavização de suas dores, mas reside justamente nessa ilusão o paradoxo, já que a realidade se mostra distinta ao que se escreve. Por isso, a própria escrita encaminha, enfim, à não escrita, pois, sucumbido à extrema apatia melancólica e depressiva, Martim já não conseguirá mais escrever, suas mãos estarão atadas pelo peso das agruras de sua vida. Portanto, remédio e veneno ao mesmo tempo:

Num dos cadernos de 1971, há poucas frases, poemas em farrapos, inacabados: *a escrita refém da depressão que me paralisou*. Nas idas e voltas entre o meu quarto e o campus foram raros os encontros com Dinah, que *tentava me reconduzir para a vida [...]*. eu trabalhava na Encontro e passava os domingos na beira do lago, a maior parte do tempo lendo e pensando, *mas era impossível escrever, minhas mãos pareciam atadas ou algemadas*. Imaginava cartas escritas pela minha mãe, uma pilha de cartas que caberiam num livro grosso, eu mesmo ditava mentalmente as palavras, um monólogo absurdo que me fazia rir, *antes de ser tomado pela angústia*. (HATOUM, 2017, p. 127-128, grifos nossos).

Abandonado e praticamente órfão, o protagonista dos romances, por conseguinte, tentando narrar e simbolizar os traumas, tenta fazer do ato de escrita e de rememoração um mecanismo terapêutico, como forma de manter viva a memória a fim de tentar curar os terríveis fatos passados e as múltiplas perdas impostas a ele, na condição de jovem em formação no contexto ditatorial, e a toda uma geração de jovens, seus amigos, cujos sonhos e ilusões, sob a ditadura, foram interrompidos. Simultânea e contraditoriamente, porém, conforme discutido, é ela, a escrita, motivo de dor e sofrimento, inscrição que é da perda do corpo materno e do exílio, vivido tanto na esfera física – em Paris – quanto na esfera psicológica, distante de seu passado e na mais completa solidão.

3.3 OS FRAGMENTOS DO DIÁRIO: ARQUIVO E MEMÓRIA DE UMA VIDA DESCONTÍNUA E MELANCÓLICA

“Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a proteção dos dias comuns.”

(Maurice Blanchot, 1984, p. 193)

“É noite de muito volume. [...] Sonhava. Só sonho, mal ou bem, livrado.”

(João Guimarães Rosa, 2006, p. 32)

O drama escrito nos diários de Martim e também nas diversas escritas de si figuradas nos romances enredam-se em uma trama familiar e também histórica. Vale destacar, nessa seara, o caráter lacunar, repetitivo e fragmentário do diário, escrito, como considera Maurice Blanchot (1984, p. 193), sob a proteção dos dias comuns, associado também às vivências externas e dentro de um determinado contexto temporal e histórico.

Entre os teóricos das escritas de si, há concordância em afirmar tal registro como promovedor da liberdade, desvinculado de regras específicas, aberto à busca de si e instaurador de um espaço reconfortante diante da solidão. O diário conforta, o diário estimula a vida, o diário afasta a morte. Pelo diário, rompe-se a censura; pelo diário, fixa-se a memória, evita-se o esquecimento. O diário é “uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida” (LEJEUNE, 2014, p. 302), tornando-se, por vezes, um “sofrer solitário, testemunho mudo, [...] quase sempre a reconstituição, quantas vezes penosa e repetitiva, das insuficiências e fraquezas de seu autor.” (MATHIAS, 1997, p.46).

Com efeito, é por esses rastros e vestígios do vivido, que serão identificadas as pistas sobre a vida de Martim, sobre seu sofrimento e suas fraquezas durante a separação de seus pais, a ida abrupta para a Brasília, o momento repressivo da ditadura militar e o estar no exílio, já que o diário ocupa, enquanto gênero, esta estranha posição entre o privado e o público. Luzes e sombras de uma longa noite, lugar-tempo do isolamento, da reflexão e do medo povoam a narrativa. A noite, o diário, o exílio e os inúmeros deslocamentos se articulam nessa interminável busca de si mesmo em meio à solidão, em meio à espera e à tristeza.

A partir de “Inverno e silêncio. Nenhuma carta do Brasil” (HATOUM, 2017, p. 11), espécie de subtítulo, a enunciação do diário de Martim se inicia, com a marcação

espacial e temporal de Paris, dezembro de 1977. Na ausência da pátria, na ausência da língua materna, na solidão do exílio: nenhuma comunicação vinda do Brasil. Nenhum contato, ou um contato interdito, a falta, o desejo de se recuperar frente os fragmentos, os restos, as ruínas de si. A melancolia se adensa no inverno de Paris, “Cidade gelada, nem sempre silenciosa” (HATOUM, 2017, p. 11).

Edward Said (2003, p. 60) aponta para essa relação entre o fenômeno do exílio e o inverno:

O exílio jamais se configura como estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é “uma mente de inverno” em que o *pathós* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa.

Em Hatoum, a condição dolorosa do exílio é filtrada pela memória literária:

Nesta *solidão e com esse frio*, sem fios de sol e gritos de galo, *será difícil tecer a manhã em Paris*. Faz tempo nada amanhece sob céu ardiloso, a tempestade de granizo cobriu a Place d'Aligre, ali os ponteiros do relógio da torre nunca se movem: “É hora da execução de um insurgente nos motins de 1851”, disse um velho francês do mercado. (HATOUM, 2019, p. 60, grifos nossos).

Pelo excerto acima, presente em *Pontos de fuga*, nota-se que o espaço e o tempo parisienses, palco do exílio de Martim, aparecem quase sempre associados ao frio invernal e à concreta e dura solidão, realçando o drama melancólico do esvaziamento do eu e dos assaltos repentinos da memória traumática, calcada nas neuroses de repetição, como já analisado no capítulo anterior. “Nesta *solidão e com esse frio*, sem fios de sol e gritos de galo, *será difícil tecer a manhã em Paris*.” A referência explícita ao poema de João Cabral de Melo Neto, *Tecendo a manhã*, que, metalinguisticamente poetiza a feitura do poema, no texto de Hatoum, pela negativa (“será difícil tecer a manhã”), volta-se para a dificuldade da escrita sentida por Martim. Tecer a manhã também tem no seu texto a conotação de fazer nascer o dia, metáfora até para a revolução, para o anseio de liberdade que acalentou na luta política. Também tem a conotação, via significante, de tecer “amanhã”, ou seja, vislumbrar um futuro, um possível tempo futuro, distante, portanto, da dura realidade do exílio e da ditadura.

Após o encontro com seu aluno francês, Martim caminha “pelo Bois de Boulogne: árvores sem folhas, uma fina camada de gelo no solo, canto de pássaros

invisíveis” (HATOUM, 2017, p. 12) e tem sua “quietude assaltada por lembranças de lugares e pessoas distintos” (HATOUM, 2017, p. 12). Como um verdadeiro *flâneur*, o protagonista percorre as ruas da cidade solitariamente. No exílio, a solidão adquire proporções incomensuráveis. Ademais, o espaço intensifica a sua angústia: o cenário é demasiadamente noturno com árvores despidas de folhas e com pássaros invisíveis. Invisível e vazia também é a vida da personagem. Essa percepção traz à tona suas dores, suas perdas e seus traumas.

Um sonho devolve Martim ao seu objeto perdido e amado: a mãe. A expansão de uma ausência sem fim, um corpo presente de modo fantasmático, apenas na escrita, na memória e na imaginação. O afeto destituído. O reencontro com a mãe nunca ocorreu; e essa frustração, o narrador carregará ao longo de todos os romances. Os sonhos serão sempre motivo de destaque nos livros: afloram memórias recalçadas no inconsciente, reforçam a ideia da repetição da cena traumática primária, povoam a noite da espera e o lugar mais sombrio. A esse respeito, Freud (1969, p. 24) salienta que:

O estudo dos sonhos pode ser considerado o método mais digno de confiança na investigação dos processos mentais profundos. Ora, os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas possuem a característica de repetidamente trazer o paciente de volta à situação de seu acidente, numa situação da qual acorda em outro susto. Isso espanta bem pouco as pessoas. Pensam que o fato de a experiência traumática estar-se continuamente impondo ao paciente, mesmo no sono, se encontra, conforme se poderia dizer, fixado em seu trauma.

Nessa perspectiva, a observação atenta dos sonhos do narrador, muito presentes durante toda essa longa noite, possibilita compreender os seus traumas, inconscientemente aflorados no universo onírico. O reencontro com a mãe, sempre adiado, e finalmente frustrado, gera em Martim profundas marcas traumáticas. No exílio, elas se adensam. Distanciado e sozinho, os fantasmas do passado não plenamente elaborados atormentam a vida presente do jovem protagonista, recorrendo à escrita justamente para tentar suportar todo esse drama melancólico.

Ressentido, remói seu silêncio. Ao acordar de um sonho, percebe-se em luta contra o tempo, mas já é tarde demais. Fraturado, destituído de uma identidade, atormentado pelos espectros fantasmáticos, pulsa diante de si o seu arquivo pessoal, a sua memória guardada e registrada, um tesouro pessoal. Impulsionado por essa busca, relerá, frase por frase, letra por letra, os seus escritos, manterá sua escrita

como um empreendimento de salvação (BLANCHOT, 1984, p. 196) e, naturalmente, como suporte de memória, uma vez que:

[...] a escrita não é só *medium* de eternização, ela é também um suporte da memória. A escrita é, ao mesmo tempo, *medium* e metáfora da memória. O procedimento da anotação e da inscrição é a mais antiga e, através da longa história das mídias, ainda hoje a mais atual metáfora da memória. (ASSMANN, 2011, p. 199).

A partir desse momento, serão traçados dois diários: o parisiense, correspondente ao presente da enunciação, e o brasiliense, fruto do arquivo e dos manuscritos datilografados: “anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado” (HATOUM, 2017, p. 17). Em *Pontos de fuga*, segundo volume da trilogia, o diário mantido em Paris estende-se juntamente às justaposições de outras vozes narrativas, cujas dicções próprias e múltiplas serão fundamentais para compor as memórias de Martim em sua constante efabulação no exílio. Com efeito, diário e arquivo se entrelaçam como mantenedores da memória, tentando registrá-la e fixá-la. Conforme postula Lejeune (2014, p. 302),

É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como eu). Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. [...] Além disso, a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa”, que tornará minha vida memorável. [...] O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva.

Evidencia-se no trecho que, a partir da escrita do diário, cria-se um arquivo, o qual poderá ser consultado e revisto a qualquer momento, basta o impulso inicial do “mal de arquivo”.²³ Ademais, diário e arquivo se assemelham tendo em vista que

Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo – tudo pode encontrar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas –, sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar. (ARFUCH, 2010, p. 143).

²³ Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Nas páginas de Martim, esse colecionismo é registrado: há presença de bilhetes, de cartas, de fotografias, de cadernos, de guardanapos, entre outros: fragmentos e vestígios de uma vida descontínua arquivada na escrita diarística.

Como registrado, a escrita do diário associa-se à pulsão do arquivamento da memória. Registrar os dias comuns sugere o medo do esquecimento, confere ao futuro a possibilidade de revisitar o passado fixado pela escrita. Contudo, a escrita tem suas armadilhas, uma vez que modifica o vivido: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos a salvação à escrita que altera o dia.” (BLANCHOT, 1984, p. 196).

Escrever não corresponde igualmente ao que se viveu, dados os mecanismos da linguagem, impossibilitados de abarcar a complexidade da realidade, e os mecanismos da memória que, para lembrar, esquece, seleciona, rasura e altera. Dessa forma, abrigar-se na e pela escrita é, a um só tempo, possibilidade de segurança e de insegurança, já que a escrita modifica os dias, ocasiona mais fragmentações ao sujeito já cindido, sendo, dessa maneira, remédio e veneno ao mesmo tempo.

No caso de Martim, há quatro sujeitos em cena: o do presente da enunciação, em Paris; o sujeito da escrita em Paris e o que recorda sua vida no Brasil; aquele da vida em Brasília e em São Paulo e o que escreve sobre essa vida. Nesse sentido, diversas vozes atravessam a narrativa dos romances analisados, prefigurando um indivíduo rompido, cindido e em busca de si mesmo.

Justamente é a partir dessa busca que se justifica o arquivo. Movido por suas inquietações, Martim parte em busca de si; inicia uma longa viagem, cujo fim ainda não se sabe, pelos rastros e pelos vestígios daquilo que sobreviveu ao tempo. Na sombra dos restos, dos cacos, ampara-se e recorre ao seu arquivo:

Tirei da sacola a papelada de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre. (HATOUM, 2017, p. 17).

Na solidão do exílio em Paris e instigado pelas lembranças da mãe advindas pelo sonho, Martim procura se recompor. Amparado pelo paradoxal abrigo da escrita-arquivo, o narrador tenta organizar seus escritos, seus objetos de memória. Seu arquivo está organizado em cadernos numerados, frutos de suas intermitentes anotações. Nessa impulsiva busca pelo arquivo, pretende organizar numericamente aquilo que, em si, é impossível de se organizar logicamente: a vida. É uma ânsia em

vão, mas insistentemente cultivada por ele, demonstrando o vazio interior em busca de um certo preenchimento. Distanciado, em Paris, almeja à reorganização de todo esse material, e, por extensão, simbolicamente, de si mesmo. Estabelece-se na leitura de si, na compreensão de si. Conforme assinala o professor Reinaldo Marques (2018, p. 24):

Importa quem tem o poder sobre o arquivo, e importam os usos que dele se fazem. Porque quem cumpre um itinerário, ao mesmo tempo desorganizando e reorganizando o arquivo é uma espécie de leitor, um leitor indeterminável de antemão, um incerto amanuense. Os modos de arquivar e de usar o arquivo são modos de leitura que ora podem ser os de um leitor autoritário, organizador, que procure um sentido fixo ao conjunto, ora os de um leitor nômade, que circule de forma desorganizadora pelo material e que procure movimentá-lo estabelecendo novas redes, abrindo os sentidos.

Pode-se considerar Martim, nesse sentido, como um leitor de si mesmo, ao mesmo tempo organizador e desorganizador do arquivo: seus registros estão numerados, estão organizados; mas ele os reorganizará, dando-lhes novos sentidos, os quais poderão oferecer-lhe remédio para seu desequilíbrio. Escrever(-se) e reescrever(-se), lendo(-se) e relendo(-se) é fundamental para seu autoconhecimento.

Dessa forma, a maior parte dos registros está sob a forma de diários, de anotações dispersas, ou de cartas, o que implica a importância das escritas de si diante das lacunas, dos interditos, das perdas e dos traumas do vivido. A escrita sempre o acompanha: “no meu quarto escrevi dezenas de cartas para minha mãe e fiz anotações em cadernos, numerados de um a sete” (HATOUM, 2017, p. 134). Essa passagem é reveladora da pulsão da escrita e do arquivo, já que evidencia a preocupação do protagonista em sempre escrever e em manter ordenada essa escrita com vistas ao futuro. Escrever, fixar os fatos vividos: revelação do medo do esquecimento, tentativa de simbolizar o real perturbador e ancorado em inúmeras faltas.

Sob essa ótica, Derrida (2001, p. 32) posiciona-se em relação à prática do arquivamento: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento.” A argumentação do filósofo e a argumentação desta dissertação são semelhantes: o medo do esquecimento, o medo da morte e o destino ao futuro orientam o narrador arquivista. Qual seria o sentido de manter um arquivo sem esse incômodo da instabilidade da vida? De certa forma, os objetos do arquivo garantem a ilusão da

estabilidade e, abertos no futuro, possibilitam o resgate do passado. Deveras um resgate arqueológico tendo em vista verdadeiras escavações em busca de uma suposta origem.

Quando Martim abre seu arquivo? Ora, no presente da enunciação, em Paris. O arquivo lhe serve como uma luva diante das suas incertezas, dos seus medos e de sua solidão. Inscreve e reinscreve a si mesmo nessa busca, embora a saiba vã. Em suma, o arquivo relaciona intimamente passado, presente e futuro; ou, mais uma vez segundo Derrida (2001, p. 88), “O arquivista produz o arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro.” e “pensamos o futuro a partir de um evento arquivado – com ou sem suporte, com ou sem atualidade” (DERRIDA, 2001, p. 102).

Exilado e solitário, o protagonista adensa-se no sentimento de melancolia e, por uma busca arqueológica de si, reúne os fragmentos arquivados – seus e de seus amigos – e se revisita escrevendo e reescrevendo suas anotações. Nesse sentido, de acordo com asseveração da estudiosa Sheila Katiane Staudt (2021, p. 228),

É na condição de exilado que Martim tenta organizar suas memórias e juntar os pedaços de sua própria história pessoal que reflete, e muito, a história de sua pátria: confusa, obscura e estilhaçada. É de Paris que Martim rememora e revisita o passado para entender e processar o presente ao lado de outros amigos brasileiros, também em exílio, na capital francesa nos anos de 1970. Ao mesmo tempo em que tenta orientar a sua própria vida, ele ensaia recompor o mundo pré-migrância, próximo das pessoas e dos lugares queridos de outrora.

Martim, no exílio, distante, no tempo e no espaço, de suas vivências pretéritas em Brasília e em São Paulo, coloca-se em posição autorreflexiva e recompõe, pela escrita, suas memórias, ao mesmo tempo que, por elas, revela a situação também obscura e sem *pontos de fuga* da pátria submersa à infâmia da ditadura. Em certo sentido, todos estão destituídos da dignidade de vida, potencialmente matáveis que são diante da perseguição ditatorial.

Preso, portanto, na suspensão melancólica do tempo, vítima do não-esquecimento patológico e diante de seus “cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabiscadas, cartas e diários de amigos” (HATOUM, 2017, p.17), Martim começa a datilografar o material recolhido : “anotações intermitentes, escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado” (HATOUM, 2017, p. 17), ancorado em suas memórias e na memória dos outros, já

que, segundo o protagonista, “[...] sem a memória dos outros eu não poderia escrever” (HATOUM, 2017, p. 71).

Martim, conforme se atesta, envolto em seus traumas e diante da incerteza quanto ao paradeiro da mãe – uma possível desaparecida política, haja vista o contexto histórico e os inúmeros desaparecimentos perpetrados pelo regime ditatorial sem alguma justificativa –, adentra no universo da escrita e da reconstrução de suas memórias, valendo-se, como um colecionador impulsivo, dos registros alheios, sobretudo de seus amigos. Em *Pontos de fuga*, em um diálogo com o personagem Ox, é demonstrada essa faceta do protagonista:

Bom, você leu meu diário e sabe o que eu penso. Leu, sim. Por que negar? Leu quando eu tinha um escritório na Fidalga. Mesmo depois, quando eu escrevia neste apartamento, você xeretava meu diário na edícula. Sabia o exato lugar onde eu guardava meu bloco de anotações. Encontrei na tua sacola fotocópias de várias páginas. *Ladrão de memórias alheias*. (HATOUM, 2019, p. 244, grifos nossos).

Um ladrão de memórias alheias. Movido pelo anseio de entender-se em meio ao caos, Martim navega pelas turbulentas águas da memória, sempre vertiginosa e lacunar, assim como a forma adotada pelo escritor nessa trilogia. Memórias tais dialetizadas entre lembranças e esquecimento, que, quando reconstruídas e buscadas, objetivam um verdadeiro reencontro de si no exílio – embora inconcluso e, por isso, aberto, em contínuo e incessante devir.

Em torno dessa produtiva e instigante dialética entre lembrar e se esquecer, reflete o protagonista: “[...]. Talvez o esquecimento seja mesmo uma das formas da memória. A memória só faz sentido depois do esquecimento?” (HATOUM, 2019, p. 310). Ou seja, narrar tendo como base a memória, sobretudo na solidão do exílio, implica reconhecer o esquecimento como uma faceta natural e inerente à rememoração e à reconstrução do passado. Por ele, pela lacuna que bordeja um espaço antes preenchido fantasmagoricamente, ativa-se o ato de lembrar.

Destaca-se, ainda, nessa constatação, ser esse *insight* de produção de lembranças ativado no momento presente pelo vazio deixado pelo esquecimento, respondendo, dessa maneira, às inquietudes e às motivações do indivíduo nesse presente. Isto é, assim como se porta o protagonista dos romances, quando recorre à reescrita de suas memórias, a uma falta – ou a uma perda – pulsante no presente

corresponde a vontade da busca, pela rememoração, daquilo que já se foi no passado, conforme considera Joël Candau (2021, p. 63):

As falhas de memória, os esquecimentos e as lembranças carregadas de emoção são sempre vinculados a uma consciência que age no presente. Porque a memória organiza “os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro”, devemos ver nela menos “uma função de conservação automática investida por uma consciência sobreposta” do que um modo essencial da consciência mesma, o que caracteriza a interioridade das condutas. A lembrança não “contém” a consciência, mas a evidencia e manifesta, é “a consciência mesma que experimenta no presente a dimensão do seu passado”.

Por essa razão, entre outras, Martim recorre à escrita como forma de registrar o vivido e de garantir, ainda que de forma ilusória, a manutenção da memória, denotando um possível receio – ou medo – do esquecimento, para o momento futuro. Esquecer-se pode equivaler à morte ou à própria perda da identidade, aspecto que Martim procura constantemente buscar, fato também levantado na discussão de Candau (2021, p. 59-60):

A perda da memória é, portanto, uma perda de identidade. [...]. Sem memória, o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece.

As memórias de Martim são também atravessadas e (re)construídas pelo olhar do outro, em uma construção e reconstrução caleidoscópica, múltipla e heterodiscursiva²⁴, em associação ao pensamento de Mikhail Bakhtin (2015, p. 27), haja vista estarem permeadas de distintos pontos de vista. Martim revela-se prenhe da busca ansiosa de si mesmo e, para isso, compreende que a identidade – sempre aberta e em processo – faz-se também na e pela alteridade. Pelo olhar do outro, do que me olha, posso saber um pouco de mim mesmo, de como sou visto e percebido por outrem, ainda mais quando esse “eu mesmo” não sabe quem é efetivamente, assolado pela solidão, pela melancolia, pelo abandono e por perdas incontáveis, revelando a aporia da busca identitária.

²⁴ Heterodiscurso: conceito desenvolvido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2015, p. 27) em seus estudos sobre o romance. Para o teórico, trata-se da diversidade de discursos e de vozes dialogadas, amalgamando-se, sobretudo, no gênero romanescos, o qual é, em si, heterodiscursivo, heterovocal, formalizando artisticamente as diversas e múltiplas vozes concretas da sociedade.

Nesse sentido, o protagonista atravessa o deserto de si e anseia por sua gênese. Arqueologicamente, escava seu interior a partir de seu arquivo. Está ancorado na “impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9), e procura a “estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições” (DERRIDA, 2001, p. 8) orientado pela *arkhê*, o começo e o comando. A esse fato, a essa busca incessante da origem, Derrida (2001) dará o nome de “mal de arquivo”.

Conforme perspectiva psicanalítica, trata-se de uma pulsão nascida da falta, da falta da chamada memória. O arquivo, nesse sentido, pode ser um guardião da memória e oferece ao arquivista a possibilidade de revisitar seu passado, colecionado e registrado pelos objetos do arquivo. Martim, com efeito, é atormentado por esse mal; diante dele, estão seus rastros, vendo-se compelido a segui-los como pistas direcionadas a si, a seu próprio interior, em uma angustiosa busca de si mesmo.

Com efeito, orientar-se pelos vestígios e pelos rastros arquivados sugere a volta a si mesmo, o eterno retorno a si, a busca dessa origem ou a busca do tempo perdido. No caso de Martim, sugere ainda a busca pela mãe, o seu objeto amado e de perda. No exílio, amplia-se para a busca pela pátria, o lar maternal. Recuperar os traços do arquivo impera revolver, nos escombros, o que ainda resta de si próprio na tentativa de uma possível reconfiguração. Os fantasmas do passado não se cansam de atormentar o sujeito melancólico e instigam-no, dolorosamente, a essa busca. O desejo do arquivo trata-se de “uma arqueologia impossível dessa nostalgia, desse desejo doloroso de um retorno à origem autêntica e singular e de um retorno preocupado em dar conta ainda do desejo de retorno: dele mesmo” (DERRIDA, 2001, p. 111). Tais palavras denotam a preocupação do arquivista, o narrador arconte, de ir atrás de si: busca incessante e dolorosa.

Destaca-se, também, conforme o pensamento de Derrida, uma associação do fenômeno do exílio, vivido pelo narrador, com o retorno ao arquivo. O mal de arquivo ancora-se no impulsivo e interminável desejo de coleção, de registro, já que o esquecimento ronda a memória, sendo, também, dela parte constitutiva. Ademais, supõe a falta, supõe a busca da origem. No exílio e sem mãe, Martim é mais do que um ser faltante, é um ser deslocado, desenraizado, com origens desfeitas. Instigado por essa situação anfíbia e melancólica, distante de suas referências, recorre a seu arquivo e a seus diários. Em outras palavras, é o desejo que nasce da falta, da ausência, dos vazios, das lacunas. Conforme Derrida (2001, p. 118):

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto.

O medo do esquecimento e a impossibilidade de esquecer determinados fatos, não elaborados, também auxiliam nessa atividade de colecionador e de arquivista. Novamente, salienta-se que tanto o arquivo quanto a escrita são paradoxais na medida em que apenas oferecem um símbolo do real, um fantasma desse real o qual tanto se perscruta. Os vestígios deixados orientarão o caminho de Martim, sua travessia de “remador” pelas águas turbulentas de sua vida. Nela, vários deslocamentos serão efetivados, revelando a instabilidade absoluta de seu “eu”. A escrita arquivada e registrada sob a forma de diário fundamenta essa viagem, esse descaminho.

O diário acompanha Martim em sua solidão. É seu guia de viagem, uma verdadeira “viagem de exploração”²⁵, e seu companheiro no exílio, espaço-tempo extremamente solitário. Michel Foucault (1992, p. 130), sobre o caráter relacional da escrita de si com a solidão, bem salienta:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário.

A vida de Martim será revisitada pelo diário, o que implica, além do aprofundamento na subjetividade, a menção a fatos exteriores relativos à sua trajetória. Nesse sentido, Duarte Mathias (1997, p. 47) assevera:

Diverso é o diário íntimo onde a introversão constitui o elemento preponderante. Isto não significa, obviamente, que não haja nele menção de factos ou eventos exteriores, mas, sim, que estes apenas existem em função da subjetividade do autor.

Logo, apresentar-se-ão episódios relativos à vida do narrador e à vida histórica relacionados intrinsecamente à sua subjetividade, motor principal da escrita diarística.

²⁵ LEJEUNE, 2014, p. 304

Deveras melancólico, incapaz de superar suas perdas e de fazer seu luto, Martim ancora-se nas palavras. Desde seu primeiro deslocamento espacial, impõe-se um deslocamento psicológico, profundamente doloroso. A partida para Brasília, cidade de liberdade ilusiva, representa um corte insuperável. O diário, com seu potencial de reflexão, registra esse episódio:

As palavras do meu pai sobre Brasília se perderam durante a viagem de ônibus, quando *eu pensava na minha mãe*. Ele, também em vigília, cobria meu corpo com uma manta de lã. Eu não sentia frio, *sentia a vertigem da distância, da separação*. O que ele pensava nessa noite insone de uma viagem sem fim? (HATOUM, 2017, p. 26, grifos nossos).

Aqui, realça-se não o frio físico, mas aquele provocado pela dura separação, pelo distanciamento da mãe. A viagem interminável redundará na vã espera pelo reencontro, pelo abraço materno. Mãe e democracia, como já se mencionou, estão justapostas nesse momento: representam o sonho daqueles órfãos da liberdade, vitimados pelo golpe e pela cisão entre a pátria e o regime democrático.

Como delineado, a vida do protagonista Martim é feita e refeita na solidão de sua escrita e acompanha o desenrolar de um período histórico repressivo. A vida do narrador ganha potência quando escreve e se escreve inserindo-se no texto. As supostas impotência e inatividade da vida real adquirem contornos de atividade a partir do momento em que se tornam linguagem, configurando mais uma das funções do diário. Nesse sentido, manter a escrita de si em meio à tempestade da vida íntima e histórica sugere a busca pelo apoio e pela segurança, mas também sugere resistência. Na cadência da constante e ansiosa espera em uma longa noite, lançam-se as teias do enredo da vida de Martim; vida enredada junto aos conflitos familiares, à amizade, às descobertas, às ruínas do país, à solidão, à melancolia e ao exílio.

Desde o título do primeiro romance, *A noite da espera*, imperam a figura da noite e a figura da espera. Sabe-se do lugar mais sombrio, logo a escrita do diário estará ancorada na penumbra, um entrelugar de luz e sombra. Um *claro-escuro*. Desliza-se na contingência de luz. Nos limites da iluminação, faz com que as palavras apareçam e assomem aos olhos do leitor. Só e no exílio, Martim vive sua insônia: os fantasmas do passado vêm atormentá-lo, seja nos sonhos com a mãe, seja nos delírios. É um sujeito traumatizado.

A mãe é o objeto ausente, por quem ele espera. Quando haveria um possível reencontro, há o adiamento, a frustração e, por fim, o seu completo desaparecimento.

Não houve o encontro, não houve o desejo realizado. Sua ansiedade cresce e sua angústia adensa-se em melancolia. Conforme assinala Roland Barthes (1990, p. 27), a ausência do objeto amado transforma-se em prova de abandono. Martim está abandonado, está só. Refugia-se na escrita, como já foi comentado. Nesse discurso da ausência,

o outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, *à espera*, fincado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação. [...]. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “*Sou menos amado do que amo.*” (BARTHES, 1990, p. 27, grifos nossos).

O protagonista deseja imensamente rever sua mãe, está à sua espera. Por vezes, questiona-se sobre o amor materno:

Não quero sair de Brasília, muito menos viver longe de Dinah. *O que eu mais desejo é ver você.* Não sei quase nada da tua vida, mãe. *Será que sente mesmo saudade de mim?* Só saudade não basta: as palavras e os sonhos não me comovem mais. Em várias cartas, eu disse que desejava sentir teu corpo, escutar tua voz, pelo menos o olhar... Se você não pode viajar para cá, a gente se encontra em Minas ou São Paulo. Quantas vezes sugeri isso? Por que você desvia deste assunto? Quem, o quê, proíbe nosso encontro? (HATOUM, 2017, p. 152, grifos nossos).

Retoricamente, dirige-se à mãe e questiona-lhe a ausência. Ele é desejoso desse amor interrompido, impedido e adiado. Utiliza-se da escrita, então, para simbolizar essa ausência, essa perda. Novamente na acepção de Barthes (1990, p. 29, grifos nossos):

Devo infinitamente ao ausente o *discurso de sua ausência*; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de *presente insustentável*; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: *um simples pedaço de angústia*. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção de tempo em vaivém, produzir ritmo, *abrir o palco da linguagem*. [...]. Essa *encenação linguística afasta a morte do outro*.

O trecho acima sintetiza a posição de Martim em relação à escrita: no presente angustiante, encena linguisticamente a presença simbólica do corpo ausente, da mãe. As referências de tempo, com efeito, são abaladas, reflexo da compleição

melancólica, como abordado no capítulo anterior. Nesse sentido, as cartas que troca com a mãe reforçam essa encenação em busca do outro ausente, do objeto amado e perdido.

Outro ponto importante a ser levado em consideração nessa angustiante vida é a presença marcante da noite, como um espaço-tempo da solidão, da melancolia, das sombras, dos sonhos, do advento do inconsciente, do retorno do reprimido e dos traumas, da ansiedade latente, dos fantasmas e do medo, ao mesmo tempo em que possibilita o exame de consciência, tendo em vista o silêncio noturno. Tais imagens percorrem toda a narrativa. O historiador francês Jean Delumeau (2009, p. 138) alerta para os terrores noturnos ao comentar que “Fantasmas, tempestades, lobos e malefícios tinham muitas vezes a noite como cúmplice”, ao passo que a noite também

nos subtrai à vigilância de outrem e de nós mesmos e é mais propícia que o dia aos atos que nos reprimimos de encarar, por consciência ou temor [...]. Enfim, o desaparecimento da luz nos confina no *isolamento*, nos cerca de silêncio e, portanto, nos “desassegura”. (DELUMEAU, 2009, p. 143, grifo nosso).

Ora, a noite cumpre um duplo papel: dá vazão ao medo, mas possibilita a solidão essencial para a autorreflexão, motor do diário, da escrita e do processo de elaboração dos traumas. Nesse sentido, a noite sugere uma espécie de exílio, o exílio do dia, o exílio da luz. Decorre dessa constatação a insônia metaforicamente associada ao fenômeno do exílio.

Por essa razão, a narrativa de Martim elege a noite como o palco principal da história. Noite sua, noite do país. É uma jornada de amadurecimento ao longo da noite²⁶. Noite que é, de acordo com Barthes (1990, p. 152), “Todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se acalma.” Obscuridade é o que traça o diário do narrador. Vários são os trechos em que a noite é destacada, poder-se-ia inclusive desenvolver um estudo a respeito. Contudo, devido às limitações do escopo desta dissertação, apenas algumas passagens mais marcantes serão escolhidas.

Entre as páginas 96 e 98 do primeiro livro, Martim está em Paris recordando o reencontro frustrado com a mãe. Combinaram de se reencontrar em Goiânia, em

²⁶ Associa-se diretamente ao poema do místico cristão espanhol *San Juan de la Cruz* (São João da Cruz), *A Noite Escura da Alma* (“La Noche Oscura del Alma”), escrito no século XVI, em que é narrada a jornada da alma até Deus, passando por etapas de amadurecimento e crescimento espiritual.

1970, dois anos depois, portanto, da ida para Brasília. Contudo, a mãe não aparece, o que causa no narrador o crescimento de sua angústia, de sua melancolia e de seu vazio. Noite, espera ansiosa, a ausência da mãe e a leitura de um livro de Flaubert²⁷ aliam-se nesse episódio melancólico:

Lembro que paguei uma diária no Grande Hotel, deitei na cama onde Lina dormiria, avancei na leitura do romance de Flaubert, e parei na cena de um assassinato: uma *dupla traição*, afetiva e política. *Anoitecia*. Liguei a cobrar para o meu tio, ninguém atendeu, tentei de novo às dez, quando a *morbidez e a angústia escureciam meu pensamento*. Ainda bem que Faisão me dera esse livro, a leitura do romance me enfeitiçou naquela *noite angustiante*, em que deitaria ao lado da minha mãe, de mãos dadas ou abraçados, havia tanto tempo eu não sentia o corpo dela e não escutava sua voz, nosso último encontro na Flor do Paraíso adquiria outro significado, a distância e o tempo constroem artifícios. Percebo isso na *solidão* deste estúdio, no *fim da noite parisiense*. Mas não tinha essa percepção na *noite goiana*, quando comparava o desencontro das duas personagens de Flaubert com meu desencontro com Lina, pois imaginava que a história de uma *frustração amorosa* tinha uma relação com a minha vida. (HATOUM, 2017, p. 96-97, grifos nossos).

No quarto do Grande Hotel em Goiânia terminei a leitura, *fiz anotações* e passei o *resto da noite* numa quase *vigília*, à *espera* da mulher que bateria à porta e dormiria ao meu lado. A crença de que a qualquer momento ela chegaria dificultou o meu sono, eu emergia *assustado* de um cochilo e *via o rosto da minha mãe num lugar sombrio* do quarto, ou deitava na cama, o corpo quieto e frio como o de uma morta; essas visões, entre o milagre e o sobrenatural, me assustavam e me deixaram *prostrado na longa noite da espera*. [...]. Dessa cidade ainda recordo o canto melódico de mulheres, a leitura de um romance magnífico, um homem caído ao pé de um monumento, um parque perto da rodoviária, um relógio branco, um *quarto vazio e uma grande frustração*. (HATOUM, 2017, p. 98, grifos nossos).

Face apenas a esses dois marcantes trechos, percebe-se a importância da noite na narrativa do primeiro volume da trilogia. Durante o período noturno, a noite da alma ganha contornos da solidão, da frustração, da angústia, dos delírios, do vazio e da espera. Nota-se também o esclarecimento sobre o título, *a noite da espera*, essa longa noite atravessada por Martim e, por extensão e por deslocamento metonímico, pelo Brasil nas mãos da ditadura, como já dito.

Desenha-se, ainda, a encenação da espera, “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, no decorrer de mínimos atrasos” (BARTHES, 1990, p. 94), durante a qual se o objeto ausente “não vem, alucino: a espera é um delírio”

²⁷ Refere-se à obra *A Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, considerada também um romance de formação.

(BARTHES, 1990, p. 95). O narrador evidentemente alucina, ansiosamente espera, e a mãe não vem. Passa a enxergá-la, traumática e delirantemente, nas sombras da noite.

A fim de finalizar esta seção, é interessante mencionar o episódio da tempestade no primeiro volume da trilogia, também associada à noite e ao lugar sombrio. Já no fim de *A noite da espera*, Martim está prestes a sair de Brasília e fugir para São Paulo, fato denotador de mais um deslocamento espacial e psicológico a ser vivido pelo sujeito em trânsito, abertura para os *pontos de fuga*. Os militares estão à procura do narrador e de seu grupo de amigos devido a uma determinada publicação na revista *Tribo*.

Quando Martim passa alguns dias na casa da namorada Dinah, atrasa-se para a reunião com os amigos, que aconteceria em uma tarde do dia 11 de dezembro de 1972, data indicada pela entrada do diário. Ao ser avisado do atraso pela namorada e da possibilidade de um temporal, Martim apressa-se e se dirige à *Tribo* debaixo da forte tempestade. Antes de chegar ao local, porém, vê que seus amigos estão sendo detidos pela polícia e que, por pouco, ele escapara da prisão. Em meio ao forte temporal, crescem em si a angústia, o desespero e a culpa por não estar com os amigos. Essas cenas antecedem o final da narrativa do primeiro romance e justificam a sua partida para São Paulo tendo em vista a perseguição dos militares:

“A mãe de Fabius me deu a notícia, Martim. Ela me avisou que tu estavas aí na, na casa da tua namorada. Como tu escapaste? A *polícia vai te encontrar*”, advertiu a Baronesa no telefone, com uma voz que não deixava dúvida. “O que eu fiz? Publiquei poemas e traduções na revista. É por isso?” “Interessa o motivo? Não sei onde Vana e os outros estão detidos, mas conversei com um advogado e com vários políticos. Já falaste com o teu pai?” “Não.” Ouvei a Baronesa dizer: “Então *vai embora de Brasília* o quanto antes. *Viaja para São Paulo*. É tua cidade. Contrato um chofer de confiança para te levar a Goiânia.” (HATOUM, 2017, p. 231, grifos nossos).

“Você guardou o dinheiro...? O dinheiro do cheque do teu pai?” “Pra quê? Pra pagar um advogado?” “Pra morar em São Paulo, Martim. [...] O *Dops está atrás dos outros participantes da revista*. Alguém abriu o bico na delegacia, os nomes apareceram. O teu, o meu, todos os nomes da *Tribo*... Pessoas que a gente nem conhece. Se a polícia baixar aqui, *nós dois vamos ser presos*. A casa do Lázaro e o apartamento do Damiano não são lugares seguros. *Não tem lugar seguro*. (HATOUM, 2017, p. 233, grifos nossos).

Martim está diante de um grande perigo. Os episódios do temporal reforçam o seu medo e o desespero:

Bebemos o resto do vinho na cama do casal de economistas: primeira tarde de amor na casa dos futuros sogros, numa Brasília *nublada, úmida*; acordei com o estouro de uma *trovoada* (HATOUM, 2017, p. 228, grifos nossos).

A *tempestade desabou* quando eu me aproximava da Escola Parque; o gramado das superquadras e a W3 Sul encharcados de água barrenta, lojas e bares fechados, o *barulho do temporal abafava os sons da cidade*. Na calçada do Cine Cultura vi a placa luminosa da Super Comfort, senti um *arrepio mórbido* e me refugiei sob a marquise do cinema. Meus amigos e outros participantes da *Tribo*, enfileirados, de braços erguidos ou com as mãos na nuca, *entravam devagar num camburão*. [...]. “*Todos presos*” [...] Dinah sentiu minhas mãos geladas e percebeu que eu estava *apavorado* [...] Lá fora, a *tempestade caía sobre Brasília*. (HATOUM, 2017, p. 228-229, grifos nossos).

A tempestade não caía apenas sobre Brasília, desabava em Martim e o fazia refém do medo.

A vida revisitada pelo diário, portanto, revelou-se repleta dos medos, dos terrores, das perdas e da melancolia sofridos pelo narrador. Em cada palavra, em cada entrada diarística, em cada carta trocada com a mãe ou com os amigos, em cada cena, a noite afigura-se como o núcleo determinante do enredo do primeiro volume da trilogia de Hatoum. Na longa noite da espera, Martim precisa lidar com a ausência do objeto perdido e amado, com a solidão e com o abandono, com seus traumas não elaborados, com as sombras, com a tempestade de um período repressivo e com uma viagem turbulenta, angustiante, medonha e dolorida. Exila-se e vive sob os auspícios da escrita, na qual há supostamente alguma esperança.

3.4 EXÍLIO E MELANCOLIA: O LUGAR SEM MÃE

“De certo modo, a literatura é uma forma de exílio. O trabalho da escrita exige algum tipo de isolamento ou solidão. [...] Escrever em outra língua é uma experiência de exílio.”

(Milton Hatoum, 2013, p. 379-380)

Como foi discutido, a escrita em um contexto subjetivo revela-se entremeada das aflições e das angústias vividas pelo indivíduo. Sob uma atmosfera de repressão e de fraturas identitárias, no exílio, à distância da mãe e da pátria, o protagonista do romance analisado está submerso em um lugar ambivalente e sem pontos fixos. Incorre-lhe, assim, a ideia de escrever e de datilografar seus escritos em forma de diário, ancorado em suas memórias e na memória dos outros. Nesse sentido, procura-se, nesta seção, comentar o exílio em sua relação com a escrita do diário nos romances. As reflexões teóricas de Edward Said a respeito do fenômeno representado pelo exílio iluminarão esta parte.

Sabe-se que a situação de um exilado, principalmente em um regime de exceção, representa a mais profunda crise identitária, prefigurando um indivíduo rompido, flutuante, que precisa agenciar e negociar com o outro, pois é um estrangeiro, um “estranho”, conforme a perspectiva freudiana²⁸. Acaba, assim, tornando-se um estrangeiro para si mesmo, pois não pertence a lugar algum, mesmo ao estar paradoxalmente em dois: o lugar de origem e o lugar atual. Quer voltar para sua terra natal, a mesma que o banuiu. No lugar atual, não se sente pertencido. É, assim, um ser fraturado, rompido, fragmentado. Ou seja, surgem e se irrompem mais ruínas, mais lacunas e mais vestígios. Said, no ensaio *Reflexões sobre o exílio*, aponta, mais de uma vez, para essa situação. Segundo o autor, o exílio é:

[...] uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 46).

²⁸ Cf. Freud (1976, p. 273-318), sobre o conceito de “inquietante estranheza”.

Sendo assim, logo no início da obra, Martim enuncia:

Um expatriado pode esquecer seu país em vários momentos do dia e da noite, ou até por um longo período. Mas o pensamento de um exilado quase nunca abandona seu lugar de origem. E não apenas por sentir saudade, mas antes por saber que o caminho tortuoso e penoso do exílio é, às vezes, um caminho sem volta. (HATOUM, 2017, p.15).

Ora, em perfeito diálogo com o pensamento de Said, percebe-se que o narrador vive, pelo exílio, uma fratura praticamente incurável e, nesse espaço-tempo, anseia por buscar se encontrar. Encarna, de fato, como evidenciado pelo trecho acima, o *páthos* do exílio, pois se situa distante da solidez da sua terra natal, havendo consciência de que voltar é algo impensável, tendo em vista as dificuldades inerentes ao deslocamento do exilado.

Vale lembrar ainda que, ao sair do Brasil, Martim já atravessa uma dupla crise, na qual a mãe alegoriza a democracia perdida. Há um profundo abalo na identidade já fragmentada. Sem mãe, sem liberdade, sem pátria, sem *mátria*, o que resta? Resta a solidão do exílio, resta, segundo Said (2003), a necessidade urgente de o exilado reconstituir sua vida rompida e construir uma identidade a partir de refrações e de descontinuidades. Restam, enfim, o abandono e o desespero do arruinado, deslocado e órfão.

Novamente a figura do distanciamento materno surge como amálgama do paraíso perdido. Martim, também como um jovem tradutor, obteve, pelos versos de Rimbaud,²⁹ uma possível revelação do íntimo de seu ser. Ao traduzir *Les Déserts de l'Amour*, talvez se encontre representado por aquele sujeito poético sem mãe e sem país, como de fato é. Em uma carta na qual a mãe comenta sobre a tradução feita pelo filho – estupefata e desconfiada diante da escolha do texto tão simbólico e, ao mesmo tempo, tão cruel –, presencia-se claramente a desesperança e o desamparo sofridos por Martim em situação de exílio físico e psíquico:

Li os poemas que você publicou na *Tribo*, filho. E também tua tradução de “Os desertos do amor”. Tento entender esse texto, que me deixou angustiada. Por que você o escolheu para traduzir? “Um jovem sem mãe e sem país... na noite surda e na fuga da felicidade...” É um texto tão bonito quanto estranho. Você se sente assim? *Triste, abandonado, desesperado?* (HATOUM, 2017, p. 165, grifos nossos).

²⁹ Jean-Nicolas Arthur Rimbaud: poeta simbolista francês do século XIX. É constantemente lido pelo narrador-protagonista de *O Lugar Mais Sombrio*.

As fraturas expostas crescem e arruínam a vida do jovem em meio à fragmentação interior, ao luto não realizado e à melancolia. Há desencontros abismais entre o presente e o passado, lançando-se a um futuro dolorosamente incerto. O caráter suspenso do imigrante, do exilado, supõe uma falta de identificação sólida consigo mesmo e com o local no qual habita provisoriamente. Os laços com a terra natal foram brutalmente cortados, mas, desse corte profundo, surgem fantasmas diversos, atormentadores do momento em que se enuncia. Nesse sentido, assinala Kristeva (1994, p. 17) ao referir-se à melancolia do estrangeiro:

A dura indiferença talvez seja somente a face confessável da nostalgia. Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido. Enamorado melancólico de um espaço perdido, na verdade, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada.

Logo, pelas ruínas do passado, ilumina-se o presente, mais conflituoso e instável. No entanto, essa iluminação não passa de uma ilusão fantasmagórica, pois o reencontro com o tempo pretérito é praticamente impossível. Essa ilusão encontra espaço central na experiência do exílio e se adensa na linguagem, nas palavras e na escrita. Ademais, sugere uma melancolia insuperável na insônia de uma infinita noite. Conforme relata Martin:

Os trechos que tocou me *entristeceram*, e a lembrança de acordes tão melódicos me lançou para o tempo presente, ainda mais *sombrio*: esta *madrugada parisiense, longe do Brasil, sem meus amigos, sem Dinah e Ângela, sem minha mãe. Fantasmas* que surgem a qualquer momento *entre o anoitecer e a primeira luz da manhã*. Talvez seja isso o exílio: *uma longa insônia em que fantasmas reaparecem com a língua materna, adquirem vida na linguagem, sobrevivem nas palavras...* (HATOUM, 2017, p. 210, grifos nossos).

Por conseguinte, estar no exílio indica a convivência dolorosamente triste com os fantasmas do passado não plenamente elaborado, cuja aparição ganha contornos durante as noites sombrias e insones e lança o exilado de volta às referências de sua terra natal. Interessante perceber a ressonância desse trecho com os excertos de Barthes (1990, p. 104) sobre o exílio no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*. Referindo-se a Pierres Hugo, Barthes considera o exílio como “uma espécie de longa insônia”. São exatamente as mesmas palavras que estão no trecho de Hatoum.

Sob essa perspectiva, associa-se a esse estado descontínuo e angustiante o fato de o exílio provocar, ao mesmo tempo, fenômenos de criatividade e de tristeza, conforme a perspectiva de Said (2003), abrindo terreno para o “luto cultural”³⁰, dor manifesta pela perda de algo deixado para trás na terra de origem e que implica reconfigurações e adaptações várias. Suportar o insuportável é difícil e penoso, como Martim revela novamente: “Nem tudo é suportável quando se está longe... A memória ofusca a beleza desta cidade.” (HATOUM, 2017, p. 13). Em meio a perdas e a ruínas, cujas marcas se metamorfoseiam em cicatrizes da história, e envolto ao sufoco angustiante proporcionado pelo exílio, Martim vai em busca de seu tempo perdido e de seus vestígios.

Em um momento de profunda crise e de abalo, o diário surge como motor de resistência, de pensamento e até mesmo de sobrevivência. De acordo com Lejeune (2014, p. 303), “o diário é um espaço onde o ‘eu’ escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real.” O pensador ainda questiona:

Como “aguentar” quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o “foro íntimo” em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças? O diário pode trazer coragem e apoio. (LEJEUNE, 2014, p.305).

Ora, além de poder conservar a memória, fixar o tempo e esconjurar a morte, o diário se apresenta na tentativa de promover o autoconhecimento, as deliberações, os pensamentos, as reflexões e a liberdade do ato de escrita. Tais pontos se convergem na narrativa de Milton Hatoum, na qual o protagonista, como se percebe, mostra-se profundamente abalado por um momento de dupla crise. Dessa forma, ele pode, a partir do diário, simbolicamente resistir, lutar, sobreviver, ser livre e conhecer-se, mesmo fraturado e fragmentado. A escritura, assim, torna-se um verdadeiro fármaco, como já dito, atua diretamente nas dores no indivíduo e possibilita terapêuticamente a narração de seus traumas, embora também sendo um veneno. Conforme assinala Derrida (1991, p. 97, grifo do autor):

A escritura é o filho *miserável*. O miserável [...]. um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão, tanto compadecido e condescendente, apiedando-se de ser um desguarnecido, um filho abandonado por seu pai. De qualquer modo, um filho *perdido*. Cujas impotência é tanto aquela de um órfão quanto a de um parricida perseguido, e, por vezes, injustamente.

³⁰ Cf. VIEIRA, 2016, p. 48- 62.

As palavras de Derrida (1991) encontram eco na escrita do diário de Martim, um filho deveras abandonado tanto pela mãe, quanto pelo pai. Evidentemente miserável, desviado e perdido. Em última instância, é órfão e potencialmente parricida, haja vista os conflitos com o pai desenhados ao longo da narrativa. Desfalcado, esfacelado e sem-lugar, o narrador utiliza do diário para dar vazão à ilusão da miragem do passado, encontrando, pelas palavras, a mãe, a pátria e a liberdade perdidas. Como em um jogo de quebra-cabeça, reúne os fragmentos aos solavancos para compor e para recompor sua história em tempo salteado. Enquanto escreve, recorda a imagem materna e se entristece com a dor da separação:

Tentava recompor o *rosto de minha mãe*; me lembrava dele aos pedaços, como peças de um quebra-cabeça em lugares e tempos diferentes. Como juntar essas peças e armar o quebra-cabeça? Esse jogo desafiava minha memória [...]. (HATOUM, 2017, p. 90, grifos nossos).

São quase cinco horas da quarta-feira. Não dormi *esta noite*, a última com Dinah em Brasília. Enquanto *escrevo*, penso nesta *separação indesejável e recordo o adeus da minha mãe. Cinco anos*. Uma fotografia e algumas cartas remendadas. Li no primeiro caderno o que meu avô tinha dito na noite natalina de 1967: “Você ouviu tua mãe dizer que ela não pode mais viver com o teu pai. O destino dela está nessas palavras”. Em São Paulo, longe do meu pai, *estaria mais perto dela*, mesmo sem saber onde mora. (HATOUM, 2017, p. 234, grifos nossos).

Utiliza, assim, de sua escrita íntima e de suas anotações, para, no espelho das palavras, enxergar a imagem materna e com ela conversar: “Minhas anotações são um *modo de conversar com ela*, de pensar nela. Coloquei dentro do caderno a folha de papel dobrada e amassada, com apenas duas palavras: ‘*Querida mãe*’.” (HATOUM, 2017, p. 39, grifos nossos).

Apesar de simbolizar, pela escrita, o objeto amado e perdido, o narrador vive realmente abandonado. A escrita pode auxiliar, porém não soluciona o motivo do esvaziamento de si. Sobre um sonho específico, Martim comenta:

Também *sonhei* mais uma vez com você. Não foi um sonho sereno num lago imenso, e sim um dos *pesadelos nas noites da capital*: você, outras mães e Dinah apareciam juntas num *protesto contra o fechamento da escola onde estudei*. Quando ia te abraçar, *soldados do Exército reprimiram o protesto e as pessoas sumiram numa poeira cinzenta. Você também sumiu*. Não me machucaram quando fui detido em março de 68. Mas *os pesadelos, a violência, e tudo que vem acontecendo na vida de muitas pessoas dão a Brasília um sentimento de destruição e morte* que nem os palácios, a Catedral, as cúpulas do Congresso e todas as curvas desta

arquitetura conseguem dissipar. (HATOUM, 2017, p. 150, grifos nossos).

O pungente e doloroso excerto confirma o exposto: até nos sonhos, o narrador é impedido de encontrar a mãe. Lhe é tirada essa possibilidade. Além disso, reiterese, há uma verdadeira associação entre o individual e o histórico, o que reforça a comparação da figura da mãe com a democracia golpeada pelos militares em 1964. São os soldados do Exército os impedidores do abraço de Martim.

Destarte, a escrita subjetiva do diário de Martim revela uma falta e um vazio enormes; sem a mãe, errante e solitário, encontra no ato de escrever a possível superação dessas lacunas e a possibilidade terapêutica de figuração narrativa de seus traumas, ancorado no apoio ofertado gratuitamente pelo diário. Ademais, auxilia na compreensão do processo formativo do protagonista e de seu grupo de amigos em meio à descontinuidade de um tempo sombrio, autoritário, violento e repressivo. Por extensão, revela a face de uma geração de jovens e, finalmente, do próprio Brasil, desejoso de liberdade e de democracia.

Nas águas turbulentas de uma viagem noturna, Martim lança-se com seu remo. Assim como Ulisses³¹, navega e atravessa a tempestade, deslocando-se em busca dos *pontos de fuga*. Abre-se, enfim, para o exercício de uma escrita que se quer libertadora, pacificadora e propiciadora de uma possível reorganização dos fatos vividos e que pretensamente garantiria, embora por meio da ilusão, a confiança em uma estabilidade imersa no caos e a esconjuração da morte, pois se subentende que, diferentemente do corpo real, o corpo simbólico da escrita do diário sobreviverá³² e poderá servir de testemunho ao porvir. O que, por um outro lado, não anula a angústia, não sutura a ferida, chaga aberta, nem a do indivíduo, nem a do corpo social. A escrita *pharmakon*, remédio e veneno, afirma, assim, seu caráter testemunhal. Haverá *pontos de fuga* para essa dura e tortuosa realidade?

³¹ Alusão ao guerreiro grego Ulisses, ou Odisseu, que, também enfrentando as agruras da guerra e do retorno à terra natal, veleja pelas águas turbulentas do mar, atravessando tempestades. Suas façanhas são narradas na famosa *Odisseia*, de Homero. Cf. HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

³² Cf. LEJEUNE, 2014, p. 306.

4 SOB A DITADURA, UMA VIDA FRAGMENTADA. HAVERÁ PONTOS DE FUGA?

“Mas o que fica de sentir tudo isto é com certeza um desgosto da vida e de todos os seus gestos [...]. Tudo isso está vazio, até na ideia do que é. [...]. A vida é oca, a alma é oca, o mundo é oco. [...]. Tudo está mais vazio que o vácuo. É tudo um caos de coisas nenhuma. [...]. Nada me diz nada [...]. Perdeu-se o mundo. E no fundo da minha alma [...] há uma mágoa intensa e invisível, uma tristeza como som de quem chora num quarto escuro. Sinto o tempo com uma dor enorme.”

(Fernando Pessoa, 2017, p. 205)

4.1 HAVERÁ PONTOS DE FUGA?

“O tempo! O passado! Ai algures, uma voz, um canto, um perfume ocasional levantou em minha alma o pano de boca das minhas recordações... Aquilo que fui e nunca mais serei! Aquilo que tive e não tomarei a ter! Os mortos! Os mortos que me amaram na minha infância. Quando os evoco, toda a alma me esfria e eu sinto-me desterrado de corações, sozinho na noite de mim próprio, chorando como um mendigo o silêncio fechado de todas as portas.”

(Fernando Pessoa, 2017, p. 206)

O presente, e último, capítulo inicia-se com um questionamento, quiçá uma reflexão, relacionado diretamente ao título do segundo romance da trilogia de Milton Hatoum, *Pontos de fuga*. Ao longo desta dissertação, ocupamo-nos sobretudo da discussão acerca da importância de uma determinada vertente da literatura brasileira contemporânea resgatar ficcionalmente o passado histórico da ditadura militar brasileira, mostrando que os traumas advindos desse período não foram devidamente enfrentados. Para isso, a linguagem literária vale-se de mecanismos narrativos específicos que figuram os impactos sofridos pelas vítimas do regime ditatorial. A forma utilizada pelos romances tenta garantir a possível narração daquilo que, em si, é inenarrável.

No caso específico dos romances de Hatoum, a ditadura é figurada a partir de uma narrativa concentrada nas escritas de si, cuja voz central é a do protagonista Martim, mas também há outras vozes que se articulam mediante o processo de rememoração da personagem central no exílio em Paris. Os vários deslocamentos narrativos, e sobretudo a fragmentação, revelam justamente a dificuldade de narrar em um contexto adverso, tingido pela melancolia e, também, pela dor de insuperáveis perdas decorrentes das adversidades.

É uma escrita que busca figurar os traumas, o que a torna tão disruptiva quanto os próprios efeitos do evento traumático em si. Distante, Martim, o herói órfão, melancólico e exilado, quer se entender e evitar o seu naufrágio total. Ao mesmo tempo, como um solitário à espreita³³, observa atentamente a realidade à sua volta, especialmente a de seus amigos de jornada, a qual está diretamente atravessada pelas inconstâncias de uma vida sob a ditadura.

Nesse sentido, quando regressa a São Paulo, fugindo do cerco policial em Brasília, Martim carrega consigo as lembranças do que vivera na capital brasileira e, em mais um deslocamento, errante sujeito que é, terá uma nova vida em terras paulistanas. O segundo volume da trilogia, que continua com o presente da enunciação em Paris, será enredado, pelas memórias do protagonista, em São Paulo, entre os anos de 1972 e 1977.

Neste romance, Martim vive em uma nova *Tribo*³⁴, a triste república estudantil de Vila Madalena. *República, república*: significantes iguais, significados diferentes; signos, porém, de uma compartilhada tristeza em meio ao clima mortífero da ditadura. Inclusive, ao conhecer alguns dos moradores de tal república – estudantes de Arquitetura da USP, assim como o protagonista, que continua seus estudos nessa instituição, vindo da UnB –, Martim depara-se, já de início, com um comentário bem incisivo de um deles. Ox, ao debater com Sergio San, outro morador da casa estudantil, afirma:

“O milagre da perspectiva”, riu Ox. “Sergio San aprendeu alguma coisa com os mestres renascentistas e com Chagall, mas foi fiel demais à forma da geodésica. Eu teria implodido essa bolha *enlutada*. Pensando bem, a capela de Ronchamp não é mais *sufocante* que o *nosso doce lar*, uma *casa de infiéis, condenada...*” “Não é preciso esculhambar *nosso república*”, afirmou Sergio San, oferecendo o desenho ao professor. “Martim é um candidato pra ocupar o quarto de cima. Se ele quiser conhecer a casa, vamos agora para lá.” (HATOUM, 2019, p. 26, grifos nossos).

³³ Referência a um livro de crônicas de Milton Hatoum, *Um solitário à espreita*. Inclusive, muitas crônicas presentes nessa antologia serviram de base temática para a posterior escrita dos romances de *O Lugar Mais Sombrio*. Cf. HATOUM, Milton. *Um solitário à espreita: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

³⁴ Referência à revista “Tribo”, editada pelos amigos do protagonista em Brasília. Refere-se também, pelo sentido da palavra, à comunhão amistosa entre os estudantes, engajados na luta contra o regime ditatorial, manifestando-se contra as atrocidades perpetradas pelos militares sobretudo na perseguição às universidades.

Ao comparar monumentos arquitetônicos específicos com a república onde mora, Ox realça, em seu ponto de vista, o caráter sombrio, melancólico e sem abertura para *pontos de fuga* desse espaço, um lugar deveras sombrio. Contudo, é notória a duplicidade de sentido em torno da palavra “república”, haja vista, conforme discutido, o cenário também desolador da República Brasileira nas mãos dos militares. Em uma cena posterior, Ox, assumindo para si o papel de levar as luzes para esse ambiente de sombras, em diálogo com a personagem Laísa, novamente se refere à república em tom pejorativo e melancólico, perpassado, ainda, por uma sutil referência ao reconhecido livro do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*³⁵:

“Que incrível antropóloga você vai ser. Ainda bem que aprende francês e inglês comigo. Aulas de graça, embaladas pelo tinto da Borgonha. Sem vinho e sem as massagens da Marcela, minha *missão civilizadora nesta triste república* seria um fracasso.” (HATOUM, 2019, p. 30, grifos nossos).

Tais excertos denotam, assim, a ressonância do terror político ditatorial na esfera íntima e privada, assolando vidas comuns. Ou seja, a ditadura, embora vinculada à esfera estatal – a qual parece distante do cotidiano particular do sujeito, ou imensamente abstrata para ele –, influencia negativamente a vida de cada um sob ela subjugado, direta ou indiretamente, ainda que o indivíduo não seja um potencial opositor ou não pertença à militância de esquerda, sufocando sonhos e expectativas da juventude por exemplo, aspecto narrado pelos romances. É nessa incompletude da vida que se abre espaço para a melancolia e para as descontinuidades vividas pela geração de 1968, reforçando, assim, a escolha formal de Hatoum por uma narrativa fragmentária e lacunar:

Tentei pensar em outras coisas, mas volta e meia pensava na Dinah, nos dois sambistas da Pérola Negra, nas *mulheres e homens presos e torturados*. Eu e tantos brasileiros podíamos ter *nascido em outro tempo*, mas os *país são capazes de prever o futuro de um país*? Não podem prever nada. Eu nem conheci meus pais. Melhor não ter nascido? (HATOUM, 2019, p. 287, grifos nossos).

³⁵ Obra escrita por Claude Lévi-Strauss, narrando suas viagens etnográficas ao interior do Brasil, em regiões habitadas por tribos indígenas milenares. Ressalta-se que o título, em tom melancólico, reconhece a ameaça imposta aos povos indígenas ancestrais desde a colonização e com o avanço da ocupação das florestas. Em referência ao diálogo das personagens do romance de Hatoum, vale destacar que Laísa deseja se tornar antropóloga, fato ocorrido posteriormente na narrativa, quando decide, juntamente com sua namorada Marcela, viajar até a região onde fica a tribo dos nambiquaras, tribo esta inclusive com quem Lévi-Strauss teve contato em suas viagens. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

O trecho citado acima, do segundo volume da trilogia, na voz do personagem Julião, um trapezista e artista circense, amigo de Martim, reforça o matiz de desalento e de desencanto característico da vida daqueles que viveram à época da ditadura. Inculcados pela conjuntura, são, no entanto, vítimas dela. Não se pode prever, à revelia dos sonhos e das esperanças, o curso que será tomado pelos eventos históricos e políticos: os pais, signo do passado, não conseguem controlar o destino dos filhos e o que eles sofrerão no presente e no futuro do país. A roda viva da história pode, também, dilacerar e matar. No caso em questão, sob a égide do terror ditatorial, uma geração inteira está sendo vítima da perversidade autoritária, a qual tortura e assassina. Como viver em meio ao medo e à perseguição? É, melancolicamente, impossível reger, apenas no âmbito individual, o correr da vida, gerando, assim, frustração e desesperança.

Salienta-se, ainda, na duplicidade das palavras homófonas e homógrafas (*República* e república), porém de conceitos distintos, um jogo ambíguo que atravessa todo o romance, denotando ser a república estudantil – espaço compartilhado por jovens estudantes com suas particularidades e subjetividades – um microcosmo da República maior, o próprio Estado brasileiro – também repleto de identidades múltiplas –, neste momento, acometido pelo fim da democracia. Trata-se, pois, de uma narrativa densamente complexa, cujos detalhes são importantes para a compreensão de como a ditadura é figurada – formalizada – na obra.

Nesta triste República, acometida pelo terror político, jovens já não podem mais ter plenamente sua liberdade garantida, haja vista serem submetidos a um regime que dificulta suas vidas e aborta seus sonhos. E, assim, pontos de fuga são possíveis? O título do segundo romance sugere uma mescla das dimensões espacial e temporal, pois indica haver rotas imagináveis para, por exemplo, fugir à realidade terrível vivida. Mas tudo é projeção, e projeção aponta para um ponto de vista direcionado a um futuro sonhado e sempre incerto. Na corda bamba da descontinuidade da vida em plena ditadura, há um apertado espaço para resistir e não capitular, embora a atmosfera de desolação, de frustração e de melancolia prevalecesse, revelando como as atrocidades ditatoriais desfiguraram a vida de uma geração:

Multidão no funeral do estudante gaúcho. Garoa e frio numa Santiago ocupada por *carabineros*. Eu e Celeste não entramos no cemitério. Pensava no dia seguinte, "*na luz suja da segunda-feira, no sonho da nossa geração, na lama...*" (HATOUM, 2019, p. 127, grifos nossos).

O supracitado trecho, na voz do personagem Nortista, em uma de suas várias correspondências trocadas com Martim, revela precisamente a desolação frente a um contexto autoritário, no qual não há mais espaço para os sonhos. Salienta-se, também, o fato de que o amigo do protagonista está no Chile, país também vítima de uma ditadura a partir do dia 11 de setembro 1973, quando o general Augusto Pinochet liderou um movimento golpista para derrubar o governo democrático de Salvador Allende, instaurando uma das ditaduras mais violentas e autoritárias da América do Sul, estendendo-se até 1990.

Os países do chamado Cone Sul da América – Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai – e o Brasil estavam sob governos autoritários durante a década de 1970, compartilhando, em solo sul-americano, das atrocidades e da violação dos direitos humanos em vista da sistematização da tortura e da perseguição sumária de supostos oponentes e inimigos da ordem social. Países vítimas da Operação Condor, operação que criou, sob a tutela norte-americana, um sistema de cooperação entre as ditaduras, com a partilha de técnicas de tortura e de repressão, com a prisão ilegal de dissidentes. Enfim, o clima de sufoco e de medo parecia, assim, ter se hiperdimensionado, e os *pontos de fuga* são cada vez mais difíceis diante de um horizonte sombrio e tenebroso:

Quando eu disse que a gente tinha vindo do Chile, ele falou que *outros golpes militares iam acontecer na América do Sul*. "No Brasil, os generais ilustrados foram vencidos *pelos terroristas de extrema direita, civis e militares*. A esquerda está esfarelada, a guerrilha do Araguaia foi massacrada, estamos todos fodidos, esta *América está fodida*. (HATOUM, 2019, p. 155, grifos nossos).

A América do Sul está dilacerada pelos golpes militares implantados em seu solo, e as veias de sangue correm abertas³⁶ e dilapidadas em um cenário necropolítico. No Brasil, como já mencionado, vive-se sob a égide dos Anos de Chumbo, a partir da promulgação do AI-5 e da ascensão do general Médici ao poder, recrudescendo a perseguição e os atos de tortura. Nessa conjuntura, é possível sonhar e acreditar em um futuro promissor e longe da barbárie?

³⁶ Referência ao aclamado livro do escritor uruguaio Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*, de 1971, no qual ele elabora uma discussão da história dos países latino-americanos, focalizando a exploração econômica a que foram submetidos desde a colonização europeia e, depois, pelas mãos dos Estados Unidos. Dado seu poder de reflexão crítica, foi inclusive proibido e censurado durante as ditaduras do Cone Sul. Cf. GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Em um dos vários diálogos estabelecidos entre as personagens do romance, Ox e Sergio San, presencia-se justamente o clima de frustração em face dos projetos pessoais estarem impossibilitados de concretização, denotando que, embora haja o anseio da formação, esta será sempre atravessada pelas incertezas e pelas incompletudes da vida, sobretudo no cenário ditatorial:

“Você vai ser um arquiteto *frustrado*, Ox.” “Mas aqui moram futuros diplomados *frustrados*, San. Claro, você é uma exceção nesta *república de jovens perdidos*, sem vocação para atividades nobres. Daqui a um ano e meio vai receber um canudo de papel vegetal, com uma caligrafia floreada, assinada pelo magnífico reitor. E depois...” [...]. *Depois as construtoras e o governo vão cuspir na cara de jovens arquitetos talentosos e sonhadores*. [...]. A maioria dos nossos amigos *vai projetar espaços imaginários*. Se tiverem sorte, bons contatos e pistolões, vão ver oito ou dez casas construídas, talvez dois ou três edifícios e um galpão industrial, *mas o sonho de projetar belas moradias populares foi enterrado*.” (HATOUM, 2019, p. 70, grifos nossos).

O ceticismo de Ox é manifestadamente calcado na realidade do momento, justificado por ela, ainda que se refira, em âmbito mais particular, ao universo da formação de jovens arquitetos. A conjuntura não permite que as utopias sejam efetivadas, ficarão apenas no plano da idealização, e anseios como projetar casas populares, o que sempre foi um ensejo de muitos arquitetos brasileiros da geração de 1960 e 1970, permanecendo inclusive até os dias atuais, serão sepultados, sobretudo se se leva em consideração um governo de matiz autoritário como foi a ditadura, contrário a projetos de cunho popular.

Com efeito, é dificultoso para a juventude, destacada nos romances, opor-se diretamente à realidade, perseguindo concretamente os imaginados *pontos de fuga*, os quais ficarão relegados apenas ao espaço da imaginação, pois nele ainda é possível uma saída, o que, de certa forma, justifica o ato de escrita, tão praticado, não somente pelo protagonista – um memorialista verdadeiro –, mas também pelas personagens dos romances. A escrita é a forma mais íntima, subjetiva e livre para buscar refúgio sem haver atormentação da terrível vivência sob a ditadura, a qual é sempre atravessada pelo terror e pelo medo. A morte faz-se presente em todo momento, e escrever é uma forma de adiar a morte:

Martim raramente vai a uma manifestação. Fica no quarto, lendo livros de poesia e teatro. Ou escrevendo. Todos escrevem... anotações, confissões, poemas, reflexões, desenhos. A casa é nossa ilha: "o último refúgio de liberdade, que em toda parte se

quer destruir". Onde li isso? Ou o Ox leu em algum livro e eu anotei? (HATOUM, 2019, p. 167).

Essa contundente passagem, na voz de Anita, uma das personagens de *Pontos de fuga*, revela precisamente como o ato de escrita, sobretudo de confissões e de diários, era fundamental para escapar e/ou fugir, ainda que de modo ilusório, da dureza da realidade, sendo, assim, a forma mais concreta de refúgio, protegida e blindada dos perseguidores da liberdade. Espaço de contato consigo mesmo, morada interior, na qual se pode adentrar no universo íntimo e dele talvez encontrar coragem para resistir.

O arco e coro de vozes engendrado pela obra, em fragmentos suposta e idealmente organizados por Martim, demonstra a teia espiralada das diversas escritas de si, cada qual com sua singularidade e idiossincrasia, cada qual se perseguindo através do olhar do outro. Como se, unidas, tivessem mais força e chance de enfrentamento do terror ditatorial sob o mesmo teto de uma *inventada república*, no lugar mais sombrio de uma real República, autoritária e asfixiante.

Sergio San me mostrou os dois quartos do andar superior: à direita, o escritório do Ox; o outro, vazio, dava para a rua Fidalga. A sala no térreo fora diminuída por dois cômodos contíguos, portas de correr teladas; na área pequena e retangular da sala havia uma poltrona preta, e uma estante com livros, discos e um aparelho de som; um tapete persa, um tatame e almofadas vermelhas cobriam os tacos do piso. Sergio San abriu devagar a porta de um quarto e me apresentou a duas moças: Marcela manuseava um alicate e fios de metal prateados; Laísa acendeu um bastão de incenso e me encarou com ar de desafio. (HATOUM, 2019, p. 28).

É a esse espaço que somos apresentados no início do segundo volume da trilogia, onde transcorrerá a formação de jovens tão distintos entre si, mas momentaneamente em união na república estudantil. Sergio San, um estudante de Arquitetura, na USP, e descendente de japoneses; Ox, também graduando em Arquitetura pela USP, intelectual, filho e neto de latifundiários paulistas; Mariela, namorada de Ox e estudante de Ciências Sociais; Laísa e Marcela, um casal lésbico em meio à perseguição e à homofobia; e, posteriormente, Anita, uma jovem vinda do interior de São Paulo; e Julião, um trapezista e caçador de pombos; juntamente a Martim, orquestrarão a sinfonia de vozes representativas de um microcosmo de vidas em desenvolvimento e em amadurecimento durante a ditadura militar.

É aí também onde Martim, o peregrino procurando abrigo (HATOUM, 2019, p. 11), recém-chegado de Brasília, de volta a suas origens paulistanas, experienciará

uma parte de sua vida, estando perto do berço materno, em busca constante pela mãe desaparecida, perda inexplicável que assola sua existência, imputando-lhe a condição de melancolia e de extrema solidão. Ao longo do romance, erige-se, pela escrita de Martim, uma espécie de cripta que simbolicamente poderá abrigar esse corpo ausente, cuja ausência se presentifica, no ato de enunciação, como um espectro que não cessa de surgir e de alimentar a dor do enlutado, neste caso, melancólico. Como revela a passagem abaixo, o protagonista tem o hábito de escrever cartas imaginárias destinadas à mãe, porém esse destinatário, no momento, não passa de uma figura incorpórea, fruto apenas do desejo de Martim de o tornar presente e vivo pela imaginação e pela escrita, uma vez não admitida a perda:

Damiano aproximou-se da mesinha, pegou uma *folha manuscrita e leu o começo de mais uma carta que escrevia para Lina*. Tentou reagir com naturalidade, mas logo me lançou um olhar de júbilo e fervor, como se dissesse: *tua mãe está viva*. Viu as outras folhas escritas com a minha caligrafia e percebeu que *as cartas imaginárias para Lina eram o único recurso para mantê-la dentro de mim, viva*. (HATOUM, 2019, p. 299, grifos nossos).

Ressalte-se que, em tempos de ditadura, a ausência da mãe pode estar fatal e dolorosamente ligada às inúmeras desapareições ocorridas por motivações de perseguição política por parte do governo, além, é claro, das mortes e dos assassinatos em centros de tortura, ponto de vista defendido por Dinah, namorada de Martim, quem acredita ser o sumiço de Lina motivado por razões políticas, desacreditando na possibilidade de ela estar viva:

Antes de viajar para Londres, jogara na minha cara palavras pesadas: "*Se tua mãe estivesse viva, escreveria de qualquer lugar do mundo. Você imagina o impossível, Martim*". Imaginar o impossível. O que mais seria possível na razão de existir? *A imaginação não seria uma realidade possível em qualquer lugar do mundo?* (HATOUM, 2019, p. 180, grifos nossos).

Martim, pelo excerto, prende-se ainda a uma insistente esperança e crença de sua mãe estar viva, contrastando com a forte e incisiva opinião de Dinah. Porém, o texto nos mostra que, sem explicação alguma, Lina deixa de se corresponder com o protagonista, algo que ocorria no primeiro romance. Essa interrupção abrupta alimenta nele suas dúvidas, incertezas e angústias, encaminhando-o para um estado de quase loucura e, decerto, aprofundando sua melancolia e depressão, já que, envolto em ilusões, acaba sempre se frustrando, já que baldada é a busca:

Me afastei do Euclides da Cunha e, *a caminho da rodoviária*, pensava na sentença de Lina: quem ela teria condenado com tantas palavras? O destino dela, do meu pai? O nosso? Na plataforma de embarque, passageiros pobres esperavam o ônibus para Minas e Bahia. *Minha mãe não estaria por lá? Eu já tinha andado por sete cidades e visitado vários sítios da região de Campinas, quantos domingos perdidos nessas buscas*, as viagens terminavam na praça de uma cidade pequena, *onde minha solidão crescia com a angústia, a frustração, a impotência*. Se ao menos tivesse uma indicação do sítio de Lina, como este itinerário para Vila Iracema. (HATOUM, 2019, p. 151, grifos nossos).
 [...] a energia e o entusiasmo do casal circense *contrastam com a lassidão do Martim; esse misantropo cada vez mais enlutado, viaja pelo interior de São Paulo em busca da mãe, mas só vê fantasmas ou sócias da mulher que o pariu*. Outro dia encontrou por acaso Dinah numa festa na rua Monte Alegre, voltou sozinho e perguntou a Marcela e Laísa onde estava a escada, ele jurava que havia uma escada no sobrado. *Bêbado e louco*. (HATOUM, 2019, p. 134, grifos nossos).

O último excerto apresenta uma visão do personagem Ox sobre Martim, confirmando uma reflexão do próprio protagonista em suas confissões. Malograda a busca pela mãe, corpo ausente, espectro, restam a solidão, a impotência e a melancolia cada vez mais crescente.

Onde estará Lina em meio ao caos e ao terror da ditadura? É uma incógnita não resolvida no romance: o destino e o paradeiro de Lina, o que abre espaço para especulações diversas em torno de seu desaparecimento e para a incessante busca empreendida por Martim. Com efeito, o desejo de encontrar viva a mãe esbarra com a crueldade da realidade e com as experiências de busca vã. Nesse sentido, é natural que Martim, na condição de melancólico e, por isso mesmo, sem superar sua perda, negue a suposta morte de Lina, amedrontando-se diante dessa adversa possibilidade:

Nas fotos de *rostos femininos*, meu olhar descia *lentamente* do cabelo até a testa, e parava nas sobancelhas, eu *reconheceria os olhos da minha mãe*. Não vi todos os cartazes, as mãos *tremiam de ânsia e medo*, queria deixar o *luto em suspenso, adiar a dor*. (HATOUM, 2019, p. 82, grifos nossos).

Retomando a discussão precedente, em relação ao significativo título do segundo volume da trilogia, outra notação referente a ele é que aponta para um conceito da Arquitetura, área de formação inicial do escritor Milton Hatoum, o que pode nos revelar um entrelaçamento entre sua experiência e a escrita do romance. Notadamente, embora não sendo o tópico central desta dissertação, as vivências do escritor são também material para sua escrita e, vistas de mais perto, podem ser aproximadas ao enredo da trilogia, já que Hatoum também foi um estudante de

Arquitetura durante o regime militar, viveu em Brasília e em São Paulo, experimentou o desenraizamento próprio do exílio, estando fora do país, ainda que não na condição de exilado. De certa forma, ele viveu as agruras da solidão, distante de sua terra natal, e presenciou amigos serem diretamente perseguidos pela ditadura da mesma maneira que Martim, protagonista dos romances, aspecto salientado por Pereira (2020, p. 174):

A escrita de Hatoum também incorpora suas vivências à obra e, por meio das vozes narrativas, proporciona ao leitor um contato com sua experiência crítica por meio do enredo, proporcionando o alcance à complexidade do que o texto de Hatoum evidencia e o quanto o autor incorpora suas vivências às suas obras. Por meio das vozes narrativas, o leitor se aproximará dessa experiência e poderá alcançar a complexidade do viés político vivenciado pelo escritor.

Assim, pontos de fuga, em um desenho ou projeto de arquitetura, referem-se às diversas linhas projetadas que, paralelas, levam a um determinado horizonte, convergindo-se, potencialmente, no infinito:

O conceito de ponto de fuga é usado para designar um determinado lugar geométrico. Os lugares geométricos são grupos de pontos que permitem satisfazer certas propriedades geométricas: no caso específico do ponto de fuga, trata-se do lugar no qual conflui nas projeções de todas as retas paralelas a uma certa direção no espaço, mas que não são paralelas ao plano da projeção. Isto significa que os pontos de fuga são tantos como a quantidade de direções que tenha no espaço em questão. Por isso se diz que o ponto de fuga se encontra no infinito [...]. Com o uso do ponto de fuga o desenhista consegue dar profundidade ao seu desenho e fazer com que ele fique mais realista. [...]. O ponto de fuga, por conseguinte, é aquele lugar onde as retas paralelas se juntam de acordo com a perspectiva. Os pontos de fuga são muito importantes para a realização de desenhos, uma vez que permitem dar a sensação de profundidade e manter a perspectiva que teria um observador a partir de um determinado ponto de vista. [...]. É importante assinalar que o ponto de fuga não só nos permite reproduzir uma cena com precisão, como também é uma ferramenta fundamental para alterar a percepção e para conceber imagens impossíveis de encontrar na realidade. (CONCEITO, 2015).

Posto isso, considera-se os pontos de fuga como projeções, em um desenho, que garantem a formalização da perspectiva diante da observação do sujeito perante o espaço à sua volta. Nesse viés, a representação tende a ser mais realista e procura dar conta das diversas dimensões da realidade observada. Essas linhas, na perspectiva, embora paralelas e em princípio não encontráveis, paradoxalmente tendem a se encontrar no infinito, haja vista uma convergência para tal. É interessante perceber que o trabalho de rememoração e de (re)escrita empreendido no exílio por

Martim, como arquiteto em formação e desenhista que é, assemelha-se metaforicamente ao trabalho de projeção de perspectivas em pontos de fuga.

Ao continuamente tecer suas memórias aproveitando-se dos registros e dos fragmentos alheios, sob a forma de anotações, de diários, de cartas e afins, Martim reúne diversos *pontos de vista*, *perspectivas* singulares sobre si mesmo, objetivando desenhar e elaborar um painel mais amplo, completo e realista de sua vida, procurando, dessa maneira, entender-se. Ao simbolicamente numerar os cadernos de que dispõe, abarcando todo esse arquivo que está em suas mãos e reescrevendo todo o material, intenta ordenar e organizar a sua vida como se a estivesse desenhando com diversos *pontos de fuga* que se direcionam para um ponto no infinito, que é o seu próprio eu. Parece, assim, estar também juntando peças dispersas para formar um grande quebra-cabeça em si informe e complexo.

Logo, as variadas perspectivas e os múltiplos pontos de vista – lado a lado com pontos de fuga – convergem para o nosso melancólico herói na sua ânsia de garantir estabilidade à instabilidade de sua trajetória. As fragmentadas e diversas vozes narrativas do segundo romance, sobretudo as de Ox, Nortista e Anita – preponderantes ao longo da narrativa – formalizam essa intenção do narrador, ainda que se saiba malograda, já que a vida é muito mais complexa do que a ilusão de realidade provocada pelo desenho realista em perspectiva ou pela escrita supostamente organizada. No fim das contas, tanto a escrita, quanto o desenho, estarão deformados pelo peso da dura realidade a que se referem ou desejam representar.

Mais uma vez, como em *A noite da espera*, temos, em *Pontos de fuga*, nesses títulos, espaço-tempo indissociavelmente unidos, um cronotopo³⁷ da multiplicidade de sonhos e de esperanças que, projetados, não encontram ainda o caminho para se concretizarem em face dos impedimentos de um regime autoritário. Também, por serem linhas diversas, mostram as múltiplas vozes que estruturam a trama do romance, indicando a fragmentariedade e a dispersão como estratégias formais elementares da narrativa de Hatoum, sintetizadoras da experiência de vida

³⁷ Conceito desenvolvido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2018, p. 11), em *Teoria do Romance II*, referindo-se à interligação artisticamente feita entre as dimensões de espaço e tempo nas obras literárias. Assim, tornam-se esferas inseparáveis, e, pela discussão feita até aqui, presencia-se justamente essa inseparabilidade nos títulos dos romances: a noite da espera realiza-se no tempo noturno e indica a expectativa por um futuro em um determinado espaço. Pontos de fuga localizam-se em um espaço em perspectiva e se direcionam a um projetado futuro.

descontínua e da compleição melancólica, mas também do fruto de resgate do arquivo de memórias encabeçado por Martim:

Como mostra Techima, 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*. (MAGRI, 2018, p. 163, grifos nossos).

Corroborando a nossa argumentação, a estudiosa citada vê, nas narrativas de Hatoum, a forte presença da fragmentação, sobretudo quando ele multiplica as vozes narrativas, abrindo espaço para diversas perspectivas sobre um mesmo acontecimento dentro do enredo e para vários pontos de vista, conforme já assinalamos. Segundo ela, esse recurso formal tão característico do escritor pode ser também considerado como uma profusão de narradores, uma vez que presenciamos, nos romances, várias vozes e focos narrativos distintos. Na trilogia, mas especialmente em *Pontos de fuga*, é um recurso largamente utilizado, como discutimos até aqui, fato também observado por Santos (2021, p. 85):

A multiplicidade de vozes que aparece no romance ao intercalar tempos e espaços distintos, sem obedecer necessariamente a uma linearidade, reforça uma tomada de posição do autor, que optou por apresentar as agruras de estudantes do período de exceção brasileiro, a partir do olhar de um exilado. Essa escolha narrativa, fragmentária, não linear, polifônica característica dos romances contemporâneos nos leva a refletir sobre como o processo histórico impactou vários sujeitos, sob o ponto de vista deles mesmos. De acordo com Jaime Ginzburg (2012, p. 205), a partir da difusão das teorias pós-coloniais a produção literária tende a ressignificar a história, trazendo à tona outros pontos de vista, como os daqueles marginalizados e silenciados, ou seja, há um rompimento com a ideia de verdade absoluta, cedendo espaço para o constante debate a respeito dos fatos e a incorporação de uma linguagem polissêmica.

A fragmentação presente nos romances, como atesta a pesquisadora, remete também às agruras experimentadas pelos personagens no contexto da ditadura e que são figuradas na obra. Martim, em sua lembrança, ao mesmo tempo que procura encaixar os fragmentos dispersos em um todo retalhado em busca de si mesmo, faz ouvir as diferentes vozes e o que elas experienciaram sob o regime militar, que

impactou diretamente a vida dos jovens estudantes amigos do protagonista, provocando traumas inúmeros em sua formação.

Nesse aspecto, os *pontos de fuga*, em seu sentido figurado de representar um suposto escape da dura realidade vivida, projetando no futuro uma possível esperança para o fim da ditadura, parecem não ter abertura nos *anos de chumbo*. O medo, a desolação, a desesperança, a desilusão e a frustração imperam diante da expectativa de uma nova vida, embora, claro, ela possa vir a existir. Contudo, como acompanhamos ao longo de *Pontos de fuga*, tendo em vista a conjuntura mais violenta do governo militar brasileiro na década de 1970, há um recrudescimento das ações autoritárias por parte dos agentes militares, o que dificulta ainda mais a crença em uma mudança de perspectiva.

Ao mesmo tempo, em posição paralela e em diálogo com a conjuntura apresentada, a melancolia de Martim vai se aprofundando diante do desaparecimento completo de sua mãe. Ele entra em um quadro de depressão generalizada, utilizando do álcool como uma possível escapatória da realidade, tornando-se viciado. Está à beira do naufrágio, solitário e órfão:

Foi o que o Martim sempre fez com a vida, desde que a mãe se separou dele: *rasgar, embaralhar e tentar juntar os pedaços*. [...]. Encucou que a Anistia Internacional tinha notícias da Lina, e que eu ia viver com um amante em Londres. Me acusava, acusava o pai, xingava ele mesmo, só *poupava a mãe*. [...]. O trabalho na editora e as resenhas pagam as contas da casa e a *droga do conhaque*, mas a verdadeira atividade dele é *ler e escrever*. *Sem isso, não sei...* (HATOUM, 2019, p. 221-222, grifos nossos).

Sem a escrita, a leitura e, agora, a bebida, Martim poderia estar ainda mais afundado em um abismo total. Sua constante procura em vão pela mãe e a tentativa de reunir os fragmentos de sua vida estão o deixando cada vez mais sem forças para continuar a viver e a suportar o peso da realidade. Diante desse melancólico quadro, Ox e Dinah instigam-no a pensar sobre a possibilidade de sair do país, distanciando-se da turbulenta conjuntura nacional e do seu espaço crítico de angústia, a fim de que, distante, pudesse talvez evitar o seu pleno sucumbimento e capitulação. A partir daí, começa-se a desenhar mais um deslocamento na vida do protagonista, que culminará no exílio em Paris, uma possível rota de fuga:

Você tem medo de confrontar o lado obscuro da vida. Monstros e fantasmas. O poder do teu pai. Os estragos na nossa alma. O destino da tua mãe, o mistério dessa vida errante ou clandestina. Acho que não deveria insistir nessa busca. *O luto começa quando*

a gente tem certeza da perda. Ninguém sabe se ela passou pela experiência infernal de tantos brasileiros. Alex foi um deles. Infelizmente o tempo de heroísmo trágico, suicida, ainda não acabou. A catástrofe não dá trégua, Martim. Nós seguimos por outro caminho e estamos vivos, diante de um impasse. Mas por que capitular? A bebedeira e a solidão mórbida são formas de capitulação. [...]. Você nunca pensou em sair do Brasil? Não sou mago nem conselheiro, mas talvez você consiga encontrar tua mãe longe daqui. Encontrar é uma metáfora... Às vezes, o que a gente busca só aparece na literatura, na fábula de uma verdade. (HATOUM, 2019, p. 246-247, grifos nossos).

Pontos de fuga cada vez mais incertos na vida de nosso melancólico herói e, por extensão, do Brasil sob as garras da ditadura. No excerto acima, encontramos Ox direcionando a Martim uma densa e profunda reflexão que, com certeza, ditará o rumo posterior da narrativa. O personagem sabe bem utilizar as palavras ao se dirigir ao protagonista e parece, com efeito, conhecer de perto os traumas da vida de Martim.

Entretanto, tal atitude é terapeuticamente salutar para evitar o abismo e o declínio total. Conforme Ox, é preciso proceder ao luto, tendo certeza da perda para, assim, poder superá-la. A proposta de sair do Brasil é interessante, pois fará com que Martim distancie-se do turbilhão da realidade em solo brasileiro e possa refletir sobre sua vida encontrando metáfora e simbolicamente a mãe pela escrita.

Pontos de fuga cada vez mais distantes quando a narrativa vai se aproximando do fim, e a *república* de Vila Madalena, microcosmo dos jovens enredados na trama de Martim, vai paulatinamente se desagregando, esfacelando-se e se tornando pó. Como a República brasileira, cada dia mais dilapidada e distante da democracia, a república estudantil, espaço de nutrimento de baldados sonhos e esperanças de uma geração juvenil, vai se destituindo passo a passo.

Ao fim do romance, em uma das várias manifestações estudantis, Martim é detido pelos militares, e, posteriormente, Dinah sofre, na pele, a tortura. A *república* está ameaçada, os integrantes foram delatados, e é preciso, então, debandar-se como maneira de evitar o pior. Por isso, juntamente ao drama íntimo de Martim, soma-se a perseguição ditatorial como justificativa para seu exílio em Paris, um *ponto de fuga* possível nesse terrível momento:

Vi o Martim num canto do Salão Beta, segurando uma folha de cartolina. As pessoas liam a frase e não entendiam. Os outros cartazes eram contra a repressão e o Estado policial. Ou pelo fim da ditadura, pela reconstrução da UNE, pela liberdade. No cartaz do Martim estava escrito com letras grandes: “O rosto da mãe enche a sala.” [...]. Ontem o Nortista me disse que *ele ficou três dias na prisão* e agora está em Santos. Não contou onde ficou

preso nem o que aconteceu... Isso me preocupa, *porque ele foi detido e fichado em Brasília. E é filho da Lina. O sobrenome da mãe na carteira de identidade... A polícia checa tudo.* (HATOUM, 2019, p. 269, grifos nossos).

O protesto de Martim é um protesto solitário, cujas palavras de ordem são palavras herméticas e metafóricas, mas que se associam diretamente à figura da mãe ausente. É a sua grande perda. Luta para encontrar Lina, mas só colhe desesperança e amargura. Por azar, foi detido nessa manifestação e, por ter ficado preso, por já ter antecedentes e por ser filho de uma suposta desaparecida política talvez imersa em uma organização clandestina, sua situação é extremamente delicada. O que interessa enfatizar, no entanto, é o expressivo paralelismo entre a experiência subjetiva de Martim e o drama vivido por muitos que foram presos e perseguidos durante a ditadura.

Na impossibilidade concreta dos *pontos de fuga*, a debandada da *república* faz-se cada vez mais premente. A detenção de Martim agudiza o cenário de perseguição, haja vista o relacionamento com os amigos, os quais estarão na mira dos militares. Como estopim do esfacelamento de uma projetada e sonhada república, há a prisão e posterior tortura de Dinah, que sofre na pele o drama de muitos brasileiros vilmente torturados pelos militares. A tortura, sistematizada no governo militar, danifica por completo a vítima, impactando o seu interior e gerando traumas insuperáveis:

Ele soube que a Dinah não sai do apê da Lapa, tem *medo* das esquinas, agora o *medo* brasileiro não a abandonava. *Ela não contou o que tinha acontecido no centro de tortura da rua Tutoia*, apenas disse pra mãe essas palavras, que o Martim transcreveu: "*Sentia a morte dentro de mim, e em vários momentos preferi a morte. Estou destruída*". No fim, Martim escreveu que *Lina e Dinah eram as grandes ausências da vida dele*: mulheres que não se conheciam e talvez nunca viessem a se conhecer: "*Só posso vê-las refletidas num espelho, imagens de duas pessoas amadas, na memória, na imaginação, no sonho...*". (HATOUM, 2019, p. 288, grifos nossos).

A tortura sofrida por Dinah no centro de tortura da rua Tutoia³⁸ abala profundamente a personagem, que, conforme visto no trecho acima, sentiu a morte dentro dela, por vezes preferindo a morte à tortura. O impacto do evento é tamanho que a vítima se sente morta embora estando viva. Ocorre uma cisão entre o sujeito e

³⁸ O centro de tortura da rua Tutoia, coincidentemente rua onde viveu o protagonista em sua infância, trata-se do DOI-Codi de São Paulo, Destacamento de Operações de Defesa Interna. Nele, ocorreram diversas práticas de tortura que inclusive levaram à morte de muitas vítimas durante a ditadura militar.

seu corpo e entre seu corpo e sua mente. Vive, assim, atormentada por essa tragédia traumatizante. Martim, ainda que não tenha sofrido diretamente a experiência mortífera da tortura, compadece-se naturalmente de Dinah, já que por ela nutria amor.

À Lina, liga-se Dinah como mais uma perda na vida do protagonista, sequelado por tantas ausências, solitariamente perdido e fatalmente melancólico. Sua vida parece já não ter ou fazer mais sentido. Em face, portanto, de todas essas adversidades, evitando a perseguição militar e o aprofundamento de seu estado depressivo, resta partir, *fugir* para viver, para sobreviver à barbárie, antes que a morte o encontre, e que a escrita, ao invés de salvação, torne-se cinzas mortas destinadas ao ocaso.

É possível, nos quase impossíveis e estreitos *pontos de fuga*, haver saída para uma formação? Embora atravessada pelos dilemas de uma vida sob o terror da ditadura, tal formação, haja vista o projeto do romance, dar-se-á de forma sempre incompleta, fragmentária e faltante. O vazio e o desabrigo pela tinta da melancolia, em uma viagem rumo a si mesmo, apresentam-se como o mote desse anseio formativo, dele inevitavelmente fazem parte:

Eram frases mais explícitas sobre a *perda de uma pessoa amada. Um monólogo demorado sobre a morte da tua mãe. [...]. Ela pediu que eu te convencesse a viver em Paris, disse que só longe do Brasil você podia fabular tuas memórias. E ela estava certa. Você podia fazer outra coisa para não naufragar na depressão e na bebedeira? A prisão da Dinah precipitou nossa viagem para cá. Mas quando ela afirmava que tua mãe estava morta, eu discordava. Não acreditava nisso. Até hoje não acredito.* (HATOUM, 2019, p. 300, grifos nossos).

Resta a Martim uma gota de esperança, a mãe pode estar viva. Porém, para ele, o exílio, sobretudo no plano existencial, tornava-se necessário para que sua vida ainda fosse possível. Em Paris, na solidão essencial, poderá fabular suas memórias, reunir os diversos pontos de fuga, e, pela escrita, sobreviver.

4.2 NAS INCONSTÂNCIAS DE VIVER SOB O TERROR, HAVERÁ FORMAÇÃO?

Os tortuosos pontos de fuga encaminham-se para uma perspectiva nada otimista perante o terror na ditadura. E, nesses sinuosos descaminhos, é trilhado um possível caminho de formação do nosso herói e de toda uma geração de jovens cujos sonhos não têm espaço real para a concretização. A narrativa de Hatoum intenta

simbolizar a melancolia característica dessa formação em suspenso, marcadamente descontínua, como é a escrita de Martim.

Assim, nas linhas tortuosas de descontinuidades formais, sob o intempestivo “mal de arquivo”, vê-se a proeminência de diários e de cartas acompanhando também a dura formação do país, cuja democracia é golpeada em 1964. Nesse sentido, conforme proposição bakhtiniana (Cf. BAKHTIN, 2011, p. 217), pode-se supor a elaboração, pelo escritor, de um romance de formação, embora matizado pela consciência contemporânea da desilusão, da frustração e da incompletude. Isto é, trata-se de uma formação aberta e inconclusa, não totalizante, ainda mais tendo em vista os cortes impostos pela ditadura na vida de uma geração – figurada nos romances por meio dos jovens estudantes – marcada pelos impedimentos, pelo sufoco e pela asfixia da repressão militar.

Diante desse aspecto, importa fazer uma ressalva de que a narrativa de Hatoum, embora apresentando características fortemente relacionadas ao romance de formação – sobretudo quando se considera a trajetória de Martim, desde o aflorar de sua adolescência até o início da vida adulta, em constante contato e conflito com a realidade do mundo à sua volta –, revela-se um pouco distante do ideal de formação edificado no fim do século XVIII e no início do século XIX, data de surgimento, em solo alemão, do gênero.

Quando surge, o romance de formação procura simbolizar o desenvolvimento e o amadurecimento de um determinado indivíduo na passagem de sua juventude para a vida adulta em comunhão com o mundo social a seu redor. Tal formação, assentada na educação, visaria à plenitude da alma humana em um constante processo de aprendizagem, promovendo o desenvolvimento pessoal, amoroso, político, intelectual, social, o que culminaria em uma plenitude de formação:

Processo, neste contexto, é a sucessão de etapas, teleologicamente encadeadas, que compõem o aperfeiçoamento do indivíduo em direção à harmonia e ao conhecimento de si e do mundo. Formação (*Bildung*) passa então a dialogar com educação (*Erziehung*), conceito caro ao ideário da *Aufklärung* e constituinte do mundo burguês. (MASS, 2000, p. 27).

Destarte, conforme considera a pesquisadora, o romance de formação originário nasce em solo burguês, especialmente em terreno alemão, e envolveria o aperfeiçoamento do indivíduo em seu contato com o mundo externo, processo que segue etapas definidas com determinados e definidos objetivos visando, assim, à

completude da alma humana. Por conseguinte, tratava-se de uma simbolização do processo educativo do ser humano entre a juventude e a vida adulta. Em outras palavras, o romance de formação acompanha as etapas sucessivas de amadurecimento do sujeito.

Notadamente, conforme assinalado, os dois primeiros livros da trilogia de Hatoum apresentam fortes características do gênero em questão, desde o fato de acompanhar a trajetória de desenvolvimento de um determinado indivíduo, o protagonista Martim, em seu contato com a realidade externa, e até mesmo por colocar em cena a formação de uma geração de jovens na década de 1970 no Brasil sob o cenário ditatorial.

Entretanto, e é preciso fazer essa ressalva, dadas as diferenças entre o contexto de surgimento do romance de formação no século XIX e a contemporaneidade, já não se pode taxativamente falar de uma formação plena e absoluta, sobretudo quando percebemos as descontinuidades características do mundo moderno e contemporâneo, e, no caso específico da trilogia, quando entrevemos que o enredo dos romances efetiva-se em um contexto de profundos cortes e impedimentos em face da ditadura, o que, por si só, impede o ideal de formação totalizante. Contudo, há, sim, o anseio de formação, porém conscientemente marcado pelas idiossincrasias da realidade, tais como as interrupções e a fragmentariedade:

O pressuposto fundamental para a ideia da existência de um processo evolutivo, de um processo de formação e desenvolvimento do indivíduo, herança do racionalismo do século XVIII e do cientificismo do século XIX, é interrompido no momento em que se abandona a ideia de uma *consciência una, passível de se amoldar e se formar por meio de um processo linear da experiência; o indivíduo é fragmentário, assim como sua "formação" também deverá sê-lo.* (MASS, 2000, p. 210, grifos nossos).

Portanto, com o advento da modernidade, no século XX, e com o questionamento da unicidade do indivíduo, abala-se também o ideal do processo formativo, agora imiscuído na fragmentariedade da realidade, o que justifica o modo como a formação é formalizada na trilogia de Hatoum. É, assim, em si, uma formação sempre em cortes descontínuos, nunca efetivamente completa, fato concorrente para a escolha formal lacunar dos romances, como assevera a estudiosa Sheila Katiane Staudt (2021, p. 221) ao analisar a questão da migração em *A noite da espera*:

A trajetória do jovem Martim, que migra para a capital federal, vivida sob a égide da ditadura militar brasileira, é apresentada aos olhos do leitor na forma de colagem, composta por fotografia, diários, cartas, anotações avulsas, lacunas, que deixa mostras de um período oscilante envolto por instabilidade, transições e muitas incertezas.

Com efeito, o autoritarismo do Estado perturbava a vida e o cotidiano dos cidadãos comuns e da juventude estudantil, impedindo a concretização de seus sonhos e utopias. Imersos em um cenário de melancolia, de frustração, de desilusão, de medo e de vigilante espera, a formação do protagonista (e por extensão, de toda uma geração) dá-se entre avanços e recuos, de modo fragmentário, o que justifica, também, a escolha formal do escritor.

Conforme assevera a pesquisadora Mirvana Luz Teixeira (2021, p. 196-197), em um estudo sobre as faces da ditadura militar em *A noite da espera*, é fato que o regime ditatorial implicou a destituição de sonhos da geração de jovens de 1968, além de provocar prejuízos diversos à sua formação, aspecto ficcionalizado e formalizado na trilogia:

A Ditadura Militar Brasileira tentou, como vimos, prejudicar a formação identitária dos sujeitos e identificar diversos brasileiros somente como inimigos da soberania nacional. No romance de Hatoum, está claro como os militares foram capazes de isolar indivíduos e modificar suas vidas. [...] a vida do protagonista foi a vida de muitos estudantes como ele no período militar, os quais tiveram a juventude bloqueada, paralisada, detida pelo regime político.

Dessa maneira, argumenta-se que, na forma, está concentrada, além da possível, necessária e problemática representação dos traumas, a significação da subjetividade das personagens – especialmente do protagonista – e da História. E, nesse contexto, a forma também abarca o processo de formação simbolizado nos romances em relação direta com o cenário histórico da ditadura.

Ademais, é importante mencionar, em conformidade com o exposto, a relação dialética e complementar, embora não despida de contradição – entrevista nesses romances –, entre a esfera íntima e a esfera social, coletiva e histórica. Trata-se, mais uma vez na visão de Ginzburg (2012, p. 205), de um aspecto presente em determinadas obras literárias contemporâneas, enunciadas por vozes à margem do discurso oficial. Essa relação, acrescente-se, é característica também do romance de

formação na sua tentativa de focalizar o processo formativo do indivíduo, no âmbito particular, em contato com o mundo externo e social.

Nesse viés, pode-se incluir as narrativas aqui discutidas nesse contexto, haja vista o seu caráter subjetivo, intimista e formativo em conjunto com os dramas histórico-sociais. Argumenta o professor:

Contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são *tematizados em perspectivas inscritas na história*, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social. (GINZBURG, 2012, p. 205, grifos nossos).

Há, assim, uma simbiose entre temas propriamente intimistas e assuntos marcadamente inscritos na história, amálgama simbólico presente em toda a trilogia de Hatoum ao inscrever o drama de Martim – e seu anseio de formação – na trama histórica da ditadura – em que uma geração de jovens também procura se formar.

A título de exemplo dessa instigante relação entre o espaço público e a vida privada, vê-se que, na visão de uma das personagens, a repressão estatal encontra eco na repressão e na censura familiar:

Você desdenhou quando eu disse que a *tiranía familiar* pode ser tão destruidora e nociva quanto a *ferocidade do Estado*, torceu o nariz quando eu falei que a falta de afeto, respeito e compreensão numa família era uma *miniatura do Estado repressor dentro de casa*. (HATOUM, 2019, p. 235, grifos nossos).

A repressão e o autoritarismo no seio familiar encontram anteparo na violência do Estado. Ambos se retroalimentam, fortalecendo os discursos autoritários, de ódio e de perseguição, sobretudo em contexto ditatorial.

A qualquer lugar que se vá, há a presença da sufocante tirania perturbando a formação e a concretização das expectativas e dos sonhos de uma geração de jovens nos anos de 1970. Martim, em seu processo de rememoração no exílio, nas suas colagens e na reunião dos fragmentos em *pontos de fuga*, confere voz a essas vidas dilapidadas sob o regime militar brasileiro. Também ele mesmo, vitimado pela separação dos pais e pelo desaparecimento e destino incerto da mãe, quer ter espaço para se fazer ouvir e não sucumbir à morte. Exila-se, afastando-se do conturbado contexto no qual sofria, procurando manter uma pequena e última chama de vida acesa. A sua formação, e a de seus amigos de geração, é marcada, portanto, pelas

incongruências e inconstâncias de uma trajetória incerta. A morte pode estar à espera em qualquer virada de esquina, o terror mata a esperança, mas, em união, é possível resistir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga. As razões de não ser.”

(João Guimarães Rosa, 2006, p. 184-185)

É chegado o momento de dar cabo à escrita, encerrar no limite o que se projetou outrora, processou-se por longos três anos e, agora, finaliza. Escrevo como se estivesse sentindo o mesmo remédio e veneno que o narrador-protagonista de *O Lugar Mais Sombrio* experencia ao escrever e reescrever suas anotações e seus diários. Só, no exílio, envolto nas memórias, com o aroma do passado, em uma noite sem estrelas.

É preciso, *portanto*, encerrar. Encerro remontando ao início desta dissertação em que foram apresentadas considerações acerca da figuração da ditadura militar brasileira pela literatura contemporânea. O estado de exceção ditatorial provocou diversos traumas, e tais traumas, por não terem sido devidamente enfrentados, mostram que as feridas permanecem abertas. A produção literária que se ocupa dessa traumatizante época, formalizando-a nas narrativas, quer denotar justamente essas chagas expostas, conferindo voz às vítimas e aos mortos insepultos, fantasmas de um passado para o qual o luto não foi efetivado.

Milton Hatoum é um desses escritores, sob dever ético de memória, que pretende mostrar aos leitores contemporâneos os traumas da ditadura. E o faz nos apresentando, nos dois romances aqui analisados, a uma voz descentrada, de um jovem melancólico, solitário, órfão e exilado. Sua enunciação, reunindo fragmentos dispersos mediante um processo de rememoração ininterrupto, revela o painel de uma conjuntura também fragmentada, lacunar e em ruínas sob o terror da ditadura.

Haverá *pontos de fuga* e um processo de formação nessa angustiante e dolorosa jornada? As narrativas deixam em aberto, e a trilogia de Hatoum ainda não se completou. Entretanto, o que se verificou é a dificuldade de lidar com os traumas e de narrá-los, o que justifica a fragmentação representativa da compleição melancólica. Se há formação, ela será inconclusa; se há *pontos de fuga*, só nos espaços sonhados e imaginados.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. v. 1.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. *In*: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p. 193-198.

BLANCHOT, Maurice. O recurso ao 'diário'. *In*: **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 19-20.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

CONCEITO de ponto de fuga. *In*: **Conceito de**. [S. l.], 13 set. 2015. Disponível em: <https://conceito.de/ponto-de-fuga>. Acesso em: 4 jan. 2023.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. *In*: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (org.). **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG; Nelam/FALE/UFMG, 2000. p. 165-177.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Non habeas corpus*: direito ao corpo na ficção de Bernardo Kucinski. In: GOMES, Gínia Maria (org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas**: memórias da repressão. Porto Alegre: Editora Polifonia, 2020.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias discursivas. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 7-17, dez. 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; RAVETTI, Graciela; ÁVILA, Myriam (org.). **Topografias da cultura**: representação, espaço e memória. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 41-62.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2017.

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.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992. p. 129-160

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 273-318. v. 17.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 177-186.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da USP; FAPESP, 2017.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2017.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012.

GOMES, Gínia Maria. Apresentação - O romance brasileiro contemporâneo: as ruínas de um passado traumático. *In*: GOMES, Gínia Maria (org.). **Narrativas brasileiras contemporâneas**: memórias da repressão. Porto Alegre: Editora Polifonia, 2020. p. 7-18.

GOMES, Gínia Maria. Apresentação - A ficção brasileira contemporânea: rastros de um passado de agruras. *In*: GOMES, Gínia Maria (org.). **Vozes da resistência**: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI. Porto Alegre: Editora Polifonia, 2021. p. 9-19.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. Milton Hatoum: 'Literatura é um antídoto à miséria do mundo'. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 25 de out. de 2019. Pensar. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2019/10/25/interna_pensar,1095585/milton-hatoum-literatura-e-um-antidoto-a-miseria-do-mundo.shtml. Acesso em: 26 de out. de 2022.

HATOUM, Milton. **O livro das palavras**: conversas com os vencedores do Prêmio Portugal Telecom. CASTELLO, José; CAETANO, Selma (org.). São Paulo: Leya, 2013. p. 376-399.

HATOUM, Milton. **Pontos de fuga**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HATOUM, Milton. **Um solitário à espreita**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

KELLY-LAINÉ, K. Preface in three voices. *In*: SZEKACS-WEISZ, J.; WARD, I. **Lost childhood and the language of exile**. London: Imago MLPC and The Freud Museum, 2004.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MAGRI, Milena Mulatti. **A ficção na pós-ditadura**: Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

MARQUES, Reinaldo. Arquivo. *In*: ANDRADE, Antonio *et al.*; PEDROSA, Celia *et al.* (orgs.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

MASS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 143-144, p. 41-61, jan.-jun. 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes**: O golpe de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

PEREIRA, Marcos Douglas Bourscheid. Imagens e memórias da ditadura em "Pontos de fuga": Hatoum pensando o passado e o atual desastre político brasileiro. **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, v. 16, n. 28, p. 171-190, 2020. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rllhm/article/view/25480/>. Acesso em 5 dez. 2022.

PERLATTO, Fernando. História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 721-740, set.-dez. 2017.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PESSOA, Fernando. **Obras completas**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005. v. 1.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. **Margens**, Belo Horizonte, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. *In*: COSTA, Jurandir Freire. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 7-12.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Jacielle da Silva. Memórias de resistência em “Pontos de fuga”, de Milton Hatoum. **EntreLetras**, Araguaína, v. 12, n. 2, p. 84-98, mai./ago. 2021. Disponível em: <https://betas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/12746>. Acesso em 04 dez. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. *In*: **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p. 7-44.

STAUDT, Sheila Katiane. (I)migração, barbárie e silêncio em “A noite da espera”, de Milton Hatoum. *In*: CURY, Maria Zilda Ferreira; MELO, Cimara Valim de (orgs.). **Migração e diversidade cultural na narrativa brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2021. p. 221-242.

TEIXEIRA, Mirvana Luz. Narrativa e resistência: as faces da ditadura militar em “A noite da espera”, de Milton Hatoum. *In*: GOMES, Gínia Maria (org.). **Vozes da resistência**: ecos ditatoriais na literatura brasileira do século XXI. Porto Alegre: Editora Polifonia, 2021. p. 177-199.

VECCHI, Roberto; DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, p.11-12, jan./jun. 2014.

VIEIRA, Nelson H. Fora do Brasil-globalização e deslocamento na literatura brasileira contemporânea: migração transnacional e luto cultural. *In*: CHIARELLI, Stefania, OLIVEIRA NETO, Godofredo. **Falando com estranhos** – o estrangeiro e a literatura brasileira. Rio de Janeiro: 7letras, 2016. p. 48-63.

APÊNDICE A – Conversa com Milton Hatoum na Disciplina Seminário de Leitura: Literatura Brasileira

O presente, e primeiro, apêndice trata-se de uma conversa que tive com o escritor Milton Hatoum, no escopo da disciplina *Seminário de Leitura: Literatura Brasileira*, da grade curricular do curso de graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, sendo tutorado pelo professor Gustavo Silveira Ribeiro, fui responsável pela condução da supracitada disciplina no segundo semestre letivo do ano de 2020.

Como estávamos no contexto da pandemia de Covid-19, as aulas transcorreram de modo remoto. O referido diálogo com Hatoum ocorreu no encerramento do curso e, para sua concretização, utilizei do espaço de meu canal no Youtube: *Professor Alexandre Fonseca Literatura Brasileira*, sendo transmitido ao vivo no dia 26 de janeiro de 2021. Como o conteúdo dialoga com a discussão presente na dissertação, haja vista estar concentrado sobretudo na figuração da ditadura militar em seus dois romances pertencentes à trilogia *O Lugar Mais Sombrio*, julguei interessante transcrever a fala de Hatoum, presente logo abaixo:

Alexandre - Prezadas e prezados participantes e ouvintes, boa noite! É com muita honra e muita alegria que inicio esta conversa literária: "Literatura brasileira contemporânea, história e memória: diálogos com Milton Hatoum". Trata-se de um evento pertencente ao escopo da disciplina *Seminário de Leitura: Literatura Brasileira*, Turma TNA30, da graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao longo da mencionada disciplina, ministrada por mim, tivemos a oportunidade de ler algumas obras do escritor que hoje nos honra com sua estimada presença, embora remota como os atuais tempos têm demandado. Nesse sentido, por estar pesquisando os romances mais recentes de Hatoum, pertencentes à trilogia *O Lugar Mais Sombrio*, julguei pertinente abordá-los neste seminário e convidar o autor para este bate-papo com os estudantes e com os demais interessados.

Espero que seja um encontro proveitoso – vindo de Hatoum com certeza será! – e que possamos fazer, neste embrionário evento, quiçá, a porta para futuros debates em torno da nossa literatura, permitindo, assim, a constante divulgação das letras e o incansável incentivo à leitura. Gostaria, portanto, de pedir a vocês para se inscreverem neste canal, compartilhar e ativar as notificações.

Bom, antes de passar a palavra para o nosso ilustre convidado, desejo agradecer à Faculdade de Letras; à professora Maria Zilda Ferreira Cury, minha orientadora, pela constante ajuda no desenvolvimento da pesquisa; ao CNPq, por financiar este estudo; ao professor Gustavo Silveira Ribeiro e aos demais professores do setor de Literatura Brasileira da UFMG, por terem me convidado a assumir esta disciplina neste semestre; ao coorganizador deste evento, cujo auxílio está sendo demasiado importante, o estimado Leandro Antônio Passos; a todos os meus caros alunos matriculados nesta disciplina; a todos vocês que nos acompanham pela transmissão; e sobretudo a você, Milton, por tanta generosidade, gentileza e abertura em poder participar deste encontro.

Como todos sabem, Milton Hatoum é um escritor que dispensa apresentações. Reconhecido nacional e internacionalmente, é um dos maiores escritores brasileiros contemporâneos. Desde o seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989, até a recente trilogia, *O Lugar mais Sombrio*, ele acumula diversos prêmios, como o Prêmio Jabuti de melhor romance e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura, entre outros, que justamente certificam a qualidade de sua primorosa escrita, ancorada, sobretudo, nas memórias e nos dramas familiares, mesclados aos problemas sociais e históricos.

Hoje, Milton conversará conosco especialmente sobre a trilogia, cuja narrativa descortina-se nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira. Elaborar-se por uma forma fragmentária e lacunar como um romance de formação, carregado das ilusões, das incertezas e dos sentimentos de uma geração de jovens marcada pelos impedimentos de um Estado tirano e opressor. A força crítica dessa obra, ao lidar diretamente com o trauma de um período tão tenebroso, ecoa retumbantemente nos tempos atuais e serve de alerta para a constante defesa da democracia contra o autoritarismo. Sobre esses aspectos, inerentes à relação entre literatura, memória e história e a forma dos romances é que Milton nos dará a honra de falar.

Milton Hatoum – Bom, boa noite! Muito obrigado Alexandre! Agradeço também à UFMG, à professora Maria Zilda Ferreira Cury, ao Leandro Passos, às alunas e aos alunos. Eu vou ser breve para dar mais tempo à nossa conversa, porque eu acho que isso é mais importante. Vou só apresentar um pano de fundo da minha experiência que gerou o interesse, na verdade, o desejo de escrever essa trilogia.

Eu já falei várias vezes que eu saí de Manaus muito jovem. Eu era um garoto, um curumim, vamos dizer assim, de 15 anos idade. Eu saí com dois amigos de Manaus que iam deixar a província e queriam estudar arquitetura. Terminei o ginásio e fui morar em Brasília com esses dois amigos em um período muito difícil, muito bruto, da vida e da política brasileira. Eu cheguei a Brasília em dezembro de 1967 e fiquei 3 anos lá. Estudei numa escola de aplicação e já tinha, vamos dizer, interesse na literatura, eu já gostava muito de ler. Então, quando eu fui a Brasília, queria estudar arquitetura, mas era interessado também em literatura – tanto que eu, já naqueles anos, acho que em 69, acabei participando de um concurso de poesia e, enfim, meu poema foi publicado por lá, no *Correio Braziliense*. Naquela época foi importante, tudo é importante para um escritor, uma escritora. As nossas experiências, de algum modo, apontam, mesmo que você não saiba, para uma escrita futura.

Aos 15, 16 ou 17 anos, eu não sabia que eu ia escrever romances. Depois, eu quis ser poeta, mas não pensava ainda como esse gênero onívoro, de longo fôlego, que é o romance... mas o fato é que em Brasília eu tive contato com várias coisas e, por isso, eu pensei no romance de formação, porque, de certo modo, a minha vida em Brasília naqueles três anos passados na capital foram importantíssimos para minha formação intelectual, política, afetiva, vamos dizer, até ter conhecimento de um Brasil completamente desconhecido para mim. Sair da Amazônia, do coração ali da floresta, de uma cidade que tinha já uma história de 300 anos, como Manaus, dessa espécie de útero, que é o Rio Negro, que banha Manaus, da família, dos amigos, da vida provinciana, e ir viver numa cidade que era um artifício, que foi planejada, projetada, e num momento também muito especial da vida brasileira, foi uma mudança muito forte. Eu confesso que em vários momentos eu pensei em voltar, mas achava também que voltar seria capitular de alguma forma.

Então, diante das adversidades, que eram cotidianas, diárias: invasão da escola, invasão do campus da UnB... o meu colégio foi fechado em 1971. Esse colégio de aplicação pertencia à Universidade de Brasília, ficava na entrada do *campus*, e, embora fosse um colégio maravilhoso, um grande laboratório, que tinha de tudo – além das disciplinas, da grade curricular, tinha laboratório fotográfico, curso de cinema, de teatro... –, e tudo isso tinha sido muito novo para mim, eu que vinha do Colégio Pedro Segundo, que era um colégio tradicional, muito, muito careta, na verdade, né?!, de repente eu caio ali num microcosmo de um de muitos Brasís, porque os candangos, os brasilienses ainda tinham oito anos de idade e os meus colegas e

amigos eram jovens, de todo o Brasil. Do Acre ao Rio Grande do Sul. Muitos mineiros e goianos – eram a maioria, na verdade. Para mim foi importantíssimo esse conhecimento de sotaques, de experiências muito diversas vindas do Brasil todo. Tanto que isso eu acabei usando na trilogia.

Mas depois, em São Paulo, em 1970, 1972, quando eu entrei na faculdade de arquitetura, Brasília começou a se distanciar de mim. Eu saí de lá meio angustiado, sabia que a escola seria fechada, enfim, e eu, muito mal, de mal a pior, decidi vir para São Paulo e aqui morei por toda a década de 70 praticamente. E finalmente estudei arquitetura, na USP. Formei-me em arquitetura, mas eu já tinha inoculado o vírus da literatura, vamos dizer, já queria escrever, publicar poemas, e foi isso que eu fiz. Em 1978, 1979, publiquei um livrinho sobre a Amazônia, com fotos de amigos que viajaram por lá, e esse livro foi uma espécie de preâmbulo, alguma coisa que eu ia desenvolver depois. A minha ideia era mesmo ser poeta, mas eu descobri que não adianta querer ser poeta, né?!, porque para mim é o mais difícil dos gêneros literários, é o que exige mais síntese, o que diz muitas coisas, em poucas palavras. Eu comecei a escrever contos também naquela época, e nenhum foi publicado, todos foram abandonados. Foi em algum momento depois que eu me formei. Trabalhei algum tempo como professor de história da arquitetura, trabalhei também como arquiteto, como jornalista cultural. Fiz várias coisas ao mesmo tempo. Então, decidi sair do Brasil, no final de 1979, com a bolsa do governo espanhol. Eu fiquei um ano na Espanha e mais de três anos na França.

O primeiro esboço da trilogia, quer dizer, a primeira tentativa de escrever um romance foi feita na Espanha, em 1980, mas não deu certo, por várias razões. Era um assunto vasto e eu não tinha condições de escrever esse livro. Na verdade, o meu tempo, o tempo da experiência estava muito próximo de mim, e eu precisava me distanciar daquele momento da minha vida para escrever essa trilogia, de modo que eu comecei por outros romances.

Não comecei com livro de contos, como muitos, talvez a maioria, dos escritores brasileiros. Comecei com um romance que foi o *Relato de um certo Oriente*, que demorou também muito tempo, por causa das muitas interrupções, idas e vindas, mudanças de endereços, de cidades, de países. Ele só foi concluído em 1987, quando eu já morava em Manaus, e só foi publicado dois anos depois.

Então para chegar à trilogia, eu ainda passei por várias experiências de escrita de romances: pelos *Dois irmãos*, que também demorou muito, por *Cinzas do Norte*,

Órfãos do Eldorado, e foi quando eu terminei o *Órfãos do Eldorado*, que foi publicado em 2008, que eu comecei a fazer o esboço de um livro que não seria uma trilogia, mas um romance longo, de mais de 600 ou 700 páginas, que depois foi, vamos dizer, dividido em três partes, por questões até mesmo editoriais. Mas eu passei, então, esses dez anos, entre 2008 até publicar o primeiro volume, em 2017, escrevendo essa ficção.

E para isso eu voltei a Brasília – eu que tinha prometido a mim mesmo nunca mais voltar a Brasília e que acabei passando trinta anos fora do Brasil, no ano 2000 voltei – e, claro, encontrei uma outra cidade, revisei lugares do Plano Piloto, no cerrado, nas cidades satélites, que avivaram lembranças da minha juventude. Conversei com muitos amigos e amigas da minha juventude, conversei com muitos amigos e amigas daquela época, de sobreviventes, vamos dizer assim, né?!, porque muitos faleceram naquele período... e depois eu acho que fiz mais três ou quatro viagens a Brasília.

Nesse período, a partir de 2000 até 2017, eu passava temporadas curtas, às vezes mais longas. Um grande amigo meu, o poeta Nicolas Berh, me levou a tantos lugares e conhece Brasília e o cerrado com a palma da mão, então ele foi muito gentil, muito generoso, nessas revisitas a Brasília, ao DF. Então, o grande problema, como é a grande questão de quem vai escrever um romance – mesmo que já tenha escrito vários – é o narrador, as estratégias narrativas, e eu pensei que não poderia escrever essa trilogia como havia escrito os outros romances, então eu tinha que trabalhar com a mudança do estilo, também do ponto de vista, para que eles se adequassem à matéria, ao que eu gostaria de narrar. Então foi essa a minha primeira decisão, fruto dessa pesquisa e depois da descoberta de como narrar através de fragmentos, de anotações de diários e de cartas, que já aparece no primeiro romance, na *Noite da espera*, e é mais recorrente no *Pontos de fuga*, onde os personagens se multiplicam e há mais cartas, mais confissões, mais diários, tudo isso narrado em primeira pessoa. É como se, desde o segundo volume, esses jovens já estivessem mais maduros, adultos, se formando, procurando uma profissão e um sentido pra vida.

Foram anos de tentativas até construir todo esse arcabouço do que seria a narrativa. Eu passei certamente mais de um ano experimentando, como eu fiz nos outros livros. Escolher um narrador central e depois trabalhar com outros narradores e com uma dicção própria... é isso que deu muito trabalho, porque quem lê o *Pontos de fuga* percebe que o tom e a dicção, por exemplo, do Julião, é diferente dos do

Nortista, que tuteia, usa a prosódia e a fala do Norte, a segunda pessoa do singular, sempre, porque em Manaus nós não falamos "você", o que vem de uma herança portuguesa, da Amazônia, que tem uma herança muito forte da língua portuguesa de Portugal, e isso, vamos dizer, essas dicções que são diferentes, que são particulares, da Anita, de cada personagem, tudo isso deu muito trabalho, eu tive que fazer várias vezes e pensar no romance, como o Alexandre ressaltou, como um romance de formação.

Eu sempre tive um certo fascínio pelos romances de formação que existem no mundo todo. Surgiu na Alemanha, no final do século XVIII, mas depois foi muito usado no grande romance realista francês do século XIX, até a contemporaneidade. No *Grande sertão: veredas*, há ali uma ideia do romance de formação, quer dizer, a ideia da formação de um jovem, das passagens da vida, de etapas da vida, da juventude para vida adulta, e de como isso se dá em relação à moral, aos sentimentos, ao afeto, à política, enfim, à visão de mundo. É essa travessia do mar turbulento, do mar conturbado, como diz uma frase do Joyce, do *Ulisses*. Saiu agora um belo livro de ensaios chamado *Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*, onde há mais de vinte ensaios sobre romances importantes da África, da Europa, dos Estados Unidos, do Brasil, da América Hispânica, que tematizam esse gênero, que é um gênero universal. Então, eu tinha alguns parâmetros de leitura dos livros que são a nossa bússola, nossa luz, e nos inspiram, de alguma forma.

Eu trabalhei também com essa perspectiva de formação intelectual. Por isso é que no livro, nos dois volumes, há essa busca da poesia, o tempo todo, do teatro – que é talvez uma piscadela ao teatro lá do Goethe, o teatro que foi tão importante para ele –, a formação que passa pelas artes, e no caso, a formação que passa pelas artes e pela literatura, quer dizer, formar plenamente uma pessoa. Mas a gente sabe que no romance moderno a trajetória do indivíduo não se completa. Há uma interrupção, ou uma frustração, ou uma reversão, das expectativas, daquilo que se quer ou daquilo que se pode ser, e é essa negação daquilo que poderia ser que é o itinerário desejável, mas não cumprido; é o que acontece no romance moderno, porque as coisas não dão certo, o diabo sempre aparece em algum momento, e aparece travestido de várias formas. Então ele pode estar na política, pode estar nas relações sociais, pode estar no coração também, ou em tudo isso ao mesmo tempo. E um dos elementos da formação era a poesia, por isso é que surge esse guru na *Noite da espera* que é o embaixador, esse mineiro que sabe tudo, que conhece profundamente a poesia e as

artes. E depois, no segundo volume, surge um outro guru intelectual, que é o Ox, um personagem um pouco pedante, senão bastante, um liberal atormentado, porque não há lugar para um liberal autêntico no Brasil. Ele percebe que é um cara deslocado, que não tem como aplicar os seus princípios liberais numa ditadura.

É por isso que o romance é cheio de referências a poetas brasileiros, como o Fernando Pessoa – que está muito presente através de um de seus heterônimos, o engenheiro –, poetas europeus, enfim, há esse excesso de citações, que era muito próprio dos jovens – como hoje acontece quando o jovem quer ler muito, quer ler tudo, quer devorar tudo, quer devorar o universo, e isso também aconteceu com minha geração, com uma diversidade histórica que era a ditadura. Nós não podíamos, como falava a personagem Anita, falar abertamente o que nós pensávamos, mas podíamos escrever nosso diário e a nossa poesia, os nossos conflitos, enfim. E no fim, há também uma perspectiva do exílio, da errância, do desenraizamento, do deslocamento, dessa perda do eu, das referências, do ponto de origem, quer dizer a questão do exílio do Martim e de outros personagens expatriados, que foram para Paris e encontraram lá, bem ou mal, o seu outro lugar, uma nova pátria, ou uma pátria provisória.

Então, acho que é essa uma introdução que eu pensei em fazer para dar mais tempo à nossa conversa.

APÊNDICE B – Entrevista com Milton Hatoum em São Paulo

O presente, e segundo apêndice, trata-se da transcrição uma entrevista, de duração de uma hora e meia aproximadamente, que fiz com Milton Hatoum, no dia 17 de setembro de 2022, em São Paulo - SP. Nesta entrevista, foram discutidas questões acerca da sua recente trilogia, *O Lugar Mais Sombrio*, objeto de pesquisa da dissertação. Sobretudo foi comentada relação da narrativa, escrita de forma fragmentária, com a ditadura militar, momento histórico no qual se desenvolve o enredo. Nesse sentido, inserindo-se em uma das vertentes da literatura brasileira contemporânea, a obra de Hatoum procura resgatar a memória histórica da ditadura, demonstrando o não enfrentamento dos traumas e denunciando o silenciamento de vozes perseguidas a não efetivação da punição aos criminosos responsáveis pelas atrocidades cometidas nesse período. Por essa razão, resolvi incluir, também, a transcrição dessa entrevista à dissertação:

Alexandre - *O romance se inicia com a chegada de Martim, nosso herói, a São Paulo, um peregrino procurando abrigo, e aqui se enreda essa melancólica odisseia. Martim encontrou esse abrigo? Ou seria a escrita a sua forma de refúgio?*

Milton Hatoum - Na verdade, ele foi contrariado a Brasília. A angústia, ou uma parte pelo menos desse estado de melancolia, é consequência de sua separação da mãe e da vida com o pai, com o qual não teve uma boa relação. Mas seu refúgio mesmo, como acho que o leitor pode perceber, é a escrita. É este mundo interior que ele explora: relações de amizade, relações de afeto, a política, enfim, tudo o que está crescendo nele em termos de formação. E por isso mesmo é um romance de formação. E eu acho que o lugar onde ele mais, de fato, se encontra é na escrita, nos diários, na solidão. Ele experimenta uma solidão radical em Brasília. Eu conheci esta solidão, porque uma parte de Martim sou eu, mas só uma parte – na verdade, não sei o quanto dele... a gente nunca sabe dessas coisas. Mas o fato de eu estar lá sozinho, muito jovem (15 anos), sem muitas referências... tudo isso foi muito importante para que eu construísse essa personagem. Acho que tem isto, o refúgio na escrita, que depois, no segundo volume, não vai ser só dele. Você vai ver que os outros personagens também escreviam. E a escrita do diário foi importante naquele período, porque tudo era muito censurado. Acho que foi a Anita a personagem que disse “Eles

podem nos proibir de tudo, menos de escrever, de pensar”. E, de fato, mantinham esses diários. Eu li muitos diários de amigos naquela época. Amigos da minha geração que foram presos – dois deles são uma atriz e um cara que saiu comigo de Manaus para Brasília e que hoje é um documentarista. Então, esse gênero – ou subgênero –, o diário, foi importante naquela época, inclusive para a forma do romance. E antes de eu começar a escrever eu pensei nessa forma.

Alexandre - *Acompanha-se, em Pontos de fuga, uma multiplicação de vozes mais evidente do que em A noite da espera. Os diversos pontos de vista representados podem contribuir para a entender a trajetória da personagem principal?*

Milton Hatoum - A literatura sempre fala do outro, né?! O narrador, ou a narradora, ele, ela, sai do autor, da autora, mas ele, ela, tem uma certa autonomia, ele tem a sua vida. E nesse caso, vamos dizer que cada um é visto através do olhar do outro, como se estivessem sentados no meio de uma sala com um espelho circular, onde um vai vendo o outro através desse espelho e vai comentando sobre os outros e sobre si mesmo. Então, a Anita fala de cada um, mas também dela mesma; o Martim e as outras personagens, a mesma coisa. São vozes com dicções diferentes, particulares, enfim, o Nortista não fala e não escreve como o Martim, que, por sua vez, não fala e não escreve como o Julião, como a Anita, e por aí vai. O Nortista tem a voz do Amazonas, de Manaus. Ele tuteia, usa expressões amazonenses, manauaras. Ele fala “meu corpo escangalhado”. Não é comum você ouvir isso. É tipicamente do Amazonas. Vamos dizer que são memórias cruzadas, que circulam, como uma teia um pouco randômica.

Alexandre - *Nesta seara, as anotações, as cartas, os diários de Anita, Nortista, Ox, San, Cantora, Julião, Marcela, Laísa, Ângela, Vana, Dinah são o arquivo de memória de Martim. Por que seria Martim “um ladrão de memórias alheias”, como acusa Ox? E o que isso revela?*

Milton Hatoum - O narrador sempre tem que ouvir a voz dos outros, não é?! No caso desse romance, para que Martim compusesse o livro que ele estava escrevendo e para entender também o que estava acontecendo, ele tinha que se valer da memória dos outros, dos diários dos outros. Então, ele faz fotocópias dos cadernos do Ox; ele

rouba, literalmente, os diários de Anita, na loucura dele, para alimentar a própria escrita. Mas essa frase do Ox, “um ladrão de memórias alheias”, é um pouco a literatura, né?!, é um romance. Imagine todo o *Grande sertão* montado na memória do que o Riobaldo ouviu, da memória dos outros, da conversa dos outros... porque a memória tem esta particularidade, né?!, é subjetiva, e como disse o Borges uma vez, toda a criação poética é parte da memória, mas esta mesma memória é feita esquecimentos, quer dizer, a memória não escolhe o que vai ser lembrado. Quando você lembra de tudo, você enlouquece, mas quando você se esquece, você dá espaço à imaginação. E eu acho que é esse o jogo fundamental para quem escreve. Eu acabei de ler o romance de um escritor libanês chamado Elias Khoury, em que a memória, o esquecimento e o silêncio estão profundamente ligados. É um romance que trata de um genocídio, em 1948, em uma cidade que foi totalmente destruída, assim como o foram centenas de cidades palestinas. E ele quer reconstruir esse genocídio. Então, ele ouve histórias de todos os lados, lê documentos... só que ele é um bebê na época, então ele tem que recorrer à memória dos outros.

Alexandre - *Há um certo entrelaçamento entre as experiências íntimas, subjetivas e familiares e uma esfera social, coletiva, permeando a vida das personagens, o que aponta para o fato de que há microcosmos múltiplos numa realidade maior. Assim, poderíamos enxergar a república estudantil como um possível reflexo da República brasileira? Ainda, a tirania familiar pode ser tão ou mais atroz que a tirania do Estado? E como se ligam? Por que se ligam?*

Milton Hatoum - Você não precisa viver num Estado autoritário para viver uma repressão familiar. Mas nesse momento são coincidências: além dessa repressão doméstica, familiar, você tinha uma coisa maior controlando a vida social: censura, repressão, patriotismo, a direita, militares, “Brasil, ame-o ou deixe-o!”. E toda essa forma de controle se reverte também em estruturas moleculares. É o que acontece hoje.

Do ponto de vista da simbologia e da representação, cênica inclusive – porque também tem a coisa muito teatral dessa extrema direita, totalmente teatral. estão encenando. É o assunto da minha próxima crônica do Estadão. Vou chamá-la de *O fim do filme B*. Filme B é o filme do nome “dele” [alusão ao ex-presidente Jair Bolsonaro], que é muito teatralizado, muito essa dança louca da mulher dele, diretas

pela paz, motociata. A gestualidade de todos eles é muito encenada, construída, como é construído todo o discurso deles, que obedece a uma cartilha, que vem de fora inclusive, ligada à extrema direita americana. E, de fato, eu brinquei com essa república, com duplo significado, ou seja, dos estudantes de uma república oprimida por uma República, pela ditadura, e isso faz parte desse jogo mesmo de ambiguidades. Na república de estudantes, há normas também. Por exemplo, o maluco do Sérgio San que quer impor uma disciplina, para que ela funcione minimamente, mas não dá certo. Funciona, porque Julião mata os pombos no quintal, que é uma matança simbólica, mas é o ganha-pão dele, e ele acha os pombos sagrados... No terceiro volume, tem uma história sobre o fim da república, que é um pouco trágica e triste. As partes que estão um pouco no ar reaparecem no último volume, mas ela praticamente acaba, quando a Dinah é presa e cada um vai para um lado, com medo, porque era assim que funcionava, quando um amigo militante ia preso.

Alexandre - *Nesse aspecto, podemos entender a trilogia como romances sobre a ditadura ou como romances que se passam na ditadura? Como a vida das personagens, sobretudo a de Martim, é impactada pelo autoritarismo estatal? Por que essa escolha de época?*

Milton Hatoum - Eu não queria que fosse um romance político. Eu nunca quis escrever um romance político e eu acho que nem seria capaz, porque eu teria que trabalhar com os meandros do poder, com os militares, com todo o jogo político, e isso não me interessava. Mas ele é ambientado na ditadura. Acho que, sem minha experiência em Brasília, eu não teria escrito esse romance do jeito que foi escrito, porque foi muito importante minha vida lá até o fechamento do meu colégio. E aliás, fui convidado a ir a Brasília, para abrir um colóquio sobre o colégio que foi fechado. E esse colégio, que se chamava Centro Integrado do Ensino Médio, pertencia à UnB. Foi uma criação da Universidade, do Darcy Ribeiro e do Anísio Teixeira – Anísio Teixeira foi um cara genial. E esse colégio seria um modelo para a escola brasileira, um colégio dos sonhos, a escola pública de alta qualidade: com horário integral, refeição, laboratório de fotografia, grupo de teatro, cinema, salas pequenas, com poucos alunos... era um delírio, um sonho. Então, veja que essa experiência foi importante, foi pensada nesse romance de formação, nessa passagem da juventude

para a maturidade, que é onde opera o *bildungsroman*. Inclusive tem alguns acenos à obra do Goethe, do teatro.

Alexandre - *A forma descontínua dos livros é reflexo da memória? É reflexo do contexto disruptivo da ditadura?*

Milton Hatoum - As duas coisas. Os relatos fragmentados têm a ver com a nossa vida naquela época, quando tudo era mais descontínuo e fragmentado pelo normal, paralisado ou pela repressão ou pelo medo. Você não sabia se a sua escola ia funcionar na semana seguinte, se ia estar aberta. Não sabia se ia encontrar seus amigos, seus professores, enfim. Em um certo momento, entre 1968 e 1977, era mais ou menos assim. E a grande questão era essa, como narrar? Quer dizer, a questão central da literatura: como narrar? Eu não podia narrar como nos outros romances, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte*. Eu encontrei através da forma essa fragmentação, de diários, de cartas, de fragmentos de diários, como se fosse uma espécie de montagem... E às vezes eu acho que o leitor se confunde um pouco. Alguns se irritam e param de ler.

Alexandre - *Ainda sobre a forma: a numeração por cadernos sempre me intrigou. Há alguma razão? É a simulação da tentativa de organizar aquilo que é impossível de se organizar, isto é, a vida?*

Milton Hatoum - Essa é a loucura dele. Ele quer ter controle sobre esses cadernos e não consegue. Ele luta contra esse caos, e, no entanto, é vencido pelo caos. A confusão mental dele é tamanha que ele não dá conta de se organizar. É um pouco como o próprio projeto de um romance, você projeta de um modo, faz um esboço, mas sai muito diferente do resultado final. Isso serve para arquitetura também, você faz um estudo preliminar, você trabalha com a organização do espaço, com a implantação, com o entorno, aí depois você percebe que tem coisas ali que não funcionam. Há vários planos, seja o plano da organicidade, o espacial, o da circulação, o da visão exterior, o do material de construção, o da estrutura. Quantas vezes a gente sonha com uma estrutura mais leve, e não dá certo, por certas imposições não só tecnológicas, mas econômicas e tal... Eu faço esboço. Há escritores e escritoras que dizem que não fazem. Eu não acredito, tão pouco acredito no jorro verbal dos

surrealistas, isso é um mito. Os surrealistas pensaram racionalmente sobre o irracional, sobre o sonho, sobre as visões delirantes, mas escreveram sobre isso de uma forma racional. Então, vamos dizer que o Martim se confunde também nessas numerações que só levam ao caos. Ela fala pra ele isso, a confusão mental, acho que ela fala isso. Ela o conhece, de algum modo, ela pensa com ele.

Alexandre - *Há pontos de fuga para uma geração cujos sonhos foram aviltados na lama, na luz suja de uma segunda-feira? O clima de desilusão, desencanto, desesperança, frustração e melancolia é sintoma do lugar mais sombrio? De utopias abortadas pela tirania?*

Milton Hatoum - Esse lugar é múltiplo, porque você tem um lugar geográfico, um lugar sentimental, um lugar moral. Nesses lugares todos, há uma zona de sombra. Eu acho que o romance, ele tenta sempre lançar um pouco de luz nessa sombra, mesmo que seja uma luz sombria. Ele não tem saída, porque é um romance... E o que é esperança? Esperança, para mim, não é apenas uma percepção do futuro. A esperança depende muito da leitura que você faz da realidade. Então, quem achava em 1964 que a ditadura ia acabar em pouco tempo não sabia ler a realidade. Tem um personagem chamado Lázaro que é o mais radical do grupo, ele tem outra percepção, ele lia a realidade de uma outra forma – talvez pela própria origem dele, sendo negro, sendo da periferia de Brasília, de Minas, de uma família pobre do Vale do Jequitinhonha. Então, do ponto de vista do romance e do meu ponto de vista como escritor, eu acho que essa esperança não cabe. Há hoje uma tendência de escritores escreverem romances com mensagem de esperança e libertação, emancipação, uma tendência que contraria o romance, de modo geral. Se é bom, se não é; se é criticável ou não, eu deixo para o leitor, e sobretudo para o leitor crítico, porque eu não gosto de nenhum tipo de didatismo, acho que isso não me convence. Mas, ao mesmo tempo, você vê que muitos não desistem da arte, isso fica mais claro no terceiro livro. E se a gente trocar a esperança pela liberdade, a arte é mais poderosa que a esperança, do ponto de vista humano, porque a esperança depende muito da espera, do que vem, do futuro; a arte está entranhada no presente, e se ela fala do passado, ela fala do passado presente, do passado que ecoa do presente, e, no entanto, ela fala o tempo todo da liberdade, das relações humanas, com suas tensões e tragédias, mas em um gesto de liberdade. Então se a gente quiser falar de esperança, tem que falar da arte.

E quando se fala em arte, se fala em política também. A esperança pode ser muito vaga, de alguma forma ela serve para nos consolar. Tem algo religioso na esperança, tem algo de transcendente, que, para um não religioso, soa um pouco estranho. Eu sou espiritual, mas não sou religioso. Por exemplo, adoro a poesia sufi, que é o lado mais místico do islã; admiro toda a cosmogonia indígena, porque os indígenas são espirituais o tempo todo. Raramente você vê um indígena enlouquecido de raiva. Preste atenção na fala deles. Eles não têm o ódio que muitos têm. Você ouve? Davi Kopenawa falando, o Ailton Krenak, as mulheres indígenas, eles estão em outra...