

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

CONTAR OS CORPOS
MEMÓRIA E ARQUIVO DA DITADURA

NICOLE ALVARENGA MARCELLO

BELO HORIZONTE

2019

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

CONTAR OS CORPOS
MEMÓRIA E ARQUIVO DA DITADURA

Nicole Alvarenga Marcello

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

BELO HORIZONTE

2019

Ao Frei Tito Alencar de Lima (OP)

AGRADECIMENTOS

A dedicação e o esforço exigidos para que uma dissertação ganhe corpo torna imprescindível que algumas pessoas especiais nos estendam a mão neste momento. Sem seu auxílio, é quase certo de que não conseguiríamos completar esta empreitada. Gostaria então de agradecer imensamente a todos que não largaram a minha mão durante esses dois anos de pesquisa e escrita.

Em primeiríssimo lugar, **à minha mãe**, que esteve junto de mim em cada um destes 730 dias do Mestrado, presencialmente ou via *WhatsApp*, me ouvindo, apoiando, orientando e consolando; incansável, a qualquer hora do dia ou da noite;

Ao **Marcos Tapajós**, com quem eu compartilhei metade da minha existência, e que mesmo estando distante, me deu amor e apoio emocional e financeiro incondicional, sem os quais eu não teria chegado aqui;

À Profa. Dra. **Claudia Fernanda Chigres**, pela enorme ajuda durante a fase de seleção para o Mestrado e pela amizade carinhosa e sincera nestes quase três anos;

À minha orientadora, Profa. Dra. **Maria Zilda Ferreira Cury**, por me guiar com constância, liberdade, carinho e paciência, confiando em mim muito mais do que eu mesma;

Ao Prof. Dr. **Gustavo Silveira Ribeiro**, pela sugestão de leitura do romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, que acabou integrando o *corpus* desta dissertação;

Ao **Jorge Antônio Miranda de Souza**, por ter ouvido todas as minhas lamúrias e apreensões em intermináveis conversas Belo Horizonte afora;

À **Jane Oliveira**, amigona e mãe postiça, que me acolheu e me integrou a sua família e círculo de amigos quando eu não conhecia absolutamente ninguém na cidade;

Ao **Francisco Santos** e ao **João E. C. Marcello**, pela mentoria espiritual e emocional intensa e desinteressada;

Ao **Rafael Moraes**, pelos papos sinceros e pelo exemplar de *As Meninas* no Natal de 2017;

Ao **CNPq**, pela concessão da bolsa de Mestrado, que possibilitou a elaboração desta dissertação;

Aos meus gatos, **Zorro, Helena e Lili**, companhia garantida de leitura, fichamento, escrita e descanso;

Ao Prof. Dr. **Paulo Guilherme Domenech Oneto** e à Profa. Dra. **Marília Rothier Cardoso**, por terem me ensinado a pensar;

E, por fim, a **Santo Antônio de Pádua**, por não ter me abandonado um minuto sequer.

Existem mais mundos
No alto ou no fundo
Entre eu e você
Existem mais corpos
Ou vivos, ou mortos
Entre eu e você
Procure saber
Procure em mim
Procure em você
Procure em todos
Na lama, no lodo
Na febre, no fogo
Existem mais corpos
Ou vivos, ou mortos
Entre eu e você

(Ivan Lins e Vítor Martins, “Corpos”, 1975)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar como a literatura brasileira pós-redemocratização deu testemunho da violência das políticas do ditadura em vigor no Brasil de 1964 a 1985, tendo como foco dois romances: *As Horas Nuas*, de Lygia Fagundes Telles, e *Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Buscou-se, primeiramente, uma razão para que estas duas obras fossem pouco abordadas pela crítica por este aspecto, o que se deu através de uma breve revisão da literatura sobre a ditadura desde 1964 e dos fatos históricos envolvendo a redemocratização. Em seguida, a partir da constatação feita por teóricos, tais como Jacques Derrida e Shoshana Felman, de que o testemunho envolve não só o relato, mas um corpo ou uma presença em ato, considerou-se como os personagens destes romances relatam a memória do trauma e da violência, mas também como corpos podem dar testemunho, sendo trabalhados portanto os conceitos de testemunho e testemunha de maneira expandida. A partir da noção de testemunha como sobrevivente, conforme desenvolvida por Giorgio Agamben, explorou-se a animalidade em *As Horas Nuas*, visto que é o gato Rahul o personagem que narra a violência no lugar de seu dono, Gregório, torturado e morto pela ditadura. Ademais, investigou-se a condição dos “desaparecidos políticos”, situação em que se encontra Ananta, em *As Horas Nuas*, e a personagem título do romance de Caio Fernando Abreu.

palavras-chave: ditadura civil-militar; testemunho; literatura brasileira pós-redemocratização; Lygia Fagundes Telles; Caio Fernando Abreu.

ABSTRACT

This work aims at investigating how Brazilian literature after the country's redemocratization has given testimony of the violent policies of the dictatorial government in power from 1964 to 1985, with special focus on two novels: *As Horas Nuas*, by Lygia Fagundes Telles, e *Onde Andará Dulce Veiga?*, by Caio Fernando Abreu. At first, an effort was made to find the reasons why these works met with such scarce criticism with regard to this aspect, which was obtained through a brief review of the literature with that theme since 1964 and historical fact involving the redemocratization. Afterwards, departing from the assertion made by theorists such as Jacques Derrida and Shoshana Felman that testimony involves not only narrative, but also a body or a presence in act, it has been considered how the characters from these novels report the memory of trauma and violence but also how bodies can give testimony, thus working the concept in an expanded way. From the notion of witness as being the survivor, as developed by Giorgio Agamben, the animality in *As Horas Nuas* was explored, given that it is a cat, Rahul, the character that narrates trauma on behalf of his owner, Gregório, who was tortured and killed by the regime. Besides that, the condition of "forced disappearance" was explored, a situation in which Ananta, from *As Horas Nuas*, and Dulce Veiga, from Abreu's novel, are at.

keywords: civil-military dictatorship; testimony; Brazilian literature; post-redemocratization; Lygia Fagundes Telles; Caio Fernando Abreu.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	X
PRIMEIRA PARTE	20
1.1 As letras e a ditadura	21
◇ No olho do furacão (1964 – 1978)	21
◇ Euforia e calma (1979 – 1985)	28
◇ Enfim, o fim? (1985 – Hoje)	35
1.2 <i>Afectos</i>	39
◇ Diante de Lei	39
◇ O desamparo como afeto gerador	47
◇ No traço de Deleuze	53
SEGUNDA PARTE	61
2.1 Achados e perdidos: a ditadura e os romances de Lygia Fagundes Telles (ou sobre o estranho silêncio em torno de <i>As Horas Nuas</i>)	62
◇ Prelúdio	62
◇ Contemporaneidade	65
◇ <i>Tempo, Tempo, Tempo, Tempo</i>	71
◇ Lembrar apesar de tudo	75
2.2 O caso Caio (ou onde andar <i>Onde Andará Dulce Veiga?</i>)	78
◇ Três desaparecimentos	78
TERCEIRA PARTE	85
3.1 Dos corpos	86
◇ Uma experiência pessoal	86

◇ O arquivo é vivo e morto	88
◇ <i>Isto é o meu corpo</i>	96
◇ O testemunho no presente	104
3.2 <i>Não existe amor em SP: a cidade testemunha</i>	108
◇ Todo um mundo caiu	108
◇ <i>Aqui ninguém vai pro céu: o invisível ganha corpo</i>	111
◇ Colchas, tranças e voltas: um parêntese	121
3.3 A Ficção dá testemunho do horror	134
◇ Carnes vivas	134
◇ Ninguém é todo mundo	138
◇ Vida é vontade	154
◇ O som do silêncio	155
◇ <i>Tudo o que move é sagrado</i>	168
◇ Saul: sem porta-voz	173
◇ Rahul: testemunho impossível?	175
CONCLUSÃO	179
REFERÊNCIAS	195

INTRODUÇÃO

No momento em que iniciamos um trabalho de pesquisa, instante em que acreditamos ter encontrado um assunto que merece ser investigado, discutido e divulgado, em geral, não nos perguntamos como NÓS pesquisadores estamos inseridos naquele tema, embora o envolvimento exista, inevitavelmente. Nossa educação e condicionamento social, ainda muito arraigados no pensamento cartesiano, fazem com que tenhamos a crença de que somos capazes de um total distanciamento; de dissecar nosso objeto com um olhar imparcial e alheio.

Eu já não tinha muito essa ilusão. Nasci em 1984 e sempre adorei isso. Por um certo fetichismo, afinal o ano em que eu nasci é título de livro, mas sobretudo porque foi o último ano em que a nossa última ditadura vigorou no Brasil. Gostava de imaginar que enquanto minha mãe aprendia a ser mãe comigo, o país se agitava em torno do movimento das “Diretas”. Fazia essa imagem meio novelesca dela trocando minhas fraldas ou me dando de mamar enquanto assistia à cobertura de manifestações pela televisão.

Na escola, era muito claro o posicionamento dos professores e dos livros e apostilas didáticas: a ditadura tinha sido algo muito ruim e ponto. Ao mesmo tempo, a resistência ao regime militar era retratada de forma romantizada: “Pra não dizer que não falei das flores” e “O bêbado e o equilibrista”. E pensávamos que, agora, graças a Deus, éramos livres de novo. Nada de censura, de prisão, de repressão.

O Marcelo D2 do “Planet Hemp” fumava maconha no palco e pedia legalização. E o ensino privado dos anos 1990 fazia com que nos dedicássemos a outros temas mais “importantes” e atuais: violência urbana, desigualdade social, porte de armas, aborto, drogas, gravidez na adolescência, AIDS (sobretudo a AIDS). Literatura contemporânea era *A hora da estrela*, trechos de música para debate de temas de geopolítica tinham Renato Russo indagando que país era o nosso ou o Caetano confuso se aqui era ou não o Haiti, acompanhados de imagens de favelas miseráveis cheias de lixo, ou então de crianças seminuas, barrigudinhas, abandonadas em meio a um chão craquelado do semi-árido. Havia todo um subdesenvolvimento terceiro-mundista com que nos ocupar, então discutir algo “morto e enterrado”, um pesadelo do qual havíamos acordado já há algum tempo, não parecia algo relevante. Interessante é que fazia pouco mais de dez anos, mas a mim era como se fosse passado remotíssimo. Sensações próprias da infância, talvez. Ou de algo que não vivemos presencialmente.

Mas, se viver a infância e a adolescência depois da queda do Muro (e do lado de cá do Equador) tinha muito mais a ver com se indignar contra as mazelas sociais, isso não anulava

nossa percepção de que a última ditadura brasileira tinha sido violenta e injusta. Assim, nunca tinha me perguntado sobre o que tinha me motivado a pesquisar a inscrição da violência ditatorial na literatura. Foi no início do Mestrado que uma grande amiga começou a balançar minhas certezas. Tendo sido ela própria integrante de uma organização de resistência à ditadura, ao saber que meu histórico de vida não envolvia nenhum amigo ou parente preso e torturado, mas sim pai, tios, e avô paterno militares, me fez então a seguinte pergunta: "Mas por que a ditadura?"

Ao longo do tempo de pesquisa e escrita deste trabalho, conforme ia lendo e escrevendo, fui ruminando não só sobre meu objeto de pesquisa, mas também sobre mim mesma enquanto pesquisadora. E como mote a pergunta: Por que a ditadura?

Concluí que o tema chegou até mim casualmente, mas não à toa. Lembro de forma muito clara quando, em abril de 2016, em meio a estardalhaço midiático e ânimos acirrados por conta da votação do *impeachment* da presidente Dilma na Câmara Federal, terminei de reler *As Horas Nuas*. No princípio, buscava trabalhar apenas o tema da animalidade presente na obra. Porém, naquele instante, me dei conta de que, ao narrar os conflitos, as memórias e os anseios de indivíduos da classe média alta paulistana às vésperas da promulgação da Constituição de 1988, o texto que acabara de ler explorava como vinte e um anos de governo autoritário e violento afetaram a sociedade brasileira.

Acredito que o cenário de instabilidade política que então começava a se aprofundar no país acabou por direcionar meu olhar, fazendo com que eu percebesse a forte presença de uma discussão sobre a ditadura no romance de Lygia Fagundes Telles, discussão esta que poderia ser desenvolvida em âmbito acadêmico. Assim, elaborei um projeto de pesquisa de Mestrado que contemplava uma investigação acerca das formas com que a literatura produzida após a redemocratização tematizou as consequências do governo autoritário que a precedeu, em vigor no país oficialmente até 1985.

À medida que fui avançando na escrita, a fim de cumprir todos os prazos, fui me isolando. Com a convivência social drasticamente diminuída, me sobraram as conversas por *WhatsApp* com a minha mãe, que mora no interior de São Paulo, em geral enquanto eu preparava minhas refeições ou limpava a casa. Foi uma dessas ligações via *WhatsApp* que transformou toda a minha percepção, e me fez ver que meu envolvimento com o tema da ditadura era mais profundo do que uma vivência pessoal do derrotismo, da violência e da convulsão social que tomam conta de uma comunidade politicamente desestabilizada, como é o caso da sociedade brasileira desde as manifestações de 2013.

Minha mãe sempre me contava que a minha avó materna, muito católica e semi-analfabeta, tinha medo de comunistas e dizia que o Jango era um crápula. Uma única vez, quando eu perguntei se ela sabia de alguém preso ou desaparecido na nossa cidade, ela disse que lembrava que os professores diziam que não se podia falar mal do governo e só. Porém, acredito que o teor das nossas conversas — eu sempre contando trechos dos romances que estava analisando, mencionando leituras — acabaram por reavivar sua memória.

Minha mãe sempre foi uma mulher “alienada”. Exceto pela euforia com que ela chegou da rua no dia da primeira eleição direta, quando eu era criança ainda (voltou toda animada, tinha votado no Lula), parecia sempre alheia e desencantada. Depois daquele arroubo democrático-eleitoral, passou a defender o voto nulo, e não lia nem assistia aos jornais, dizia que achava tudo aquilo muito chato, que para mudar mesmo tinha que ser sem governo, tipo anarquia. Da ditadura quem falava era só o meu pai. Dizia que no dia do golpe (ele tinha oito anos em abril de 1964) ele passara a tarde jogando bola e quando voltou para casa estranhou que tinha um soldado em cada esquina. Ao entrar em casa, minha avó, desesperada, disse que tinha tido uma “revolução”. De resto, tendo sido militar, ele sempre defendeu o regime. Era um homem ao lado da “lei” e da “ordem”. Já morando no Rio, parei de visitá-lo quando um dia ele disse que, durante a ditadura, pelo menos “vagabundo amanhecia com a boca cheia de formiga”.

Na fatídica conversa que tivemos, minha mãe disse que se lembrava de ainda muito pequena ter visto algumas manifestações, com uns homens todos de vermelho, e que ela achou tudo muito lindo. Minha avó corria deles, amedrontada, e dizia que eram os comunistas, gente perigosa que queria tirar as pessoas de suas casas e deixar todos sem eira nem beira. Depois, no dia do golpe, ela lembra de ter chegado da casa de alguma coleguinha e minha avó ter dito para que não saísse mais porque o país estava em estado de sítio. À época ela não entendeu o motivo do terror de minha avó diante da situação. Com apenas seis anos de idade, ela associou a palavra sítio à designação de pequena propriedade rural. Afora a passagem anedótica, o resto do relato me impressionou demais.

Ela contou que os professores, depois de 1964, além de dizerem que não se podia falar mal do governo, viviam alertando os alunos para que tomassem muito cuidado com o que diziam, o tempo todo. Cuidado na escola, cuidado com o que você coloca nas redações... Esse clima de vigilância e medo era corroborado pelas notícias nos jornais, no rádio e na tevê: quando algum jornalista ou militante era preso, logo diziam: “Nossa! Está vendo? É isso que acontece com quem não toma cuidado, com quem desafia o governo.” E completou, encerrando seu relato: “Acho que foi por isso que eu criei vocês como eu criei. Não tem coisa pior do que viver

com medo de falar qualquer coisa, com medo de morrer. Para mim, a liberdade era a coisa mais importante do mundo.”

De repente, nossa criação, minha e da minha irmã, que eu creditava à forma “alienada” e meio mística da minha mãe de ver o mundo, ganhara todo um outro fundo. Nascer em 1984, em Caçapava-SP, sede do 6o. Batalhão de Infantaria do Exército, domiciliada no centro da cidade, a um quarteirão do QG, não me fazia filha de um “novo tempo”, mas um produto reativo do medo e do silenciamento. Lembrei-me então do que ela dizia quando eu, ainda criança, pedia para que ela reclamasse na escola da atitude de alguma professora: “Fale você mesma com ela, com educação você pode dizer TUDO”.

Lembrei do estado das paredes da casa em que morei até os dez anos — menos das do quarto da minha avó e da sala de visitas, que por algum milagre foram salvas de se tornarem uma exposição “pop art”. Nós desenhávamos nelas todas, com giz de cera, caneta, lápis, no quarto que eu dividia com a minha irmã tinha até uns rabiscos com batom. Quando alguma visita criticava a forma com que ela nos educava, minha mãe respondia: “eu acho que elas têm que ser livres para se expressar”. Eu me pergunto hoje se a própria aversão da minha mãe a se inteirar de assuntos políticos não era um reflexo de uma infância, adolescência e início de idade adulta sob um regime militar, numa cidade militar.

E sua postura firme com relação à nossa criação ainda me parece mais corajosa e tenaz quando vejo quem eram o meu pai e a minha avó materna, que morou conosco até a sua morte, em 1998. Uma mulher que queria ter sido freira, sempre dizendo “Deus tá vendo” ou “Isso é pecado”. Meu pai um ex-militar que, em vez da liberdade, tinha a disciplina como a coisa mais importante do mundo. Um homem que acreditava em limites e proibições, que questionava até quando via a gente comendo doce antes do almoço. Um homem ateu, conservador, de extrema direita, com quem eu e minha irmã, depois de adultas, acabamos por romper relações.

Respondida a questão que me acompanhou durante a escrita deste trabalho, sinto agora que estou “autorizada” a dar testemunho, a pesquisar e a escrever sobre o trauma da ditadura, investigando o modo como o assunto é retratado na literatura brasileira, mesmo não tendo sido eu mesma vítima de torturas ou prisões. Afinal, como bem colocou Jeanne-Marie Gagnebin,

Não temos que pedir desculpas quando, por sorte, não somos os herdeiros diretos de um massacre; e se, ademais, não somos privados da palavra, mas, ao contrário, se podemos fazer do exercício da palavra um dos campos da nossa atividade (como, por exemplo, na universidade), então nossa tarefa consistiria, talvez, muito mais em restabelecer um espaço simbólico onde se possa articular aquele que Hélène Piralian e Janine Altounian chamam de “terceiro” — isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, [...]. No sonho de Primo Levi,

deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir essa história, [...]. Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, inventar o presente.¹

Este trabalho é fruto de uma investigação séria, feita com critério e honestidade. Mas venho alertar que não me coloco aqui apenas como pesquisadora, mas também como “terceira”, nos termos de Jeanne-Marie Gagnebin. Assim, o que consta nas páginas a seguir é resultado de minhas pesquisas e reflexões, mas também uma espécie de testemunho. É científico, mas nem por isso impessoal. De modo que esta introdução faz-se também como uma dedicatória, àqueles que me criaram.

É necessário, contudo, abordar os aspectos práticos e teóricos da pesquisa. Seguem então alguns esclarecimentos acerca dos resultados apresentados.

Ao longo da primeira fase de investigações, notei que o seguinte panorama se delineava na literatura brasileira pós-redemocratização: depois de cerca de vinte anos de pouco debate literário e crítico no que se refere à ditadura, esse período da história recente do país voltou a ser um tema que recebe bastante atenção da crítica, da mídia e do público. Ao mesmo tempo, percebi que, da ficção sobre a ditadura publicada na segunda metade da década de 1980 e durante toda a década de 1990, dois romances que a trataram com bastante densidade continuavam sendo praticamente ignorados pela crítica por esse aspecto: *As Horas Nuas* (1989), de Lygia Fagundes Telles, e *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu.

Assim, na primeira parte desta dissertação, passei em retrospecto as principais características da literatura que teve a ditadura por tema. Segmentei esta produção em três momentos: de 1964 até a consolidação da reabertura, em 1978; em seguida, o período de transição para a democracia, que vai até 1985; e, por último, da redemocratização até os nossos dias.

Deste primeiro período, ressaltou-se a reemergência do naturalismo (romance-reportagem) e o uso da alegoria, a partir do pensamento e das reflexões de Flora Süssekind e Idelber Avelar, em *Tal Brasil, Qual Romance?* e *Alegorias da Derrota*, respectivamente. Da

¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Memória, história, testemunho”. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 56-57.

constatação de uma heroicização da figura do jornalista e do personagem militante de organizações de luta armada depreendeu-se uma discussão em torno da postura assumida tanto pelos ex-integrantes da resistência ao regime quanto das Forças Armadas, no sentido de construir um diálogo crítico em busca do esclarecimento do momento histórico em questão. Foram também elencados outros recursos estilísticos utilizados pela ficção para tratar da ditadura, tais como a ironia e a fragmentação.

Do período de transição, procurei demonstrar, apoiada principalmente nas análises críticas de Heloísa Buarque de Hollanda, como o mercado literário e a mídia da época centraram-se na publicação dos relatos de ex-militantes, ao mesmo tempo em que se deu pouca ou nenhuma atenção à ficção que possibilitaria construir um debate acerca da ação e da postura dos movimentos de oposição ao regime. Depois de desenvolver uma reflexão concernente à relação entre literatura e censura, — num desdobramento de ideias já elaboradas acerca da questão do “vazio cultural” que supostamente haveria se instalado no país depois da reabertura, apesar do fim da censura — prossegui por uma via de análise no sentido de compreender as razões deste pouco interesse em se publicar, divulgar e criticar trabalhos ficcionais que divergissem muito do estilo de autobiografia romanceada, o qual prevaleceu entre os textos de verve testemunhal daqueles que fizeram oposição à ditadura.

Traçado o panorama com as principais características identificadas na literatura sobre a ditadura produzida de 1964 a 1985, concentrei-me então nos modos com que a produção literária vem tratando das consequências da violência ditatorial após a redemocratização. Procurei refletir acerca das razões que levaram a um quadro de relativo silêncio em torno do tema, seguido de um crescente interesse pela discussão e contextualização da ditadura, literária e criticamente.

Na sequência, foi construída então uma breve análise dos desdobramentos políticos e jurídicos envolvendo questões herdadas da época ditatorial, tais como os poderes outorgados aos militares pela Constituição de 1988 e a interpretação da Lei da Anistia. Segui esta via de análise por acreditar que a produção literária contemporânea sobre a ditadura tem sido uma resposta e esteja em diálogo com outros discursos dentro da sociedade, em especial com a esfera jurídico-política. A argumentação foi baseada na ideia de que, não tendo sido até hoje julgados e responsabilizados os autores dos abusos perpetrados contra presos políticos durante a ditadura, a produção literária contemporânea que tematizou sobre a ditadura seria uma escrita *desamparada*.

Para o desenvolvimento desta ideia foi utilizado o conceito de desamparo, conforme concebido por Vladimir Safatle, em *O circuito dos afetos*². Assim, foram estabelecidos dois modos possíveis de se construir uma literatura sobre a ditadura a partir do desamparo: de demanda por apoio e segurança; ou como meio de afirmação, expondo-se a partir da vulnerabilidade. A principal hipótese aqui defendida é a de que a escrita literária que tratou das consequências da violência ditatorial após a redemocratização agiu majoritariamente conforme a primeira categoria, numa tentativa de se fazer justiça diante da inação das instituições democráticas nesse sentido. Em contrapartida, a escrita sobre a ditadura fundamentada numa afirmação do desamparo se constituiria como uma “literatura de esquerda”, segundo conceito desenvolvido por Damián Tabarovsky³.

Na segunda parte, busquei identificar as razões que fizeram com que a inscrição da memória da ditadura e suas consequências em *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?* fossem até hoje pouco discutidas, analisadas e exploradas pela crítica em âmbito acadêmico.

Visto que *As Meninas* e *As Horas Nuas* têm afinidade temática (por abordarem questões relativas às vivências e direitos das mulheres durante o período ditatorial), inseri nesta parte do trabalho uma análise comparativa dos dois romances, com vistas a questionar a seletividade operada pela crítica e pelo público. Em suma: por que *As Meninas* é sempre mencionado como o principal romance de Lygia a tratar do tema da ditadura, enquanto *As Horas Nuas* explora a questão com igual profundidade? Em seguida, faço também uma análise da situação do romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, por esta mesma perspectiva.

Na terceira parte do trabalho explorei a questão do testemunho, bem como empreendi uma interpretação de como o *corpus* selecionado coloca expõe a questão. A existência de uma vasta fortuna teórica e crítica acerca do testemunho — desenvolvida sobretudo a partir das catástrofes ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial —, bem como o rigor científico e acadêmico, demandam que sejam definidos os parâmetros que orientam nossas teses. Começo, então, por esclarecer que, embora minhas reflexões desestabilizem as noções habituais de testemunho, em momento algum pretendi desautorizar ou questionar a validade dos testemunhos *stricto sensu*, ou seja, os relatos de caráter não ficcional feitos pelas vítimas ou testemunhas diretas sobreviventes de qualquer tipo de injustiça ou violação. Porém, como a literatura é produzida dentro de um contexto social, cultural e histórico, por indivíduos que vivem inseridos neste contexto, considero os romances que integram o *corpus* desta dissertação

² SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2016.

³ TABAROVSKY, Damián. *Literatura de esquerda*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

como testemunhos da violência ditatorial, pois seus textos expõem em profundidade suas consequências, por escritores que viveram este período da história brasileira.

Meu ponto de partida para pensar o testemunho foram as reflexões de Agamben acerca do assunto em *O que resta de Auschwitz*. Pela perspectiva do filósofo italiano, o testemunho “é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias incomunicáveis.”⁴ Entende-se que, para Agamben, a testemunha não viveu “na carne” a experiência limite daquele que sucumbiu, mas, compartilhou daquele momento de sofrimento e, tendo sobrevivido, pode contar a história.

Quando li *As Horas Nuas*, identifiquei imediatamente nos personagens de Rahul e de Gregório essa parceria entre duas consciências necessária para a existência do testemunho, segundo os parâmetros de Agamben. Rahul está presente no momento do suicídio de Gregório, sofre com a perda de seu tutor e companheiro, e é ele a voz narrativa escolhida por Lygia Fagundes Telles para relatar o ocorrido. Há um detalhe, porém. Essa voz narrativa é um gato e, como o próprio personagem comenta, ele teria dito, se *pudesse* dizer. Restava, após a leitura, a sensação de que naquele texto havia a presença de um pesado silêncio. A partir daí, comecei a pensar na possibilidade de o testemunho poder carregar junto de si uma presença, incapaz de ser comunicada por meio do sentido.

Minha hipótese de que os corpos pudessem se colocar como elementos do testemunho fundamentou-se, inicialmente, no ensaio “Quando as imagens tocam o real”⁵, de Georges Didi-Huberman. A partir da ideia de que em cada imagem “sobrevivente”, que chega a nós, “arderiam” todas as imagens que sucumbiram à barbárie, busquei também pensar como os corpos da cidade, dos escritores e dos personagens (o gato Rahul, de *As Horas Nuas*, e Saul, de *Onde Andará Dulce Veiga?*) poderiam ser agentes do testemunho. Amparada também pelas reflexões sobre o testemunho de Jacques Derrida, Shoshana Felman e Giorgio Agamben, defendi então a ideia de que o testemunho envolve não só a linguagem, mas um colocar-se em ato, ou seja, o testemunho extrapola a expressão pela linguagem verbal e possui um corpo, que se faz presente. Para explorar escritor como um corpo que dá testemunho, foram também essenciais os conceitos de devir e literatura menor, de Deleuze & Guattari, e o conceito de uma “escrita fora de si”, conforme elaborado por Ana Kiffer.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 147.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012

A intenção principal desta parte do trabalho foi a de chamar a atenção para os danos causados pela violência de uma ditadura no tecido social de uma nação, trazendo um maior aprofundamento a um debate que, em geral, limita-se a denunciar a violência perpetrada pelos agentes da repressão contra os quadros integrantes dos movimentos de resistência armada, ou seja, àqueles que à época integraram a guerrilha urbana. Embora seja importante manter um posicionamento de cobrança por justiça e verdade, a concentração das falas unicamente na ação da ditadura contra a resistência armada acaba fazendo com que a sociedade não reflita sobre os prejuízos de um governo ditatorial de maneira ampla, considerando-se imune à violência de um regime violento, repressor e autoritário.

Por fim, gostaria de esclarecer um pequeno detalhe acerca da terminologia utilizada para designar a ditadura em vigor de primeiro de abril de 1964 a 15 de março de 1985⁶. Faço uso do termo “civil-militar” apenas quando acompanhado da palavra “ditadura”, como forma de designação oficial do período, permitindo que não haja confusão com outros períodos ditatoriais vividos no Brasil. Quando me refiro ao longo do texto a “regime” ou “governo”, uso apenas o adjetivo “militar”. Embora seja sabido e importante apontar o colaboracionismo da sociedade civil e do empresariado brasileiro com a ditadura instituída em 1964, o fato é que foram as Forças Armadas que levaram o golpe adiante e que se mantiveram no comando do país, com generais ocupando a Presidência e altos postos de comando. Inclusive, superestimar a participação e o apoio civil à ditadura tem sido uma das estratégias negacionistas contemporâneas das próprias Forças Armadas, como fica claro em entrevista com o historiador Boris Fausto, publicada no jornal *El País*:

El País: Em nota enviada sobre as “comemorações” do 31 de março, o general Azevedo, ministro da Defesa, e os comandantes das Forças Armadas, destacam que a intervenção militar ocorreu com o apoio da população e citam a Marcha por Deus e a Família. O senhor considera que de fato o golpe foi apoiado pela população? Até que ponto a Marcha pode ser vista como representativa do conjunto da sociedade?

Boris Fausto: A Marcha da Família com Deus pela Liberdade mostrou que o golpe tinha um lastro social significativo no meio urbano, em setores da classe média e da classe alta. Mas daí a falar em “movimento representativo do conjunto da sociedade” vai uma enorme distância. A divisão social era evidente, mesmo no seio das Forças Armadas. Basta lembrar o número de expulsões e violências na instituição militar, logo após o golpe.⁷

⁶ Data em que José Sarney tomou posse interinamente como presidente.

⁷ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/30/politica/1553984610_147330.amp.html?_twitter_impression=true&fbclid=IwAR2CsdRp1FEhfbyTyYYKUyLLq0E4vhdJCzmdifWqY-2iBjVhtp_ITi4Ghls (acesso em 31 mar 2019).

No mais, optei também por manter apenas “militar” ou “militares” como designação geral em prol da fluidez e da economia no grosso do texto argumentativo.

PRIMEIRA PARTE

1.1 AS LETRAS E A DITADURA

NO OLHO DO FURACÃO (1964-1978)

Ainda que o objetivo, nesta dissertação, seja analisar a literatura produzida sobre a ditadura civil-militar brasileira após a redemocratização, acredito que seja necessário, a princípio, traçar um esboço do tratamento dado ao tema durante os anos de vigência daquele regime e durante o período de transição. Este procedimento retrospectivo não pretende a exposição de um panorama da literatura sobre a ditadura por uma perspectiva discursiva histórico-linear. Em vez disso, espero que o exame do modo como a literatura tematizou e criticou o regime sob condições sociais e políticas consideradas mais adversas — ou seja, quando os militares ainda estavam oficialmente no poder — auxilie na compreensão dos rumos que essa discussão veio a tomar no cenário literário do país democratizado.

Percebe-se, primeiramente, que a produção ficcional durante a vigência da ditadura não se furtou a discutir e contextualizar por meio dos mais diversos recursos estilísticos a situação de autoritarismo, repressão e violência que o país viveu após o golpe de 1964.

Em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Eurídice Figueiredo aponta que, de 1964 até a promulgação da Lei da Anistia, em 1979, houve farta publicação de obras de ficção e não-ficção que denunciavam a violência da ditadura.⁸ Neste levantamento, no âmbito ficcional, a autora dá destaque e analisa brevemente sete romances: *Quarup* (1967), *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do Baile* (1976), e *Sempreviva* (1981), todos de Antônio Callado; *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; *Zero* (1975), de Ignácio Loyola Brandão; e *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós.

Além de a crítica e o combate ao governo militar terem se tornado um tema recorrente na literatura produzida no país, a ditadura também influenciou suas formas de expressão, como aponta Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?*. Segundo a crítica, a censura ferrenha que atuava sobre a imprensa fez reemergir, nos anos 1970, a prosa de verve naturalista, agora sob a forma do romance-reportagem. Cito:

Se o que não se possuía eram informações e formas de atuação política eficazes, se o jornal está sob censura rigorosa, cabe à literatura exercer a sua função. Por isso ficção e jornalismo se tornam termos inseparáveis nos anos

⁸ FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7letras, 2017, p. 50.

Setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativas *factuais* e não *ficcionais*. [...]

O que faltava ao país? Dentre outras coisas: a liberdade de expressão e de informação. Os romances-reportagem tentam suprir essa carência.⁹

Este deslocamento do conteúdo jornalístico para a literatura, embora desse a impressão ao público de se constituir como um canal de afluência das informações suprimidas dos jornais pelo governo, consistia apenas em um recurso ilusório de revelação da “verdade”, pois, como ressalta Sússekind:

Se pensarmos, no entanto, no próprio jornalismo dos anos Setenta, vemos que uma das áreas menos afetadas pela lei da censura prévia foi a crônica policial. [...] Quando o romance-reportagem opta pelo tom e pelos assuntos da crônica policial não está rompendo nenhuma grande barreira imposta pela censura aos meios de comunicação. Está escolhendo a área mais fácil dentro do próprio jornal, uma das menos expostas à censura.¹⁰

Além de trazer uma sensação de conforto ao leitor, dando-lhe a ilusão de que se tem acesso a uma espécie de denúncia, pode-se inferir também que o romance naturalista dos anos 1970, travestido de veículo de revelação exclusiva de conteúdo “banido”, no fundo também aplacava uma sanha sensacionalista da sociedade, ao mostrar “os bastidores” da vida de vítimas de crimes passionais e de seus algozes, ou então ao relatar os mistérios e irregularidades envolvendo alguma catástrofe urbana.

Acerca do sucesso do romance-reportagem no Brasil dos anos 1970, Idelber Avelar dialoga com as reflexões de Sússekind, defendendo que a elevação do jornalista a uma espécie de “herói” correspondia a uma tentativa de reparação da sensação de derrota instalada no país, ao mesmo tempo em que refletia uma construção narrativa épica do cenário político nacional:

Esta heroicização do jornalista preencheu, também de forma imaginária, o vazio criado pela derrota da oposição armada à ditadura. [...]

Está correta, então, Flora Sússekind [...] quando sugere que a função do romance-reportagem foi a de oferecer uma *compensação simbólica*. Sua função compensatória consistia não só em fornecer informação bloqueada pela censura, mas também articulava uma dimensão afetiva.

Numa sociedade civil que enfrentava uma derrota desmoralizante, a literatura se encarregava de assegurar-nos de que a verdade e a razão estavam do “nosso” lado. Ao inscrever-se na retórica maniqueísta da ditadura, o naturalismo não só renunciou a converter-se em espaço de reflexão sobre os erros da resistência ou as concepções míticas do nacional-populismo hegemônicas na esquerda. Reforçou também uma substituição compensatória pela qual a classe média expiaria a culpa de haver se juntado à histeria

⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984, p. 174 e 177.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 181-182

anticomunista e apoiado o golpe na esperança de uma ascensão social que afinal se veria fracassada.¹¹

Ainda de acordo com Sússekind, a faceta alegórica da literatura naturalista dos anos 1970 mostrou-se redutora em termos de possibilidade de construção de um pensamento crítico e questionador do momento político do país a partir da literatura:

Esse parece ter sido o procedimento por excelência do romance-reportagem: *singularizar*. Se não dá para fazer História, narra-se *uma* história. [...] Toma-se um fato da crônica policial e, ao explorá-lo ficcionalmente, se dá a impressão de estar falando sobre toda a organização social e política do país. [...] Uma cadeia de alegorias serve de eixo à produção romanesca dos anos Setenta. Toma-se “seção policial” por “jornal”, assim como se toma “redação de jornal” por “sociedade brasileira”.¹²

Essa “heroicização” do jornalista a qual tanto Avelar quanto Sússekind fazem referência não foi, contudo, um privilégio concedido apenas ao narrador e/ou autor dos romances-reportagem. Nos anos 1970, muitas obras fora deste formato também retrataram os traumas gerados pela violência e pela repressão ditatorial num tom de denúncia que, conforme apontou Renato Franco, acabam por apresentar o preso político como um misto de herói e mártir¹³, como é possível observar no romance *Em Câmara Lenta*.

Na passagem a seguir, ao dar sua visão dos companheiros que abandonaram a luta, o narrador personagem de *Em Câmara Lenta* constrói uma imagem bastante maniqueísta acerca da decisão tomada por alguns deles:

Aqueles que tiveram medo e caíram fora, aqueles que foram tratar da vida: todos têm o mesmo olhar culpado, o mesmo gesto esquivo, a mesma face culpada. Porque eles sabem, pelo menos esses que conheço, que tão-somente trocaram sua consciência pela tranquilidade. Venderam o pouco que havia de bom neles pela possibilidade de não arriscar a pele. Mas vivem, dia a dia, com a consciência de que se venderam, com o conhecimento de que estão fugindo e sua alegria será sempre uma alegria falsa, seu sorriso será sempre fingimento. Marcados. Alguns fingindo fazer alguma coisa, se enganando com lantejoulas. Bebendo nos bares pela nossa morte, pela morte dela e de todos os outros — e sozinhos, irremediavelmente sozinhos, mesmo que se juntem em multidões, tão solitários quanto nós. Mais solitários porque não suportam a si mesmos, porque sabem que abandonaram a única coisa que vale a pena fazer. E hesitam: ficam na beira da praia sem coragem. Lúcia escreveu para uma amiga; quer voltar. Na hora que o perigo se tornou real, na hora em que todos ainda acreditavam, ela saiu fora. Naquela hora ela mesma ainda acreditava, foi embora por medo. E agora, agora que os mortos já chegam a

¹¹ AVELAR, Idelber. Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, pp. 78-79.

¹² SÚSSEKIND, Flora. *op. cit.*, p. 183.

¹³ FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003, pp. 361-362.

centenas, agora que tudo está se dismantelando [...] quer voltar. Quando era possível fazer alguma coisa, ter uma esperança ainda, ela desertou.¹⁴

Escolhi justamente este trecho (e o romance de Tapajós)¹⁵ — que ilustra como pode ser construída uma figura idealizada do militante na literatura — não para denunciar a pouca capacidade de se elaborar uma visão crítica num texto em que os personagens reduzem-se quase que a estereótipos, mas sim para ressaltar como esta literatura produzida “no calor da hora” acaba por revelar como os integrantes de organizações de luta armada experimentavam suas decisões: alimentando uma grande culpa no caso de uma escolha que privilegiasse o bem-estar pessoal e a preservação da integridade moral e física, e com abnegação e sentimento de estar cumprindo uma missão “maior”, no caso do engajamento resoluto. Ou seja, a oposição armada ao regime é vivida de maneira praticamente religiosa.

Algumas características de *Em Câmara Lenta* vêm corroborar essa asserção. Primeiro, o fato de sua narrativa se constituir como uma primeira tentativa de autocrítica da luta armada, conforme expõe o autor ao fim da pequena introdução ao romance: “De certa forma ele é um balanço e uma autocrítica, um esboço em torno do dismantelamento das organizações de esquerda e da reação dos militantes a respeito desse fato.”¹⁶

Maria Zilda Cury e Rogério Silva Pereira observam como a vontade de autocrítica deste romance o aproxima de uma narrativa da confissão, e apontam como esta, originalmente um dos sacramentos da Igreja Católica, foi incorporada pela sociedade, aí incluídos os movimentos de guerrilha do século XX¹⁷:

Naturalizada no ocidente, originalmente assentada dentro do mundo católico, a confissão, na Modernidade, penetra vários ramos das práticas sociais — entre eles, a ciência e o direito — e se institucionaliza como principal mecanismo de produção da verdade. [...]

Ao fazerem sua autocrítica interna, no seio da clandestinidade, os militantes realizavam literalmente uma confissão, sendo o grupo o confessor, com poder de vida e morte sobre o militante confidente. [...] Como na confissão católica ou jurídica, havia penitências e penas. [...]

Em Câmara Lenta, como se disse, é autocrítica que reconhece a luta armada como erro fundamental da esquerda.¹⁸

¹⁴ TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1977, pp. 101-102.

¹⁵ Sabe-se que este romance de Tapajós, de fundo autobiográfico, foi escrito enquanto ele ainda estava preso, e que os trechos manuscritos foram retirados da cadeia clandestinamente por seus pais, por ocasião das visitas. Cf. FIGUEIREDO, Eurídice. *op. cit.* p. 61. CURY, Maria Zilda Ferreira; PEREIRA, Rogério Silva. *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: maio/ago 2018, n. 54, pp. 435-436.

¹⁶ TAPAJÓS, Renato. *op. cit.*, p. X

¹⁷ CURY, Maria Zilda Ferreira; PEREIRA, Rogério Silva. *op. cit.*, pp. 435-436.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 439-440.

A outra característica que reafirma a forma messiânica com que os militantes viviam sua participação nos movimentos de guerrilha são as frequentes referências feitas a uma intenção de martírio. Assim como os religiosos do passado católico, que encaravam a morte por professarem sua fé com resignação e coragem, os guerrilheiros continuam atuando no movimento como uma missão — honrar os que já morreram em confronto armado e os que continuam se arriscando — mesmo sabendo que sua luta está fadada ao fracasso e, muito provavelmente, à morte, como se percebe no seguinte trecho:

Eles não sabem de nada. Não sabem o que é carregar nas costas centenas de mortos, não sabem o que é a generosidade de quem oferece a vida pelos outros, não sabem o que é a esperança maior, a esperança de mudar o mundo e não sabem o que é a morte dessa esperança. [...] Eu fiquei sepultado na madrugada, ancorado, preso, comprometido com os que tombaram e com os que vão tombar. Não é possível desertar daqueles que continuarão tentando de armas na mão: mesmo que não acredite mais, é a eles que eu pertenço. A eles, aos heroicos, generosos, honestos combatentes da derrota. A morte na derrota, o combate inútil até o fim, tem a grandeza desesperada de todos os gestos definitivos. A única escolha aceitável é a luta e quando não se pode mais lutar, a morte.¹⁹

Mas, se a manifestação e a defesa de um comportamento messiânico com relação à resistência eram perfeitamente compreensíveis na literatura produzida em plenos “anos de chumbo”, o atual posicionamento de alguns desses ex-militantes demonstra que, mesmo passados mais de 30 anos da redemocratização, a sociedade brasileira ainda carece de uma reflexão séria e aprofundada sobre seu último período ditatorial.

Se as Forças Armadas, mesmo depois de instaurada a “Comissão Nacional da Verdade”, se recusam a abrir seus arquivos a fim de esclarecer as reais circunstâncias em que foram mortos cidadãos perseguidos e/ou presos por oposição ao regime²⁰, bem como desvelar o envolvimento dos representantes do governo militar nos casos de graves violações aos Direitos Humanos, a situação se repete entre os ex-integrantes da resistência.

No capítulo inicial de *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Eurídice Figueiredo mostra-se pouco aberta a um debate que contemple uma avaliação crítica da resistência armada durante o período ditatorial:

Se os chamados subversivos defendiam ideias socialistas e comunistas, se não eram verdadeiros democratas, não cabe cogitar o que teria acontecido caso eles tivessem sido vitoriosos, assim como não procede a hipótese de que Jango estaria prestes a instaurar um regime comunista. O jornalista Marcelo Netto chegou a escrever que foi bom para o Brasil “que os militares tenham vencido

¹⁹ TAPAJÓS, Renato. *op. cit.*, pp. 85-87.

²⁰ TELES, Edson. *O abismo na história*. São Paulo: Alameda, 2018, pp. 55-56.

aquela guerra suja dos anos 1970”. [...] O que me parece relevante abordar é como as autoridades do país deram carta branca a policiais e militares [...] a fim de eliminar pessoas de forma sistemática, simulando teatrinhos ou descartando os corpos como se fossem animais.²¹

Nesta passagem, quando Figueiredo critica Marcelo Netto, ex-militante do PCdoB nos anos 1970, ela se refere à apresentação escrita pelo referido jornalista ao livro *Memórias de uma guerra suja*. Cito trecho:

A luta política clandestina gerou desnecessárias barbaridades. É feio para um militar de carreira torturar e matar um inimigo já preso e desprotegido. É indigno. [...] Os militares não devem ter medo de conviver com os erros de um passado que acabou levando, por caminhos tortos, a um Brasil melhor. Aquilo foi uma guerra nojenta. [...] Os esquerdistas, que se locupletam arrotando atos heroicos que nunca praticaram, deveriam botar a viola no saco e ir trabalhar. Os militares estão ajudando mais o país do que eles. [...] Falo sobre as Organizações Globo e a *Folha de São Paulo* [sabidas apoiadoras do regime militar] por gratidão, mas ciente de que vou irritar uma minoria que pensa diferentemente de mim, por motivos pouco recomendáveis, na mesma linha daqueles que vão tentar continuar tirando proveito pessoal das revelações de Claudio Guerra.²²

De fato, o discurso calunioso, difamatório, ofensivo e redutor do jornalista é um desserviço para a História do país, e apenas alimenta a falsa ideia de que as Forças Armadas se viram na contingência de agir com “dureza” diante da violência das organizações de oposição, quando na realidade se sabe que a tortura era uma política de governo, baseada na técnica de contraguerrilha, como confirmou Leneide Duarte-Plon em *A tortura como arma de guerra*. Nesta obra, munido de documentação e relatos à jornalista, o general reformado Paul Aussaresses explica como o exército francês ajudou a instaurar esta prática, desenvolvida na guerra da Argélia, junto ao exército brasileiro.²³

A postura de Figueiredo demonstra um movimento de denúncia legítimo no que tange a conduta das Forças Armadas e do Estado democrático, visto que o governo brasileiro ainda deve às vítimas de violações da ditadura seu direito à verdade e à justiça. Ao mesmo tempo, não parece existir na autora um ímpeto em construir uma reflexão mais aprofundada sobre a ditadura em seus outros aspectos, principalmente no que diz respeito às ações e à ideologia das organizações de resistência ao governo militar. Inclusive, mais adiante na mesma obra, Figueiredo acaba descrevendo o trabalho de memória como uma forma de “tributo”, “mitificando”, portanto, aqueles que se opuseram ativamente ao regime:

²¹ FIGUEIREDO, Eurídice. *op. cit.*, p. 14.

²² NETTO, Marcelo. In: *Memória de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012, pp. 21-24.

²³ DUARTE-PLON, Leneide. *A tortura como arma de guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

Todo livro — ficção ou depoimento —, todo filme — documentário ou ficcional —, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, *é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e mais democrático*. [...] Ao rememorar as vítimas, a arte suscita a reflexão, na esperança de que não ocorram novas catástrofes.²⁴

Tenho ciência de que é muito difícil levantar uma voz crítica com relação aos movimentos de resistência à ditadura, dada a situação de descrédito de seus ex-membros perante a sociedade brasileira, que acredita extensivamente que essas pessoas não passavam de terroristas. Em geral, mencionam-se os assaltos a banco praticados pelos integrantes destas organizações como insinuação de que estes não passavam de criminosos, como qualquer outro, interessados em dinheiro “fácil”. Esta digressão acerca do discurso e do comportamento tanto das Forças Armadas quanto das organizações de oposição à repressão durante os anos 1970 se faz necessária porque indica como uma boa parte da literatura produzida neste período refletiu o pensamento e o discurso reinante à época, que, como se vê, ecoa de maneira problemática até os nossos dias.

Porém, nem só de alegorias e denúncias se constituiu a literatura que tematizou a ditadura em seu período mais violento e repressor. Ao final de *Tal Brasil, qual romance?*, Sússekind também aponta a ironia e a fragmentação como recursos utilizados para questionar e denunciar a violência do governo militar, e analisa brevemente dois romances que, segundo a autora, teriam feito uso destes recursos de maneira crítica e inventiva: *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu; e *Zero* (1975), de Ignacio de Loyola Brandão.²⁵

À referência feita por Sússekind, acredito que valha acrescentar o romance de Antonio Callado, *Reflexos do Baile*, de 1976, como um exemplo de obra que quebra o esquema alegórico e naturalista da literatura sobre a ditadura dos anos 1970. O centro da narrativa de Callado é um plano de sequestro de um embaixador, engendrado por militantes de um grupo de oposição à ditadura. Com uma estrutura epistolar e, portanto, em mosaico, o autor expõe a sensação de insegurança que grassava entre os diplomatas estrangeiros alocados no Rio de Janeiro em meio à onda de sequestros de embaixadores, bem como o alcance e a brutalidade da violência do sistema policial repressivo, que não se limitou somente aos membros de organizações clandestinas.

²⁴ FIGUEIREDO, Eurídice. *op. cit.*, p. 35.

²⁵ SÚSSEKIND, Flora. *op. cit.* p. 185.

EUFORIA E CALMARIA (1979-1985)

Nos anos imediatamente posteriores à promulgação da Lei da Anistia, a literatura viveu um período em que a atenção do mercado, da crítica e do público se voltou para os relatos com verve de testemunho-denúncia dos ex-presos políticos e retornados do exílio. Além da proliferação de relatos dos ex-militantes, a ficção que tratou da ditadura durante a década de 1980 não apresentou a mesma intensidade dos quinze anos anteriores. A princípio, esta diminuição de fôlego ficcional para narrar as consequências da ditadura não faria sentido; afinal, findado o regime militar e extinta a censura, o campo estava finalmente livre para criar e publicar. Não foi o que aconteceu, porém.

O fato é que a literatura durante o regime militar foi o campo de produção cultural que menos sofreu perseguição, ocupando, como notaram Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, “um lugar até certo ponto privilegiado diante da censura oficial”²⁶. Nos textos de Zuenir Ventura, “O Vazio Cultural” e “A falta de Ar”²⁷ — ambos publicados pela primeira vez na revista *Visão*, em 1971 e 1973, respectivamente —, é possível perceber, inclusive pelas declarações de artistas e intelectuais, que as áreas mais afetadas pela censura foram o teatro, o cinema, a imprensa, a música popular e, em âmbito acadêmico, a área das ciências humanas. Em nenhum desses depoimentos são citadas as obras literárias ou os autores censurados, mesmo quando é um escritor quem concede a entrevista, como no caso de Alceu Amoroso Lima.²⁸

Esta vigilância acirrada sobre o teatro, a música e a produção audiovisual poderia ser explicada pela maior capacidade de alcance destas manifestações artísticas frente à forma de contato do público com o texto escrito. Enquanto, por exemplo, um simples rádio de pilha é capaz de veicular informação e conteúdo musical e artístico mesmo a pessoas ocupadas com alguma atividade profissional ou pessoal, o livro exige um conhecimento básico (embora ainda não universalizado), um poder aquisitivo razoável, além de requerer tempo livre, e concentração. Em ensaio de 1978, Silviano Santiago expõe as características restritivas do livro como veículo de circulação de informação e conscientização massiva da população, reduzindo-

²⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 103.

²⁷ VENTURA, Zuenir. In: *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, pp. 40-85.

²⁸ *Ibidem*. pp. 71-74.

o a um produto de acesso quase que exclusivo das classes médias e altas, ou seja, da elite intelectual do país:

pode-se dizer que, apesar de tudo, o luxo não é a componente técnica ou formal do texto, inerente ao romance-século-XX, mas o luxo é o livro. O livro em edições de 3 mil exemplares num país de 110 milhões de habitantes. Objeto caro, por um lado; um tanto quanto “difícil”, por outro lado; impróprio para circular num país de analfabetos ou semianalfabetos, por um terceiro lado; marginalizado numa nação onde tudo é feito para incrementar os meios de comunicação de massa e nada para incentivar a rede bibliotecária, por mais outro lado, e *finalmente* censurado quando ameaça arreganhar a boca e engolir outros leitores que não os seus 50 ou 60 mil.²⁹ [grifos meus]

Hollanda e Gonçalves, assim como Santiago, apontam que, apesar de a literatura ter sido menos vigiada pela censura — visto que suas características individualistas de consumo restringiam um alcance amplo da população —, ainda assim ela sofreu as consequências de um momento político limitante para a livre expressão e disseminação de informações e ideias.³⁰

Flora Süssekind percebe uma mudança na ação da censura à literatura, que intensificou sua atuação sobre este segmento a partir de 1975, segundo a autora, devido ao *boom* editorial experimentado a partir desta data, e também por uma maior disponibilidade dos censores, visto que com os altos custos de produção do teatro e do cinema, estes setores da cultura passaram a exercer sobre si próprios uma censura prévia (um veto de exibição no teatro ou no cinema significaria uma perda de investimentos altíssima).³¹ Some-se a este quadro o fato de a censura à literatura ter agido muito pouco por motivações político-ideológicas.

Em *Os órfãos da ditadura*, Breno Couto Kümmel analisa várias produções literárias de contestação à ditadura e demonstra que, apesar de elas conterem vários trechos com críticas e referências diretas e explícitas ao regime ditatorial que poderiam muito bem ter motivado vetos, uma censura prévia ou a apreensão após a publicação, não foi assim que os órgãos censores procederam. Em seguida, através de um exame dos títulos das obras censuradas presentes no inventário de Deonísio da Silva, *Nos Bastidores da Censura*, Kümmel revela que cerca de 98% das proibições foram motivadas por questões referentes à "moral e aos bons costumes".³² O autor chega então à conclusão de que a literatura foi um campo com relativa liberdade para

²⁹ SANTIAGO, Silviano. Vale o quanto pesa. In: *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões políticas e culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 26.

³⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *op. cit.*, p. 103.

³¹ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários, retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 21.

³² KÜMMEL, Breno Couto. *Os órfãos da ditadura: causas e consequências do uso constante do regime militar como tema literário*. Dissertação. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 101.

expressão de posicionamento político, sendo o alvo principal da repressão os livros com conteúdo considerado imoral ou obsceno.

Uma prova disto é que Cassandra Rios, escritora homossexual de livros eróticos, foi quem mais teve obras censuradas ao longo dos anos 1970. De acordo com uma matéria do jornal *O Globo*, de 2013, em 1976, dos 36 livros publicados da escritora, 33 encontravam-se vetados e apreendidos.³³ Naquele mesmo ano, por exemplo, *Reflexos do Baile* era lançado, o já referido romance de Antônio Callado que relata a tentativa de sequestro de um embaixador por uma organização clandestina de esquerda e a violentíssima resposta da polícia do regime (a narrativa inclui um momento em que um dos personagens, um ex-diplomata aposentado, vizinho do embaixador sequestrado, precisa fazer o reconhecimento do corpo da filha militante, e o encontra com a cabeça decepada). *Reflexos do Baile* passou incólume pela censura.

Além da vigilância muito mais acirrada da censura contra a presença de possíveis “imoralidades” contidas nos livros, a pouca capacidade crítica e/ou intelectual dos censores também pode ser aqui aventada como um dos fatores para uma menor expressão da censura sobre a literatura. Como exemplo, o relato de Lygia Fagundes Telles³⁴ sobre como seu romance, *As Meninas*, publicado em 1973, foi liberado, apesar de a autora ter incluído trecho de um panfleto que denunciava a tortura sofrida por um preso político. Num primeiro momento, foi alertada por seu marido para ter cuidado, pois o livro poderia ser censurado. Em seguida, a escritora comenta em tom jocoso que seu romance fora liberado porque o censor achou tão “chato” que não conseguiu passar da metade, não tendo chegado ao capítulo onde estava o testemunho da tortura.

Heloísa Buarque de Hollanda aponta essa relativa autonomia da literatura frente a outras formas de expressão cultural como a razão para que ela ganhasse importância como espaço de denúncia e manifestação política após o golpe de 64.³⁵

Para Kümmel, essa “pujança” que a literatura alcançou durante a ditadura teria sido justamente o que levou ao esvaziamento ficcional experimentado após a reabertura,³⁶ pois a possibilidade de expressão política e intelectual livre e ativa teria gerado um desinteresse tanto de escritores quanto de leitores para obras que discutiam questões referentes à ditadura. A outra

³³ Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009> (acesso em 28 março 2018)

³⁴ Entrevista publicada na revista *Brasileiros*, em abril de 2013, conforme explica Ricardo Lísias em seu artigo sobre o romance de Telles, “Nada melhor do que ouvir *as Meninas*”, de onde retiro a informação. In: *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, dez. 2018, n. 153, p. 15.

³⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “A luta dos sufocados e o prazer dos retornados”. In: *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 234.

³⁶ KÜMMEL, Breno Couto. *op. cit.*, p. 136.

razão para a perda de fôlego do discurso literário "anti-ditadura", ainda segundo o mesmo autor, teria sido o peculiar processo de reabertura e o fim do regime, pois ao se erigir sobre o pilar único da negação crítica, a literatura "anti-ditadura" pós-64 teria perdido sua razão de existir.³⁷

Ainda que os argumentos de Kümmel tenham fundamento, não acredito que eles bastem para justificar a retração ficcional que ocorreu no momento de consolidação da abertura, até mesmo porque, como já foi mencionado, não houve um desaparecimento completo da voz ficcional nos primeiros anos após a promulgação da Lei da Anistia, mas sim uma diminuição no surgimento de obras de ficção que tratavam do tema da ditadura, enquanto as produções de cunho testemunhal e autobiográfico de ex-integrantes de organizações clandestinas de luta armada ganharam o interesse de editores, público e crítica.

Se observarmos o que diz Heloísa Buarque de Hollanda em duas colunas do *Jornal do Brasil* onde a autora analisa rapidamente a literatura e o mercado literário no início dos anos 1980, é possível constatar que, em primeiro lugar, havia um interesse da sociedade acerca do momento político que se vivia no país, no caso, o início de seu processo de redemocratização, que incluiu a revogação do AI-5, no final de 1978, e a promulgação da Lei da Anistia, em 1979. E, a este interesse, o mercado editorial respondeu com a publicação de diversos relatos de presos e exilados políticos retornados, e com a divulgação intensa tanto deste material recém-lançado quanto de títulos já clássicos referentes ao assunto, como constata Hollanda na primeira coluna que trata desta questão, intitulada "Um eu encoberto", de janeiro de 1981:

[...] uma coisa ficou flagrante nesses últimos tempos: nas vitrines ou prateleiras de primeiro plano, [...], sempre se descobria pelo menos um título que lembrasse os temas *exílio, prisão e anistia*. Isso tudo, é bem verdade, meio confuso num visual que "equaliza" as *Cartas do cárcere*, de Gramsci, *O que é isso, companheiro?*, do Gabeira, *Em carne viva*, do Louzeiro, *Dossiê Herzog*, de Fernando Jordão, *Anistia* (a de Therezinha Zerbini e a de José Ignácio Ferreira), e até mesmo as *Memórias do Cárcere* do velho Graciliano. No meio de tal mistura — ou no coração dessa leva —, a novidade de um tipo de produção literária que emerge sob a marca da anistia: memórias de exílio/poesia na prisão.³⁸

Depois de identificar as marcas de testemunho geracional e de documento que a literatura daquele momento apresentava, e de listar as principais criações poéticas e cinematográficas com os mesmos traços, Hollanda encerra a referida coluna de forma suspensiva. Diz ela que "o assunto é complexo e merece uma segunda investida, o que será feito assim que o calor passar".³⁹ De fato, seria necessário algum tempo para avaliar com

³⁷ KÜMMEL, Breno Couto. *op. cit.*, p. 138.

³⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *op. cit.*, p. 191.

³⁹ *Ibidem*, p. 195.

acuidade os desdobramentos e as discussões que se desenvolveriam a partir daquela produção artística.

O retorno de Hollanda ao assunto viria em fevereiro de 1982, na coluna "A luta dos sufocados e o prazer dos retornados", também no *Jornal do Brasil*. De acordo com a autora, uma discussão aprofundada que poderia ter emergido a partir da publicação daqueles relatos de ex-presos e retornados não aconteceu, afinal:

Em vez de um balanço daquele projeto de intervenção política ou mesmo das cores da autocrítica, o que vimos foi o empenho obstinado na valorização das formas de experiência que estiveram ausentes de sua vivência e de sua militância *sem que, no entanto, fossem esboçadas as relações ou mesmo as inevitáveis implicações dessa ausência no interior da prática propriamente política dessa juventude*. [grifos meus]⁴⁰

As formas de experiência ausentes lembradas por Hollanda referem-se aos questionamentos feitos por uma parcela da juventude durante os anos 1960 e 1970 aos valores morais da classe média urbana brasileira, e que foram expressos numa radicalização comportamental. Em suma, o famigerado “desbunde”. A autora, porém, deixa claro que o problema não estava na revelação de uma frustração do militante com suas escolhas, que prejudicaram sua experiência de vida social e pessoal, mas sim em seu resultado. Para Hollanda, sem a integração destes segmentos em um debate sólido, a “geopolítica do prazer”⁴¹ foi facilmente cooptada e transformada em material de consumo sem maiores problematizações. Cito:

À radicalização dramática da granada e do *rock*, sobrepõe-se as alternativas sugeridas pelos, em voga, discurso de minorias. No caso, ainda que a fala mais articuladamente política sobre a ecologia, a sexualidade, o orientalismo etc. traga suas vantagens imediatas e aumente o campo do debate sobre essas questões, os sinais de diluição e consumismo desse mesmo debate não tardam a marcar sua presença. [...]

Se a geração 1968 tirou sua maior força — quer na opção da luta armada, quer no desbunde radical — fundamentalmente da expressão de uma crise política e existencial, agora o relato dessa experiência e as discussões que esse mesmo relato vem gerando mostram-se, antes de tudo, carentes de seu conteúdo mais trágico e, portanto, crítico. Assim, o surto da literatura de inventário de nossa história política recente, bem como a imprensa nanica que surge dando respaldo a esse debate, não apenas se desinteressam da avaliação crítica do engajamento na luta armada ou em movimentos estudantis organizados como parece questioná-los sob a ótica de um desbunde tardio. O que aliás exprime, *au grand complet*, o momento da abertura Geisel-Figueiredo.⁴²

⁴⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *op. cit.*, pp. 234-235.

⁴¹ Tomo de empréstimo aqui o termo utilizado pela própria autora em sua coluna no *JB*.

⁴² *Ibidem*, pp. 235-236.

É como se, de repente, estivesse muito “fora de moda” sequer debater a militância política nos moldes das organizações de luta armada opositoras do regime ditatorial, como faz, de certa forma, Silviano Santiago, em “A democratização no Brasil”.

Em oposição ao pensamento de Hollanda, Santiago enxerga o momento rumo à consolidação da democracia como um ponto de virada e de cisão na esquerda brasileira. Esta cisão teria ocasionado uma polarização entre a geração passada — de formação sociológica, a que ele chama de “enlutada” — e a nova geração — otimista, colorida e multicultural.⁴³ De acordo com Santiago, o “debate amplo e aberto” teria sido estabelecido, mas pela via cultural, no momento em que essa “nova esquerda” direcionou sua crítica para as bases socioculturais do Brasil, racistas e patriarcais, o que acabou por induzir também as esquerdas tradicionais a fazer uma crítica de sua formação.⁴⁴ Embora Santiago tenha razão no que diz respeito à importância de se incluir no debate político das esquerdas o discurso e as reivindicações de minorias historicamente excluídas — debate que sempre privilegiou a discussão pela via socioeconômica: leia-se, luta de classes —, acredito que o autor, ele também em tom otimista, acaba simplificando a questão.

Em primeiro lugar, porque tratar de questões como a desigualdade racial e de gênero, por exemplo, não significa fugir de outros assuntos referentes ao período ditatorial vivido no país. E, por último, mas não menos relevante, é preciso ter em mente que a palavra luto, que aparece algumas vezes no texto de Santiago, tem sentido estrito para as vítimas da violência do Estado ditatorial e seus familiares. De modo que, a meu ver, a análise do crítico só vem reafirmar a tendência daquele momento pós-anistia de recusa da sociedade em encarar suas relações com a ditadura bem como suas consequências para o país.

A esse respeito, vale ainda mencionar o posicionamento de Maria Rita Kehl acerca do tema em “Tortura e Sintoma Social”. Segundo a autora, acusar as vítimas da violência de Estado de ressentimento seria uma forma de desqualificar e silenciar uma busca por reparação e esclarecimento com relação aos crimes cometidos contra os opositores do regime durante a ditadura.⁴⁵

⁴³ SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981) cultura versus arte. In: *O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 135.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 148-149.

⁴⁵ 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, p. 123.

Em artigo publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, em agosto de 1999, o professor de História Daniel Aarão Reis Filho expõe algumas distorções históricas nas análises sobre a ditadura que teriam ocorrido durante o movimento pela anistia e que explicariam esta fuga ao tema, que repercutiu inclusive na literatura. Para o professor, estas construções equivocadas teriam gerado três sérios “deslocamentos de sentido” no discurso sobre o período ditatorial.⁴⁶ Desses três deslocamentos, dois dizem respeito ao assunto que está sendo tratado aqui.

O primeiro deslocamento apresentou as organizações de oposição à ditadura e seus membros como elementos numa luta pela democracia, enquanto “em sua cultura política predominava largamente a convicção marxista-leninista de que um eventual governo revolucionário deveria ser controlado de forma ditatorial pelo partido de vanguarda.”⁴⁷ Esse deslocamento teria propelado um segundo, muito cômodo e conveniente para uma grande parcela da sociedade, e que talvez por isso tenha evitado que se tecessem grandes críticas com relação à forma com que as organizações de luta armada foram apresentadas. Conforme explica Aarão Reis:

o movimento pela anistia redesenhou o quadro das relações da sociedade com a ditadura. [...] Desapareceram as pontes e cumplicidades tecidas entre a sociedade e a ditadura ao longo dos anos 70, o que não quer dizer que todos aderiram à ditadura, mas que a resistência propriamente dita foi, durante não pouco tempo, bastante frágil, não suscitando grande temor entre os homens do poder. [...] *a ideia da resistência democrática absolvía a sociedade de toda e qualquer cumplicidade com a ditadura.*⁴⁸ [grifos meus]

Pintado o retrato da existência de uma comunhão social ampla em defesa dos ideais democráticos durante a ditadura, ainda que nem todos os cidadãos a tenham manifestado abertamente (afinal, àquela época, fazer oposição ao governo significava arriscar a vida), essa sociedade deveria então seguir “olhando para o futuro”, “unida” agora num engajamento ativo pela consolidação da democracia. Elio Gaspari descreve muito bem essa armação que tece um quadro de harmonia social (sensações de *déjà vu* no leitor não são mera coincidência), mas que na realidade denota a opção da sociedade brasileira no momento da entrada em vigor da Lei da Anistia de silenciar as discordâncias e diferenças de posicionamento político com relação à forma de condução da redemocratização:

Em 1979, quando pequenas multidões iam aos aeroportos para receber de volta os exilados, assim como em 1984, quando todo mundo foi para a rua

⁴⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão. A anistia recíproca ou a arte de reconstruir a História. In: TELES, Janaína. *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, pp. 133-136.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 134-135.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 135.

vestindo o amarelo das eleições diretas, o Brasil pareceu uma grande escola de samba descendo a avenida numa bonita alvorada.⁴⁹

Se nos voltarmos novamente para a literatura, e para o texto de Heloísa Buarque de Hollanda, de 1982, veremos que a autora finaliza deslocando-se das produções de viés testemunhal dos retornados e libertados, e aponta para um desprezo e até mesmo para uma rejeição da crítica e do público daquele momento a obras que lançavam um olhar mais arguto e diverso sobre as dificuldades enfrentadas pelos indivíduos que se opuseram e/ou enfrentaram o regime militar.⁵⁰

Por tudo que já foi exposto, sou levada a crer que a clara dificuldade demonstrada pela sociedade em problematizar o regime ditatorial acabou por reverberar na literatura de duas maneiras. Por um lado, provocou uma retração do discurso ficcional que poderia proporcionar uma discussão mais rica e sólida sobre a ditadura, enquanto silenciou o que estava sendo produzido e publicado sob esta perspectiva. Ao mesmo tempo, o otimismo e a euforia gerados pelo retorno dos exilados e pela reconquista dos direitos políticos e civis levou ao interesse por esta literatura testemunhal, mas também indicou, no momento inicial de transição concreta para um regime democrático, a busca por uma literatura que gerasse conforto de consciência. E isso tanto da parte do leitor quanto daqueles que publicaram seus relatos, numa ilusão de que, assim como sugeriu a anistia brasileira com seu suposto mecanismo bilateral de perdão incondicional, seria possível seguir em paz em direção ao futuro fazendo “vistas grossas” para o passado, enterrando-o numa vala comum sem maiores esclarecimentos ou responsabilizações.

ENFIM, O FIM? (1985-HOJE)

Na esteira da euforia e do otimismo gerados pelo início do processo de redemocratização do país, a literatura, após sua instituição oficial em 1985, viu encolher ainda mais o interesse pelo tema da ditadura. E, das obras lançadas sobre o assunto naqueles últimos dezesseis anos que restavam do século XX, a maioria consistiu de ficcionalizações das experiências de vida de seus autores, como *Tropical sol de liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, e *Os corações futuristas* (1999), de Urariano Mota, ou então de testemunhos

⁴⁹ GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 32-33.

⁵⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *op. cit.*, p. 236-238.

autobiográficos propriamente ditos, como nos casos de *Primeiro de Abril* (1994), de Salim Miguel, e *Retrato Calado* (1988), de Luiz Roberto Salinas Fortes.

É preciso ter em conta que, no período logo após um evento altamente traumático, é natural que exista uma tendência ao silenciamento. Em âmbito individual, isso pode ser atestado pela quantidade de pessoas envolvidas em graves acidentes de trânsito que não lembram do momento exato da ocorrência, enquanto a memória anterior e posterior ao episódio traumático mantém-se inabalada.

Já no âmbito das tragédias coletivas, a análise de W. G. Sebald em *Guerra aérea e literatura*⁵¹ nos dá um bom exemplo de como o silêncio e o esquecimento são mecanismos essenciais de sobrevivência depois de um trauma. No referido ensaio, o acadêmico e escritor alemão demonstra como a surpreendente reconstrução e desenvolvimento das cidades alemãs depois da devastação operada pelos bombardeios aéreos aliados ao fim da Segunda Guerra Mundial envolveu uma repressão absurda da discussão sobre os traumas gerados pela guerra no país, repressão esta que atingiu inclusive a literatura. Vale também lembrar que, como se tratava do país perdedor do conflito — e sobre o qual pesava a culpa pelo extermínio de milhões de civis nos campos de concentração — sobrava pouco ou nenhum espaço naquele momento (e até hoje, em certa medida) para questionar a pertinência daqueles bombardeios num país já derrotado.

No contexto brasileiro, Paulo Endo também identifica um período de silêncio no que diz respeito à produção testemunhal sobre a ditadura, o que, para o autor, em consonância com o pensamento de alguns escritores, se deve a um conflito entre a vontade de testemunhar e a de esquecer. Nas palavras de Endo:

Sempre foi notável o hiato temporal que se abriu entre os acontecimentos políticos da ditadura brasileira e a produção testemunhal escrita subsequente. Décadas separam alguns autores da experiência vivida nos porões da ditadura e a possibilidade de expressar isso em palavra escrita. [...] Alguns escritores, como Flávio Tavares, atribuem essa hiância a uma impossibilidade radical sustentada por uma experiência paradoxal entre o “ter tudo para dizer e querer esquecer”⁵².

Teria sido, então, esse esquecimento necessário à sobrevivência (e também carregado de culpa) o que levou a uma espécie de repressão da ficção que tematizou inventivamente o

⁵¹ SEBALD, Winfried Georg. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁵² ENDO, Paulo. Elaboração onírica, sonhos traumáticos e representação na literatura de testemunho pós-ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, v.2, p. 119.

regime militar e suas consequências também depois de consolidada a democracia, em fins dos anos 1980 e durante os anos 1990?

A princípio, poder-se-ia argumentar que sim, afinal, depois desse período, que pode ser considerado como uma espécie de hiato na atenção dada à produção literária sobre a ditadura e seus efeitos, a literatura voltada para o tratamento desta fase da história do país ganha novamente o interesse do mercado editorial, da crítica e do público. Percebe-se, porém, que uma parte significativa desta produção aparece como uma repetição variada da literatura pós-anistia e redemocratização. Em primeiro lugar, porque ela continua sendo escrita majoritariamente por indivíduos que vivenciaram ou foram afetados diretamente pelos abusos e violações cometidas pelos militares, mesmo quando os autores são mais jovens, como Julián Fuks e Tatiana Salem Levy, ambos nascidos durante o exílio dos pais.

Em segundo lugar, porque a abordagem da ditadura permanece concentrada quase que exclusivamente no tema dos militantes de esquerda que, após terem sido presos, foram torturados e mortos, ou então são considerados como desaparecidos. Só que agora esta literatura apresenta uma outra característica marcante: ela mistura ficção, fato e autobiografia de maneiras às vezes inusitadas. Para mim, os casos mais interessantes são os de *Soledad no Recife* (2009), de Urariano Mota, e *Palavras Cruzadas* (2015), de Guiomar de Grammont.

Em *Soledad no Recife*, o autor parte de suas vivências para ficcionalizar os últimos momentos da militante Soledad Barret antes de ela ser entregue pelo próprio companheiro (o famigerado Cabo Anselmo), capturada e, mesmo grávida de oito meses, ser torturada e morta. Apesar de se construir como romance, no entanto, no último capítulo são incluídas algumas fotos de Soledad e o autor abandona a narração ficcional para fazer uma reconstrução pessoal do que foi elaborar o testemunho da morte da guerrilheira, fornecendo dados concretos, com citações do relatório da Comissão sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, e o depoimento da advogada de presos políticos, Mércia Albuquerque, acerca de como encontrou o corpo de Soledad e dos outros militantes capturados junto com ela.

Outro caso curioso é o de Guiomar de Grammont. No romance *Palavras Cruzadas*, a personagem Sofia retrata o percurso do irmão desaparecido depois de ter integrado a Guerrilha do Araguaia. Apesar de a obra ser totalmente ficcional, a inspiração da autora para escrever sobre a ditadura foi pessoal. Em entrevista, Grammont relata que sua intenção inicial com

Palavras Cruzadas era desenvolver uma obra sobre a morte não esclarecida do pai⁵³, ocorrência que aparece mais bem contextualizada em matéria da Revista *Cult* sobre Grammont:

O interesse pelo período foi também instigado por um trauma familiar: seu pai, o engenheiro de minas Geraldino Machado de Araújo, morreu quando fazia pesquisas geológicas na mesma região em 1975. Guiomar tinha doze anos de idade. "O corpo dele não desapareceu, mas a morte também ocorreu em circunstâncias misteriosas: assim como no caso do jornalista Vladimir Herzog, que foi assassinado um mês antes, fizeram parecer um suicídio por enforcamento — muito improvável para um pai de seis filhos tão pequenos", relata ela [...] ⁵⁴

A partir do panorama identificado na literatura após a redemocratização, questionei então os motivos e os efeitos deste condicionamento do tema a um grupo tão específico e restrito da população brasileira. É claro que a proeminência na presença das vítimas de graves violações de Direitos Humanos tem uma relação com a necessidade de dar testemunho e simbolizar o trauma, e de forma alguma venho aqui sequer sugerir que isso não deveria ser feito. Reitero inclusive que, ao apontar estas vítimas como minoria numérica, não tenho a intenção de defender que seu sofrimento seja menos relevante ou que, por esta razão, a violência cometida torne-se menos sórdida e hedionda.

Pelo contrário. O governo ditatorial utilizou-se da ação desses pequenos grupos sem a mínima condição de fazer frente ao poderio de armamentos e pessoal das Forças Armadas para controlar a população através da gestão do medo, vendendo a ideia de que o país estava sob perigo iminente da instalação de uma ditadura comunista e que, assim, havia a necessidade de se travar uma guerra contra esses terroristas/subversivos “perigosíssimos”. E, pior do que isso, quando os membros destas organizações foram capturados e presos — estando portanto sob custódia e à mercê do Estado, em situação de absoluta fragilidade —, os militares agiram com brutalidade, como é possível confirmar por meio da documentação e da bibliografia existente sobre o tema.⁵⁵

Meu questionamento tem relação com o modo como o assunto vem sendo abordado em âmbito literário. Minha aposta é de que tanto a produção literária que tematizou a ditadura quanto a crítica que se construiu em torno desta produção estejam em consonância com a forma

⁵³ RIBEIRO, Tiago. Guiomar de Grammont e as palavras que se cruzam. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 25, 2016. Disponível em: <http://mafua.ufsc.br/2016/entrevista-com-guiomar-maria-de-grammont/> (acesso em 04 abril 2018).

⁵⁴ FERREIRA, HELDER. A hora da escritora. In: *Cult*. São Paulo: ago. 2015, n. 204, ano. 18, pp. 16-17. Disponível em: <https://www.rocco.com.br/admin/Arquivos/ArquivoMidia/cdb458a9-6c44-4ba5-b6cb-c3f0f829d13fRevistaCult.pdf> (acesso em 04 abril 2018).

⁵⁵ Algumas referências são o trabalho de resgate documental do projeto *Brasil: Nunca Mais* e a obra de Leneide Duarte-Plon, *A tortura como arma de guerra*.

de que se valeu a sociedade brasileira para encarar as consequências do período ditatorial desde a reabertura.

Para tentar responder a esta questão, julguei importante observar como transcorreram os fatos em âmbito político e jurídico. Sigo esta linha de raciocínio por acreditar que a literatura é uma manifestação de indivíduos integrantes de uma sociedade, e que por isso ela necessariamente reflete e responde aos acontecimentos.

1.2 AFECTOS

DIANTE DA LEI

Para que se possa conduzir uma análise de como a ditadura civil-militar influenciou (e ainda influencia) o período que a sucedeu, acredito que seja importante avaliar primeiramente como ocorreu o fim do regime ditatorial e o início do regime democrático hoje em vigor. Logo de partida, percebe-se que estamos diante de um cenário complexo. Primeiro, porque não existe um consenso no que diz respeito ao momento em que a ditadura efetivamente terminou. Uma das razões que dificultam a definição de uma data precisa para o seu fim deve-se à extensão do seu período de transição.

A política de distensão elaborada pelo general Golbery — a famosa abertura “lenta, gradual e segura” — foi implementada pelo governo do presidente Geisel em 1974. Ainda sob o governo de militares, ocorreu a revogação do AI-5 e a promulgação da Lei da Anistia, em 1978 e 1979 respectivamente. A transição só teria um fim oficial onze anos depois, em 1985, quando é eleito um presidente civil, Tancredo Neves, ainda que por via indireta. Entretanto, com a morte de Tancredo, a posse do vice-eleito (e não empossado), José Sarney, (ex-filiado do ARENA, o partido da situação durante a ditadura) se dá por influência dos militares.

Além das negociações envolvendo a candidatura de Tancredo Neves, os militares agiram diretamente para que Ulysses Guimarães, do MDB, não tivesse a chance de vir a assumir a presidência após a morte de Tancredo.⁵⁶ Ameaçado pelo general Leônidas Pires Gonçalves, o parlamentar acabou por ceder o cargo a Sarney.⁵⁷

⁵⁶ ZAVERUCHA, Jorge. Relações civil-militares: o legado autoritário da Constituição de 1988. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 44.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 49-50.

Vale aqui abrir um parêntesis sucinto com algumas informações acerca deste general, que acabou ocupando o cargo de ministro do Exército no governo Sarney. De acordo com Edson Teles, Leônidas Pires Gonçalves foi

torturador e assassino durante os anos setenta, quando chefiou o DOI-CODI do Rio de Janeiro. Seu nome consta do Relatório da Comissão Nacional da Verdade.

No momento de sua morte [em 2015], a grande mídia rapidamente se esforçou por apresentá-lo como um dos artífices da transição, pois, como ministro do Exército do Presidente José Sarney, teria garantido a continuidade do processo após a morte de Tancredo Neves. [...] Com um pouco de pesquisa, qualquer um de nós pode verificar o quanto aquele general [...] destruiu cada passo democratizante do país, forçando a aceitação de “pactos e acordos”, como o da manutenção da impunidade com base na interpretação da “tese dos dois demônios” inserida na Lei da Anistia.⁵⁸

Por estas razões, mesmo com a promulgação da Constituição Cidadã, em 1988, há quem considere que a democratização total do país ocorreu somente em 1990, quando finalmente chegou à presidência um candidato civil eleito por voto direto. Por esta conta, também segundo Teles, nossa transição teria sido uma das mais longas do Ocidente.⁵⁹

Ao observar, então, o curso dos acontecimentos durante este período, sou levada a concordar com Elio Gaspari em “Alice e o Camaleão”, onde ele afirma que o regime ditatorial foi desarticulado tão lenta e assertivamente que talvez ele não tenha sido desmantelado, mas sim “camaleonicamente transformado”.⁶⁰

Ora, o pensamento de Gaspari se confirma ainda mais ao se observar que a influência militar na “Nova República” não se limitou a essa manobra no momento da transferência da presidência a um civil. Ademais, durante a elaboração da Constituição de 1988, como já foi dito acima, os militares pressionaram para que fossem mantidos muitos dos poderes e dos privilégios de que as Forças Armadas gozavam durante o regime militar.⁶¹ Como resultado, apesar de a nova Constituição ter incluído avanços no que diz respeito aos direitos civis e benefícios sociais, ela “manteve muitas prerrogativas militares não democráticas existentes na Constituição autoritária anterior e chegou a adicionar novas prerrogativas”.⁶² Dentre elas, as mais relevantes são: o papel dos militares como garantidores da lei e da ordem, a manutenção da militarização da polícia e a dificuldade de se julgar um militar pela justiça comum.

⁵⁸ TELES, Edson. *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁰ GASPARI, Elio. In: *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 12.

⁶¹ ZAVERUCHA, Jorge. *op. cit.*, p. 45-47.

⁶² *Ibidem*, p. 41.

Se detivermos a atenção nos acontecimentos recentes, veremos como o exército mantém até hoje sua força de influência no governo. No dia 16 de fevereiro de 2018, sob o pretexto de controlar a violência no estado do Rio de Janeiro, foi decretada uma intervenção militar federal, planejada para durar até 31 de dezembro de 2018. Esta é a primeira vez desde a promulgação da Constituição de 1988 que o governo federal retira a segurança pública das mãos do governo do estado para colocá-la sob seu comando irrestrito⁶³. Apesar de ser uma medida bastante radical, o general Walter Souza Braga Netto, responsável pela intervenção, afirmou em entrevista que “o Rio é um laboratório para o Brasil”, o que sugere que ela possa vir a ser aplicada a outros pontos do país, se assim convier ao governo federal.⁶⁴

Ao mesmo tempo, o “cidadão comum”, muito amedrontado com uma suposta escalada da violência — constantemente alardeada pelos meios de comunicação de massa e pelas estatísticas crescentes —, acaba por apoiar as ações que vêm sendo propostas e colocadas em prática pelos militares na intervenção no Rio de Janeiro⁶⁵, em geral por acreditar que esses procedimentos são necessários para combater com eficácia o crime e o tráfico de drogas.

Diante das preocupações de alguns setores da sociedade de que os direitos civis e humanos — principalmente da parcela mais pobre da população — sejam desrespeitados, começam a ser feitas comparações com os abusos cometidos durante o último período ditatorial vivido no Brasil, as quais partem até mesmo do alto comando do Exército. Em reunião com o Conselho da República, o general Eduardo Villas Bôas afirmou que os militares precisavam ter “garantia para agir sem o risco de surgir uma nova Comissão da Verdade no futuro”⁶⁶, fazendo uma alusão direta à Comissão Nacional da Verdade, criada durante o primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff com o objetivo de investigar graves violações de Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro de 1946 até 1988, com foco principal nos desaparecimentos ocorridos durante a ditadura civil-militar (1964-1985).⁶⁷

Se mesmo depois da democratização é possível constatar que as Forças Armadas ainda gozam de poder e prerrogativas junto ao governo federal, o mesmo aconteceu com as leis que trataram especificamente das violações de Direitos Humanos ocorridas no período ditatorial.

⁶³ “Intervenção federal no RJ é a primeira desde a Constituição de 1988”. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/intervencao-federal-no-rj-e-a-1-desde-a-constituicao-de-1988.ghtml> (acesso em 27 fev 2018)

⁶⁴ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/autoridades-detalham-medidas-da-intervencao-federal-o-rio-de-janeiro.ghtml> (acesso em 27 fev 2018)

⁶⁵ Algumas dessas medidas são a permissão para que se emitam mandados de busca e apreensão coletivos, o “fichamento” de moradores de favelas, bem como revistas indiscriminadas, inclusive de crianças e adolescentes.

⁶⁶ <https://g1.globo.com/politica/blog/cristiana-lobo/post/general-vilas-boas-militares-precisam-ter-garantia-para-agir-sem-o-risco-de-surgir-uma-nova-comissao-da-verdade.ghtml> (acesso em 27 fev 2018)

⁶⁷ <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html> (acesso em 28 fev 2018)

Assim, durante os governos democráticos eleitos por voto direto houve poucos esforços no sentido de esclarecer as situações em que ocorreram torturas, mortes e desaparecimentos, e de levar a julgamento os acusados de cometer crimes contra presos políticos e opositores do regime ditatorial.

A Lei de Mortos e Desaparecidos — nº 9.140/95, que entrou em vigor em 4 de dezembro de 1995, durante o primeiro mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso — avançou no sentido da reparação financeira, pois, ao declarar mortos todos os desaparecidos políticos do período ditatorial, possibilitou que fossem iniciados pedidos de indenização e abertura de inventários. Contudo, a referida lei impôs o ônus da prova aos familiares das vítimas, tornando a questão um assunto de interesse privado⁶⁸ e não coletivo.

Além disso, mesmo depois da instauração da Comissão Nacional da Verdade e de já estar comprovado que as práticas de contraguerrilha foram instituídas como política de Estado⁶⁹, as Forças Armadas seguem afirmando que o que houve foram apenas excessos praticados por subordinados e se negam a abrir seus arquivos secretos, amparados pela lei 11.111/05, a qual restringe acesso a documentação considerada de alto grau de sigilo por tempo indeterminado, sob alegação de que agem em defesa da segurança e da soberania nacionais.

A fim de mapear os avanços nas políticas do Estado democrático no sentido de proporcionar às vítimas de violações da ditadura e/ou seus familiares seus direitos à verdade e à justiça, Edson Teles examina as ações mais relevantes do governo federal no período democrático que buscaram reparar essa dívida moral e histórica do Estado com a sociedade, nomeadamente a lei de Mortos e Desaparecidos (1995), a Comissão de Anistia (2002), a Comissão “Rubens Paiva” (2011) e a Comissão Nacional da Verdade (2012).⁷⁰

Ao se analisar o histórico montado por Teles acerca do modo como estes trabalhos foram conduzidos, é possível perceber um padrão. Primeiro, são divulgadas as diretrizes e propostas da comissão em questão. Em seguida, as autoridades militares comportam-se reativamente, negando a abertura de seus arquivos e atacando, com ameaças de investigação dos “crimes” da resistência armada. Os membros das comissões então comportam-se como que para estancar uma “possível futura sangria”, talvez já prevendo que um endurecimento de postura poderia resultar em injustiças ainda maiores para as vítimas, visto que a relação de forças entre as vítimas da ditadura e as Forças Armadas é extremamente desigual, e que a verve

⁶⁸ TELES, Janaína. In: *Mortos e Desaparecidos Políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, pp. 16-17.

⁶⁹ Cf. DUARTE-PLON, Leneide. *A Tortura como Arma de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

⁷⁰ TELES, Edson. *op. cit.*

autoritária e violenta da sociedade brasileira favorece uma defesa do discurso disseminado pelos militares durante a ditadura e no momento da transição⁷¹.

O resultado da repetição deste padrão é que, assim como ocorreu com a comissão que levou à instauração da lei 9.140/95, todos estes outros movimentos em prol de um esclarecimento dos fatos envolvendo as vítimas da repressão ditatorial tiveram suas ações e resultados limitados pela reação das Forças Armadas, que, sem exporem seus arquivos, impedem que seja conhecida a história de suas vítimas fatais, incluindo aí a localização dos corpos desaparecidos.

Teles sustenta que o governo brasileiro sempre agiu tendo como prioridade manter a estabilidade política⁷², para isso valendo-se da lógica dos “dois demônios” e da necessidade de se manter a governabilidade⁷³. Segundo o autor, essa postura do governo democrático — que replica a atitude dos militares no momento da transição, quando fez-se aprovar um projeto de anistia sob a égide da “reconciliação da família brasileira” e do esquecimento com o suposto objetivo de superação da violência⁷⁴ — acabou transformando os trabalhos de investigação dos crimes do governo ditatorial em construções em abismo:

É como se todo esforço de apuração tivesse chegado à constatação do vazio da experimentação deste passado recente. Abismo porque quanto mais se lança em direção à chamada verdade, mais se confirma que pouco será desvelado. A memória que se constrói é a do irrealizável acesso às informações determinantes dos acontecimentos. É aquela que a ‘correlação de forças permitiu’.

A avaliação que se extrai é a de que certo projeto político autoritário permanece atuante e segue ainda mais fortalecido.⁷⁵

Depois de mais de trinta anos da promulgação da Lei da Anistia (nº 6.683/79), vê-se que o esforço maior continua sendo para que ela não seja mais discutida e que tudo continue exatamente como estabelecido durante a transição para democracia. Pelo menos foi o que decidiu o STF em 2010, após o requerimento de revisão da lei feito pela OAB. Em voto

⁷¹ Refiro-me aqui a duas ideias propagadas pelos militares durante a ditadura. A primeira foi a que disseminou a noção de que os grupos de resistência armada seriam compostos de “terroristas” muito mais perigosos e violentos do que de fato eram, e que estes estariam agindo contra a paz e a ordem, com vistas a desestabilizar a nação e instaurar o comunismo. A segunda ideia diz respeito ao que se chamou de “teoria dos dois demônios”. Por esta concepção as organizações clandestinas representariam um setor radical da oposição, assim como os torturadores e assassinos do regime, que, de acordo com esta teoria, consistiriam de “aberrações” do sistema. Curiosamente, as Forças Armadas até hoje seguem sem fazer o “expurgo” destes quadros, as supostas “exceções” de uma organização pretensamente honrada e digna.

⁷² TELES, Edson. *op. cit.*, p. 41.

⁷³ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 56.

contrário à revisão, o relator do processo, o então ministro Eros Grau, disse não caber ao Judiciário “rever o acordo político que, na transição do regime militar para a democracia, resultou na anistia de todos aqueles que cometeram crimes políticos e conexos a eles no Brasil entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979”.⁷⁶

Sem uma revisão oficial do Supremo, não é raro que a Lei da Anistia seja sempre usada como pretexto para decisões judiciais conservadoras. Como bom exemplo, temos o caso de Inês Etienne Romeu, única sobrevivente da Casa da Morte de Petrópolis, que teve a denúncia pelos estupros sofridos quando esteve encarcerada rejeitada em março de 2017. O juiz federal responsável pelo processo baseou sua decisão na Lei da Anistia e alinhou sua opinião com relação aos Direitos Humanos às ideias de Olavo de Carvalho sobre o assunto⁷⁷.

Para Carlos Alberto Idoeta, apoiado na tipologia de transição democrática de Daan Bronkhorst, nossa transição demasiado longa teria sido uma das causas dessa ausência de responsabilização e punição dos crimes perpetrados durante a ditadura⁷⁸. Porém, independentemente das razões, o fato é que persiste até hoje uma recusa por parte do Estado brasileiro em fazer uma revisão efetiva deste período da história.

É lógico que a sensação de impunidade é um motivo pertinente para revolta, e, no caso das violações ocorridas durante a ditadura, isso não seria diferente. Porém, se a função primordial de uma anistia for analisada com atenção, é possível perceber que o que se perde com a não revisão desta lei brasileira tem implicações muito mais sérias do que simplesmente viver sabendo que há um indivíduo à solta sem pagar por seus crimes.

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin — a partir de episódios da história ocidental e de uma reflexão sobre a origem do termo “anistia” —, concede-se a anistia para que seja restabelecida a possibilidade de convivência entre setores de uma comunidade afetada por guerras ou conflitos. Assim, a anistia “configura sempre uma política de sobrevivência imediata”.⁷⁹ E, apesar da origem do termo grego remeter a amnésia, para a autora, esse esquecimento não significa um silenciamento ou uma recusa em esclarecer os acontecimentos do passado, mas sim o sentido do “esquecimento feliz”, que se relaciona com o termo alemão para redenção: *Erlösung*.⁸⁰

⁷⁶ <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=125515> (acesso em 6 março 2018)

⁷⁷ <http://justificando.cartacapital.com.br/2017/03/08/juiz-rejeita-denuncia-do-mpf-contr-a-estupro-da-unica-sobrevivente-da-casa-da-morte/> (acesso em 16 out 2018).

⁷⁸ IDOETA, Carlos Alberto. Verdade e reconciliação. In: TELES, Janaína (org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p.75.

⁷⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 180.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 179.

No dicionário online *Priberam*⁸¹, há quatro definições principais para o verbo “redimir”. Duas delas relacionam-se com a libertação ou salvamento (de si próprio ou de outrem) de uma condenação. As outras duas porém referem-se ao oferecimento ou recebimento de compensação por ofensa cometida e à reabilitação ou purificação por falha, crime ou pecado.⁸² Assim, se redenção relaciona-se com libertação, essa libertação não significa uma fuga à responsabilidade, mas envolve também consciência e arrependimento do erro ou crime para que então seja concedido o perdão. Para que haja o tal “esquecimento feliz” de que fala Gagnebin — essa capacidade de se olhar para o ocorrido como algo que reside integralmente no passado com leveza de espírito — é necessário que as situações em que ocorreram crimes sejam esclarecidas e que haja admissão da culpa. Do contrário, é impossível esquecer, mas tão somente calar. Ou melhor, ser calado.

Apesar disso, os indivíduos que sofreram graves violações por parte do Estado durante a ditadura — e que tinham acesso a instâncias veiculadoras de seu discurso — não se calaram, como aponta Maria Rita Kehl:

as vítimas dos abusos da ditadura militar, no Brasil, nunca se recusaram a elaborar publicamente seu trauma. [...] não faltaram iniciativas de debater o período 1964-1979 nas universidades e em outros espaços públicos, assim como não faltaram textos de reflexão, denúncia e/ou resgate da memória, [...]. Ou seja: os opositores da ditadura militar [...] não deixaram de elaborar publicamente sua experiência, suas derrotas, seu sofrimento. Não deixaram de simbolizar [...] o trauma provocado.⁸³

De fato, a necessidade de se produzir o testemunho da experiência traumática independe do julgamento das ofensas cometidas, como defende Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz*, ao afirmar que o Direito “não esgota a questão”⁸⁴.

O que ocorre, porém, quando não há julgamento, como acontece no caso brasileiro? A resposta talvez esteja na própria discussão que o filósofo Giorgio Agamben levanta acerca dos limites da justiça. De acordo com ele, vários conceitos do Direito — tais como culpa, inocência, responsabilidade, julgamento, absolvição — são também utilizados em âmbito moral e religioso, de modo que as acepções destes termos no Direito acabam por permear estas outras esferas, gerando a confusão de que o julgamento teria por função maior fazer a justiça a partir da verdade, o que não seria o caso.⁸⁵ Nas palavras de Agamben:

⁸¹ <https://www.priberam.pt/dlpo/>

⁸² <https://www.priberam.pt/dlpo/redimir> (acesso em 30 março 2018).

⁸³ KEHL, Maria Rita. *op. cit.*, pp. 126-127.

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha (Homo sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 27.

⁸⁵ *Ibidem*.

Como os juristas sabem muito bem, acontece que o direito não tende, em última análise, ao estabelecimento da justiça. Nem sequer ao da verdade. Busca unicamente o julgamento. Isso fica provado para além de toda dúvida pela *força da coisa julgada*, que diz respeito também a uma sentença injusta. A produção da *res judicata* — com a qual a sentença substitui o verdadeiro e o justo, vale como verdadeira a despeito de sua falsidade e injustiça — é o fim último do direito.

[...] A finalidade última da norma consiste em produzir um julgamento; este, porém, não tem em vista nem punir nem premiar, nem fazer justiça nem estabelecer a verdade. O julgamento é em si mesmo a finalidade, e isso [...] constitui o seu mistério, o mistério do processo.⁸⁶

Em conclusão: o Direito e o processo judicial são limitados e não visam necessariamente à concessão da justiça e da verdade. Compreende-se melhor, então, quando Carlos Alberto Idoeta, ao discutir a Lei da Anistia no Brasil, lembra que o advogado José “Pepe” Zalaquett considerava primordial uma política que tivesse como premissa que as Forças Armadas admitissem sua responsabilidade e que fossem esclarecidos os casos de violência ocorridos durante o período ditatorial, e não um procedimento baseado em condenações individuais.⁸⁷

Se os campos da moral e da religião são influenciados pelo modo como o Direito trata as noções de culpa, inocência, responsabilidade, condenação, absolvição e julgamento, *grosso modo* a sociedade tende a associar indiciamento em âmbito jurídico a um envolvimento de fato num crime. Ou seja, ir a julgamento seria a marca da culpa. Tanto isso é verdade que, no prosseguimento de suas reflexões, Agamben ressalta que

Uma das consequências que é possível tirar dessa natureza autorreferencial do julgamento — e quem a tirou foi um grande jurista italiano — é que a pena não é consequência do julgamento, mas que ele mesmo é a pena [...].⁸⁸

Agamben segue então citando Salvatore Satta, o jurista italiano a quem ele se refere:

“Poder-se-ia dizer até que a pena completa está no julgamento; que a pena infligida — o cárcere, o carrasco — interessa apenas enquanto for, por assim dizer, prolongamento do julgamento (pense-se no termo *justiçar*)”. Isso significa também que “a sentença de absolvição é a confissão de um erro judicial”, que “cada um é intimamente inocente”, mas que *o único verdadeiro inocente “não é quem acaba sendo absolvido, e sim quem passa pela vida sem julgamento.*⁸⁹” [grifos meus]

Sem, portanto, a admissão pública de responsabilidade das Forças Armadas pelas violações perpetradas contra opositores do regime, nem processos instaurados judicialmente

⁸⁶ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 27-28.

⁸⁷ IDOETA, Carlos Alberto. Verdade e Reconciliação. In: TELES, Janaína (org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 74.

⁸⁸ AGAMBEN, *op. cit.* p. 28

⁸⁹ *Ibidem.*

contra os militares acusados pelas vítimas, o discurso do poder legislativo, judiciário e das Forças Armadas à sociedade é o da inocência.

Estendendo um pouco mais as reflexões, é possível perceber a perversidade por trás da falsa bilateralidade de perdão na Lei da Anistia de 1979. Na prática, ela significou a concessão de perdão apenas aos acusados por crimes políticos, afinal, eles já são considerados culpados pela sociedade por sua insurgência, traduzido no velho mote “se teve problema com a polícia, em boa coisa não estava metido”. Ao “inocente papai Estado”, que apenas corrige seu “filho” rebelde, não haveria o que perdoar. Não à toa, toda vez que se cogita a revisão da lei da Anistia, a ameaça de levar os dois lados a julgamento prontamente surge, numa insinuação tácita de que as vítimas (presumivelmente culpadas) teriam muito mais a perder com a revisão do que as autoridades civis e militares.

Se para Agamben o julgamento “não esgota a questão”, sua ausência torna a discussão em torno das narrativas de cunho testemunhal sobre a última ditadura brasileira ainda mais complexa de se fazer. Por este ângulo, a grande diferença na existência ou não de um julgamento tem relação com a legitimação do testemunho e, conseqüentemente, uma potencialização de sua autoridade. Se nas situações de graves violações dos Direitos Humanos em que houve acusação e condenação pública e jurídica ainda existem tentativas de revisionismo (como é o caso dos extermínios ocorridos nos campos de concentração nazistas), a condição prévia das narrativas sobre as vítimas da ditadura civil-militar brasileira é a da desautorização. Ou seja, são narrativas desamparadas.

O DESAMPARO COMO AFETO GERADOR

Na seção anterior, tentei refazer o caminho trilhado pelas instâncias do poder democratizado em resposta ao regime ditatorial que o antecedeu, com o objetivo de compreender como o comportamento do Estado democrático poderia ter influenciado a literatura que se manifestou sobre a ditadura depois de seu fim.

Primeiramente, identifiquei como característica mais marcante da literatura no referido período um condicionamento do tema ao testemunho e à tentativa de elaboração do trauma gerado pela violência perpetrada pelo Estado contra presos políticos e opositores do regime. Assim, cheguei à conclusão de que a consequência mais relevante das decisões tomadas nas três instâncias do poder estatal para a literatura teria sido a sua colocação em uma situação de desamparo, a mesma em que se encontram as vítimas de graves violações e seus familiares. Passei então a me perguntar de que formas este desamparo teria afetado a literatura. E acredito

ter encontrado possibilidade de resposta nas ideias desenvolvidas por Vladimir Safatle em *O circuito dos afetos*.⁹⁰

Na obra em questão, a proposta é que se pense a constituição de uma sociedade por uma perspectiva diferente da usual. Segundo o autor, “uma sociedade normalmente é pensada como um sistema de normas, valores e regras que estruturam formas de comportamento e interação em múltiplas esferas da vida”⁹¹. No lugar desta abordagem tradicional, Safatle argumenta que uma sociedade se constrói, fundamentalmente, a partir de um circuito de afetos. Em suas palavras,

Ser afetado é instaurar a vida psíquica através da forma mais elementar de sociabilidade, essa sociabilidade que passa pela *aisthesis* e que, em sua dimensão mais importante, constrói vínculos inconscientes.

Tal capacidade instauradora de afecção tem consequências maiores. Pois tanto a superação dos conflitos psíquicos quanto a possibilidade de experiências políticas de emancipação pedem a consolidação de um impulso em direção à capacidade de ser afetado de outra forma. Nossa sujeição é afetivamente construída, ela é afetivamente perpetuada e só poderá ser superada afetivamente, a partir da produção de uma outra *aisthesis*. O que nos leva a dizer que a política é, em sua determinação essencial, um modo de produção de circuito de afetos.⁹²

Por esta óptica, enquanto os afetos circularem da mesma maneira entre os corpos políticos integrantes de uma sociedade, não há mudança na produção das formas de vida. Só há transformação, quando “os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos. Uma sociedade que desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos”⁹³. A opção do autor por uma análise da sociedade a partir da circulação dos afetos baseou-se sobretudo em Freud, devido à centralidade dos afetos para o pensamento freudiano enquanto propulsores do comportamento social e político dos sujeitos, conforme o próprio Safatle coloca:

Freud não cansa de nos mostrar quão fundamental é uma reflexão sobre os afetos, [...]. Mas, em vez de ver sujeitos como agentes maximizadores de utilidade ou como mera expressão calculadora de deliberações racionais [fazendo alusão à perspectiva da sociologia], Freud prefere compreender a forma como indivíduos produzem crenças, desejos e interesses a partir de certos circuitos de afetos [...] ⁹⁴

⁹⁰ SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2016.

⁹¹ *Ibidem*, p. 15.

⁹² *Ibidem*, p. 38-39.

⁹³ *Ibidem*, p. 16.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 38.

O pensamento de Freud também é importante para a sustentação das ideias de Safatle devido à sua insistência em compreender o desamparo, em vez do medo, como afeto político central⁹⁵, justamente por ser o desamparo, em sua condição de primeiro afeto experimentado, o que nos abre tanto para os vínculos sociais⁹⁶ quanto para nossa construção como sujeitos⁹⁷.

De toda a longa discussão sobre a circulação dos afetos estabelecida por Safatle, o ponto a que recorri para refletir sobre a condição da literatura sobre a ditadura depois da democratização diz respeito às possibilidades de repercussão política do desamparo. A primeira possibilidade se traduziria em

um modelo de ‘psicologização’ de demandas sociais na qual exigências políticas tenderiam a se transformar em procura por formas múltiplas de amparo [...]. Nessa psicologização na qual demandas políticas de transformação se inscrevem como demandas de cuidado dirigidas à instância atual do poder, bloqueia-se por completo a possibilidade de a política deixar de ser outra coisa que *o balcão universal das reparações por danos sofridos*. Não há possibilidade para o aparecimento de sujeitos políticos com força de transformação, pois temos apenas representantes de demandas pontuais de reparação diante de um poder constituído e reconhecido enquanto tal.⁹⁸

Neste modelo de circulação sociopolítica do desamparo — que se aproxima também da formação de uma estrutura social a partir da circulação do medo — haveria um aprisionamento da ação política numa “lógica neurótica das narrativas de reparações”⁹⁹ e numa ânsia por cuidado e proteção, o que, segundo Freud, levaria os sujeitos a dispor de sua liberdade voluntariamente, inclusive em nome de figuras de poder que se assemelham à autoridade representada pelo pai no circuito familiar tradicional.

Mas, apesar de o movimento de submissão e aprisionamento diante do desamparo — e que se reflete numa busca por segurança e cuidado —, assemelhar-se à resposta de sujeitos afetados pelo medo, Safatle ressalta a importância em diferenciar medo de desamparo, para que então se possa descortinar uma possibilidade de ação emancipatória a partir de uma afirmação do desamparo.

Para Safatle, a diferença fundamental entre medo e desamparo reside na temporalidade de cada um desses afetos. Apoiado nas reflexões de Spinoza, o autor demonstra como o medo baseia-se na expectativa, assim como a esperança, só que de maneira negativa¹⁰⁰. Para que o

⁹⁵ SAFATLE, Vladimir. *op. cit.*, p. 18.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 19

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 98-102.

desamparo seja motor de um processo de emancipação, é necessário que se dissolvam as expectativas, como fica bem explícito neste trecho:

Contrariamente ao medo, ou mesmo à esperança, o desamparo não projeta um horizonte de expectativas que permite aos instantes temporais ganharem a forma da continuidade assegurada pela projeção do acontecimento futuro. [...] É tal temporalidade que o desamparo elimina, inaugurando outra temporalidade, desprovida de expectativa, que se expressa em um caráter fundamental de indeterminação. Por outro lado, [...] por não ser a atualização dos meus possíveis, a situação de desamparo implica reconhecimento de certa forma de impotência.¹⁰¹

Estar desamparado ativamente é, portanto, encontrar-se fora de uma zona de segurança, porém também sem expectativa, num momento em que tudo já ocorreu — o que se temia ou o que se esperava já teve ou não lugar —, e não existe nada a que se apegar. Compreende-se, então, quando Safatle menciona a possibilidade de liberação gerada a partir da violência do desamparo em Freud:

Na verdade, Freud pode nos mostrar como uma política realmente emancipatória, de certa forma, funda-se na capacidade de fazer circular socialmente a experiência de desamparo e sua violência específica, e não de construir fantasias que nos defendam dela. Pois a política pode ser pensada enquanto prática que permite ao desamparo aparecer como fundamento de produtividade de novas formas sociais, na medida em que impede sua conversão em medo social e que nos abre para acontecimentos que não sabemos ainda como experimentar. Essa é uma maneira possível de lembrar que a política não pode ser reduzida a uma mera gestão do serviço dos bens, [...], mas é, na sua determinação essencial, prática de confrontação com acontecimentos que desorientam a *aisthesis* do tempo e do espaço, assim como o caráter regular das normas e dos lugares a serem ocupados. **Por isso, ela necessariamente nos confronta com acontecimentos que nos desamparam com a violência do que aparece para nossa forma de pensar como até então impossível, radicalmente fora de lugar, contingente. Toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente.** [...] **sujeitos políticos só se constituem a partir da internalização de tais desabamentos.**¹⁰² [negritos meus]

Além de uma ação que parte de desabamentos, outro aspecto importante da afirmação do desamparo para Safatle é a criação de vínculos por despossessão através de uma abertura para fora que não é busca de um reconhecimento de si a partir de identificações por semelhança ou diferença num Outro. Um dos pontos desenvolvidos neste âmbito toca diretamente o assunto tratado, no que diz respeito à defesa de uma política pela desinstitucionalização. Safatle destaca

¹⁰¹ SAFATLE, Vladimir. *op. cit.*, p. 52.

¹⁰² *Ibidem*, p. 50.

que, à medida que a instância jurídica aumenta sua presença, há uma regulação cada vez maior da vida, a fim de garantir mais direitos para setores específicos da população.

Esta ação do Direito passa necessariamente por uma determinação de predicados, afinal, classificam-se os grupos a serem amparados a partir de parâmetros já existentes. Safatle propõe então uma atitude política de desinstitucionalização, com a finalidade de atrofiar a influência do poder jurídico sobre as pessoas.¹⁰³ Interessante aqui é que Safatle retoma a ideia do “poder destituente” de Agamben para discutir uma incorporação política que foge à regulação pelo Direito:

Esse *tópos* de uma vida para além do direito, tão presente em reflexões como as de Giorgio Agamben a respeito da forma possível de um “poder destituente”, pode ser apropriado por uma teoria do reconhecimento que esteja disposta a dar um espaço fundamental à irredutibilidade de experiências de indeterminação subjetiva, assim como pensar as consequências políticas dessas experiências. [...] o que temos aqui é uma anomia que é fortalecimento do campo político através da abertura do campo do político para além do direito.¹⁰⁴

Impossível não voltar à reflexão desenvolvida na seção anterior acerca dos limites e da influência do Direito para se pensar a violência perpetrada por regimes autoritários. Afinal, quando Agamben afirma que o julgamento é um fim em si próprio e que “o direito não esgota a questão”, ele indica que para dar conta da violência e do trauma são também necessárias instâncias outras, que não o Direito. A partir desta premissa é que o autor vai refletir sobre a necessidade de se dar testemunho.

A partir da reflexão ora desenvolvida, qual teria sido então a incorporação produzida pela literatura brasileira sobre a ditadura a partir da violência deste desamparo? Teria sido ela da ordem da submissão ou da emancipação?

Mesmo sem a pretensão de fazer afirmações categóricas, mas sim indicar tendências — até porque, seria muito difícil reduzir trinta e três anos de narrativas sobre um tema a uma forma única de manifestação — é curioso que uma forte característica da literatura sobre a ditadura durante o período democrático tenha sido a concentração do tema na violência cometida contra os opositores do regime. Além disso, é também interessante notar que a literatura contemporânea tenha desenvolvido este tema, sobretudo através de uma ficcionalização deste trauma por uma maioria de autores que são familiares e/ou amigos de mortos e desaparecidos políticos.

¹⁰³ SAFATLE, Vladimir. *op. cit.* p. 248.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 248-249.

Nos ensaios de *O abismo na história*, Edson Teles faz referência a uma frustração das vítimas da ditadura e de seus familiares com a incapacidade do Estado e das instituições democráticas de criar espaços para que eles dessem seu testemunho e narrassem suas histórias¹⁰⁵. Ao invés de propiciar um ambiente de esclarecimento e testemunho, Teles conclui que houve uma recusa em dar voz às vítimas, prevalecendo institucional e socialmente a narrativa da ditadura, que postula a existência dos “dois demônios”¹⁰⁶. Na passagem a seguir, o autor enfatiza a razão da ânsia dos sobreviventes em contar sua história:

A memória das violações aos direitos humanos formatada por aspectos degenerativos — passagem do tempo, ideologias, o cansaço do ressentimento — se vê reduzida às políticas de Estado, aos livros, arquivos e placas comemorativas, desprovidas dos recursos que dispõem os relatos e narrativas de recombinar finais e começos, alterar pausas, rebobinar, sem qualquer subordinação a ordens pré-concebidas. *Esses entrecruzamentos da narrativa capacitam a memória como reflexões críticas alternativas à continuidade temporal programada das instituições.*¹⁰⁷ [grifos meus]

Por mais complexas e diferenciadas que sejam as formas de expressão presentes na literatura que tratou da ditadura, é difícil não vê-la como uma resposta ao desamparo jurídico experimentado através de uma reverberação reativa ao discurso do poder constituído. É uma literatura que, mesmo que nem sempre tenha o tom e o intuito da denúncia, acaba por denunciar, reafirmando porém os deslocamentos de sentido estabelecidos na hierarquia social brasileira no momento da reabertura e do movimento pela anistia, conforme já foi discutido. É uma literatura que não proporciona grandes desestabilizações, afinal, a seu modo, ela reafirma a ideia de que os efeitos e a violência da ditadura teriam se restringido a uma parcela específica da população.

Então, se as reflexões de Safatle a partir do pensamento de Freud sobre o desamparo são coerentes, essa literatura estaria aprisionada; impossibilitada de desencadear uma expansão do pensamento acerca do que foi a ditadura. Consequentemente, a pergunta que se coloca é: teria havido uma literatura sobre a ditadura que se emancipou a partir do desamparo? E, em caso positivo, que experiência estética literária teria incorporado a afirmação deste afeto? Acredito que o conceito de "literatura de esquerda", conforme desenvolvido por Damián Tabarovsky¹⁰⁸, possa auxiliar na compreensão do que seria uma criação de corpos escritos de outra ordem a partir das consequências da violência da ditadura civil-militar no Brasil.

¹⁰⁵ TELES, Edson. *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁰⁸ TABAROVSKY, Damián. *op. cit.*

NO TRAÇO DE DELEUZE

Por ser um conceito que goza de uma pluralidade de acepções, a depender da formação política de cada um, gostaria de iniciar esta seção estabelecendo qual o entendimento de esquerda que julguei útil para pensar uma experiência estética de afirmação do desamparo na literatura sobre a ditadura durante o período democrático, tendo em vista que esse movimento afirmativo seria capaz de produzir corpos politicamente emancipados.

Em seu *Abecedário*, a definição de Deleuze de "ser de esquerda" passa ao largo da noção de um posicionamento político que compartilha ideais com determinados grupos políticos de orientação socialista ou comunista. Numa perspectiva que é bastante característica da forma de pensamento desenvolvida pelo filósofo juntamente com Guattari, Deleuze traça uma geografia da "esquerda" e da "direita". Para o filósofo, a diferença reside, em primeiro lugar, numa questão de percepção. O pensamento de direita é um olhar de dentro para fora, enquanto o pensamento de esquerda parte do horizonte, e não enxerga os problemas à margem como algo distante e, portanto, sem importância ou menos urgentes, conforme Deleuze explica:

Não ser de esquerda é como um endereço postal. Parte-se primeiro de si próprio, depois vem a rua em que se está, depois a cidade, o país, os outros países e, assim, cada vez mais longe. Começa-se por si mesmo e, na medida em que se é privilegiado, em que se vive em um país rico, costuma-se pensar em como fazer para que esta situação perdure. [...] E ser de esquerda é o contrário. [...] Primeiro, vê-se o horizonte e sabe-se que não pode durar, [...] Não é possível esta injustiça absoluta. Não em nome da moral, mas em nome da própria percepção. Ser de esquerda é começar pela ponta.¹⁰⁹

De mais a mais, para Deleuze e Guattari, ser de esquerda tem relação com um devir minoritário que atua por meio de fugas de um padrão, que é vazio, mas no qual algumas pessoas se enxergam. Como ele próprio define: "a esquerda é o conjunto dos processos de devir minoritário", então "a maioria é ninguém e a minoria é todo mundo. Ser de esquerda é isso: saber que a minoria é todo mundo e que é aí que acontece o fenômeno do devir."¹¹⁰

Essa concepção de esquerda, de certo modo, resume o princípio do pensamento pós-estruturalista, no qual as sociedades se fundam não a partir de um centro que irradia seus padrões para a margem (e que vai apresentar seus desvios deste padrão), mas a partir dos devires desta margem é que o núcleo (vazio) vai ser de(-)limitado.

¹⁰⁹DELEUZE, Gilles. G de gauche (esquerda). *Abecedário*. Disponível em: <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> (acesso em 14 abril 2018).

¹¹⁰ *Ibidem*.

Uma maioria que é ninguém e uma minoria que, no fim das contas, é todo mundo. Se essa definição for esgarçada ao máximo, é possível entender por esta asserção que, de fato, ninguém é nada em essência, mas apenas manifestações passíveis de inúmeras mutações, ou seja, devires.

Contra esta proposição, em geral argumenta-se que a multiplicidade de existências possíveis reivindicada por Deleuze e Guattari é apenas uma ilusão de esquerda “cirandeira”, afinal, na vida “real” o sujeito irá esbarrar em todas as limitações que lhe são impostas pelos padrões socialmente estabelecidos. Como exemplo cristalino, a condição da mulher negra no Brasil patriarcal e racista.

Presas ao olhar dominante que a considera ou como mão de obra barata para o serviço doméstico ou então como objeto sexual, a mulher negra é mantida afastada dos espaços de poder. Porém, o devir-minoritário não aspira a se tornar padrão e nem a ocupar este centro, de modo que poderíamos pensar essas dissoluções variáveis da pessoa como investidas contra o poder, ao invés de tentativas de ocupação destes espaços dominantes. Se esta esquerda que forma uma multidão inominável parece frágil, é porque ela o é e faz questão de escancarar sua vulnerabilidade.

Antes de seguirmos, é importante frisar aqui que a acepção de fragilidade/vulnerabilidade a partir da perspectiva pós-estruturalista diverge do entendimento comum do termo, que denota fraqueza ou inferioridade. Acerca desta questão, Suely Rolnik, em “geopolítica da cafetinagem”, ajuda no esclarecimento do que de fato estamos tratando quando falamos de vulnerabilidade:

[...] ser vulnerável depende da ativação de uma capacidade específica do sensível, a qual esteve recalçada por muitos séculos, mantendo-se ativa apenas em certas tradições filosóficas e poéticas, que culminaram com as vanguardas culturais do final do século XIX e início do século XX, cuja ação propagou-se pelo tecido social ao longo do século XX.¹¹¹

Esta capacidade do sensível, que Rolnik definirá em seu texto como “corpo vibrátil”, corresponderia à capacidade subcortical do nosso sistema nervoso, e seria ela a responsável por nos fazer “apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações (...) Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo”¹¹².

¹¹¹ ROLNIK, Suely. “geopolítica da cafetinagem”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> (acesso em 04 ago 2018), p. 2.

¹¹² *Ibidem*, p. 3.

Portanto, estar em condição de vulnerabilidade seria estar exposto às emissões sensíveis do outro, criando assim um campo de troca de afetos, ou, como no título da obra de Safatle, um circuito de afetos. Para completar o raciocínio a este respeito, volto à situação da mulher negra.

Um bom exemplo desta abertura ao outro está na figura de Lélia Gonzalez. A professora e antropóloga percebe que ocupar um espaço social e intelectual destinado às classes média/alta e branca custaria-lhe seu “embranquecimento”. Pouco a pouco, Lélia vai então operando uma transformação, na qual ela se reapropria não só de suas características físicas “naturais” — como, por exemplo, deixando de alisar os cabelos —, mas também dos conhecimentos e das manifestações de cultura marginalizadas:

[...] fiz jardim de infância ainda em Belo Horizonte, fiz escola primária e passei por aquele processo que eu chamo de lavagem cerebral dado pelo discurso pedagógico-brasileiro, porque na medida em que eu aprofundava meus conhecimentos, eu rejeitava cada vez mais a minha condição de negra. [...] Na faculdade eu já era uma pessoa de cuca, já perfeitamente embranquecida, dentro do sistema. Eu fiz Filosofia e História. E, a partir daí, começaram as contradições. [...] no momento em que você se choca com a realidade de uma ideologia preconceituosa e discriminadora que aí está, a sua cabeça dá uma dançada incrível. Tive que parar num analista, [...]. A partir daí fui transar o meu povo mesmo, ou seja, fui transar candomblé, macumba, essas coisas [...]. Mas enfim: voltei às origens, busquei as minhas raízes e passei a perceber, por exemplo, o papel importantíssimo que a minha mãe teve na minha formação. Embora índia e analfabeta, ela tinha uma sacação assim incrível a respeito da realidade em que nós vivíamos e, sobretudo, em termos de realidade política.¹¹³

Gonzalez então passa a questionar não só o sistema educacional tradicional brasileiro como também a própria forma de atuação do negro dentro dos movimentos de esquerda nos anos 1970-80:

[...] por exemplo, o negro paulista tem uma puta consciência política. Ele já leu Marx, Gramsci, já leu esse pessoal todo. [...] Mas de repente você pergunta: você sabe o que é Iorubá? Você sabe o que é Axé? [...] Os companheiros não sabiam o que era Ijexá.¹¹⁴

A antropóloga ainda vai além, identificando o incômodo causado pela atuação como corpo que se expõe ao outro numa sociedade sensorialmente paralisada aos afetos. Neste caso, ela traz como referência a forma de se colocar de Gilberto Gil:

[...] o que eu percebo nele é exatamente aquela do negro que está com uma visão universal da questão e que evidentemente não **pode se encaixar, se**

¹¹³ GONZALEZ, Lélia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 202-203.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 211.

enquadrar, dentro dos limites de um discurso de esquerda e tampouco da direita, óbvio. O que a gente vai perceber, é exatamente isso... é um cara que incomoda, mas que incomoda *mesmo*, muita gente. Porque o Gil está nos interstícios [...] E o artista mesmo é isso. O artista mesmo pra valer é o cara que se coloca fora.¹¹⁵ [negritos meus]

Dentro da perspectiva de Gonzalez, poder-se-ia dizer que Gil é essa vulnerabilidade escancarada, que ocupa espaços dominantes (no caso, o topo da “pirâmide” artística no Brasil, a MPB) sem se moldar ao padrão estabelecido nem pretender transformá-lo. Não à toa, esse tipo de presença incomoda não só a direita, mas também os grupos de esquerda.

Uma vez esclarecida a definição de vulnerabilidade, voltemos então à ela na literatura. Uma experiência estética literária à esquerda, por esta perspectiva e conforme o conceito deleuziano de esquerda, seria da ordem da afirmação do desamparo, como fica explícito nessa passagem de Safatle acerca daquilo que escapa à predicação:

[...] há aquilo que não se proclama, há aquilo que faz a língua tremer. Expressão do destitui tanto a gramática da proclamação, com seu espaço predeterminado de visibilidade, quanto o lugar do sujeito da enunciação, que pretensamente saberia o que tem diante de si e como falar do que se dispõe diante de si. Isso que faz a língua tremer e se chocar contra os limites de sua gramática é o embrião de outra forma de existência. Nesse sentido, tal horizonte antipredicativo de reconhecimento não será capaz de se encarnar nas condições do que pode ser proclamado.¹¹⁶

Em “Da superioridade da literatura anglo-americana”, Deleuze já falava do escritor como alguém que assiste ao apagamento de sua face¹¹⁷ e produz agenciamentos ao invés de enunciação, agenciamentos estes que, por sua vez, o inventam¹¹⁸. Para Deleuze, esta seria a diferença entre autor e escritor, este último designado por ele como alguém que passa de uma multiplicidade à outra¹¹⁹.

Deleuze não constrói, no entanto, explicitamente, a ideia de uma literatura de esquerda. Em vez disso, ele cria o conceito de uma literatura menor a partir do processo de escrita de Franz Kafka. A literatura menor afirma a precariedade de sua língua através de uma subversão do uso da língua dominante e, mesmo quando trata de assuntos de conflitos pessoais ou familiares, em seu interior ela acaba por reverberar o contexto sociopolítico em que foi gerada.

¹¹⁵ GONZALEZ, Lélia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *op. cit.*, pp. 209-210.

¹¹⁶ SAFATLE, Vladimir. *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Éditions Flammarion, 1996, pp. 56-57.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

Assim, numa síntese dos três conceitos deleuzianos ora discutidos — a saber, ser de esquerda, literatura, e devir-minoritário —, Damián Tabarovsky cria a alcunha “literatura de esquerda”, com o intuito de refletir sobre uma escrita radical, que se produz sem buscar negar ou afirmar expectativas ou padrões da sociedade e das instâncias de poder literárias: o mercado e a academia.¹²⁰ A partir daí, já é possível perceber que uma literatura de esquerda é altamente desestabilizadora. Tabarovsky deixa isso claro ao afirmar que essa literatura:

[...] suspeita de toda convenção, inclusive as próprias. Não busca inaugurar um novo paradigma, mas pôr em xeque a própria ideia de paradigma, a própria ideia de ordem literária, qualquer que seja essa ordem.¹²¹

Desse modo, ela é uma literatura que se dirige para fora.¹²² Ela é uma literatura produzida totalmente à margem, sem expectativa alguma de inclusão. Existente, porém agindo a partir de um ponto cego, como Tabarovsky descreve:

Esse lugar no qual se escreve e se inscreve a literatura de esquerda, esse outro lugar que não é nem a academia nem o mercado, não existe. Ou melhor, existe, mas não é visível, e nunca será. Instalado na pura negatividade, a visibilidade é seu atributo ausente. Fora do mercado, longe da academia, em outro mundo [...] se institui uma comunidade imaginária, uma comunidade negativa, a comunidade inoperante da literatura. [...] a literatura de esquerda não pode ser pensada de outro lugar que não seja o dessa comunidade negativa.¹²³

Compreende-se, então, quando Tabarovsky a coloca numa posição de solidão: sem público¹²⁴ nem lugar no cânone¹²⁵, como “a fala da multiplicidade de solitudes”¹²⁶. Entretanto, esta invisibilidade e despreensão é justamente sua força. A literatura de esquerda, ao sustentar-se no desamparo, age a partir da afirmação deste afeto e se emancipa, não se deixando absorver por nenhuma instância de poder ou lugar social. Ela se erige como corpo estranho, porém potente em sua vulnerabilidade. Como coloca Tabarovsky, a fragilidade é sua estratégia¹²⁷, o que permite “a busca de outras zonas discursivas, de efeitos políticos impensados, de escritas imprevisíveis. Pressupõe algo além do realmente existente”.¹²⁸ Assim, esse abrir-se para fora significa assumir o risco de fugir de todos os padrões (que são vazios) e enfrentar o colapso, pois é a partir dele que se materializa o impossível.

¹²⁰ TABAROVSKY, Damián. *Literatura de esquerda*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017, p. 49.

¹²¹ *Ibidem*, p. 18.

¹²² *Ibidem*, p. 16.

¹²³ *Ibidem*, pp. 18-20.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 35.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 49.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 23-24

Mas, como se daria então essa materialização do impossível no texto? Tabarovsky indica que ela tomaria corpo num trabalho que se dirige ao fora da linguagem.¹²⁹ Assim, se a literatura em geral elabora seu discurso num formato preconcebido e compreendido pela sociedade, a literatura de esquerda existe justamente para imergir no que, além de ser impensado é impensável de ser assimilado pelas convenções. Afinal, para citar Safatle uma última vez,

talvez a única função da arte seja exatamente esta, nos fazer passar da impotência ao impossível. Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente.¹³⁰

Se todas as reflexões desenvolvidas estão corretas, existe a possibilidade de uma escrita que aborde os efeitos da ditadura civil-militar brasileira — aí incluída a violência da tortura e morte violenta de opositores — sem que o discurso instituído social e juridicamente acabe por ser reafirmado através dela. A questão é que essa literatura, por colocar em total suspensão os modelos já normatizados para se tratar do assunto, teria se tornado invisível.

A aposta de que haveria uma invisibilidade da literatura que, ao invés de apenas reagir ao discurso do poder, tratou do tema da ditadura após a redemocratização por meio de uma afirmação do desamparo, talvez possa ser confirmada, mais uma vez, pelas reflexões de Suely Rolnik no texto citado anteriormente. A respeito dos efeitos de uma ditadura sobre a potência criativa, a autora aponta que:

[...] se abordarmos os regimes totalitários [...] em sua face invisível, micropolítica, constaremos que o que caracteriza tais regimes é o enrijecimento patológico do princípio identitário. [...] Destrutivamente conservador, o regime totalitário vai mais longe do que a simples desconsideração das expressões do corpo vibrátil: empenha-se obstinadamente em desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual tais expressões são produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por bloquear-se, assim *reduzida ao silêncio* [...] ¹³¹ [grifos meus]

O pensamento de Rolnik joga luz sobre as consequências do regime militar pela perspectiva da micropolítica. As colocações da autora sugerem que a sensação de “vazio” cultural experimentada, mesmo depois da reabertura e do fim da censura, teve relação com uma política de aniquilação do “corpo vibrátil”, que asfixiou com muito mais “eficiência” o

¹²⁹ TABAROVSKY, Damián, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁰ SAFATLE, Vladimir. *op. cit.*, pp. 35-36.

¹³¹ ROLNIK, Suely. *op. cit.*, p. 7.

potencial criativo do que a perseguição da produção artística e cultural operada pela censura. Lembrando que, da perspectiva micropolítica, o “corpo vibrátil” é o que nos torna capazes de sermos sensíveis ao outro, ou seja, ele seria o modo primordial de se estabelecer um diálogo através da arte.

Porém, como é próprio da forma de atuação micropolítica, a nota ao trecho é que vai fornecer material visceral para corroborar as ideias defendidas neste trabalho. Cito:

Como todo regime totalitário, seus efeitos mais nefastos talvez não tenham sido aqueles, palpáveis e visíveis, de prisão, tortura, repressão e censura, mas outros, mais sutis e invisíveis: a paralisia da força de criação e a frustração subsequente da inteligência coletiva, por ficarem estas associadas à ameaça aterrorizadora de um castigo que pode levar à morte. Um dos efeitos mais tangíveis de tal bloqueio foi o número significativo de jovens que viveram episódios psicóticos na época [...]. Tais manifestações psicóticas, em parte decorrentes do terror da ditadura, ocorreram igualmente no âmbito das experiências-limite, características da assim chamada contracultura, que consistiam em toda espécie de experimentação sensorial, incluindo geralmente o uso de alucinógenos, numa postura de resistência ativa à política de subjetivação burguesa. A presença difusa do terror e a paranoia que este engendra terá sem dúvida contribuído para os destinos patológicos destas experiências de abertura do sensível à sua capacidade vibrátil.

[...] A contracultura, no entanto, jamais foi reconhecida em sua potência política, a não ser pelo regime militar que castigou ferozmente aqueles que dela participaram, os colocando nos mesmos pavilhões destinados aos presos oficialmente políticos. A sociedade brasileira projetava sobre a contracultura uma imagem pejorativa, oriunda de uma visão conservadora, *compartilhada neste aspecto específico pela direita e pela esquerda (inclusive os militantes da mesma geração)*. Tal negação, ainda hoje, persiste na memória do período que, diferentemente, preserva e enaltece o passado militante.¹³² [grifos meus]

Embora na passagem acima Rolnik se refira a manifestações culturais e artísticas que, em âmbito literário, escaparam aos meios convencionais de publicação e divulgação, acredito que seja possível expandir o conceito do que seja uma expressão contracultural. Para além da ideia de uma vivência que envolve experimentações radicais de comportamento e transgressões estéticas, sugiro que se pense o “contra” como um passo ao lado do discurso reinante de uma sociedade.

Por esta óptica, confirma-se que as ações dos movimentos de resistência armada ao regime serviram para que a ditadura retroalimentasse seu discurso de benevolente mantenedora da paz e da ordem “democrática” (leia-se, anticomunista). Ao mesmo tempo, o desprezo da militância de esquerda pela potência política dos movimentos de contracultura dos anos 1960 e 1970 indica um olhar redutor e totalizante, que respondia ao regime repressivo dentro do esquema discursivo proposto pela ditadura. E esta espécie de diálogo

¹³² ROLNIK, Suely. *op. cit.* p. 13.

entre o governo e os grupos de oposição explicaria a pouca atenção da crítica a escritas que tenham fugido ao discurso dominante tanto no período de transição quanto depois da redemocratização.

SEGUNDA PARTE

2.1 ACHADOS E PERDIDOS: A DITADURA E OS ROMANCES DE LYGIA FAGUNDES TELLES

(ou sobre o estranho silêncio em torno de *As Horas Nuas*)

PRELÚDIO

Em 1989, *As Horas Nuas* é lançado, o último dos quatro romances de Lygia Fagundes Telles até o momento. Ambientado num edifício residencial de classe média alta de São Paulo durante o período da Assembleia Nacional Constituinte — ou seja, entre 1987 e 1988 — a narrativa expõe o clima político e social no país em fins dos anos 1980, com todos os problemas decorrentes dos 21 anos de um governo militar ditatorial e da forma como se deu a transição e a consolidação do regime democrático no Brasil.

Os personagens principais do romance são Rosa Ambrósio, seu gato Rahul, a psicanalista Ananta, e o primo de Ananta, Renato Medrado. Rosa é uma atriz decadente que planeja lançar sua autobiografia e por meio dela retomar a carreira. Alcoólatra, depressiva e pessimista, morando apenas com Rahul e Dionísia, sua empregada evangélica, Rosa bebe até ficar praticamente inconsciente, frequenta sessões de análise e aguarda (im)pacientemente que seu namorado, Diogo, entre em contato e vá procurá-la.

Rahul, em sua condição de gato, tem vantagem na observação de tudo o que acontece em sua casa e nos arredores, desde os eventos banais do cotidiano de Rosa e dos moradores do edifício, até as ocorrências mais sórdidas, das quais apenas ele tem conhecimento. Em sua narrativa, Rahul então relata tudo o que viveu e presenciou em sua vida atual como gato e nas outras vidas que ele alega ter tido — e que às vezes desconfia não ter tido — como efebo romano, menino rico e mimado no Brasil do século XIX, e atleta.

Ananta Medrado, analista e vizinha de Rosa, é séria, metódica e engajada nas causas feministas. Além do atendimento normal aos pacientes do consultório, ela participa de um grupo de defesa dos direitos da mulher e presta atendimento a mulheres carentes vítimas de abuso sexual e violência doméstica. Aparentemente sem vida social e/ou amorosa, Ananta faz anotações em sua agenda enquanto fantasia sobre o misterioso vizinho do andar de cima, recém-chegado e barulhento. Quando, na última parte do romance, Ananta desaparece sem deixar rastro, é seu primo Renato quem vai investigar por conta própria o seu sumiço e — num gesto de desengargo de consciência — fazer uma última busca minuciosa antes que Ananta seja declarada como desaparecida em definitivo.

Além do conflito de gerações que se revelou no país durante a reabertura e a redemocratização, conforme já foi observado na discussão estabelecida anteriormente a partir das ideias de Silviano Santiago em seu ensaio sobre o assunto¹³³, *As Horas Nuas* aborda de maneira muito profunda as questões que envolvem o testemunho da memória traumática e expõe as graves consequências da violação física e moral a que seres humanos podem ser submetidos. É o que acaba sendo revelado pela emergência das lembranças de Rosa e Rahul.

Pouco a pouco, o texto de *As Horas Nuas* vai produzindo a presença de um personagem já falecido: o marido de Rosa, Gregório. Por meio dos fluxos de consciência da atriz e de seu gato, e durante as sessões de análise com Ananta, apreende-se que Gregório foi preso, torturado e forçado a lecionar algum tempo fora do país a fim de evitar uma nova prisão. Quando finalmente ele volta para casa, está muito transformado, sofrendo física e psiquicamente com as sequelas das torturas às quais foi submetido, as quais eventualmente o levam ao suicídio.

As Horas Nuas — assim como *As Meninas*, romance de Telles de 1973 — tem como seu eixo principal os efeitos e as consequências da ditadura em vigor no país de 1964 a 1985. Porém, mesmo depois de 29 anos de sua primeira publicação, *As Horas Nuas* permanece praticamente ignorado pela crítica como um trabalho relevante de Telles a tratar o tema da ditadura, enquanto *As Meninas* continua sendo citado como o principal romance da escritora sobre o assunto.

As Meninas narra como três jovens universitárias de origens muito diferentes — Lia, Ana Clara e Lorena — vivem num pensionato de freiras em São Paulo, no início dos anos 1970. Os acontecimentos do romance vão gradativamente mostrando como as amigas lidam com a transição da adolescência para a idade adulta e vivenciam as questões políticas, sociais e pessoais numa época tanto de violência e repressão, como também de muitas mudanças de valores e comportamento.

Lia é baiana e estudante de Ciências Sociais. Intelectual e politizada, ela integra uma organização clandestina de combate ao regime ditatorial. Por encontrar-se bastante envolvida com as causas e as ações armadas do movimento em que milita, perdeu o ano por faltas e trancou a matrícula na universidade. Como o momento era de um acirramento por parte do regime militar na repressão aos movimentos de oposição, a jovem vive “encurralada”: muitos de seus companheiros estão presos (inclusive seu namorado, Miguel), ela e as amigas desconfiam que esteja sendo vigiada, e a moça está sempre com aparência malcuidada e sem dinheiro, porque doa boa parte da mesada à organização. Em geral, ela recorre à amiga Lorena

¹³³ Refiro-me aqui ao ensaio “A redemocratização no Brasil”. Cf. primeira parte, segunda seção: “Euforia e calma”.

quando precisa de dinheiro ou do carro emprestado para as atividades das quais está encarregada.

Lorena é estudante de Direito, descendente de uma família paulistana “quatrocentona” e, enquanto as amigas dividem quartos da pensão, ela mora num *studio* individual, improvisado no andar acima da antiga garagem do casarão, onde no passado foi a moradia do motorista. Com a universidade em greve, Lorena passa praticamente o dia todo sem sair de casa: pálida e magra, toma muito chá, alimenta-se frugalmente, toma banhos de imersão e faz exercícios de balé enquanto aguarda um telefonema de Marcus Nemesius: um médico ginecologista com quem ela teve um envolvimento amoroso.

Ana Clara vem de uma origem muito humilde. É órfã de mãe (a mulher se matou com formicida para evitar o desgosto de ser forçada pelo companheiro a fazer mais um aborto) e filha de pai desconhecido. Trancou a matrícula no curso de Psicologia, faz uso constante e excessivo de álcool e entorpecentes, namora um *playboy* falido que se tornou traficante de drogas, e diz estar noiva de um homem muito rico de quem tem asco. Durante a infância e a adolescência, a jovem sofreu constantemente com abusos físicos e sexuais, em geral praticados pelos homens com quem a mãe morou até se suicidar.

Como é possível perceber, os dois romances trabalham de forma complexa o tema da ditadura. Além disso, tanto *As Meninas* como *As Horas Nuas* apresentam várias semelhanças, a começar pela ambientação das duas histórias, que se passam na cidade de São Paulo, com a maior parte dos acontecimentos transcorrendo no interior de um ambiente residencial — um pensionato de freiras e um prédio de apartamentos, respectivamente.

Há semelhanças curiosas também nos pequenos detalhes. Telles dá vários dos nomes dos personagens de *As Meninas* aos personagens de *As Horas Nuas*. Rosa é o “nome de guerra” de Lia na organização e da personagem principal de *As Horas Nuas*; Miguel é o namorado de Lia, mas também o primo pelo qual Rosa era apaixonada e que morreu de *overdose*; Dionísia é o nome da empregada de Rosa, o mesmo da mãe de Lia (aliás, Dionísia também é o nome da empregada da casa dos personagens principais de *Verão no Aquário*¹³⁴); e Marcus, nome do neurologista de Rosa, é também o do amante de Lorena, que é médico ginecologista. E, quando Lorena explica o nome do amante, Marcus Nemesius (“o pai era latinista, todos os filhos têm nomes declináveis”¹³⁵), acrescenta que a irmã do médico é “Rosa, Rosae”, o que coincide com a forma com que Diogo chamava por Rosa em *As Horas Nuas*. Como se não bastasse, Lorena e Rosa têm o mesmo “bordão” (Ah, meu pai!), gostam de usar expressões em latim, e tanto o

¹³⁴ Romance de Telles de 1963.

¹³⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 113.

pai de Lorena quanto Gregório são descritos pelas filhas e pelas esposas como homens “aéreos”, tranquilos e despreocupados que tinham por hábito dizer “É tarde no planeta...”.

É claro que não venho aqui propor que os dois textos estejam relacionados, ou seja, que *As Horas Nuas* seja uma espécie de continuação de *As Meninas*, mas sim que, como trabalhos da mesma escritora sobre um determinado assunto, acredito que eles dialoguem entre si, um evocando o outro. E estas semelhanças vão além dos pequenos detalhes.

CONTEMPORANEIDADE

Em primeiro lugar, pode-se afirmar que tanto *As Horas Nuas* como *As Meninas* possuem um forte caráter de urgência, o que fica expresso numa sintonia muito grande destes textos com o momento em que foram escritos. *As Meninas* é publicado em 1973, no calor dos chamados “anos de chumbo”, enquanto *As Horas Nuas* sai em 1989, ambientado durante o período da constituinte, que tivera lugar apenas alguns anos antes. Tanto é que, em sua análise sobre o regime ditatorial no romance brasileiro, Regina Dalcastagnè já apontava que “*As Meninas* é um livro que se fez junto com um tempo, não uma obra *a posteriori*, onde a reflexão sobre o que se passou vem impregnando o discurso”¹³⁶. E o mesmo ocorre com *As Horas Nuas*.

Como Telles em geral privilegia o ponto de vista das personagens femininas sobre os assuntos de que trata, nos dois romances as questões da sexualidade e da relação da mulher com seu corpo e com seu lugar na sociedade estão muito presentes, sobretudo por se tratarem de dois romances que se passam em momentos cruciais do feminismo no Brasil.

As Meninas, ambientado durante a fase mais repressora da ditadura, apresenta a fase em que o movimento feminista se retraiu da esfera pública, principalmente pelo caráter conservador e moralista da censura imposta pelo regime. Assim, as reivindicações e manifestações públicas das mulheres por mais igualdade e direitos só seriam retomadas depois do início do processo de reabertura do governo Geisel, iniciado em 1974.

Parece ser consenso entre os teóricos que 1975 foi o ano da retomada do movimento feminista no Brasil, impulsionado pela determinação da ONU de torná-lo “o Ano Internacional da Mulher”. Paul Singer observa que neste ano teve lugar o “Encontro para o Diagnóstico da Mulher Paulista”, com respaldo financeiro da ONU e da Cúria da cidade de São Paulo.¹³⁷ Do

¹³⁶ DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor - o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UnB, 1996, p. 121.

¹³⁷ SINGER, Paul. O feminino e o feminismo. In: SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 119.

mesmo modo, Constância Lima Duarte também marca 1975 como o momento do início da quarta onda feminista brasileira, com a ocorrência de encontros e congressos promovidos pelos mais diversos setores da sociedade brasileira para discutir as desigualdades e problemas enfrentados pelas mulheres. A autora também identifica que, devido ao quadro político específico do país, “no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida”¹³⁸.

Heloísa Buarque de Hollanda percebe que a anexação destas causas ao movimento feminista fez com que este se ligasse não só a partidos e instituições de esquerda, como também à Igreja Católica. A autora identifica que esta associação inseriu uma dicotomia dentro do movimento, afinal,

Se por um lado, esta aliança com a Igreja abriu às mulheres um amplo campo de militância e resistência política, trouxe, por outro, certos anacronismos. Pelos constrangimentos do momento político em que surge e estabelece-se, o feminismo brasileiro definiu como agenda prioritária, a defesa dos direitos civis, da liberdade política e da melhoria das condições sociais de vida, relegando a um segundo plano, as reivindicações específicas sugeridas pelos movimentos feministas internacionais com os quais pretendia identificar-se. No mesmo sentido, a partir dos compromissos e alianças estabelecidas com a Igreja Católica em oposição ao regime, foi necessário que o feminismo brasileiro, num momento particularmente importante de autodefinição, abrisse mão de questões feministas centrais como a liberdade sexual, o direito ao aborto ou o debate sobre o divórcio.¹³⁹

Ainda que as condições políticas do país impedissem transformações em âmbito institucional, as mulheres não deixaram de buscar mudanças, o que se deu durante “os anos de chumbo” na esfera privada, como observou Ilane Ferreira Cavalcante em sua análise das representações da figura da mulher no Brasil nos anos 1960 e 1970:

O romance de Lygia Fagundes Telles retrata uma crise na própria constituição dos papéis masculinos e femininos. Essa crise se verifica também na representação observada nos periódicos analisados. O que me leva a afirmar que, entre as reformas sociais das décadas de 1960 e 1970, algumas das mais importantes se dão no ambiente privado, mais especificamente, nas relações familiares.¹⁴⁰

¹³⁸ DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Estudos Avançados*. v. 17, n. 49, set./dez. 2003, p. 165.

¹³⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-estranho-horizonte-da-critica-feminista-no-brasil/> (acesso em 04 ago 2018)

¹⁴⁰ CAVALCANTE, Ilane Ferreira. A vida feminina nos anos de chumbo: representações femininas no Brasil nos anos 60 e 70. In: *Quipus*, Ano 1, n. 1, dez. 2011/maio 2012, p. 95.

Nesta época, a juventude questionava com tenacidade a forma com que a sociedade ocidental encarava os usos do corpo. E isso, no Brasil daquele tempo, significava problematizar principalmente valores morais e instituições (como o casamento, por exemplo) fortemente baseadas no pensamento cristão católico, que de forma geral condena a busca por prazeres físicos, sobretudo os sexuais. Como o comportamento e o corpo feminino sempre foram submetidos, manipulados e vigiados pela sociedade, as mulheres vivenciaram com grande intensidade essa reviravolta de usos e costumes.

O texto de *As Meninas* vê-se então fortemente marcado pela relação da mulher com seu corpo e sua sexualidade, relação esta que aparece de maneira mais suave — como ocorre com Lia e Lorena — ou então conturbada e violenta — no caso de Ana Clara. Questões como a valorização da virgindade, a masturbação, a bissexualidade, o acesso à contracepção, o aborto, a violência doméstica e o estupro aparecem neste romance.

Lia vive um misto de liberdade sexual e repressão. Lião, como é chamada intimamente por suas amigas, não tem muita preocupação em se enquadrar em padrões de beleza e em ter uma aparência delicada e um comportamento discreto, como era o esperado de uma moça à época. Ademais, Lia lida de maneira muito aberta com o sexo e o prazer, chegando por vezes a chocar Lorena. Porém, o relacionamento homossexual da jovem com a amiga Carla em sua cidade natal escandalizou a família da jovem e preocupou os pais de Lia, que a incentivaram para que noivasse com um primo. Embora não se afirme com certeza, o leitor intui que esta tenha sido a razão de sua mudança da Bahia para São Paulo.

Lorena teve uma criação tradicional e católica, o que faz com que ela valorize a virgindade, ao mesmo tempo em que idealiza e romantiza o ato sexual. Por estar apaixonada, ela se recusa a ceder aos desejos que sente por outros rapazes, apesar de seu amante — um médico mais velho, casado e com filhos — ter se afastado dela para tentar salvar seu casamento.

Ana Clara é a personagem que carrega a marca da violência sofrida pelas mulheres, sobretudo as mais pobres. Descrita por todos os personagens como uma jovem loira, de corpo e rosto muito bonitos, Ana Turva, como foi apelidada por Lorena e Lia, tenta usar seu corpo para apagar o passado de pobreza e violência: gasta muito mais do que ganha com roupas e acessórios e sonha com uma carreira de modelo, ao mesmo tempo em que busca estabilidade, *status* e ascensão financeira por meio de um casamento de interesses.

Ela porém acaba vítima da objetificação que sofreu e aprendeu. Ana é frígida, está grávida do namorado, terá que passar por mais uma interrupção voluntária de gestação, e agora

também por uma himenoplastia, pois, de acordo com ela, seu noivo rico e asqueroso exige se casar com uma virgem. Seu comportamento promíscuo e autodestrutivo, que inclui o abuso no consumo de drogas, faz com que Ana Clara se coloque constantemente em situações de risco, as quais acabam por levá-la a mais um abuso sexual e à morte por *overdose* ao final do livro.

Já *As Horas Nuas* evidencia o rumo tomado pelo feminismo no Brasil em fins dos anos 1980. Se, durante a reabertura, a luta feminista foi marcada pela associação ao movimento pela Anistia e pela redemocratização, na segunda metade dos anos 1980, os esforços se voltaram para a garantia de direitos para as mulheres em esfera institucional. Acerca do assunto, Hildete Pereira de Melo e Schuma Schumacher confirmam a tendência do momento:

Do ponto de vista da ação concreta, nos anos 1970 e 80 o movimento feminista no Brasil esteve marcado pela luta em prol da redemocratização e por direitos de cidadania e igualdade. Multiplicaram-se por todo o país dezenas e dezenas de grupos autônomos de mulheres reunindo as mais diferentes expressões políticas.¹⁴¹

Em 1985, o resultado das lutas feministas em prol da ampliação de direitos resultou, em âmbito federal, na criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Este conselho foi o responsável, nos anos seguintes, pela campanha “Mulher e Constituinte”. A campanha culminou com a elaboração de um documento em que constavam as reivindicações das mulheres: a “Carta das Mulheres Brasileiras aos Constituintes”, que foi entregue ao presidente da Assembleia, Ulysses Guimarães. A partir desta movimentação, as deputadas formaram uma aliança suprapartidária — conhecida como o “*lobby do batom*” — que trabalhou para que fossem garantidos os direitos femininos na Constituinte.¹⁴²

Os movimentos feministas também se dedicaram à luta contra a violência sexual e doméstica, o que levou, no Estado de São Paulo, à inauguração da primeira Delegacia de Defesa da Mulher, em agosto de 1985¹⁴³. Um sinal que atesta o quanto a violência contra a mulher era assunto que passou a ocupar a sociedade da época é que, em 1990, a Rede Globo produziu a minissérie “Delegacia de Mulheres”, surgida a partir do episódio piloto “Em Defesa da Honra”, transmitido em 28 de dezembro de 1989. Em 18 episódios, o programa ia ao ar semanalmente

¹⁴¹ MELO, Hildete Pereira de; SCHUMACHER, Schuma. "A segunda onda feminista no Brasil" Disponível em: http://www.mulher500.org.br/wp-content/uploads/2017/06/3_A-segunda-onda-feminista-no-Brasil.pdf (acesso em 05 maio 2018)

¹⁴² Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/03/06/lobby-do-batom-marco-historico-no-combate-a-discriminacoes> (acesso em 07 maio 2018)

¹⁴³ Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/criacao-da-1-delegacia-de-defesa-da-mulher-do-pais-completa-30-anos/> (acesso em 14 maio 2018)

em horário nobre, às 21:30, e mostrava as ocorrências e a rotina de trabalho de uma delegacia de defesa da mulher.¹⁴⁴

Em *As Horas Nuas*, Ananta representa este grupo engajado na obtenção de mais direitos, segurança e dignidade para o sexo feminino. O empenho das mulheres daquela época aparece representado na percepção que Rosa tem de sua analista: “Você parece uma pessoinha de porcelana, Ananta. Não sei como aguenta essa briga do mulherio, delegacias, jornal, creches e Deus sabe mais o quê. Sem falar nos doidos passando aqui pelo divã, eu no meio deles.”¹⁴⁵

Em contrapartida, durante as conversas entre Rosa e Ananta é possível perceber as grandes diferenças de pensamento entre as duas no que diz respeito à condição da mulher. O otimismo e o empenho de Ananta contrastam com a misoginia, o pessimismo e a descrença de Rosa na mulher e no feminismo, como fica explícito, por exemplo, no capítulo 10:

— [...] Engravidei tão feliz, sonhando com um menino que ia se chamar Miguel. Comecei a chorar tanto quando me disseram que era menina, você sabe, homem sofre menos. Apanha menos. Na rua, na cama, em qualquer lugar é ele o agressor. Sem falar no parto, sabe lá o que é um parto? O mundo saindo por entre suas pernas, a fenda é pequena, quantos centímetros?

— Depende.

— Me senti rasgada pelo meio. Você é virgem, querida, você não é virgem? O que pode uma virgem saber do sexo, da velhice. Da morte. O que sabe você de toda essa sujeira? Hem?!

[...]

— [...] Tanta coisa me passa pela cabeça, essa história do aborto, por exemplo, vocês não podem ser a favor do aborto!

Seria o fim do mulherio na face da terra. Inventaram aí uma técnica maravilhosa para descobrir o sexo dos anjos logo no início da gravidez, tudo bem, mas fizeram uma pesquisa entre a moçada, é impressionante a porcentagem das futuras mamãs que só quer filho homem, raríssimas sonham com a fêmea, a velha história, você está cansada de saber disso. De posse do mistério, a mulher vai poder decidir se a gravidez continua ou não, é do sexo feminino? pois sim, Antônia! E o pai machista se lavando em rosas, quer dizer, daqui por diante só vão nascer garotões. Legaliza o aborto, legaliza e vocês vão ver onde é que a gente vai parar.¹⁴⁶

As divergências entre Ananta e Rosa não se limitam, no entanto, à forma com que as duas vivenciam a experiência de ser mulher. Ainda que, como psicanalista, Ananta faça poucas intervenções nas conversas com Rosa, suas colocações sugerem que ela encare o período ditatorial de maneira totalmente diferente da atriz, que é mais velha e teve o núcleo familiar afetado diretamente pela violência da repressão. Na mesma sessão em que Rosa faz as asserções já

¹⁴⁴ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/delegacia-de-mulheres/trama-principal.htm> (acesso em 05 maio 2018)

¹⁴⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 136.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 138.

citadas sobre a condição da mulher e o aborto, Ananta se posiciona de maneira muito mais otimista:

— As mulheres e eu no meio delas. Fico com raiva e ao mesmo tempo, porra, Entram adoidadas nesse beco e depois descobrem, é um beco sem saída. Não tem saída. Acho que eu procurava o caminho de Deus e fiquei no beco de Deus, existe isso? Os velhos tristes, os jovens tristes, tanta menina viciada em drogas e dando o rabo a quem pedir mas sempre tristes, uma tristeza. Enfarto aos montes, são frágeis as pobrezinhas. Tantos suicídios, estão enlouquecendo, ou se matando...

— E se realizando. A revolução é recente. Pense num tubo de ensaio que foi sacudido, a água fica turva mas quando o depósito se assentar essa água vai ficar límpida. Ainda que o fundo seja de sangue.¹⁴⁷

A imagem do tubo de ensaio com um resíduo de sangue depositado no fundo parece ser uma analogia com a situação dos opositores do regime ditatorial e seus familiares, que, mesmo tendo sofridos torturas e perdido entes queridos, são taxados de “ressentidos”, e deles se exige que simplesmente deixem as severas injustiças sofridas no passado e “olhem para a frente”. O pensamento de Ananta é corroborado em passagens posteriores, no modo como ela interage com Rosa toda vez que falam na prisão e no exílio de Gregório. Na mesma sessão já citada, a analista parece entrar em negação no que diz respeito à truculência da repressão:

— A prisão foi na década de setenta, você disse. Lembra o ano?

— Não, tenho ódio de datas. Cheguei tarde da noite, ele já estava no escritório lendo e ouvindo sua música como se nada tivesse acontecido. Levei um susto, ainda na véspera tinha falado com um amigo militar que não me deu a menor esperança e agora ele ali, tão magro, pálido, Gregório, por que não me avisou? [...]

— Você disse que ele se exilou em seguida. Um exílio voluntário.

— Voluntário em termos, querida. Acho que foi avisado, iam pegá-lo de novo e então aceitou ventando dar um curso na França, lecionar nos arredores de Paris, eu sabia o nome da cidade. Enfim, não interessa, ficou por lá cinco ou seis meses, não sei mais.¹⁴⁸

No capítulo 16, o comportamento de Ananta chega a causar irritação na atriz, que se lembra de sua reação quando conversaram sobre o tema, e aí já não se sabe se dentro do contexto da análise ou numa conversa regular, pois as duas eram vizinhas.

Mas ele viajou porque foi preciso ou?... — perguntou Ananta quando falei no assunto. Fiquei olhando com cara de idiota a sua cara idiota. Não, queridinha, ele saiu daqui ventando só para dar uma olhadela lá na Mona Lisa do Louvre, Ô meu Pai! haja saco. Não sei, respondi, ele não costumava dar satisfações do que fazia. Sei que voltou da prisão um outro homem, não é assim que se diz? O passo tropeçante e de repente, o terror no olhar, o terror que disfarçava [...]¹⁴⁹

¹⁴⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 136-137.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 143.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 209.

Na natureza dessa interação, percebe-se uma espécie de descompasso entre as gerações — seja nas questões feministas, seja nas questões relativas à conduta do Estado diante das violações dos Direitos Humanos. Ananta representa uma espécie de “cegueira” dos mais jovens, ocupados em gerar a novidade sem construir uma ponte crítica entre passado e presente, exatamente como colocou Santiago em ensaio já citado e comentado¹⁵⁰: “A transição deste século para o seu “fim” se define pelo luto dos que saem, [...] e, ao mesmo tempo, pela audácia da nova geração que entra, arrombando a porta como impotentes e desmemoriados radicais da atualidade. Ao luto dos que saem opõe-se o vazio a ser povoado pelos atos e palavras dos que estão entrando.”¹⁵¹ Resta saber se estes atos e palavras não foram eles mesmos, de certa forma, vazios.

*TEMPO, TEMPO, TEMPO, TEMPO*¹⁵²

No que tange a relação da mulher com seu corpo, tanto *As Horas Nuas* como *As Meninas* também apresentam a dificuldade enfrentada pelas mulheres para lidar com as transformações do corpo causadas pela passagem do tempo numa sociedade que valoriza em excesso a aparência física e cobra das pessoas — em especial das mulheres — que se mantenham jovens e sensuais pelo maior período de tempo possível.

Em *As Meninas*, tia Luci e a mãe de Lorena demonstram ter dificuldades com esta experiência. Luci é descrita pela sobrinha como uma mulher que foi muito admirada por sua beleza, se casou várias vezes e, agora, está sempre fazendo cirurgias plásticas. De acordo com Lorena, “Já fez plástica até no pé”¹⁵³. “Mãezinha” também já recorreu às intervenções cirúrgicas com finalidade estética e tem um misto de complexo e fixação com idade: ao mesmo tempo em que foge de conhecidos que possam vir a mencionar datas ou fatos que exponham sua idade, ela está sempre comparando a sua aparência com a de outras mulheres, como, por exemplo, quando se refere à secretária de seu analista: “Sempre teve ódio de mim, sempre. Uma mulher horrenda, não sabe se vestir, se pentear, uma víbora que resolve ficar velha, que culpa tenho se aparento menos idade.”¹⁵⁴

¹⁵⁰ cf. seção “As letras e a ditadura”.

¹⁵¹ SANTIAGO, Silviano. *op. cit.*, p. 135.

¹⁵² VELOSO, Caetano. “Oração ao tempo”. In: *Cinema Transcendental*. Verve, 1979.

¹⁵³ TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 62.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 214.

Algo semelhante acontece com Rosa, em *As Horas Nuas*. A atriz tem mania de mentir e diminuir a própria idade e a das pessoas, como percebe Rahul (“mente a idade agora e antes, ninguém mais sabe”¹⁵⁵) e como ela mesma confirma:

— Vinte e oito anos, Cordélia?
 — Trinta, mãezinha, trinta.
 — Aparenta dezoito, querida. Diminuo sempre a minha idade e a dos outros, essa mania de idade, hem?!¹⁵⁶

E assim como a “mãezinha” de *As Meninas* — que tem sua insegurança aumentada devido ao fato de estar num relacionamento com um homem muitos anos mais jovem, que a trai com outras mulheres e a explora financeiramente —, Rosa também tem um amante bem mais novo do que ela, Diogo, embora não pareça que ele tenha se envolvido com a atriz por interesse.

Aliás, pode-se apontar como uma característica comum a estes dois romances de Telles os relacionamentos entre pessoas com idades muito díspares, pois além de Rosa e “mãezinha”, as filhas de ambas também sentem atração e se envolvem com homens bem mais velhos do que elas. Para desespero de Rosa, Cordélia “adora velhos, todos velhos”¹⁵⁷, e, como já foi mencionado, Lorena é apaixonada por um médico, casado e pai de cinco filhos.

Como foi visto até aqui, é possível afirmar que *As Horas Nuas* carrega em si não só as discussões sociais e comportamentais que agitaram o final dos anos 1980, como também os principais problemas do início do período democrático, dentre eles as consequências da violência ditatorial e a dificuldade do testemunho e da elaboração do trauma, conforme será explorado com maiores detalhes mais adiante. Do mesmo modo, *As Meninas* cristaliza as grandes questões dos chamados “anos de chumbo”, como ficou conhecido o tempo entre a promulgação do AI-5 até o início da abertura, em 1974. No texto, apresentam-se a posição assumida por alguns setores da Igreja Católica na defesa da justiça social e dos Direitos Humanos, a concentração de renda gerada pelas políticas econômicas dos governos militares, a situação em que se encontravam as organizações de resistência à ditadura, o jeito de pensar e viver das pessoas que optaram pelo “desbunde”, e o aumento do uso de drogas.

O que confere contemporaneidade a estes dois romances, porém, não são as menções feitas a assuntos prementes à época, até porque Telles não faz nenhuma referência a nomes, datas ou acontecimentos históricos muito específicos, ou seja, seus romances não são o que

¹⁵⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 58.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 92-93.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

Milan Kundera chama de “historiografia romanceada”¹⁵⁸. Inclusive, é somente por pequenos detalhes na narração ou na fala de algum personagem que é possível inferir datas e períodos históricos, e, ainda assim, essa percepção exige um leitor atento, informado e preocupado com este aspecto.

Ao invés disso, *As Meninas* e *As Horas Nuas* podem ser considerados contemporâneos porque materializam o espírito de seu tempo. A noção de “materializar o espírito de um tempo” não deve ser entendida aqui unicamente como uma espécie de representação dos costumes, valores ou ideais de uma sociedade numa determinada época, mas sim como a cristalização de um sentimento coletivo que se dá por meio de uma narrativa transpassada por um aprofundamento dos acontecimentos cotidianos: o momento do banho, do lanche da tarde, de uma consulta médica etc...

Pode-se notar a presença deste espírito do tempo, por exemplo, numa passagem em que Lorena e Lia estão lendo uma revista e conversando. Lorena começa então a pentear os cabelos de Lia, e a ação se projeta para os fins violentos de seus companheiros de militância:

Ajoelhei-me e comecei a escovar-lhe os cabelos. Você parece a Angela Davis, eu disse e ela sorriu mas senti que seu pensamento continuava lá longe, lá onde Manuela enlouquecera. Onde Jaguaribe fora baleado. Que Manuela era essa? E Jaguaribe? Você nunca me falou nesse, eu disse e ela passou a mão na alpargata, acariciando a biqueira de borracha cheia de rabiscos. [...]. ‘Era dele’, disse e agarrou com ambas as mãos os bicos das alpargatas.¹⁵⁹

Se for observada a ideia de literatura de esquerda de Tabarovsky, veremos que uma das características desta escrita é a produção por meio de efeitos de abstração, o que significa uma literatura elaborada a partir de um sistema de exclusões.¹⁶⁰ Contudo, excluir não quer dizer que a abstração torne o texto mais sintético e “limpo”, pelo contrário, os efeitos de abstração têm por objetivo aproximar e ampliar. Assim, ao excluir a visão panorâmica como opção de trabalho, esse tipo de escrita vai detalhar ao máximo o foco escolhido, como se sobre o objeto analisado tivesse sido colocada uma lente de aumento. Na literatura, este procedimento resulta numa escrita de excessos. Tabarovsky exemplifica este artifício no último capítulo de

¹⁵⁸ “Mas não se deve confundir as duas coisas: de um lado há o romance que examina a *dimensão histórica da existência humana*, e do outro o romance que é *ilustração de uma situação histórica*, a descrição de uma sociedade num dado momento, uma historiografia romanceada.” No original: “*Mais il ne faut pas confondre deux choses: il y a d’un côté le roman qui examine la dimension historique de l’existence humaine, il y a de l’autre côté le roman qui est l’illustration d’une situation historique, la description d’une société à un moment donné, une historiographie romancée.*” KUNDERA, Milan. *L’art du roman*. Paris: Gallimard, 1986, p. 54. [tradução minha]

¹⁵⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 108.

¹⁶⁰ TABAROVSKY, Damián. *op. cit.*, p. 58.

Literatura de esquerda, ao examinar o texto e a repercussão de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert:

[...] começa a desenhar-se a maldição de Flaubert, o estigma da literatura que virá a seguir: a escrita é um excesso. [...]
A literatura de Flaubert é a escrita da inclusão. A literatura agora inclui o feio, o baixo, o repugnante. [...] Mas o inclui sob a forma da lente, da deformidade, novamente do excesso. [...] A miopia se consumou sem lhe perguntar, [...]. É a escrita como excesso, como uma demasia fatal, ingovernável.¹⁶¹

Através desse exacerbamento constante das banalidades do dia a dia, vão sendo incrustadas no texto de *As Meninas* a opressão, a tristeza e a apatia que tomaram conta de alguns segmentos da sociedade brasileira no início dos anos 1970, em especial dos jovens, da classe artística, das pessoas com orientação política à esquerda e da parcela mais pobre da população, que foi quem mais foi prejudicada pelo chamado “Milagre Econômico”. Esse recurso fica explícito em alguns trechos do romance:

— Isso de não comer carne, menina. Você está pálida.
— Sou vegetariana, querida.
[...]
Ana Clara então tem cor de coalhada — disse Irmã Clotilde reaparecendo na porta.
[...] — Até a Lia que parecia uma romã também está perdendo as cores. Não sei o que está acontecendo com vocês.
"Sabe muito bem", pensou Lorena apanhando na estante o tratado de legislação social.¹⁶²

— Max, o ano que vem vou destrancar a matrícula. Ouviu Max?
— Todo mundo trancou a matrícula, uma porrada de meninas só me falam nisso, tranquei a matrícula.¹⁶³

[...] Esses desastres, esses crimes, tudo isso é desespero, o povo está sem esperança e nem sabe. Então fica subindo nos postes, dando tiro à toa, bebendo querosene e gasolina de aflição. Medo.¹⁶⁴

O mesmo ocorre em *As Horas Nuas*, que se concentra em seres e situações que são considerados sem importância, ou então mesquinhos, sórdidos ou pouco louváveis, como a atriz alcoólatra em suas bebedeiras, o observador gato doméstico, e a rotina da psicanalista “sem graça” que se dedica exclusivamente ao trabalho. E esses momentos são atravessados pela melancolia e pelo desalento daquele fim de década, os quais encontram-se condensados na percepção de Rosa:

¹⁶¹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁶² *Ibidem*, pp. 140-141.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 163.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 134.

As mulheres e eu no meio delas. Fico com raiva e ao mesmo tempo, porra, Entram adoidadas nesse beco e depois descobrem, é um beco sem saída. Não tem saída. [...] Os velhos tristes, os jovens tristes, tanta menina viciada em drogas e dando o rabo a quem pedir mas sempre tristes, uma tristeza. Enfarto aos montes, são frágeis as pobrezinhas. Tantos suicídios, estão enlouquecendo, ou se matando...¹⁶⁵

Em suma, o procedimento consiste em fechar o foco no que é aparentemente vazio para dali fazer brotar profundidade e conteúdo, o que implica também mergulhar no sentimento e nos pensamentos dos personagens. Desta incursão ao íntimo dos seres, depreende-se mais um aspecto comum aos dois romances.

LEMBRAR APESAR DE TUDO

Conforme já foi colocado, *As Horas Nuas* e *As Meninas* são fortemente influenciados pelo tempo. Nas seções anteriores, foi explorada esta relação do texto com o tempo, sobretudo em seu caráter de contemporaneidade, que confere a essas duas obras uma sintonia muito grande com o espírito da época em que foram escritas. Existe, ainda, uma outra característica comum aos dois romances e que diz respeito a um outro tipo de relação que se estabelece com o tempo. O fluxo de consciência dos personagens nos mostra que a maior parte deles é atormentada pelo passado. Em *As Meninas*, Ana Clara, Lorena e seus familiares são os que mais sofrem com lembranças difíceis e doloridas. Já em *As Horas Nuas*, Rosa e Rahul são os que vivem oprimidos pela memória de acontecimentos traumáticos.

Ana Clara não consegue esquecer os abusos físicos, sexuais e as condições muito precárias em que viveu durante a infância e uma parte da adolescência. Ela tentou várias vezes fazer análise, mas sem sucesso, conforme constata Lia: “Já teve dezenas de analistas, Madre Alix. Dezenas. Andou com uns, os outros não pagou.”¹⁶⁶ Devido ao seu quadro de dependência de drogas, as freiras do pensionato e suas amigas esforçam-se em encontrar para ela alternativas de tratamento, chegando a cogitar inclusive a internação. Porém, os pensamentos de Ana Clara revelam que seu vício reside, ou teve início, numa tentativa de esquecer a dor vivida. Ela pensa: “Só penso pensamento que me faz sofrer. Por que esta droga de cabeça tem tanto ódio de mim? [...] Só de porre me deixa em paz essa sacana.”¹⁶⁷

¹⁶⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 137.

¹⁶⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.132.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 29.

As drogas e o álcool não lhe trazem o benefício do esquecimento. Um sinal disto é que Ana constantemente pergunta a seu namorado, Max, se ele lhe deu aspirina no lugar de heroína/cocaína porque ela está lúcida e se lembra, não esquece. “Queria tanto esquecer e não esqueço.” “Não quero mais lembrar e lembro.”¹⁶⁸, ela reflete em agonia. Como outra tentativa de escapar de suas memórias, Ana projeta sua salvação num futuro endinheirado, que será conseguido por meio de um casamento por interesse com algum milionário. Ela acredita que, casada e rica, poderá começar uma vida nova, que a fará inclusive admitir e processar muito facilmente a memória de todos os seus traumas: “[...] é preciso ter quatro carros na garagem e caviar na geladeira e uma vila na puta-que-pariu pra confissão ficar interessante. É preciso cuspir dólar pra ter graça a história do mascarado-cu-rasgado [...]”¹⁶⁹.

As lembranças difíceis de Lorena envolvem uma família dilacerada por uma tragédia. De acordo com a jovem, quando eram crianças, seu irmão Remo atirou acidentalmente em seu outro irmão, Rômulo, com a arma deixada pelo pai carregada em cima de uma mesa. Como consequência do desastre, o pai, Roberto, acaba internado num sanatório com problemas psíquicos, vindo a falecer depois de algum tempo. E Remo, agora adulto, tornou-se diplomata. Sempre ausente, ele manda presentes exóticos para Lorena e para a mãe, e das poucas vezes que a família se reuniu foi em viagens ao exterior, porque, de acordo com Lorena,

'se voltar, lembra.' O encontro com ele devia ser lá fora, lá longe como foi em Veneza. Os museus, as lojas, Ruínas e vinho. [...] Os dias e as noites estourando de compromissos, sim, era preciso outros países. Outras gentes. Aqui, na primeira hora disponível ele começava a falar depressa e alto. A mãe começava a rir estridente, ambos tentando cobrir o murmurejar que vem subindo lá do fundo pardacento. O rio.¹⁷⁰

Inclusive, a verdadeira causa da morte de Rômulo é colocada em suspenso. A versão de Lorena de uma morte acidental por tiro é negada pela mãe no capítulo 10, quando ela e Lia conversam. De acordo com a mulher, Rômulo morreu antes de completar um mês de vida, pois tinha um sopro no coração¹⁷¹. A versão materna também pode ser considerada como uma negação da memória, uma fuga da realidade, a forma encontrada para suportar o desmoronamento do núcleo familiar gerado pela perda traumática de um filho, caso a versão de Lorena seja a verdadeira, como Lia chega a cogitar (“... muito mais fácil imaginar que o filho morreu bebê, devolvê-lo ao limbo...”¹⁷²). Nenhuma das duas versões fica confirmada.

¹⁶⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 75.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 222.

¹⁷² *Ibidem*, p. 223.

Lia é a personagem que vive a opressão do presente. Sem dinheiro, caída na clandestinidade, ela se vê sem perspectivas tanto para conduzir uma vida de trabalho e estudos no Brasil quanto em sua luta junto à organização. Assim, ela se alegra com a possibilidade de exílio na Argélia junto com o namorado Miguel, que deixa a cadeia e é banido do país depois de ser incluído numa lista de presos políticos a serem soltos em troca da liberação de um embaixador sequestrado. Do mesmo modo, Ananta é a vivência do presente em *As Horas Nuas*, vivência esta que também é supostamente interrompida, caso seu desaparecimento signifique de fato a morte.

Em *As Horas Nuas*, Rahul e Rosa são aqueles que se veem obrigados a rememorar o passado. Rosa tenta esquecer, sem sucesso, como ela mesma percebe: “Lembrar, esquecer e de repente voltam os esquecidos com tamanha força, ululando nos sonhos e fora, uma conspiração.”¹⁷³ Sua forma de lidar com as lembranças é tentando canalizar a memória — porém sem sucesso — para as experiências felizes e convenientes, que ao serem utilizadas para a escrita de sua autobiografia ajudariam a fazer com que ela voltasse a ganhar atenção e, conseqüentemente, novos trabalhos no teatro. Do outro lado encontra-se Rahul, enquanto animal, organicamente “amordaçado”. Testemunha ocular de vários acontecimentos tristes e traumáticos, ele insiste em afirmar que, se fosse possível, ele daria testemunho (“Lorelai não se matou, quem se matou foi Gregório, eu poderia ter dito se pudesse dizer”¹⁷⁴), mas a ausência de linguagem verbal o impede de fazê-lo (“...podem perguntar que eu sei. Só não posso responder”¹⁷⁵).

Todas estas questões relativas à memória, à animalidade e ao testemunho serão esmiuçadas mais adiante, quando *As Horas Nuas* for analisado em isolado. Por ora, elas estão aqui expostas de maneira sucinta a fim de demonstrar as similitudes entre estes dois romances de Telles. Tudo isto posto, resta a pergunta: por que *As Horas Nuas* foi ignorado como romance que tratou das conseqüências da ditadura?

Talvez porque *As Meninas* seja mais “explícito”, mais direto no tratamento dos “temas da ditadura”: tortura, organizações clandestinas e suas ações armadas, exílio... Acredito, no entanto, que a razão para esta desconsideração de *As Horas Nuas* também tenha relação com o momento em que o romance foi publicado. *As Meninas* respondia ao que era esperado da literatura durante os “anos de chumbo”: que se denunciasse a violência e os desmandos da

¹⁷³ TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 47.

¹⁷⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 149.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 98.

ditadura no país. Já *As Horas Nuas* jogava luz sobre uma realidade inconveniente, varrida para debaixo do tapete para dar lugar ao que se acreditava ser o início de “um novo tempo”.

As Horas Nuas expõe as dificuldades sociais e econômicas, a violência e a péssima qualidade de vida nas grandes cidades e, sobretudo, a dificuldade no enfrentamento do trauma. Num momento imediatamente posterior ao *boom* de publicações das memórias de prisão, exílio e militância, surgia uma obra de ficção que falava sobre todos aqueles que não estavam falando nem escrevendo nem publicando, seja por estarem mortos ou por estarem incapacitados por completo de transformar tudo o que viveram em linguagem.

Vale observar que, enquanto essa literatura memorialística sobre a ditadura produzida em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980 abunda em fatos, ambientações precisas e descrições de como ocorreram determinados eventos, *As Horas Nuas* — assim como *Onde Andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu — se exime de tudo isso para simplesmente expor *os restos* sórdidos de um tempo passado. Trata-se de uma rememoração que já não é mais só lembrar; está retrabalhada, ressignificada, reproblematicada. É dor no presente, porém não é apenas um eco do passado ou uma cicatriz. Ela é como uma dessas feridas que nunca se curam por completo, e que periodicamente se abrem. E a cada vez que abrem, se modificam.

Neste sentido, os dois romances que pretendo analisar neste trabalho aparecem como uma lembrança inconveniente de que falar sobre tudo que se passou não seria uma tarefa tão simples, e que tampouco contar uma história tem a ver com relatar tudo como “realmente aconteceu”, de maneira direta, absoluta e linear. No fim, os traumas deixados pela ditadura recém terminada não seriam nem esquecidos nem superados com a facilidade que a sociedade brasileira gostaria e esperava.

2.2 O CASO CAIO

(ou onde andar *Onde Andará Dulce Veiga?*)

TRÊS DESAPARECIMENTOS

Assim como ocorreu com *As Horas Nuas*, que foi ignorado como obra que tematizou as consequências da ditadura, algo semelhante se passou com *Onde Andará Dulce Veiga?*, romance de Caio Fernando Abreu. Publicado pela primeira vez em 1990, a história narra a busca de um jornalista fracassado de 40 e poucos anos para encontrar o paradeiro de Dulce Veiga, uma cantora *cult* dos anos 1950 e 1960 que desapareceu misteriosamente na noite de estreia do show que iria catapultar sua carreira.

À medida que o jornalista percorre a cidade de São Paulo em busca de pessoas e pistas que possam levar ao paradeiro de Dulce, o romance coloca à mostra a precariedade e a desigualdade socioeconômica das metrópoles brasileiras em fins dos anos 1980 e início dos anos 1990: excesso de população e hordas de desempregados, miseráveis e desgraçados de uma maneira geral. A melancolia e o derrotismo da época também espraiam pelo texto por meio da história de vida do jornalista e de Márcia — a filha única de Dulce que é cantora de uma banda punk e consumidora assídua de cocaína.

Ambos os personagens vivem a tristeza de um amor perdido: Márcia lamenta a morte de Ícaro, o rapaz por quem ela se apaixonou quando morou em Londres. Os dois tocavam e cantavam juntos nas ruas e nas estações de metrô e, depois, em Nova Iorque, Márcia e Ícaro adquiriram o vício da heroína. Isso até seu pai, Alberto Veiga, decidir trazê-la de volta ao Brasil. Alguns anos depois disso, Ícaro morre de AIDS.¹⁷⁶ Do mesmo modo, Pedro, namorado do jornalista, afastou-se dele ao desconfiar que estava infectado pelo vírus HIV. No cartão de despedida deixado ao amante, Pedro escreve: “[...] Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor”.¹⁷⁷

Agora, tanto Márcia quanto o jornalista manifestam alguns sintomas típicos de pessoas infectadas pelo HIV e vivem a suspeita de terem sido contaminados pelos seus ex-companheiros, evitando a todo custo o teste que definiria o diagnóstico.

Além disso, conforme o jornalista aprofunda suas investigações em busca de Dulce e vai fazendo descobertas sobre a vida da cantora e de seus parentes e amigos, suas memórias vão sendo reativadas, revelando lembranças de um contato profissional travado com Dulce no começo de sua carreira. Ele então vai lembrar da última vez em que esteve em seu apartamento, momento em que foi testemunha da prisão do companheiro da artista: Saul, um homem comprometido com a resistência ao regime em vigor à época. Através da história de Dulce e Saul, o romance aborda as questões de exílio, desaparecimento, tortura e testemunho do trauma.

Apesar de *As Horas Nuas e Onde Andará Dulce Veiga?* terem contextualizado de maneira intensa as consequências da violência ditatorial, nenhum dos dois romances recebeu grande atenção da crítica por esta abordagem. *Onde Andará Dulce Veiga?* é em geral mais referido e estudado sob a perspectiva dos estudos de gênero. Uma rápida pesquisa no *Google* com os termos “Onde Andará Dulce Veiga?” e “Caio Fernando Abreu” apresenta dezenas de

¹⁷⁶ ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?* São Paulo: Rio de Janeiro, Agir, 2007, caps. 24-25, pp. 104-108.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 191.

entradas relativas a publicações em periódicos acadêmicos, em sua grossa maioria discutindo as formas com que são tratadas a sexualidade ou a memória nesta obra, como o faz Mariana de Moura Coelho, em sua dissertação de mestrado, *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*, defendida em julho de 2010 na UnB¹⁷⁸.

Os dois trabalhos acadêmicos encontrados que discutem este romance de Abreu pela perspectiva da ditadura datam de 2015. São eles a tese de doutorado de Juliana Welter Vargas, *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde Andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu, e Benjamin, de Chico Buarque*, defendida na UFRGS; e a tese de Milena Mulatti Magri, *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*, defendida na USP.

Uma explicação para essa falta de interesse em analisar o modo como *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?* contextualizaram a ditadura militar em suas narrativas poderia ter relação com a relevância destas duas obras, quando comparadas com o restante da produção literária de Lygia Fagundes Telles e de Caio Fernando Abreu. Esta, porém, não é uma explicação satisfatória.

De fato, Caio foi, majoritariamente, contista. Seus dois únicos romances são *Limite Branco* (1971) e *Onde Andará Dulce Veiga?* (1990). Contudo, este último romance recebeu o prêmio da APCA no ano de seu lançamento¹⁷⁹ e é sua obra com maior número de traduções (inglês, francês, espanhol, italiano, alemão e holandês), sendo a tradução para o espanhol a mais recente, feita por Claudia Solans e publicada em 2008 na Espanha¹⁸⁰. E, além do conto “Aqueles dois”, *Onde Andará Dulce Veiga?* é a única obra de Caio que teve adaptação para o cinema, com direção de Guilherme de Almeida Prado.

Um outra explicação poderia ser o fato de Caio Fernando Abreu ter abordado em extensão o tema da ditadura em várias de suas coletâneas de contos, publicadas ao longo dos anos 1970 e 1980. *Onde Andará Dulce Veiga?* seria então preterida em favor de outros textos do autor considerados como mais relevantes ou contundentes para explorar o tema da violência da ditadura. Mesmo assim, quando algum conto ou coletânea de Abreu é analisada por sua abordagem da ditadura, em geral outras obras suas que trabalham o mesmo tema são pelo menos

¹⁷⁸ Texto completo disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/7161?mode=full> (acesso em 05 ago 2018).

¹⁷⁹ BESSA, Marcelo Secron. Prefácio. In: ABREU, Caio Fernando. *Melhores Contos*. São Paulo: Global, 2006, p. 188. Versão digital. Disponível em: <http://www.cyvjosealencar.seed.pr.gov.br/redeescola/escolas/26/700/16/arquivos/File/Livros/Caio%20Fernando%20Abreu/Melhores%20Contos.pdf> (acesso em 04 dez 2018).

¹⁸⁰ <https://adrianahidalgo.es/tienda/narrativas/donde-andara-dulce-veiga-de-caio-fernando-abreu/> (acesso em 04 dez 2018).

citadas. Isso não acontece com *Onde Andará Dulce Veiga?* Prova disto é que, no inventário mais recente que se buscou fazer da literatura brasileira sobre a ditadura, a autora sequer menciona este romance de Abreu ou *As Horas Nuas*, de Telles.¹⁸¹

Para um estudo que pretendeu abarcar 53 anos de produção literária (1964-2017), é natural que tenha sido necessário privilegiar os textos considerados mais relevantes sobre o assunto. No entanto, é também sintomático que, numa proposta de inventário, tenham sido excluídas duas obras que têm como um de seus principais eixos temáticos a ditadura e suas consequências (ao mesmo tempo em que são citados, mesmo que *en passant*, os *Morangos Mofados*, de Abreu, e *As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles).

O caso de Lygia Fagundes Telles é semelhante. Apesar de *As Horas Nuas* ter ganhado o prêmio “Pedro Nava” de melhor livro do ano de 1989¹⁸² e ter sido traduzido para cinco línguas (espanhol, francês, alemão, italiano e sueco) desde a sua primeira publicação, e, sobretudo, ter como centro temático a violência ditatorial e suas consequências, *As Meninas* mantém-se como seu único romance analisado e comentado por este aspecto, assim como acontece com Caio Fernando Abreu, que, quando o assunto é ditadura, recebe muito mais atenção da crítica pelos contos de *Morangos Mofados*.

Uma outra explicação para este fenômeno poderia ter relação com o momento em que estes dois romances foram publicados. *As Horas Nuas* foi lançado em 1989, e *Onde Andará Dulce Veiga?* em 1990. Os brasileiros já tinham passado pela transição para a democracia — com movimentação da sociedade em prol da Anistia e por Eleições Diretas —, assistido à morte do primeiro presidente civil eleito (ainda que indiretamente) e à posse de seu vice, e se engajado na efervescência do período da Assembleia Constituinte, quando sobretudo as minorias (como as mulheres e os indígenas, por exemplo) buscaram garantir direitos na Constituição que viria reger o país. E, talvez o fator mais importante, em 1989 o país passava justamente pela primeira campanha e eleição direta para presidente, com 22 candidatos, e um segundo turno entre Luís Inácio Lula da Silva (PT) e Fernando Collor de Melo (PRN).

Diferente de *As Meninas* — publicado em 1973, trazendo em plenos “anos de chumbo” uma passagem em que é lido o relato de tortura de um preso político¹⁸³ —, naquela virada de década talvez parecesse anacrônico e pouco interessante à crítica e ao público um romance

¹⁸¹ FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

¹⁸² Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia> (acesso em 04 dez 2018).

¹⁸³ No capítulo 6, a personagem Lia conversa com Madre Álix sobre a situação política do país. É neste contexto que a jovem lê para a religiosa o depoimento de um botânico que foi preso e torturado por distribuir panfletos em frente a uma fábrica. (p. 135)

sobre as lembranças e lamúrias de uma atriz “ sessentona” alcoólatra e de seu gato, ambos devastados pela morte trágica de um ente querido que não conseguiu lidar com as sequelas da prisão e da tortura. Assim como a AIDS, a miséria e o caos urbano, a homossexualidade, e o abuso de drogas provavelmente fossem temas de *Onde Andará Dulce Veiga?* que tenham chamado muito mais a atenção dos leitores na década de 1990 do que o trabalho de rememoração do trauma do personagem principal e as razões que levaram Dulce Veiga e Saul a desaparecer.

Ocorre que, no ano em que concluo este trabalho, *As Horas Nuas* completam 30 anos de publicação, *Onde Andará Dulce Veiga?* se prepara para o seu “Retorno de Saturno”¹⁸⁴, e os cenários político, social e literário brasileiros nos últimos anos trouxeram de volta as discussões acerca da última ditadura vivida no país. Ainda assim, o modo como esses dois romances tematizam suas consequências permanece ainda muito pouco explorado pela crítica e pela academia.

Desde 2009, a “Companhia das Letras” é a responsável pela segunda reedição da obra completa de Lygia Fagundes Telles. A primeira delas teve início em 1997, quando a escritora trocou a “Nova Fronteira” pela editora “Rocco”¹⁸⁵. Já a “Nova Fronteira” foi a responsável pela reedição da obra de Caio Fernando Abreu, que teve início em 2014.¹⁸⁶ Além disso, tanto *As Horas Nuas* quanto *Onde Andará Dulce Veiga?* são facilmente encontrados em versão digital para *download* gratuito na internet. Menciono esses dados para indicar que não foi a impossibilidade de acesso aos textos o que ocasionou a pouca discussão crítico-teórica acerca do modo como esses dois romances exploraram as consequências da ditadura.

Em outubro de 2018, a ditadura foi capa do suplemento literário *Pernambuco*. Nela vinham estampados os dizeres: “UMA DITADURA NUNCA ACABA: da nossa literatura em anos de chumbo”¹⁸⁷. Quem assina a matéria principal é o escritor Ricardo Lísias, valendo-se da

¹⁸⁴ Valho-me aqui de um evento relevante para a Astrologia, saber muito apreciado e explorado por Caio Fernando Abreu em vários de seus textos. O planeta Saturno leva cerca de 29 anos e seis meses para dar a volta em torno do Sol, quando ele se encontra na mesma posição em que estava quando o indivíduo nasceu. Na Astrologia, o “Retorno de Saturno” simboliza um momento da vida em que este planeta impeliria o indivíduo à introspecção e ao questionamento de seus valores e escolhas, forçando-o a evoluir e amadurecer.

¹⁸⁵ “Lygia Fagundes Telles troca Nova Fronteira pela Rocco”. In: *A Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 de maio de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq240518.htm> (acesso em 05 dez 2018).

¹⁸⁶ “Editora Nova Fronteira revisita Caio Fernando Abreu”. In: *Correio Popular*. São Paulo: 08 de fevereiro de 2015. Disponível em: <http://correio.rac.com.br/conteudo/2015/02/entretenimento/239496-editora-nova-fronteira-revisita-caio-fernando-abreu.html> (acesso em 05 dez 2018).

¹⁸⁷ LÍSIAS, Ricardo. *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, outubro de 2018, no. 152. Disponível em https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_152_web.pdf (acesso em 03 dez 2018).

frase de abertura do conto “Luz e sombra”¹⁸⁸, de Caio Fernando Abreu, para forjar o título de seu artigo: “Deve haver alguma espécie de sentido: de como a complexa fatura da ditadura marca a prosa brasileira”¹⁸⁹.

Em sua análise, o autor traça um breve panorama da influência da ditadura na literatura escrita após a reabertura, escolhendo examinar a forma como *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu, *A Fúria do Corpo*, de João Gilberto Noll, e *Meu corpo daria um romance*, de Herbert Daniel, trabalham o cenário de opressão, violência e derrota que se esboçava na primeira metade dos anos 1980, sobretudo nas grandes cidades, no momento em que se desenrolava o processo de redemocratização.

Na sequência de seu caminho por esta década, Lísias também comenta a crítica feita ao pensamento e ao comportamento social e político dos representantes das elites da época no romance de estreia de Elvira Vigna, *Sete anos e um dia*, de 1988, e em *O Nome do bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, de 1985. Neste ponto do artigo, Lísias chega a mencionar como Lygia Fagundes Telles também critica as elites, porém, voltando a comentar *As Meninas*, de 1973.

Curiosamente, *As Horas Nuas*, que também retrata o comportamento e os modos de pensar da elite paulistana em fins dos anos 1980, e *Onde Andará Dulce Veiga?*, que constrói sua narrativa pela perspectiva de indivíduos marginalizados e empobrecidos da maior cidade brasileira, se aproximando da estética de *Morangos Mofados* e de *A Fúria do Corpo*, não são sequer citados no texto de Lísias.

Esse fenômeno então, talvez não se deva apenas a um processo de ofuscação diante de temas mais socialmente relevantes para a época em que estes romances foram lançados, e tampouco indique que estejamos diante de textos esquecidos em detrimento de outros mais significativos de Lygia Fagundes Telles e de Caio Fernando Abreu. Em vez disso, acredito que foi justamente a forma com que se explorou o assunto nessas duas obras o fator determinante para essa espécie de “silenciamento”. E minha tendência é julgar que ele venha ocorrendo por duas razões.

Em primeiro lugar, pela existência de um certo desinteresse por parte da sociedade brasileira nos primeiros anos do período democrático em discutir o período ditatorial. Isto se deve, em parte, pelas razões já discutidas na primeira parte deste trabalho, onde expus a existência de distorções de sentido criadas no momento da movimentação em prol da Anistia, distorções estas

¹⁸⁸ “Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois?” ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 67.

¹⁸⁹ LÍSIAS, Ricardo. In: *op. cit.*, p. 12.

que buscaram apagar o posicionamento da sociedade civil com relação à ditadura bem como as pretensões políticas das organizações armadas que se opuseram ao regime.

E também porque, em termos literários, estes dois romances se desviaram da forma usual com que o testemunho do trauma e as consequências da violência ditatorial vinham sendo tratadas, afinal, ambas as histórias apresentam as consequências da violência perpetrada conforme elas se manifestavam no momento de sua publicação, sem recorrer a uma narrativa memorialística. Talvez, possa se falar num relato de sequelas, pois, ainda que a memória e as experiências passadas sejam exploradas nestas obras, elas não consistem de narrativas que denunciam a repressão violenta do regime através de um recuo para testemunhar o momento em que estas ocorreram. A seguir, veremos então em detalhe como estes dois romances dão testemunho da violência ditatorial.

TERCEIRA PARTE

3.1 DOS CORPOS

UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL

No início deste ano de 2018, resolvi atualizar os poucos retratos que tenho pela casa. Foi então que percebi que — devido à facilidade de se tirar e divulgar fotos pelo celular — não tinha quase nenhuma foto em papel. Resolvi passar em retrospectiva as fotos armazenadas no meu celular para escolher as que iriam ser impressas. Para minha surpresa, terminei a revista com cerca de trinta imagens de que eu gostava muito, e então mandei “revelar”. Já com todas as lâminas, enquanto fazia a breve e clássica descrição no verso, (data, local, evento, identificação e disposição, para o caso de haver pessoas nas imagens) vi que tinha diante de mim três conjuntos: imagens de flores, objetos e lugares; imagens minhas com amigos; e imagens minhas com crianças (ex-alunos, filhos de amigos e familiares, minha afilhada...).

Como no segundo semestre de 2017 eu havia cursado uma disciplina do Mestrado que explorou e discutiu em seu último módulo o pensamento de Georges Didi-Huberman, resolvi “fazer o Warburg”. Com o Natal recém-passado, encontrei uma caixa de televisão numa lixeira da minha rua e com ela fiz dois grandes painéis de papelão. A partir dos conjuntos que já havia identificado, fui organizando as imagens nos painéis. Ao final, tinha dois enormes porta-retratos que eu revezava, expondo ao fundo da minha mesa de trabalho o painel que eu queria ter como estímulo para o meu dia.

Numa noite de pouco sono e muito silêncio, depois de já ter lido bastante, parei e fiquei observando com atenção as fotos dispostas no painel à minha frente. Eram aquelas em que eu estava com os meus amigos. Depois de um algum tempo, uma delas me chamou bastante a atenção. Era justamente a foto de que mais gosto: eu e todos os meus amigos da Pós da PUC-Rio, em fim de junho ou início de julho de 2016, altas horas da noite de uma quinta-feira, no Baixo Gávea. Todo mundo de sorriso escancarado e copo na mão, comemorando com a professora Mariana Patrício a última aula de seu módulo, em que lemos Artaud, Preciado, Deleuze... e Didi-Huberman.

A princípio, essa *selfie* era como todas as outras: gente junta posando num dia de celebração. Mas, aquela foto que eu já tinha olhado tanto, que já tinha sido *tbt*¹⁹⁰ incontáveis vezes no “insta”, que já tinha sido postada e repostada no “face”, que tantas vezes já tinha sido

¹⁹⁰ Abreviação da expressão inglesa *throwback Thursday*, que significa “quinta-feira do retorno ou retrocesso”. Neste dia, as pessoas postam fotos de outras épocas na rede social *Instagram*, utilizando a *hashtag* #tbt.

motivo de brincadeira... E, pela primeira vez ela me transmitia uma sensação que eu não conseguia explicar, tinha algo estranho ali, que me deixou inquieta e me levou à reflexão.

Naqueles dias, os sentimentos que tomavam conta da gente eram de tristeza, melancolia e derrota. Na semana da foto, a professora Mariana, como parte do corpo docente da UFRJ, amargava a perda de um aluno da universidade, Diego Vieira Machado, provavelmente vítima de homofobia. Meu melhor amigo, logo atrás de mim na imagem, estava muito desacreditado de tudo. Professor da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, foram-lhe receitados vários psicotrópicos (que ele chamava de “drops”) para que ele conseguisse manter a estabilidade emocional diante de uma situação de tiroteios constantes nos arredores da escola em que lecionava. Mas não só por isso, como também pelos muitos infortúnios que havia sofrido nos anos anteriores.

Em 2013, ele fora preso e enviado à penitenciária de Bangu por participar da ocupação da Câmara no Rio de Janeiro. Numa tarde em que conversávamos sobre as manifestações de 2013 no café do cinema da praia de Botafogo, ele me disse: “Por favor, vamos mudar de assunto, tem coisas que eu vi e vivi lá dentro que eu não processei até agora e ainda não estou pronto para falar.” Para minha própria surpresa, descobri depois que uma outra colega da turma, jornalista e, à época, chefe do setor de divulgação de uma grande editora, também fazia uso constante de Rivotril pelos mais variados motivos.

Eu mesma estava passando por momentos bastante difíceis além da crise política em que o país se encontrava, a qual derrubava os ânimos da classe e dos professores de uma maneira geral. No início daquele ano, tinha divergido politicamente do meu pai, o que fez com que ficássemos o restante do ano sem nos falar, e foi também razão para que eu não comparecesse ao funeral da minha avó, falecida em outubro, véspera do feriado da Padroeira e alguns dias depois de seu próprio aniversário.

E, além de tudo isso, meu marido naquele ano estava viajando muito a trabalho, o que me fazia passar as noites sozinha em casa. Era especialmente perturbador ouvir as batidas de panela que começavam assim que tinha início a transmissão do “Jornal Nacional”. Hoje para mim é estranho pensar nessas batidas como algo desestabilizador, afinal, não eram um prenúncio de perigo. Ainda assim, eu tinha palpitações e, quando ia dormir, qualquer barulho (uma buzina, um grito, pessoas na rua remexendo o lixo) já me sobressaltava.

E o que acontecia comigo não era algo isolado. Uma vez, na casa de uma amiga, ela disse que “estava todo mundo assim”, que uma porção de amigos tinha parado de ir à casa dos pais e familiares, e, no caso de insistência, a condição era de que não se falasse em hipótese alguma em política. De amigos moradores das Laranjeiras (o bairro da Zona Sul do Rio mais “à esquerda”), ouvi relatos de bate-boca e gritaria entre vizinhos, pela janela mesmo, por causa de “bateção” de panela. Fora os pequenos e fugazes arroubos terroristas de alguns desequilibrados, como, por exemplo, os “anti-comunistas” que resolveram ameaçar e agredir pessoas vestidas de vermelho (mesmo que fosse uma bebê com roupinha da Minnie)¹⁹¹.

Olhando então aquela foto de um ano tão difícil e desalentador, tarde da noite, completamente insone, os sorrisos me pareceram máscaras e, ao mesmo tempo, aquilo que faltava àquela imagem, não faltava. Era apenas algo que estava ali, se manifestava, mas eu não conseguia identificar como nem o que era exatamente.

O ARQUIVO É VIVO E MORTO

No ensaio “Quando as imagens tocam o real”, ao se indagar sobre o que acontece no contato de uma imagem com o “real”, Georges Didi-Huberman percebe que ela não nos oferece ou revela a verdade do tempo em que foi produzida. Ele então levanta a hipótese de que “*a imagem arde em seu contato com o real*”.¹⁹² Mas de que consistiria este “arder”? Para Didi-Huberman, este ardor da imagem seria o desvelamento de uma ausência:

O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu onde temos a experiência — tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida queimado por alguns fascistas — de uma barbárie documentada em cada documento da cultura.¹⁹³

Neste trecho, o autor também faz um alerta para a necessidade de se resistir à tentação de pensar que existe a possibilidade de se fazer uma reconstituição integral do passado por meio de fontes documentais, afinal, “o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, não nos entrega mais do que alguns vestígios”¹⁹⁴.

¹⁹¹ Disponível em: <https://noticias.r7.com/brasil/de-roupinha-vermelha-bebe-e-mae-sofrem-agressao-disse-que-ja-me-dar-um-tiro-21032016> (acesso em 17 jun 2018).

¹⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 208.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 211.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 213.

Acerca desse cuidado na interpretação histórica, Jacques Le Goff também ressalta a importância de se perguntar por tudo que não está documentado, por tudo que foi silenciado, intencionalmente ou não, ao longo do tempo:

Faço notar também que a reflexão histórica se aplica hoje à ausência de documentos, aos silêncios da história. [...] Falar dos silêncios da historiografia tradicional não basta; penso que é preciso ir mais longe: questionar a documentação histórica sobre as lacunas, interrogar-se sobre os esquecimentos, os hiatos, os espaços em branco da história. Devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio e fazer a história a partir dos documentos e da ausência de documentos.¹⁹⁵

Antes que se questione o fato de minha reflexão ter se iniciado a partir de uma fotografia e não de um texto, ressalto que Didi-Huberman também aponta, no referido ensaio, para a inexistência de uma separação entre imagem e palavra quando estas são consideradas como documentos. Para o autor, “é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagem e os livros *a seco*. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, [...]”¹⁹⁶.

Um termo muito comum do vocabulário fotográfico — porém em franco desuso com o advento e a popularização da fotografia digital — me parece pertinente para aproximar a relação que pode ser estabelecida entre a imagem e o relato testemunhal: a revelação. Este termo refere-se a duas etapas do procedimento que visa transformar em fotografia a imagem queimada no filme. Primeiro, o filme é *revelado* em negativo, em seguida *revelam-se* as imagens do negativo no papel. Em francês, italiano e inglês, utiliza-se para este processo a palavra “desenvolver”: *developer*, *sviluppare*, e *develop*, respectivamente. “Revelação de fotos” é usado apenas em português e espanhol. Vale notar também que “Revelações” é o título em inglês para o livro bíblico do Apocalipse, que consiste no relato feito pelo apóstolo João após as visões que ele afirma ter tido quando estava na ilha de Patmos, na Grécia. São João abre o Apocalipse dizendo que: “... [Deus] comunicou ao seu servo João, o qual *atesta*, como palavra de Deus, o testemunho de Jesus Cristo e tudo o que viu.”¹⁹⁷ João é o sobrevivente, que vai dar testemunho em nome daquele que morreu, no caso, Jesus Cristo. Como no cristianismo Jesus é o filho de Deus e o segundo termo da trindade santa, falar em nome dele é manifestar a palavra do próprio Deus.

Quando alguém diz que fará uma revelação, compreende-se que algo desconhecido ou oculto tornar-se-á público. Em geral, uma revelação implica a existência de um segredo. Em

¹⁹⁵ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, pp. 106-107.

¹⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.*, p. 210.

¹⁹⁷ BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. Apocalipse, 1:1-2. São Paulo: Ave Maria, 2007, 176ª. ed. (grifo meu)

sua reflexão acerca da paixão, da literatura e do testemunho, Jacques Derrida associa o relato testemunhal, por seu caráter íntimo e pessoal, com a revelação e com o segredo; com o pronunciar e com o silenciar, como o autor afirma:

O comprometimento em guardar um segredo é um testemunho. O segredo supõe não apenas que haja testemunha, seja ela, como se diz, para compartilhar o segredo, mas ele também supõe que o testemunho não consiste simplesmente em conhecer ou dar a conhecer um segredo, a compartilhá-lo, mas a se comprometer, implícita ou explicitamente, a guardar o segredo. Em outras palavras, a experiência do segredo é, [...], uma experiência testemunhal.¹⁹⁸ [tradução própria]

Se for seguido o pensamento de Derrida, aquilo que é ocultado também é da ordem do testemunho, pois o segredo nada mais é do que um testemunho feito em privado; uma experiência compartilhada apenas com o confidente. Essa aproximação entre testemunho e segredo feita por Derrida não diz respeito a uma referência direta a elementos que estariam ocultos no testemunho. Em vez disso, essa relação tem muito mais a ver com a intensa cumplicidade que se estabelece entre a vítima e a testemunha, que é a mesma existente entre alguém que revela um segredo e seu confidente. Nestes envoltórios se inscreve uma responsabilidade, ou comprometimento, como chama Derrida: a da testemunha de atestar (revelar) o que viu, e a do confidente de se calar sobre o que ouviu (ocultar).

Contudo, os movimentos de desvelamento e ocultação descritos por Didi-Huberman e por Derrida não são da mesma ordem. Quando Didi-Huberman diz que experimentamos a memória da destruição e do esquecimento em cada documento que restou, ele se utiliza do conceito de arquivo de Foucault, que é definido como:

[...] de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós,

¹⁹⁸“*L’engagement à garder secret est un témoignage. Le secret suppose non seulement qu’il y ait du témoin, fût-ce, comme on dit, pour partager un secret, mais il suppose que le témoignage ne consiste pas simplement à connaître ou faire connaître un secret, à le partager, mais à s’engager, d’une manière implicite ou explicite, à garder le secret. Autrement dit, l’expérience du secret est, [...], une expérience testimoniale.*” DERRIDA, Jacques. *Demeure*. Paris: Éditions Galilée, 1998, p. 35.

na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas¹⁹⁹

Ou, como bem resume Giorgio Agamben: “[o arquivo] designa o sistema das relações entre o dito e o não-dito”²⁰⁰. Esse “não-dito”, porém, se manifesta numa materialidade que impacta, mas, ainda assim, é “impalpável”. É por isso que Didi-Huberman fala que as imagens “ardem” em contato com o real. Elas não são apenas um indicativo de toda massa restante de provas que não resistiu ao tempo, à destruição e ao colapso, ou então de tudo que foi deliberadamente banido ou eliminado. O arquivo “arde” porque carrega em si tudo o que sucumbiu. Ele materializa os restos, mas não os representa.

O filósofo Giorgio Agamben é quem vai sintetizar esses dois aspectos do testemunho que foram tratados em isolamento por Didi-Huberman e Derrida, deslizando o conceito de arquivo de Foucault e elaborando uma dinâmica do ato testemunhal. De uma articulação entre “dito e não-dito”, passa-se a um “sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*”²⁰¹, ou seja, quem tem e quem não tem a capacidade de produzir língua. No testemunho então seria forjada uma ligação entre os sobreviventes (dotados da potência de dizer) e os “submersos” (impossibilitados de fala), como explica o autor:

O testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer [do morto] e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar [do sobrevivente]. Os dois movimentos não podem nem identificar-se em um sujeito ou em uma consciência, nem sequer separar-se em duas substâncias comunicáveis. Esta indivisível intimidade é o testemunho.²⁰²

Há de se notar, porém, que a noção de arquivo de Foucault deriva de seu conceito de enunciado, o qual o autor define como uma função de existência que acompanha a enunciação, possibilitando então que haja discurso. Assim, o enunciado está sempre presente, ainda que não seja evidente, como o autor alerta:

A descrição dos enunciados se dirige [...] às condições de existência dos diferentes conjuntos significantes. Daí um paradoxo: ela não tenta contornar as *performances* verbais para descobrir, atrás delas, ou sob sua superfície aparente, um elemento oculto, um sentido secreto que nelas se esconde, ou que através delas aparece sem dizê-lo; e, entretanto, o enunciado não é imediatamente visível [...]. O enunciado é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto. [...]

¹⁹⁹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 158.

²⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 146.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 146.

²⁰² *Ibidem*, p. 147.

O enunciado não é assombrado pela presença secreta do não dito, das significações ocultas, das repressões; ao contrário, a maneira pela qual os elementos ocultos funcionam e podem ser restituídos depende da própria modalidade enunciativa²⁰³

O que faz com que a testemunha de fato se pronuncie é a responsabilidade que ela toma para si de dar conta da experiência vivida em nome daqueles que sucumbiram. Desse modo, o testemunho só tem razão de existir devido à existência da vítima, que toma “corpo” na boca do sobrevivente.

Gostaria de abrir aqui um parêntese para deixar claro que essa percepção de uma presença que não se representa no testemunho e no documento não se converte num apoio à ideia de uma interdição da representação do horror, devido ao risco de sua estetização, postura esta que tem como seu principal defensor o cineasta Claude Lanzmann. Até porque, para que esta presença tenha lugar, é preciso que o testemunho tenha lugar. Daí a sua complexidade. Há algo nele que se apresenta, mas que, contudo, é irrepresentável. Ainda assim, ele precisa da linguagem para existir.

Para Shoshana Felman, esta é justamente a essência do testemunho: ser um trabalho de linguagem.²⁰⁴ Paradoxalmente, o testemunho possui essa dimensão que a linguagem parece não ser capaz de alcançar. Uma dimensão não evidente, obscura. Neste sentido, vale notar que, após trabalhar textos de Camus (*A Peste*), Dostoiévski (*Notas do Submundo*) e Freud (*A Interpretação dos Sonhos*) em sua disciplina “Literatura e Testemunho”, Felman também relaciona a prática do testemunho a um mergulho no submundo:

[...] a noção de testemunho termina, precisamente, por ser vinculada à noção de submundo. Num sentido muito próximo ao de Camus, ao publicar *A Peste* como um membro literal do assim chamado “submundo” — da resistência francesa durante o nazismo —, o testemunho do submundo dado por Dostoiévski inclui [...], ainda que de forma imprevisível, [...] a dimensão política da opressão e a dimensão ética da resistência que procedem da ocorrência histórica e a inscreve no testemunho.²⁰⁵

Dos três textos utilizados por Felman em sua disciplina, o de Freud é o que melhor pode auxiliar no desenvolvimento da reflexão acerca deste elemento obscuro existente no testemunho que resiste a ser traduzido em linguagem.

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *op. cit.*, pp. 133-134.

²⁰⁴ FELMAN, Shoshana. "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino". In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 18

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 24.

No segundo capítulo de *A interpretação dos sonhos*, Freud relata o sonho que teve com uma ex-paciente, Irma, e a interpretação que dele faz. De acordo com com Felman, é a partir deste testemunho que “Freud faz o enunciado científico de sua descoberta de que de fato *existe* algo como o *testemunho inconsciente* e que esse testemunho não proposital e não intencional, tem, como tal, um valor heurístico e um valor investigativo”²⁰⁶.

Diferente, porém, da defesa de Freud de que *o sonho é a realização de um desejo*²⁰⁷, ou seja, de que o sonho seria a manifestação no inconsciente do desejo reprimido pelo consciente do indivíduo, esse lado irrepresentável do testemunho aproxima-se muito mais da teoria dos sonhos e da ideia de inconsciente conforme estas foram elaboradas e defendidas por Carl G. Jung.

Para o psiquiatra suíço, o ser humano está cindido mentalmente. Assim, em estado de vigília, ele só tem acesso total a uma parte de sua atividade mental, que é aquilo que o consciente identifica e é capaz de reconhecer. Neste estágio, o consciente capta apenas “lampejos” da informação emitida pelo inconsciente. Estes “lampejos” são percebidos pelo consciente do indivíduo como sensações e impulsos para que se tomem atitudes para as quais é impossível dar explicações baseadas num raciocínio coerente, por assim dizer.

Talvez um bom exemplo desta comunicação entre consciente e inconsciente em vigília seja a experiência de toda uma vida de uma senhora conhecida da minha família. Uma vez ela me relatou que sempre que ficava sem ânimo para cumprir algum compromisso com horário marcado ou que demandasse um deslocamento maior, ela já sabia, era porque algum entrave aconteceria que tornaria impossível ou dificultaria a resolução completa do assunto naquele dia. Mas, mesmo assim, pensando por uma perspectiva “racional”, ela seguia para o compromisso, e acabava reafirmando suas experiências anteriores.

Se durante o dia a comunicação do inconsciente, segundo Jung, é limitada, no momento do sono, consciente e inconsciente conseguirão estabelecer uma conexão plena, sendo os sonhos (mesmo que não nos lembremos deles depois de acordarmos) a manifestação do inconsciente, o qual possui sua própria linguagem, como atesta John Freeman acerca do pensamento de Jung:

a sua mais notável contribuição ao conhecimento psicológico é o conceito de inconsciente — não (à maneira de Freud) como uma espécie de “quarto de despejos” dos desejos reprimidos, mas como um mundo que é parte tão vital e real da vida de um indivíduo quanto o é o mundo consciente e “meditador”

²⁰⁶ FELMAN, Shoshana. *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁷ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (I)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

do ego. E infinitamente mais amplo e mais rico. A linguagem e as “pessoas” do inconsciente são os símbolos, e os meios de comunicação com este mundo são os sonhos.²⁰⁸

A prova de que a função e as formas de manifestação do inconsciente divergem daquelas atribuídas por Freud em *A Interpretação dos Sonhos* se apresenta no sonho traumático, como observou Paulo Endo. Através de uma breve análise de alguns sonhos de ex-militantes presos e torturados durante a ditadura civil-militar brasileira, é possível perceber que o inconsciente não é apenas uma “encenação” de desejos reprimidos. A este respeito, o próprio Freud já observara, depois da Primeira Guerra Mundial:

um colapso do princípio do prazer e da própria elaboração onírica, evidenciando o fracasso do psiquismo em se autoprotger diante de determinadas situações potencialmente disruptivas e excessivas (traumatizantes). A imagem e o silêncio seriam então copartícipes diante de uma montagem que indica a impossibilidade de ultrapassar o campo dos processos primários, diretamente ligados aos afetos, à motilidade e à autoconservação, em direção aos processos secundários nos quais vige o pensamento, os processos de ligação e parte do trabalho egoico²⁰⁹

O inconsciente, ao invés de banir o acesso ao trauma, faz com que a pessoa reviva a experiência repetidamente durante o sono, “como se os mecanismos do sonho, protetores do sono e ocupados com a satisfação do desejo, conforme insistiu Freud até 1920, fossem sendo um a um, colocados fora de combate”.²¹⁰ O que se observa, porém, é que a experiência onírica não é estanque, como se o indivíduo estivesse apenas sendo obrigado a assistir à sua própria tortura todas as noites, inerte. Ao invés disso, Endo aponta para o fato de que o sonho traumático trabalha ativamente ressignificando as experiências dos seres, sejam elas boas ou ruins. Em suas palavras: “O sonho traumático, não raro, carrega a aspiração pela recomposição de uma fratura, de uma cisão e inimizade entre o corpo e o espírito que ocorre na situação de tortura”²¹¹.

O autor também aponta para um outro aspecto da ação do inconsciente sobre o consciente que é característico dos sonhos, e que se contrapõe à forma como a psicanálise se utiliza das manifestações oníricas durante o tratamento. Endo ressalta que no sonho traumático, a palavra articulada e a representação através desta linguagem vacila, numa busca por destruir “um mundo psíquico fundado na experiência languageira e compartilhada coagindo-a a uma

²⁰⁸ FREEMAN, John. Introdução. In: JUNG, Carl Gustav (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 12.

²⁰⁹ ENDO, Paulo. Elaboração onírica, sonhos traumáticos e representação na literatura de testemunho pós-ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINSBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (orgs.). *Escritas da Violência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, v.2, p. 119.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 128.

²¹¹ *Ibidem*, p. 125.

única função útil: a informação”²¹². Ao invés disso, o sonho faz uso de uma linguagem baseada em imagens e ação.

Se nos voltarmos agora novamente para as visões de Freud e Jung a respeito dos sonhos, notaremos que, embora ambos tivessem diferentes perspectivas acerca da função do inconsciente e da forma a se proceder na interpretação dos sonhos, em suas teorias ambos os autores buscaram encontrar um sentido para os sonhos, o que me chama a atenção para um fato. Se partimos do pressuposto de que só absorvemos e captamos tudo o que o inconsciente comunicou ao consciente por meio dos sonhos se estes forem interpretados e compreendidos a partir de uma simbologia — seja ela oriunda da tradição popular ou das teorias psicanalítica e psicológica —, ou seja, se o sonho só consegue afetar o indivíduo que sonha se for alcançado o seu *sentido*, poder-se-ia inferir que os sonhos são inúteis a todos que não têm acesso ou não se interessam por sua interpretação. E isso não é verdade.

Por uma perspectiva fisiológica, a última fase do sono — chamada de REM²¹³, momento em que os sonhos acontecem —, é essencial para a saúde e para o pleno descanso mental do indivíduo. E é justamente este o aspecto da atividade inconsciente que me interessa para o pensamento aqui desenvolvido.

É muito comum que um sonho que tivemos durante a noite influencie nosso estado de ânimo, transforme nosso dia de uma maneira geral ou até mesmo nos leve a tomar determinadas decisões, mesmo que ele nos pareça enigmático e “sem sentido”, ou seja, que sua interpretação permaneça obscura; que resista à expressão pela linguagem da consciência. Pode-se afirmar então que, de uma forma desconhecida, visto que a comunicação aqui ocorre de maneira inexplicável ou racionalmente incompreensível, o sonho nos *afeta*. E essa forma de afetar não é da ordem do sentido, mas sim da sensação, ou seja, acessar a expressão do sonho implica acessar impressões ativadas também no corpo.

Do mesmo modo que o sonho, o testemunho — assim como o arquivo — compreende dois campos de atuação. O da linguagem, que abarca tudo o que é representável por meio do texto, mas também uma dimensão da expressão artística que se manifesta no limite da linguagem (porque está fora dela) e que diz respeito à matéria. O que obriga que se estabeleça uma discussão acerca da corporalidade no texto.

²¹² ENDO, Paulo. *op. cit.*, p. 131.

²¹³ Sigla do inglês, que significa *Rapid Eye Movement*.

ISTO É O MEU CORPO ²¹⁴

Em sua análise do conto de Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, — o qual Derrida classifica como um texto híbrido, nem totalmente imerso no universo da ficção nem unicamente no do testemunho — o autor faz notar que este escrito é atravessado por sete linhas de força que envolvem os diversos significados contidos na palavra “paixão”.²¹⁵ A conotação de paixão que tem relação mais estreita com o testemunho refere-se ao martírio, conforme indica o trecho: “‘Paixão’ conota, sempre lembrando a significação romano-cristã, o martírio, ou seja, como o termo indica, o testemunho. Uma paixão sempre testemunha.”²¹⁶ Mais adiante, Derrida se aprofunda na definição do aspecto testemunhal da paixão:

Enfim, o que mais me importa aqui, e que vai nos remeter à estrutura de certa forma bífida de todo testemunho, é que este enunciado não se contenta em contar, relatar, informar, descrever, constatar — o que ele também o faz —, [...] ele não se reduz essencialmente a um relato, a uma relação narrativa ou descritiva, *ele é um ato*. A essência do testemunho não se reduz necessariamente à narração (...); ele é, a princípio, um *ato presente*. O mártir, quando testemunha, ele não conta uma história, ele se oferece. Ele dá testemunho de sua fé ao se oferecer ou ao oferecer sua vida ou *seu corpo*.²¹⁷
[grifos meus, tradução própria]

Embora de maneira mais discreta, Shoshana Felman também ressalta esta corporalidade que se manifesta no testemunho, ao afirmar que “*testemunhar* [...] é realizar um *ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado.”²¹⁸

Giorgio Agamben também se refere ao mártir em suas reflexões acerca do testemunho, recuperando tanto a etimologia da palavra como a tradição cristã católica de dar a vida como prova de fé. Em *O que Resta de Auschwitz*, o filósofo italiano aponta que “no grego, testemunha é *martis*, mártir. Os primeiros padres da Igreja derivaram daí o termo *martirium*, a fim de indicar a morte dos cristãos perseguidos que, assim, davam testemunho de sua fé.”²¹⁹

Agamben envereda, porém, esta parte de sua análise do testemunho para a falta de sentido existente tanto nas mortes ocorridas nos campos de extermínio nazistas quanto no

²¹⁴ BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. Lucas, 22:19. São Paulo: Ave Maria, 2007, 176^a. ed.

²¹⁵ DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, p. 25.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 27-28.

²¹⁷ “*Enfin, et c’est ce qui m’importe ici le plus et qui va nous rappeler à la structure bifide en quelque sorte de tout témoignage, cet énoncé ne se contente pas de raconter, de rapporter, d’informer, de décrire, de constater [...] il fait à l’instant ce qu’il dit [...] c’est n acte! L’essence du témoignage[...] c’est d’abord un acte présent. Le martyr, quand il témoigne, il ne raconte pas d’histoire, il s’offre. Il témoigne de sa foi en s’offrant ou en offrant sa vie ou son corps.*” DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, pp. 43-44.

²¹⁸ FELMAN, Shoshana. *op. cit.*, p. 18.

²¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 35.

sacrifício dos mártires. A inutilidade do martírio teria sido identificada por alguns grupos hereges do início do catolicismo, os quais se opunham a tal prática, afinal, não haveria sentido em “professar a fé diante de homens — os perseguidores e os algozes— que acerca desta profissão não teriam entendido nada.”²²⁰

É claro que o genocídio operado pelo nazismo nos *Läger* não tinha nenhuma razão de ser, assim como é, pelo menos em princípio, qualquer assassinato que não tenha sido motivado pela autopreservação, afinal, este parece ser, em geral, o limite que justifica que se tire a vida de outro ser: a manutenção da própria vida. No entanto, é fato que os nazistas planejavam um apagamento integral de qualquer vestígio da ocorrência daquelas mortes (e da própria existência dos campos) através da incineração dos corpos, como Primo Levi descreve no prefácio de *Os afogados e os sobreviventes*:

[...] muitos sobreviventes (entre outros, Simon Wiesenthal, nas últimas páginas de *Gli assassini sono tra noi*) recordam que os SS se divertiam avisando cinicamente os prisioneiros: "Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque *destruiremos as provas junto com vocês.*"²²¹ [grifos meus]

Se observarmos por este aspecto, compreendemos melhor a perspectiva de Derrida: o corpo atesta, presentifica e materializa o evento em si. O cadáver é a comprovação da carnificina. Mas não só. O sobrevivente e seu corpo também são parte do ato do testemunho, como é possível constatar também por outro relato de Levi, no qual ele comenta sobre a tatuagem feita nos prisioneiros de Auschwitz:

Quarenta anos depois, minha tatuagem se tornou parte de meu corpo. Não me vanglorio dela nem me envergonho, não a exibio nem a escondo. Mostro-a de má vontade a quem me pede por pura curiosidade; prontamente e com ira, a quem se declara incrédulo. Muitas vezes os jovens me perguntam *por que não a retiro, e isto me espanta*: por que deveria? *Não somos muitos no mundo a trazer esse testemunho.*²²²

Que fique claro que não pretendo de forma alguma tecer uma crítica ao foco escolhido por Agamben ao discutir o martírio, o que ele faz com vistas a comprovar — através dos conceitos de *Homo Sacer*, vida nua e poder soberano — que o que ocorreu nos campos de extermínio foi um processo de desumanização e sujeição completa da vida dos indivíduos encarcerados sob comando dos nazistas, e assim retirar da *Shoah* qualquer associação com o

²²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 36.

²²¹ LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016, p. 7.

²²² *Ibidem*, p. 97.

sacrifício. E, visto que na dinâmica do campo o prisioneiro era reduzido a nada mais do que um corpo sobre o qual ele próprio não tinha mais nenhum poder, e só o que lhe restava em Auschwitz era ser uma massa de carne ambulante, parece-me perfeitamente compreensível que se busque identificar e ressaltar atributos alheios às faculdades do corpo e que, de hábito, são considerados como exclusivamente humanos e mentais, tais como a capacidade de pensar e articular linguagem. Prova disso é que, como foi citado na seção anterior, é pela via da capacidade de “ter língua” que Agamben desenvolverá sua proposta de uma relação entre sobrevivente e “submerso” intrínseca ao testemunho. Cito:

Precisamente porque o testemunho é a relação entre uma possibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como *contingência*, como um poder não-ser. [...] O sujeito é, pois, a possibilidade de que a língua não exista, não tenha lugar — ou melhor, de que esta só tenha lugar pela sua possibilidade de não existir, da sua contingência. O homem é o falante, o vivente que tem a linguagem porque *pode não ter língua*, pode a sua in-fância.²²³

A intenção aqui é demonstrar que Derrida aponta para a sensação, enquanto Agamben concentra-se no campo do sentido, e que, embora estas duas perspectivas pareçam opostas, ambos os domínios integram o exercício do testemunho. Contudo, a inclusão do “corpo” como elemento do testemunho vem complexificar bastante a questão, porque, de certa forma, há um momento em que ele se torna imprescindível.

Para deslocar um pouco o oferecimento do corpo e da vida como imolação, acredito que valha aqui mencionar o ato de Francisco de Assis no julgamento do processo que seu pai, Pedro Bernardone, movera contra ele no início de março de 1206 junto ao bispo de Assis. No ano anterior, tendo se convertido, Francisco vendeu alguns tecidos e um cavalo do pai e doado o valor resultante da venda à decrépita igreja de São Damião, que foi onde ele teve seu momento de conversão.

No dia da audiência de julgamento, por meio da qual o pai solicitava reparação e compensação contra o furto e a vergonha que o filho o havia feito passar desde que se convertera, Francisco responde publicamente ao seu genitor, dizendo:

Ouçam todos, e compreendam. Até hoje chamei Pedro Bernardone de meu pai. Mas como me proponho agora a servir a Deus, restituo a ele o dinheiro que lhe causou tanta preocupação, e também as roupas que são dele, e apenas quero de hoje em diante dizer, 'Pai Nosso, que estais no céu', e não 'Meu pai, Pedro Bernardone.'²²⁴

²²³ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 147.

²²⁴ SPOTO, Donald. *Francisco de Assis: O santo relutante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 95.

Esse pronunciamento poderia se equiparar a muitos outros feitos todos os dias nos fóruns e cartórios pelo mundo, apesar do inusitado conteúdo: a renúncia ao nome do pai. Entretanto, para mostrar que não falava “da boca para fora”, Francisco sentiu-se impelido a materializar sua intenção, colocando-se então nu diante do pai, do bispo e da multidão que se encontrava na praça de Assis assistindo à audiência.

Em termos práticos para este trabalho, a pergunta que então se coloca é: como, na literatura de ficção escolhida para análise, vai se manifestar esta dimensão corpórea do testemunho?

A esse respeito, acho importante, para continuar articulando esta linha de pensamento, trazer para a discussão as reflexões sobre materialidade, presença e sensação desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht. Em *Produção de Presença*, o professor e crítico literário verifica as variações de paradigma entre as sociedades regidas por uma cultura de sentido e aquelas regidas por uma cultura de presença. Gumbrecht percebe a ocorrência gradativa de um deslocamento epistemológico na cultura europeia a partir do Renascimento, e que veio se consolidar durante o Iluminismo. Ao contrário do pensamento medieval, que “acreditava que espírito e matéria eram inseparáveis, tanto nos seres humanos como nos demais elementos da criação divina”, na epistemologia moderna há uma “dicotomização entre ‘espiritual’ e ‘material’ [...]. Sua lógica binária muito básica atribui ao corpo humano um lugar ao lado dos objetos do mundo”²²⁵.

Ou seja, dali em diante o ser humano passava a considerar o próprio corpo, assim como o restante do mundo, como objetos a serem contemplados, investigados, desvendados e dominados pelo conhecimento, o qual seria produzido apenas através da mente. O *cogito* cartesiano “Penso, logo existo” seria a síntese representativa da epistemologia ocidental moderna. O estabelecimento do que o autor chama de uma “cultura de sentido” entre as sociedades ocidentais teve como consequência a imposição da interpretação e da comunicação como os únicos meios de acesso e conhecimento do mundo material²²⁶.

Esse distanciamento excessivo entre mente e matéria teria entrado em crise já no século XIX. De acordo com Gumbrecht, no século XX, a filosofia heideggeriana teria feito um movimento na direção de ultrapassar a metafísica, reintegrando o ser humano com o mundo “material”, conforme ele explicita:

Heidegger substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de “ser-no-mundo”, que, [...], deveria devolver a autorreferência humana ao contato

²²⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010, p. 47.

²²⁶ *Ibidem*, p. 116.

com as coisas do mundo [...]. Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; [...]²²⁷

Durante o século XX, esta crítica a uma cosmovisão essencialmente metafísica também aconteceu fora do campo filosófico. No âmbito das manifestações artísticas — que é a área que interessa aqui —, uma crítica bastante contundente à essa *overdose* de sentido na cultura ocidental europeia aparece na proposta de “Teatro da Crueldade”, de Antonin Artaud. Vale ressaltar que a importância de se trazer este projeto de teatro para a discussão sobre o testemunho deve-se ao fato de que, ao criticar o estilo de dramaturgia que grassava na França no início do século XX, Artaud permite também que se questionem as formas de expressão pela linguagem verbal.

Pois bem. Artaud condenava a forma que tomara o teatro francês nas primeiras décadas do século XX: um teatro de “diálogo” e psicologizante; no qual a organização de todos os outros elementos de cena (a *mise-en-scène*) estaria como que “morta”, tendo apenas uma função decorativa. Nas palavras de Artaud:

Podemos muito bem continuar a conceber um teatro baseado na preponderância do texto, e num texto cada vez mais verbal, difuso e tedioso, ao qual a estética da cena estaria sujeita.

Mas esta concepção que consiste em dispor os personagens sentados num determinado número de cadeiras ou poltronas alinhadas, e fazê-los contar histórias das mais maravilhosas, talvez ela não seja a negação absoluta do teatro, [...], ela estaria mais para a sua perversão.

Que o teatro tenha se tornado algo essencialmente psicológico, alquimia intelectual de sentimentos, e que o ápice da arte em matéria dramática venha a consistir de um certo ideal de silêncio e imobilidade, isto não é outra coisa que a perversão em cena da ideia de concentração.²²⁸ [tradução própria]

Inspirado nas diferentes formas de teatro do Oriente, Artaud reivindicou uma inserção de outros modos de *afeto* por meio da *mise-en-scène*, a qual deveria lançar mão de todas as suas linguagens possíveis e, assim, “acordar” o público. É baseado nesta convicção que o manifesto do “Teatro da Crueldade” será escrito. Importante aqui enfatizar que a concepção de Artaud de crueldade não pretendia uma produção teatral de representação ostensiva da violência ou então

²²⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *op. cit.*, p. 70.

²²⁸ “On peut très bien continuer à concevoir un théâtre basé sur la prépondérance du texte, et sur un texte de plus en plus verbal, diffuse et assommant auquel l’esthétique de la scène serait soumise. Mais cette conception qui consiste à faire asseoir des personnages sur un certain nombre de chaises ou de fauteuils placés en rang, et à se raconter des histoires si merveilleuses soient-elles, n’est peut-être pas la négation absolue du théâtre [...] elle en serait plutôt la perversion. Que le théâtre soit devenu chose essentiellement psychologique, alchimie intellectuelle de sentiments, et que le summum de l’art en matière dramatique ait fini par consister en un idéal de silence et d’immobilité, ce n’est pas autre chose que la perversion sur la scène de l’idée de concentration.” ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964, pp. 164-165.

de uma proposta de agressão ou humilhação dos espectadores.²²⁹ Em vez disso, Artaud tinha em mente “o teatro ao revés deste que se pratica aqui (...), no Ocidente”.²³⁰

Num teatro da crueldade, todos os outros elementos de cena (a música, a dança, o figurino etc.) não estariam relegados à condição de meros acessórios, sendo utilizados com vistas a afetar os sentidos dos espectadores em outros níveis, que não o da compreensão da trama e dos diálogos, possibilitando o surgimento “de uma poesia no espaço, que ressoar[ia] justamente no campo do que não pertence estritamente às palavras.”²³¹

Artaud não teve a oportunidade de colocar em prática seus postulados do teatro da crueldade. O mais próximo que ele esteve disso foi com a emissão radiofônica “Para acabar com o julgamento de Deus”, onde ele pôs em prática esta “fisicidade” da linguagem — incluindo batidas de tambores, gritos e um uso muito particular para a voz — assim como questionou ferozmente a sociedade industrial norte-americana do pós-guerra.²³² Contudo, há um evento da crônica da história do balé e da música clássicos que podem ser considerados uma encenação da crueldade, cerca de 20 anos antes da elaboração do conceito por Artaud.

Em maio de 1913, Igor Stravinsky estreava seu balé “A Sagração da Primavera”, no teatro Champs-Élysées, em Paris. Conta-se que o produtor, Sergei Diaghilev, já prevendo uma certa polêmica, chegou até a contratar alguns estudantes para aplaudir ao longo da encenação. Porém, o que Stravinsky e o coreógrafo Nijinsky levaram à cena provocou uma comoção muito além do que já se esperava. A música de Stravinsky subvertia vários dos usos convencionais dos instrumentos musicais e utilizava uma rítmica que desrespeitava os padrões de compasso da música erudita à época. O figurino lembrava vestimentas folclóricas dos povos eslavos (ou de alguns povos antigos dos Andes), e Nijinsky não utilizou os passos do balé clássico: na coreografia os bailarinos pisam “duro” e movimentam os braços e as mãos em gestos “dobrados”; sem as ondulações graciosas tradicionais do balé. O escândalo foi tanto que a polícia teve que ser acionada para conter as brigas que se formaram entre os espectadores durante a apresentação. Nijinsky, da coxia, viu-se obrigado a gritar a contagem dos compassos aos bailarinos, que não conseguiam ouvir a orquestra.

Logicamente que, por se tratar de um balé, onde os elementos centrais são a música e a dança (ou seja, o que, no teatro, faz parte da *mise-en-scène*), estes recursos afetam muito mais diretamente o público. Com esse evento, porém, é possível notar como um uso “vivo” — feito

²²⁹ ARTAUD, Antonin. *op. cit.*, p. 158.

²³⁰ *Ibidem*, p. 173.

²³¹ *Ibidem*, p. 57.

²³² ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de Dieu. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974, v.13, pp. 67-104.

por dois russos, diga-se de passagem — dos sons, movimentos, figurino e cenário (a *mise-en-scène*) afetou de maneira inesperada o público francês “anestesiado” pelas formas de expressão artísticas saturadas de sentido, para utilizar um termo de Gumbrecht. Como a escolha do tema mexia não só com a concepção da burguesia francesa de acontecimento artístico, mas também com seus valores morais, o evento presentificado no palco tomou o corpo da plateia em convulsão.

É curioso notar que a abertura do espetáculo encena o sacrifício de uma virgem, necessário para que os deuses concedessem à tribo solo fértil para a primavera. Ao assistir à cena inicial do filme “Coco Chanel & Igor Stravinsky”²³³, disponível no *YouTube*, é impossível não associar a confusão e as brigas entre os espectadores tanto como um reflexo do que ocorria no palco quanto como um prenúncio do que viria a ocorrer nas sociedades da Europa: como se sabe, pouco tempo depois o mundo tal como fora concebido até ali começaria a ser “sacrificado”.

O que se comprova através do teatro de Artaud e dessa breve história é o que defende Gumbrecht em *Produção de Presença*: que toda a obra de arte possui duas formas de influenciar quem com ela entra em contato: uma dimensão do sentido, onde domina a comunicação e a expressão pela linguagem; e uma dimensão da sensação, onde a materialidade da obra seria captada e produziria efeitos em quem a experimenta. A atuação destes dois campos de força no momento da experiência estética gera uma oscilação constante, porém desigual, entre uma manifestação de efeitos de sentido e efeitos de presença.²³⁴

Se nos voltarmos agora para a asserção que vem sendo exposta em toda esta parte do trabalho — a de que existe um elemento (nos documentos, no testemunho, nas obras de arte...) que não se representa, mas do qual é possível sentir a presença — vê-se que as reflexões de Gumbrecht vêm confirmar que este elemento que permanece à sombra, mas que afeta quem se expõe às expressões humanas (assim como ocorre com as impressões deixadas pelo sonho), manifesta-se pelo corpo da obra, através de sua “fisicidade”. Vejamos então o que o autor propõe, a partir da filosofia de Heidegger:

[...] o Ser [...] toma o lugar da verdade [...] que havia sido ocupado, desde o tempo de Platão e do platonismo inicial, pelas “ideias” [...], e que o Ser *não* é algo conceitual. A redefinição de verdade interessa a Heidegger — mas o Ser não substitui simplesmente a verdade. Em vez disso, Heidegger fala da verdade como **algo que acontece** [...]. Em princípio, esse acontecimento é um **movimento duplo de revelação e ocultação** [...]. Ser é aquilo que ao mesmo

²³³ Paris, dir: Jan Kounen, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mVAj2cOh1s4> (acesso em 6 jun 2018).

²³⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *op. cit.*, pp. 136-139.

tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade. Heidegger não deixa dúvida de que, por esse posicionamento no acontecimento da verdade, o Ser, enquanto está sendo revelado, por exemplo, numa obra de arte, **não é nem espiritual nem conceitual**. Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas.²³⁵ [negrito meu]

A partir destas premissas, Gumbrecht então elabora uma ideia de um triplo movimento no acontecimento da obra de arte, ou seja, em sua materialidade: o primeiro seria a própria ocupação do espaço, sua existência; o segundo seria sua apresentação, “o Ser como estando a ser percebido, o que também quer dizer o Ser oferecendo-se à vista de alguém”²³⁶, e, o terceiro movimento consistiria de sua retirada, ou seja, um movimento de recusa ao desvelamento.²³⁷

É importante ressaltar que, na proposta de Gumbrecht, a forma de veiculação da obra de arte também é um elemento importante, pois ela irá determinar a predominância do sentido ou da presença, como o autor explica nesta passagem:

[...] admito que existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença — que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética. Por exemplo, a dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto — mas os textos literários têm também modos de pôr em ação a dimensão de presença da tipografia, do ritmo da linguagem e até mesmo do cheiro do papel.²³⁸

Visto que a intenção com esta parte do trabalho é mapear como dois romances — *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?* — abordaram e inseriram em seu texto o testemunho do trauma e das consequências da ditadura civil-militar brasileira, percebe-se que estamos diante de um problema singular, porque falamos do texto impresso no formato livro, sem qualquer modificação ou associação a outros meios para sua veiculação, como é o caso das obras literárias consideradas “híbridas”, nas quais os textos se associam a outros meios de expressão extrínsecos à linguagem verbal, tais como sons, imagens ou fotografias. Não há a voz da poesia declamada nem são feitos usos de linguagens diferenciadas (como no caso da poesia concreta, por exemplo).

Então, se o corpo é elemento essencial para o acontecimento do testemunho, o romance apresenta uma espécie de entrave que o limita, no caso de se tratar de uma expressão na qual a única materialidade é o texto impresso em livro, sem recursos a gravuras, fonte, cor ou textura do papel, ou seja, ele é uma obra onde impera o sentido. Assim, a questão a ser respondida é:

²³⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *op. cit.*, pp. 92-93.

²³⁶ *Ibidem*, pp. 94-95.

²³⁷ *Ibidem*, pp. 94-95.

²³⁸ *Ibidem*, pp. 138-139.

por que meios o texto *incorpora* o testemunho? Em outras palavras, como a linguagem pode *tomar corpo*, de modo que ela possa então assumir a outra instância necessária ao testemunho: o corpo?

O TESTEMUNHO NO PRESENTE

Partamos de duas asserções. A primeira, de Derrida, que reivindica que a essência do testemunho é um ato, e um ato no presente. A segunda, de Didi-Huberman, que diz que as imagens não estão “no presente”, ainda que a nós pareça que sim.²³⁹ Com esta afirmação, Didi-Huberman postula que o documento, ao manifestar no presente restos de um mundo que não existe mais, expõe a impossibilidade de acesso ao passado, bem como demonstra que um trabalho de história e memória exige interpretação e construção para que se possa ter um vislumbre de um outro tempo no tempo de agora. Mesmo que estas duas afirmações pareçam, a princípio, nem se contrapor tampouco se relacionar, vale explorar mais a fundo a primeira afirmação, aparentemente ingênua, de Derrida. Ela é feita no momento em que o autor relaciona o testemunho ao corpo e ao martírio. “A essência do testemunho não se reduz necessariamente à narração (...); ele é, a princípio, um ato presente. O mártir, quando testemunha, ele não conta uma história, ele se oferece. Ele dá testemunho de sua fé ao se oferecer ou ao oferecer sua vida ou seu corpo.”²⁴⁰

Para além das relações óbvias que podem ser estabelecidas entre o mártir e a testemunha do trauma, que traz em seu próprio corpo as cicatrizes físicas da violência, a afirmação de Derrida aliada à de Didi-Huberman permite expandir a reflexão. Como este trabalho visa fazer uma pesquisa da literatura por uma perspectiva histórica, social e cultural, é possível olhar o próprio presente do país como um testemunho de seu passado.

Quantas vezes nos olhamos no espelho e não percebemos traços de nossos familiares, ou então nos pegamos repetindo expressões, comportamentos e trejeitos de nossos parentes próximos ou amigos mais íntimos, os quais foram absorvidos ao longo dos anos sem que sequer nos déssemos conta? E, do mesmo modo que quem somos é construção e acúmulo de tudo que aprendemos e vivenciamos no cotidiano de todos os dias de todos os anos de nossas existências, toda comunidade ou sociedade, em alguma medida, reflete os modos de vida passados em seu presente.

²³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.*, p. 213.

²⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, p. 44.

No Brasil, o quartinho de empregada é o testemunho no presente de uma cultura que escravizou (e ainda escraviza, veladamente) mulheres negras no serviço doméstico, assim como os seres abarrotados nas penitenciárias são o reflexo da forma com que o poder público e nossa sociedade lidou com os indivíduos escravizados após a abolição: como uma pilha de homens e mulheres que não faziam mais diferença à equação da produção econômica, e que portanto não tinham mais qualquer utilidade naquela sociedade.

E o que não serve mais dentro de casa ou a gente põe no lixo ou então encaixota e enfia no porão. Assim como os dependentes químicos, menores de idade e moradores de rua, que as nossas gentes “de bem” defendem que sejam internados ou removidos das ruas à força (como se houvesse hospitais e abrigos que chegassem para tratar e abrigar decentemente tanta gente), alegando que direitos humanos são para humanos “direitos”.

Ao se pronunciarem dessa maneira, essa parcela da população — em geral mais abastada e letrada, mas também os mais pobres, devido à violência que sofrem pelas ruas ou então atiçados pelos telejornais sensacionalistas — dá um testemunho coletivo inconsciente: quem tem vontade e faz diferença nas sociedades contemporâneas são aqueles que integram de alguma forma a engrenagem da produção econômica do país.

Lógico que não pretendo dizer que o risco de violência a que todos estamos sujeitos quando saímos à rua não seja um problema grave e potencialmente fatal, nem que o poder público e a sociedade como um todo não devam investir em soluções para todas estas questões de gestão urbana e de Direitos Humanos que acabei de mencionar. Apenas aponto para o testemunho que dá nossa sociedade de ambos os lados: os indivíduos “funcionais” (mesmo que à base de Rivotril), na naturalidade com que reivindicam um descarte dos “não-funcionais”, reverberam a violência e a opressão históricas de uma sociedade constituída sob a marca da escravatura. E os indivíduos “não-funcionais”, como corpos expostos em praça pública (literalmente), são um testemunho de carne de uma forma de produção e organização comunitária que aliena os viventes, conforme procedimento identificado e analisado por Zygmunt Bauman²⁴¹.

É difícil perceber como os resquícios de passado se incorporam e são atualizados no seio de uma sociedade. É por isso que um trabalho esclarecedor de memória e história é tão necessário, como reivindicava Theodor Adorno, segundo Jeanne Marie Gagnebin. Esse exercício da memória não recomenda que se ergam monumentos ou que se façam cerimônias

²⁴¹ Em *Vidas Desperdiçadas*, Bauman observa como o capitalismo tardio, com a globalização da modernidade, formou um contingente de população “redundante”, que, como não serve mais ao sistema não tem como ser reabsorvida por ele. BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

constantes a fim de manter sempre avivada a memória acerca de algum evento violento ou traumático que tenha ocorrido, mas sim, que haja “um esclarecimento racional” sobre o acontecimento, do contrário, o exercício da memória se transformará num “círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado”, no qual “não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente”.²⁴²

Por esta perspectiva, considerar o testemunho enquanto ato no presente não significa apenas uma manifestação que atesta sobre um acontecimento passado, mas também, e sobretudo, um movimento que identifica e expõe os restos ainda ativos do passado no presente. E é esse movimento de atualização que *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?* fazem, expondo os rastros da ditadura após a redemocratização do país, sem contudo seguir pela via de uma tentativa de reconstrução e análise dos acontecimentos.

Na primeira parte deste trabalho²⁴³ procurei demonstrar como, no processo de transição para a democracia, as Forças Armadas impuseram seu poder com vistas a manter inalterados muitos dos privilégios e da autoridade de que gozavam durante o tempo em que oficialmente governavam o país. Para tal, mantive o foco na influência que os militares tiveram para a ascensão de um correligionário como primeiro presidente civil do período democrático (José Sarney), na forma como ocorreu o processo de transição (a abertura “lenta, gradual e segura” iniciada pelo governo Geisel) e a Anistia, e em alguns pontos da Constituição de 1988. Agora busco questionar onde e como os romances em questão, assim como o Estado democrático, incorporam o regime ditatorial, apresentando-se então como um testemunho de suas consequências.

Em *As Letras da Política*, Daniel Aarão Reis Filho faz a abertura da obra descrevendo as grandes mudanças estruturais ocorridas no Brasil ao longo dos 50 anos que haviam se passado desde o início do governo militar ditatorial. Dentre as muitas transformações, o autor cita a migração da sociedade brasileira do meio rural para os centros urbanos²⁴⁴. Se, em 1900, 52% da população ocupada trabalhava no campo, no ano 2000, 80% dela estava agora nas cidades, de acordo com dados do IBGE.²⁴⁵ Entretanto, essa migração da população para as cidades não significou uma melhoria em suas condições de vida e de trabalho, como aponta Celso Furtado:

²⁴² GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?” In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 102

²⁴³ Cf. Seção “Diante da lei”.

²⁴⁴ AARÃO REIS FILHO, Daniel. A ditadura faz 50 anos: questões polêmicas e controversas. In: ASSUNÇÃO, Antonio Luiz (org.). *As Letras da Política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015, p. 18.

²⁴⁵ FURTADO, Celso. O Brasil do Século XX. AA. In: *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006, p. 11.

O mundo rural abrigava um considerável excedente de população submetida a formas extremas de exploração. Por motivos diversos, essa população deslocou-se para as zonas urbanas. A partir dos anos 70 do século passado, o viés tecnológico assumido pelo setor industrial, submetido a crescente concorrência internacional, traduziu-se em forte declínio na criação de emprego. Este é um dos motivos pelos quais o Brasil enfrenta atualmente um problema social de gravidade excepcional.

(...) O crescimento da população urbana inchou as cidades, mas nelas não se criou emprego suficiente para absorver toda essa gente, daí as taxas de desemprego crescentes, a marginalidade.²⁴⁶

Em seu ensaio sobre as mudanças socioeconômicas decorrentes da intensificação do processo de industrialização no Brasil, Francisco de Oliveira, em dissonância com Celso Furtado, comprova que não foi a falta de emprego nas cidades o que levou as populações urbanas à situação de precariedade e pobreza em que se encontravam ao fim do período ditatorial. Segundo Oliveira, este foi, na realidade, o reflexo de uma estratégia de acumulação de capital por meio da elevação da taxa de exploração do trabalhador, estratégia esta que já vinha sendo aplicada desde antes do governo militar²⁴⁷.

Utilizando os indicadores de produtividade da indústria de 1947 a 1964 e os da variação do salário mínimo real na cidade do Rio de Janeiro (à época, o Estado da Guanabara) e em São Paulo no período de 1944 a 1968, o autor constata que, enquanto houve apenas crescimento da produtividade da indústria²⁴⁸, o valor do salário mínimo real nas duas maiores cidades do Brasil à época — depois de uma forte valorização no segundo ano do governo Vargas (variação de uma média de 53 para 123 de 1951 para 1952) e de se manter oscilante até 1961 — sofreu declínio constante e acentuado a partir de 1964²⁴⁹. E, ao mesmo tempo em que a força de trabalho menos especializada (ou seja, as camadas mais pobres da população, que ganhavam até 2 salários mínimos) sofreu com sucessivas perdas salariais, o aumento do custo de vida elevou-se de tal modo que, de acordo com pesquisa do DIEESE de 1969, a subsistência de uma família trabalhadora padrão passou a exigir o trabalho de mais um membro do núcleo.²⁵⁰

Enquanto isso, a aceleração da industrialização exige mão-de-obra de alta capacidade técnica, a qual será, por sua pouca disponibilidade, verá sua remuneração aumentar, como aponta Oliveira:

²⁴⁶ FURTADO, Celso. *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁷ OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. Petrópolis: Editora Vozes: CE-BRAP, 1981, p. 51.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

²⁴⁹ OLIVEIRA, Francisco de. *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 60.

[...] existe toda a gama de técnicos, engenheiros, analistas, executivos, empregados diretamente nas tarefas produtivas, que compõem o quadro das classes médias. Estas têm uma participação na renda total que em parte deriva da escassez específica desse tipo de mão-de-obra, o que lhes eleva os salários e, em parte, da sua própria posição na escala social global.²⁵¹

O aumento da acumulação do capital industrial aliado ao crescimento da renda das classes médias brasileiras e à queda da renda das classes mais baixas fez apenas aumentar a desigualdade num país já bastante injusto socialmente.

Além disso, sabe-se que, depois da crise do petróleo, iniciada em 1973, o Milagre Econômico viu seu fim e, em meados dos anos 1980, a economia brasileira estava mergulhada numa grave crise: inflação galopante, uma dívida altíssima com o FMI por conta dos empréstimos feitos para a construção das obras faraônicas empreendidas durante o período do “Milagre” e uma sucessão de planos econômicos lançados pelo governo para tentar dirimir a situação. Se as classes mais pobres já vinham sofrendo desde antes da ditadura, ao fim dela a classe média também foi chamada a “pagar a conta”. E este é o primeiro plano em que *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?* dão testemunho da ditadura, nas cidades “inchadas” de pessoas tristes, cansadas e pauperizadas.

3.2 NÃO EXISTE AMOR EM SP - A CIDADE TESTEMUNHA

TODO UM MUNDO CAIU

Com uma grande parte da população empobrecida e aglomerada nas grandes cidades, o Brasil viu os níveis de violência urbana aumentarem consideravelmente a partir dos anos 1980. Esta situação, associada às graves dificuldades financeiras experimentadas, gerou uma sensação de que “o mundo” estava em franca decadência: as pessoas já não eram tão decentes nem honestas, ninguém mais respeitava nada nem ninguém, enfim, tudo estava “de pernas pro ar” e nada mais era como antigamente.

Em *As Horas Nuas*, este sentimento é demonstrado por Rosa Ambrósio quando descreve a si própria no primeiro capítulo (“Só se fala na decadência dos usos, decadência dos costumes, está na moda a decadência. Sou uma atriz decadente, logo estou no auge. Não me mato porque sou covarde mas se calhar ainda me matam.”²⁵²) e também por Dionísia, sua

²⁵¹ OLIVEIRA, Francisco. *op. cit.*, p. 59.

²⁵² TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 20.

empregada, ao expor as conclusões a que chega a partir dos noticiários (“Tirante uma ou outra pessoa o mundo piorou demais. Escutei no rádio que uma menina de nove anos ficou amante do padrasto. E ele não queria, foi ela que aprontou. A mãe deu um tiro nele e se matou com gás. Vi a menina na tevê toda feliz da vida com aquele cabelo preso na argola feito um coqueirinho, pedindo cigarro pro delegado.”²⁵³).

Contudo, em *As Horas Nuas*, todos os personagens são pessoas de classe média alta, à exceção de Dionísia. Diú, como é chamada por Rosa, é a figura moderna do agregado na conjuntura clássica de uma família de classe média e média alta brasileira: a da empregada que é “praticamente da família”. Trabalha há muitos anos na casa, dorme no emprego e, quando está de folga, só sai para ir à igreja. Desse modo, em *As Horas Nuas*, só é possível ter conhecimento da miséria financeira e social em que se encontravam muitos brasileiros pela lente distanciada daquele que pode se encastrar em casa e se isolar de todas as formas, que é a decisão tomada por Rosa:

Tudo somado, um longo plano de evasão fragmentado em fugas miúdas. Diárias. Que foram se multiplicando, não leio mais jornais, desliguei a TV com suas desgraças em primeiríssima mão, crimes humanos e desumanos, catástrofes e calamidades naturais e provocadas, ah! um cansaço. Por que ficar sabendo de tudo se não posso fazer nada? Posso dar água aos flagelados ressequidos? dar uma toalha de rosto aos inundados? Hem?!... As tragédias se enredando sem trégua. Não tenho culpa se tomei horror pelo horror conformado. A miséria paciente. Minha mulher, doutor, mais o meu filho com barraco e tudo. Nem o cachorro salvou, sumiu no meio da água, do barro... A Dinamarca envia caixotes de vacinas, o Papa pede a Deus em português. Lá do alto do palanque os políticos filhos da puta exigem providências. Meus irmãos, meus irmãozinhos! E os irmãozinhos continuam morrendo como moscas ²⁵⁴

E quando é necessário que Rosa se defronte com o “lado de fora”, parece não haver sequer um lugar que não lhe lembre da situação de penúria em que a cidade e o país foram colocados, como de fato acontece no capítulo 13. Atrasada para um ensaio, Rosa sai do consultório médico, toma um táxi e tem problemas por não dizer o endereço exato e querer indicar o caminho ao motorista:

Me afundo arquejante no assento já afundado do táxi velhíssimo, Para onde?, pergunta o chofer. Nem respondeu ao meu cumprimento gentilíssimo, está revoltado, todos estão revoltados. [...]
— Entre na Praça da República.
— É contramão. E por aqui não dá, olha o congestionamento...

²⁵³ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 10.

Ele agora faz gestos obscenos para o homem do carro amarelo emparelhado com o nosso, nos empurrando perigosamente para a calçada, A tua mãe, seu corno, a tua mãe!

— Cuidado! eu grito [...] Entre ali, por favor...

— Não posso, dona. Se a senhora dissesse aonde vai ia facilitar.²⁵⁵

Rosa então mente, diz que está atordoada, que acabou de sair do hospital, onde está com um parente internado. O taxista porém parece não se importar:

Não se comoveu, também virou pedra. Vejo suas mãos ásperas, de unhas sujas. A camisa suada, suja. Está farto do táxi e dos passageiros. Farto da cidade, farto da miséria. E a burguesa vadia aqui com suas perplexidades. Não sei por que ele não se vira e me mata, se fosse ele eu me matava.

— Naquela esquina, desço na esquina. Peço desculpas, hem?!²⁵⁶

Rosa resolve então cruzar a pé a Praça da República, local que sintetiza em escala reduzida o cenário sociopolítico que grassava no país nos anos 1980:

A praça. Tantas vezes vim aqui com aquele pai fujão, era um lugar tranquilo, alguns casais de namorados. Algumas pajens fazendo tricô e vendo as crianças correndo nas alamedas de pedregulhos e areia branca. [...] Grandes chorões choravam o pranto verde-claro sobre o lago verde, um ou outro ramo mais longo boiando na água, [...].

Mas é esta aquela antiga praça? Há dezenas de barraquinhas e tabuleiros com vendedores miseráveis vendendo suas miseráveis quinquilharias, mendigos em cachos e os passantes. Se houvesse ao menos um banco vazio mas a espessa vaga da miséria transbordou e ocupou os espaços, a praça ocupada. *A cidade ocupada. Mas de onde veio toda essa gente? onde essa miséria se escondia antes?* Eram gramados tão bem cuidados como os gramados dos parques londrinos e *desceu um dos Cavaleiros do Apocalipse*, o mais descarnado e encardido. Sigo meio encolhida pela alameda suja, os últimos cabeludos fazedores de pulseirinhas e brincos fazendo os brincos e pulseirinhas. [...]

Entro na alameda sinuosa onde estão enfileirados os bustos de homens que ninguém mais conhece, mas quem quer saber? Os de bronze com as placas já foram devidamente roubados, ficaram os heróis de pedra, benfeitores da pátria. Educadores, poetas. *Sic transit gloria mundi!* é o pensamento que me ocorre em latim, o latim combina com esta praça²⁵⁷ [grifos meus]

Por fim, com a chuva engrossando, Rosa consegue um outro táxi, este com um motorista mais simpático, que a deixa no endereço desejado. E esta rápida passagem da personagem pelo centro de São Paulo atesta como o corpo da sociedade brasileira daquela época era testemunha das consequências das políticas sociais e econômicas empreendidas no país, e recrudescidas pelo governo militar: pessoas aglomeradas em grandes centros precários, exauridas, empobrecidas, encardidas, desanimadas e sem perspectiva.

²⁵⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 169-170.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 170.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 171-172.

Por esse aspecto, se os personagens de *As Horas Nuas* assistem consternados ao sofrimento e à miséria alheios, a posição e a perspectiva do narrador-personagem de *Onde Andará Dulce Veiga?* permitem ao leitor uma maior imersão na situação de abandono e penúria da população mais pobre das grandes cidades, afinal, o jornalista, que é o personagem principal e o narrador do romance, não tem como se alienar desta situação, pois ele é parte integrante desse mundo.

***AQUI NINGUÉM VAI PRO CÉU*²⁵⁸: O INVISÍVEL GANHA CORPO**

Como foi descrito na segunda parte deste trabalho²⁵⁹, o romance de Caio Fernando Abreu é narrado em primeira pessoa pelo personagem de um jornalista que, desempregado e beirando os quarenta anos, tenta sobreviver em São Paulo no fim dos anos 1980. Sem “pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança”²⁶⁰, ele mora de favor na kitchenette de uma amiga, Lídia, que se mudou para o interior de Minas Gerais. O romance tem início no momento em que ele finalmente consegue um emprego na seção de Arte de um jornal decadente, o *Diário da Cidade*.

Sua primeira incumbência no novo posto é redigir uma entrevista com a vocalista de uma banda punk feminista que está fazendo bastante sucesso: “Márcia Felácio e as Vaginas Dentatas”. Ao se encontrar com Márcia, o jornalista descobre que a jovem é filha de Dulce Veiga, uma cantora *cult* que desapareceu misteriosamente em fins dos anos 1960. Ao ser questionada sobre sua mãe, Márcia responde que nada sabe sobre ela, apenas que desapareceu quando ela ainda era muito pequena (“*Puf!* Foi assim, sumiu, bem assim. Eu era quase um bebê. Foi há vinte anos.”²⁶¹).

Pensativo, o jornalista volta então à redação e compartilha com os colegas de trabalho suas indagações: lembram-se de Dulce? O que aconteceu com ela? Ao lembrar da cantora, o editor-chefe, que fora seu grande fã, se entusiasma pelo assunto e solicita que o jornalista escreva, no lugar da entrevista, uma crônica sobre a cantora, resgatando sua carreira até o momento de seu desaparecimento enigmático, entregando então ao público leitor a seguinte pergunta: onde andará Dulce Veiga? A matéria faz sucesso e instiga o interesse do dono do jornal, o milionário Rafic. O empresário então contrata o jornalista para investigar o paradeiro

²⁵⁸ CRIOLO. “Não existe amor em SP”. In: *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.

²⁵⁹ Cf. seção “Três desaparecimentos”.

²⁶⁰ ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro, Agir, 2007, p. 15.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

da cantora, tarefa que o leva aos mais diversos pontos de São Paulo e, posteriormente, a algumas cidades do Brasil, em busca de Dulce.

Diferentemente do que acontece em *As Horas Nuas*, esta forma de estruturação do romance faz mais do que apenas mostrar a situação precária da maior metrópole do Brasil à época. Seus personagens principais, o narrador personagem inclusive, estão eles próprios entre as pessoas mais pobres e desvalidas do país, como fica exposto na descrição feita do prédio onde ele mora, “na Rua Augusta, próximo à praça Roosevelt”²⁶²:

Era um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento das pastilhas de cor indefinida, [...], isso fosse apenas uma questão de meses. [...]
Novamente subi pelas escadas meio alagadas, que sempre me faziam lembrar de um hospital onde nunca estivera. [...] Eu fizera aquilo tantas vezes que, mesmo fechando os olhos, [...] só pelos cheiros e ruídos dos corredores, podia identificar cada um dos andares. No primeiro, cebola frita, feijão, mijo de gato, [...].
No segundo andar, afundei naquele cheiro de suor de academia de ginástica, água de colônia barata e preservativos usados. O apartamento de dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais. [...]
Meu andar cheirava sempre a defumação. Não aquela das varetas indianas compradas em entrepostos naturais, mas outra mais espessa e barata, tabletes coloridos das lojas da Praça da Sé. [...] Cheiro de igreja. Místico, enjoativo.²⁶³

Ao percorrer regiões degradadas da cidade de São Paulo, *Onde Andará Dulce Veiga?* expõe condições de vida ainda mais miseráveis do que aquelas em que o jornalista vive, como nota Bruno Souza Leal: “quando esse cenário se transforma em paisagem narrativa, encontra-se nas páginas do romance uma metrópole caótica, um ambiente decadente e confuso no qual convivem diferentes realidades culturais”²⁶⁴. O jornalista retém então todas as impressões da cidade e de seus habitantes infelizes e as incorpora à narrativa, transformando sua escrita num atestado das consequências materiais das políticas públicas colocadas em prática por um governo ditatorial em vigor oficialmente no país por 21 anos.

No trecho que será citado logo a seguir — muito parecido com o momento em que Rosa Ambrósio atravessa o centro de São Paulo em *As Horas Nuas* — é possível perceber como Abreu inscreve a realidade das grandes cidades no romance. Logo no primeiro dia de trabalho,

²⁶² ABREU, Caio Fernando. Correspondência a Maria Lídia Magliani, de 19/03/1990. In: *Onde Andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 243.

²⁶³ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, pp. 43-45.

²⁶⁴ LEAL, Bruno Souza. *A ética da narrativa em romances brasileiros do final do século XX*. 2000. (Tese) - UFMG, Belo Horizonte, p. 91.

o jornalista toma um táxi rumo ao Ibirapuera para conhecer Márcia e seu grupo de cantoras, “as vaginas”. Só que, até conseguir o táxi, o narrador vai cruzar com

[...] dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta.²⁶⁵

Neste trecho, percebe-se o uso dos efeitos de abstração e de inclusão, que são típicos de uma literatura de esquerda, conforme conceito de Tabarovsky²⁶⁶. Como já foi visto, segundo este autor, a abstração visa aproximar ao máximo o olhar aos objetos escolhidos, como se sobre eles tivesse sido colocada uma lente de aumento. E, no processo de inclusão, escolhe-se por posicionar esta lente justamente sobre tudo aquilo que uma sociedade exclui ou oblitera. E essa opção em trazer para frente da cena tudo que é baixo, vil, mesquinho e degradante, bem como todas as inconveniências e rejeições de uma sociedade, é abertamente admitida por Abreu como opção de escrita em *Onde Andará Dulce Veiga?*: “eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também, a ideia de filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo.”²⁶⁷.

De fato, os espaços predominantes no romance de Abreu são os do submundo: botequins xexelentos, escritórios abafados com móveis antiquados e ventiladores barulhentos, e boates estilo *underground*. Assim como a maioria dos personagens do romance são “párias” da sociedade: os vizinhos de porta e amigos do jornalista são uma mãe de santo, Jandira — que vive do jogo de búzios e trabalhos de amarração —, e seu filho, Jacyr, um adolescente que trabalha informalmente como faxineiro e *office boy* para o narrador e, ao que tudo indica, quando se traveste de mulher também faz michês pelas ruas. Seus colegas de redação são pessoas pouco convencionais: um dos jornalistas é um jovem gótico, Filemon, e o contínuo, apelidado de Pai Tomás, é um rapaz com uma aparência que mistura “preto velho de umbanda”²⁶⁸ com pai de santo. Márcia e suas companheiras de banda levam uma vida transgressora, fazendo uso excessivo de bebidas e drogas pesadas.

Este submundo, contudo, não deve ser entendido apenas em sua acepção comum, que designa tudo aquilo que é considerado como conduta pessoal ou pública inaceitável a uma sociedade. Submundo neste caso indica também tudo que está submerso. Como sua escrita

²⁶⁵ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 26.

²⁶⁶ Cf. Seção “No traço de Deleuze”

²⁶⁷ ABREU, Caio Fernando. *Sobre o Manuscrito. Ficções*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998, n.2, p. 86.

²⁶⁸ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 20.

pretende dar testemunho, ou seja, incorporar *tudo* que ocorreu em seu texto, *Onde Andará Dulce Veiga?* age quase que única e exclusivamente por meio da escavação. Assim, toda vez que um personagem, local ou situação são descritos, a sensação é de que tudo está “nu e cru”, ou seja, sem o verniz social que em geral se coloca sobre todas as coisas antes de se tornarem públicas.

Um bom exemplo disto é o momento em que o jornalista finalmente consegue entrevistar Márcia em sua casa, “um pequeno sobrado no alto da Freguesia do Ó”²⁶⁹. A primeira impressão que se tem é de que estamos diante de uma exceção, afinal, há uma enorme disparidade entre o ambiente bucólico e calmo onde moram Márcia e Patrícia — sua amiga de infância, namorada e assessora de imprensa —, e o restante dos locais descritos, nos quais predominam a poluição, a miséria, a violência e a agitação comuns aos grandes centros urbanos brasileiros.

Parecia cidade do interior. Figueira no centro da praça em frente à igreja, meninos jogando bola. Mais estranho ainda, parecia uma casa do interior. [...] Nos dois metros de jardim entre a porta e o muro baixo, que a hera começava a cobrir, não havia antúrios, cactos ou unhas de gato. Sobre a grama recém-cortada, cresciam azaleias ainda sem flores, margaridas moles de calor e um jasmineiro. Alguém parecia cuidar bem delas, mas era difícil imaginar uma vagina dentata fazendo qualquer coisa assim. [...]

Patrícia abriu a porta. Ela substituíra os óculos gatinho por outros mais pesados [...]. Não parecia mais tão moderna. [...]. A única coisa contemporânea naquele cenário era a moto estacionada na calçada.

[...]

Afastou o corpo para que eu entrasse, tinha um vago cheiro de leite condensado. A sala também parecia uma sala do interior, modesta e limpa, um sofá de estampado meio puído, poltronas combinando, guardanapos de crochê no espaldar, nos braços. Mas onde afinal estará o rock and roll, pensei, olhando a parede com reproduções de gravuras inglesas do começo do século.²⁷⁰

A pergunta que o narrador se faz é logo respondida, e vem mostrar que o estilo e a decoração da casa, talvez até mesmo a escolha do imóvel e do bairro, não se devem a algum desvio na ambientação geral escolhida para o romance, mas são na verdade apenas um reflexo da personalidade de Patrícia, uma jovem séria, amante de literatura inglesa, em especial de Virginia Woolf. Mesmo porque, no andar de cima, a atmosfera muda completamente, como nota o narrador:

Enquanto subia, fui compreendendo. No andar de baixo, Inglaterra, começo do século, flores desmaiadas nos estampados, chá e simpatia. No andar de cima, Nova York ou Berlim, o final envenenado deste mesmo século. A

²⁶⁹ ABREU, Caio Fernando, *op. cit.*, p.97.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 97-98.

divisão era tão radical que não se podia dizer que fosse maluca. Pelo contrário, parecia perfeitamente equilibrada. Mais ainda quando, pela janela ao lado da escada, vi a pitangueira lá fora: o Brasil ficava no quintal.

Como numa galeria pop exclusivamente feminina, pelas paredes fui identificando pôsters de Janis Joplin, Patty Smith, Tina Turner, Laurie Anderson, Susanne Vega, Sinéad O'Connor, Madonna, Annie Lennox e outras que eu não conhecia. De brasileiras, apenas Wanderléa, Marina e Rita Lee, vestida de fada. [...] O vago perfume de incenso e chá Mu do andar inferior cedia lugar ao cheiro denso de maconha e cigarros.²⁷¹

Pode-se perceber o mesmo procedimento no capítulo 49, quando o jornalista vai até o Rio de Janeiro para conversar com Lilian Lara, amiga íntima de Dulce e a última pessoa a vê-la antes de seu desaparecimento. Numa cobertura de luxo em Copacabana (“no Posto Seis, de frente para o mar”²⁷²), a princípio, a famosa atriz de novelas aparece elegante e excêntrica, com o rosto quase que completamente coberto por um lenço e por enormes óculos escuros, devido a uma cirurgia plástica recém-feita.

Conforme a visita se prolonga, porém, e a conversa vai evoluindo, aparece então a mulher por baixo da “pose”. O jornalista percebe suas mãos trêmulas e envelhecidas, seu modo de fumar (“soprava a fumaça pelas narinas hirtas, praticamente sem mover a boca pintada de vermelho”) lhe lembra a figura da grã-fina-de-narinas-de-cadáver, personagem das crônicas de Nelson Rodrigues²⁷³, um ponto torto no lenço expõe a raiz branca dos cabelos e o corte onde foi feita a plástica, e, pouco antes de sair, ela tira os óculos e deixa à mostra olhos muito inchados e vermelhos, “injetados de sangue”²⁷⁴.

Assim que o jornalista chega, a empregada serve aos dois uma jarra de suco de laranja com vodca, da qual Lilian se serve cinco vezes, “batizando” o líquido com mais vodca no meio da visita e terminando por encher o copo com a bebida pura, o que sugere que a atriz seja alcoólatra, ou que pelo menos beba com muito mais frequência do que seria o recomendado para manter a saúde e a boa aparência física.²⁷⁵

A escolha em narrar o repulsivo, nojento e sórdido é característica de um recurso importante de que Abreu lança mão, e que confere ao seu texto um tom bastante diferente do de Telles em *As Horas Nuas* (e também em *As Meninas*): o uso do grotesco. Poder-se-ia inferir, num primeiro momento, que a utilização dessa estética do “rebaixamento” serviria apenas para deslocar o romance do estilo policial “noir” clássico, aproximando-o de uma versão distorcida deste, com um humor afiado e satírico. Porém, o grotesco em *Onde Andará Dulce Veiga?*

²⁷¹ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 102.

²⁷² *Ibidem*, p. 192.

²⁷³ *Ibidem*, pp. 193-194.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 198.

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 195-198.

servirá, sobretudo, como ferramenta para dar testemunho das consequências da violência ditatorial de uma maneira diferente da que foi utilizada pela literatura mais convencional sobre o assunto. Vejamos.

No prefácio à sua peça *Cromwell*, Victor Hugo aproxima o grotesco do feio, tornando-o, portanto, o oposto do belo. Ainda que esta asserção possa ser facilmente desmontada, como será visto mais adiante, ela aponta um primeiro caminho para compreender como o grotesco pode ajudar numa elaboração crítica da violência e do trauma. Cito Hugo:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa *organização*. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, *é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda criação*. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.²⁷⁶ [grifos meus]

Se o que Hugo chama o “belo” é uno, e por isso mesmo restrito, é porque ele é um padrão. E o padrão, como afirmou Deleuze, é vazio e sem devir.²⁷⁷ Não à toa, fala-se muito em *padrões* de beleza inatingíveis e frustrantes na contemporaneidade: ele é um ideal; a construção social de uma imagem a que aspiramos, e nunca uma real possibilidade. Poderia o grotesco, então, apresentar essa multiplicidade, que é mais realista do que as idealizações?

Sodré e Paiva afirmam que “o grotesco funciona por catástrofe”, na medida em que ele subverte o que era esperado, operando uma “mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica”²⁷⁸. E, mais importante, na recolha das principais ideias e teorias desenvolvidas acerca do grotesco, os dois autores ressaltam como a óptica de Bakhtin sobre o assunto transcende a esfera da obra de arte enquanto mero artefato:

Na concepção apresentada pelo teórico russo, o grotesco não mais depende da noção de obra de arte. Sua principal categoria analítica é o *realismo grotesco*, que gira em torno do “corpo grotesco” [...] Ele se aproxima, portanto [...] da epistemologia de Baumgarten, em que modos de expressão e formas sensíveis são analisadas como afetações estéticas da vida social.²⁷⁹

²⁷⁶ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 197?, p. 33.

²⁷⁷ Cf. Seção “No traço de Deleuze”.

²⁷⁸ SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002, p. 25.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 57.

Se o grotesco, então, pode — diferentemente de um padrão ideal, sempre inalcançável e frustrante — se constituir enquanto manifestação possível na realidade, seu uso na arte poderia ser um meio de acesso ao real, posição esta defendida por Muniz Sodré e Raquel Paiva:

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais.²⁸⁰

Por esta perspectiva, o grotesco não é apenas uma forma de injetar o chiste à escrita, mas também um jeito outro de falar sobre as injustiças, o horror e o trauma, que não pela via do memorialismo, da literatura-verdade, ou dos romances que constroem uma narrativa maniqueísta e redutora dos tempos da ditadura.

Esta “miopia” da literatura que tratou da ditadura é identificada por Idelber Avelar, que define estes textos como despossuídos de exterior, sem alteridade; incapacidade de expor nuances e desvios no cenário por eles ambientado.²⁸¹ Esta exterioridade que se mantém “inenarrável” e “indizível”, para Avelar, talvez possa ser incorporada então numa escrita grotesca, se ela for considerada como

um outro estado de consciência, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo sua convulsão, tirando-lhes o véu do encobrimento.

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade.²⁸²

Por esta perspectiva, talvez o horror— no caso da nossa última ditadura, o horror da tortura e eliminação sumária disfarçada de suicídio ou de morte em confronto, das valas comuns repletas de corpos sem identificação, dos loucos e dependentes de drogas moral e emocionalmente desestabilizados pela repressão, da miséria a que está exposta a população de rua...enfim, talvez o horror da asfixia ao diferente ou indesejável não precise ser muito “elaborado”. Após tanto esforço em contar “o que realmente aconteceu”, uma escrita que tem início com “um pé” na brincadeira, quando narra a violência torna-se real, não pela comoção trágica, mas por um testemunho pela via do absurdo.

²⁸⁰ SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *op. cit.*, p. 39.

²⁸¹ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 94.

²⁸² SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *op. cit.*, p. 60.

O mal-estar que causa o testemunho da morte e do desaparecimento através do grotesco surge pela primeira vez no romance quando o jornalista vai à mansão de Rafic, no capítulo 29. Entusiasmado com a excelente repercussão da matéria que resgata a carreira de Dulce Veiga e se pergunta sobre seu paradeiro, o dono do *Diário da Cidade* pede que o jornalista vá até sua casa, momento em que ele o contrata para se dedicar integralmente na busca pela cantora desaparecida.

A passagem abre-se num leve tom de deboche. Afora todo o luxo *nouveau riche* da residência do dono do *Diário da Cidade*, que dá a impressão de uma decoração na qual o exagero reina, Abreu não perde a oportunidade de expor toda essa opulência ao ridículo, inserindo nesse cenário que mistura Beverly Hills à *Ilha da Fantasia* uma pichação obscena no muro e um mordomo de sotaque nordestino e chinelos de dedo, como fica bastante explícito logo na chegada do jornalista à residência:

[...] seria impossível ignorar aquele número 58 brilhando em neon rosa no começo da noite. Samambaias verdejantes despencavam em cascatas no jardim suspenso, mas insuficientes para ocultar o grafite no muro [...] Com spray vermelho alguém escrevera *Turcão Bundão*, bem ao lado de um enorme falo esportando uma nota de cem dólares. [...]

O portão abriu-se, olhei para cima, para a câmera do circuito interno de televisão, precisei me conter para não dar adeusinho. [...] o perfume de dama da noite solto no jardim me dava vontade de vomitar.

[...] No meio da orgia de bananeiras, palmeiras nanicas, espadas de São Jorge e outras plantas de folhas agudas, lustrosas, que pareciam de plástico naquele excesso de esplendor, apareceu de repente um mordomo. Nada britânico, apesar do uniforme e luvas brancas. Lembrei do mordomo filipino de *Reflections on a Golden Eye* [...]. O sotaque cearense cortou a fantasia:

— O senhor é o moço do jornal, é não?

Falei que sim. E segui-o pelos degraus, usava sandálias havaianas.²⁸³

Se a chegada à casa de Rafic é descrita sob um registro leve, o tom muda completamente quando o personagem adentra a casa do empresário e entra em contato pessoal com “a fera muçulmana”²⁸⁴. A sala de visitas da casa é toda branca, assim como a maior parte da roupa de Rafic, que trajava um terno de linho branco. O aspecto do narrador contrasta excessivamente com a alvura do ambiente e de seu proprietário, que “cheirava a Paco Rabanne *pour homme*”²⁸⁵, afinal o jornalista pegara chuva antes de chegar ao encontro, então tem as roupas sujas, está suado e com cheiro de “cachorro molhado”.

²⁸³ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, pp. 115-116.

²⁸⁴ O capítulo em que Rafic e o jornalista se encontram tem este título.

²⁸⁵ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 117.

A relação entre limpeza e sujeira, porém, está subvertida nesta passagem, o que é possível perceber com a reação do narrador ao aspirar perfumes e ingerir bebidas (todas estrangeiras e de boa qualidade). As damas da noite no jardim e o Paco Rabanne de Rafic causam náuseas no jornalista, como se na realidade ele estivesse cheirando coisas podres. E, de fato, é o que ocorre. Quando ele chega no bar, vê várias primeiras páginas do *Diário da Cidade* emolduradas, todas exaltando as ações dos militares durante a ditadura. As manchetes que o jornalista tem tempo de ler dizem: “Comunismo finalmente extinto no país” e “Militares moralizam o país”. Logo em seguida Rafic e o jornalista falam do desaparecimento de Dulce, quando pela primeira vez o assunto é tratado sem romantismo ou nostalgia, e são levantadas tanto a possibilidade de Dulce estar morta quanto a de que o desaparecimento tenha tido alguma relação com a ditadura:

— Portanto, meu caro e talentosíssimo rapaz, a partir deste momento você está dispensado de cumprir horário no jornal. De agora em diante seu trabalho vai ser exclusivamente esse, beleza. Um trabalho delicioso, encontrar nossa querida Dulce Veiga.

— Mas ela pode estar morta num terreno baldio, numa beira de estrada — completei —, sem lápide nem flores. — Tudo era meio vertiginoso. *E cheirava pior do que eu.*

— Estou certo que não. Verdade que ela teve uns envolvimento estranhos por aí. *Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia.* Coisa de artista, você sabe.²⁸⁶ [grifos meus]

Deste ponto em diante, a narrativa desliza do humor ao horror. Rafic continua a falar sobre uma possível volta triunfante de Dulce, o jornalista num “cabide” de emprego junto ao empresário... e o que poderia ser ridicularizado, é explorado agora com tontura e visões deprimentes de Márcia semi-nua aspirando cocaína no vidro da mesa, em meio à prataria reluzente (“Branca como a sala, a cocaína brilhando entre cajus de prata”²⁸⁷). Em seguida, a aparência e o comportamento da mulher de Rafic, Silvinha, são descritos de maneira degradante e pejorativa:

Ela estendeu a mão fria, cheia de pulseiras. Tinha pelo menos vinte anos menos que ele, mas os olhos, a boca e os peitos começavam a despencar, na sala de espera da primeira plástica. Olhos pretos astutos, gestos lerdos de quem toma barbitúricos [...]

Rafic passou a mão em sua cintura, puxou-a para os joelhos. Ela afundou as unhas vermelhas nos pêlos dele, entre as correntes de ouro. Por baixo da camisa vermelha, beliscou um mamilo cabeludo. Deviam trepar bem, pensei. Coito anal, oral, nada ortodoxo.²⁸⁸

²⁸⁶ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 119.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 120.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 121.

Não há também muito lustre nem decência por trás do luxo de um *selfmade man*, como o personagem revela ao entregar uma farta quantia em dinheiro ao jornalista (“Pelamordedeus, eu sou um homem que veio do nada e se fez na vida. Ninguém como eu compreende essas coisas.”²⁸⁹), Rafic é a incorporação de uma parte do empresariado e da imprensa brasileiros, os quais, atuando em conivência e até mesmo em colaboração com o governo militar ditatorial, obtiveram grandes lucros com a ditadura. Mas não só. Ele também é a figura do criminoso que se escora na proteção que o regime lhe dá para desenvolver uma atividade ilícita, no caso de Rafic, o tráfico de drogas, como o jornalista virá a descobrir por meio dos acontecimentos e do diário de Dulce.

Rafic era quem fornecia drogas para a cantora e, agora, para Márcia. No passado, o empresário fora amante de Dulce e não aceitou o fim do relacionamento, muito menos a posterior união da artista a Saul (que Rafic chama de “envolvimentos estranhos”). Alguns trechos do diário indicam que foi ele quem impulsionou as ocorrências trágicas do passado daquela família pouco convencional: Dulce, Saul e Márcia, que foi registrada como filha pelo ex-marido de Dulce, Alberto Veiga, a fim de encobrir sua homossexualidade e o envolvimento extraconjugal de Dulce com Saul, um militante de esquerda caído na clandestinidade. A fuga na noite de estreia de seu show ocorreu sobretudo pelas ameaças que a cantora vinha sofrendo de Rafic — de expor publicamente sua dependência química e de provocar a prisão de Saul procedendo a uma investigação sobre ele, como Dulce afirma em seu diário.²⁹⁰

Desse modo, o que num primeiro momento parecia alvo e ilibado, ao fim mostra ser uma grande negociata escusa, pois expõe a injustiça de um governo que só fez aumentar a situação de degradação de sua população — representada pela figura do jornalista sujo, fedendo a “cachorro molhado” — enquanto levou ao enriquecimento principalmente os colaboradores do regime, os quais depois do fim da ditadura encobriram sua conduta com salas brancas, forradas de quadros e prataria baiana.

Percebe-se, portanto, que Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu foram transformando seu texto num testemunho das consequências da ditadura no país. A primeira delas, que foi exposta nestas duas últimas seções, é a menos discutida, e é aquela que talvez devesse ter sido a mais gritada aos quatro ventos entre os brasileiros, pois denuncia o governo em vigência de 1964 a 1985 em sua dimensão desartificial: uma ditadura da qual ninguém escapou incólume. E isso, seja por usufruir das benesses de tê-la apoiado, seja por sofrer as

²⁸⁹ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.* p. 122.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 216-217.

consequências de ter se insurgido contra ela, ou, o que é pior, por sofrer suas consequências e não ter consciência disso, creditando sua situação e a do país única e exclusivamente aos políticos que subiram ao poder durante os governos democráticos, os quais muitas vezes são acusados de serem “ladrões que tomaram o governo depois dos militares”.

Essas pessoas creem que a ditadura só prejudicou àqueles que “não andavam na linha”, ou seja, quem se opunha abertamente a ela. E esse pensamento, além de estreito, é muito prejudicial, pois impede que seja feito um trabalho de memória esclarecedor, que ao transformar a forma como se vê o passado, modifica o olhar que se tem sobre o presente, possibilitando que haja finalmente o “esquecimento”, ou seja, que se possa virar uma página da história e seguir adiante, o que não acontece no Brasil.

Prova disso é que quando se fala em ditadura, em geral vem à mente do brasileiro ou a censura exercida no campo das artes ou a violência sofrida por aqueles que se insurgiram contra o governo ditatorial, o que causa um grande isolamento das vítimas de violações de Direitos Humanos durante o governo militar e seus familiares, que em geral lutam pelo esclarecimento destes crimes e pela punição dos culpados sozinhas, sem apoio amplo da sociedade civil.

E, embora estas vítimas estejam em pequeno número perto do tamanho da população brasileira, isso não quer dizer que os crimes cometidos não sejam sérios, muito menos suas terríveis sequelas, pelo contrário. E é dessa questão que tratará a última parte deste trabalho: do testemunho do trauma da tortura e do desaparecimento durante a ditadura nos romances *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?*

Antes disso, acho pertinente que se esclareça um último ponto, que diz respeito à estrutura narrativa destes dois romances. Faço isso porque numa das teses de doutorado sobre *Onde Andará Dulce Veiga?* são feitas asserções das quais eu discordo em parte. Por ter uma outra visão da forma narrativa deste romance, acredito que seja importante esclarecê-la aqui, a fim de expandir o pensamento em torno desta obra de Caio Fernando Abreu.

COLCHAS, TRANÇAS E VOLTAS: UM PARÊNTESE

Em sua tese de doutorado, *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*, Milena Mulatti Magri aponta que Abreu utiliza bastante, em *Onde Andará Dulce Veiga?*, um recurso descritivo de acumulação de fragmentos. De acordo com a autora, isso faz do personagem do jornalista um narrador *chiffonier*, segundo o conceito benjaminiano que vê no ofício do historiador e do escritor a figura do catador, que passa remexendo o lixo e recolhendo tudo o que lhe serve e que foi

desprezado pela sociedade, acumulando trapos, como Magri coloca: “O olhar de *chiffonier* do narrador se detém nos detalhes que apontam para um processo de degradação e arruinamento. São detritos de um cenário urbano que se amontoam sem uma relação lógica, coerente, entre eles”.²⁹¹

É verdade que, ao longo de todo o romance, Caio Fernando Abreu serve-se deste recurso, como é possível notar na descrição que o narrador faz da mesa de trabalho de Castilhos, chefe da redação do *Diário da Cidade*:

Desde que eu o conhecia, há uns vinte anos, fumava três ou quatro cigarros ao mesmo tempo. Alguns equilibravam-se na beira da mesa, o contorno metálico cheio de manchas escuras, outros espalhavam-se pelos cinzeiros perdidos entre pilhas de laudas, fotos, clipes, pastas, envelopes, copos de plástico, adoçante artificial, tubos de cola, rolos de dinheiro, bilhetes de loteria, blocos, lápis, canetas, restos de sanduíche, latas de coca-cola dietética e um boi nordestino de cerâmica [...]²⁹²

Inclusive, em vários momentos, além deste procedimento de acumulação, Abreu incorpora à narração um registro oral bastante informal, o que confere espontaneidade, leveza e um toque de humor ácido ao texto, como é possível perceber na descrição de Jacyr, no momento em que o jornalista se despede da atriz Lilian Lara, melhor amiga de Dulce, e quando ele pensa na interpretação de Filemon para o álbum das “vaginas dentatas”:

Jacyr — ela gostava de contar que o filho chamava-se assim porque, num ato de amor, fundira num só o nome dela com o do *ex-marido-Moacyr-aquele-cafajeste* — era um garoto magro, esganiçado, de uns treze anos, que às vezes fazia faxina para mim, ia ao correio, ao banco, ou ficava numa esquina da Augusta distribuindo volantes sobre “os estarrecedores poderes telúricos de Jandira de Xangô”. Desde que, por insistência de Lídia, eu escrevera o texto dos tais volantes, Jandira decidiu que eu era *uma-flor-de-moço* e estava sempre tentando me ajudar.²⁹³ [grifos meus]

Quando Lilian voltou, perguntando se eu não queria beber mais, ficar para jantar, *quem sabe, meu bem, mando buscar um caviarzinho*, eu já estava em pé, pronto para sair. Ela tornou a encher o copo. Desta vez, direto da garrafa.²⁹⁴ [grifos meus]

Além de cigarros, cafés e paradas para voltar a fita, interrompi mais algumas vezes para ouvir o disco. Afinal, Jacyr tinha adorado. E Filemon era bem capaz de localizar nele qualquer coisa como os-ecos-rimbaudianos-de-uma-geração-que-em-meio-à-ruína-de-todas-as-ideologias-filtrou-suas-

²⁹¹ MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. 2015. (Tese) – FFLCH, USP, São Paulo, p. 118.

²⁹² ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 18.

²⁹³ *Ibidem*, p. 45.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 198.

desilusões-atraves-de-gritos-agudos-e-acordes-distorcidos-na-falta-de-harmonia-característica-da-agonia-deste-fim-de-milênio.²⁹⁵

Magri, porém, vai além em sua percepção, e estende também a ideia de narrador *chiffonier* à estrutura nodal do romance, afirmando que se trata de uma construção fragmentária, como ela defende neste trecho:

A estrutura fragmentária do romance apresenta a dificuldade de narração dos eventos circunscritos a um momento histórico traumático: a ditadura militar. Seu narrador reúne fragmentos do passado por ele vivenciado ou dos quais é testemunha, somados aos fragmentos de histórias sobre as quais investiga e rememora.²⁹⁶

A meu ver, esta característica “trapeira” restringe-se ao referido efeito de acumulação de que o escritor lança mão, afinal; ainda que o personagem do jornalista aja como um coletor de acontecimentos, pistas e depoimentos, essa acumulação caracteriza a figura de detetive do narrador de um romance policial, o qual tem como missão ajuntar as peças de um quebra-cabeças a fim de elucidar um mistério, e, talvez por essa razão, Magri tenha identificado a narrativa como fragmentária. Não vejo, porém, na estrutura ou no corpo da linguagem de *Onde Andará Dulce Veiga?* a atitude vacilante, incerta e estilhaçada que reflete o colapso psíquico e emocional do sobrevivente de um evento traumático. Antes, levanto a hipótese de que uma certa fragmentação é devida ao discurso exibir-se como rememoração, sendo que por mais documental que pareça ser, todo discurso de memória tem sempre algo de lacunar e fragmentário.

É certo que se pode argumentar que a narrativa não constrói uma linha temporal direta, alternando constantemente entre as diferentes tramas que vão sendo contadas, resultando daí a fragmentação: a investigação da busca por Dulce, o drama pessoal do jornalista em sua suspeita de estar com AIDS, as lembranças de seu passado com o amante Pedro e de seus fatídicos encontros com Dulce, Saul e Márcia ainda bebê. É, entretanto, justamente esta alternância que afasta a estrutura narrativa de *Onde Andará Dulce Veiga?* da montagem trapeira do *chiffonier* de Benjamin.

Uma estrutura narrativa majoritariamente fragmentária, nos moldes da coleta de trapos benjaminiana, que é o que reivindica Magri para o romance de Abreu, se assemelha ao trabalho

²⁹⁵ ABREU, Caio Fernando. *op.cit.*, p. 137.

²⁹⁶ MAGRI, Milena Mulatti. *op. cit.*, p. 127.

do *patchwork* e do *quilting*, para evocar a metáfora dos tecidos utilizada em *Mil Platôs*.²⁹⁷ Ao fazer uso destas técnicas, o artesão ata retalhos de tecido, formando uma colcha dupla face, ou seja, sem avesso nem direito, e com forro interno. Um paralelo deste procedimento nas artes plásticas é a obra de Artur Bispo do Rosário, o qual, recolhendo os descartes do manicômio onde vivia e reunindo os escombros de sua memória nas inscrições que bordava, criou uma infinidade de painéis, tapeçarias de parede e mantos.

Uma escrita fragmentada que une retalhos e elabora uma colcha. Essa estrutura se parece mais com a de *As Horas Nuas*, onde Telles alinhava memória, acontecimentos do presente e as opiniões dos personagens numa única massa de texto, gerando uma narrativa completamente alquebrada, como se vê, por exemplo, no capítulo 8 do romance.

Depois de o capítulo 7 se encerrar com o gato Rahul lembrando de uma de suas vidas passadas (quando era um menino no Brasil do século XIX) e descrevendo seus sentimentos e sua rotina atual como bicho, o capítulo seguinte abre com Rosa na análise, falando sobre a dor de perder o marido. O texto, porém, vai se costurando em fragmentos dentro do capítulo e dos próprios parágrafos.

O capítulo vai da conversa entre Rosa e Ananta durante a análise, se desloca sem maiores indicações — há apenas uma linha em branco — para um diálogo entre Diogo e Rosa numa praia, quando Gregório ainda era vivo, e, por fim, o leitor descobre que aquela lembrança estava num sonho de Rosa, pois o trecho é interrompido por Dionísia, a empregada, que chega para servir alguma comida e trocar suas roupas. Ela pergunta: “— A senhora está dormindo?”²⁹⁸. Rosa acorda, ela e Dionísia começam a conversar, e então surgem indícios de que a atriz talvez estivesse embriagada:

— Longe de mim, digo e me desvio da minha imagem refletida na porta espelhada. Perco o equilíbrio e me apoio no braço de Dionísia, não sei por que esqueleto de atriz é pior do que os outros, terrível [...]

— Toma este suco de mamão, a senhora emagreceu.

— Ih, Dionísia, impressionante, eu estava pensando em magreza...

[...]

Quando ela começou a tirar minha roupa entreguei-me com a humildade de um manequim de vitrine. Suas mãos são ásperas mas quentes.

— Cordélia mandou trancar o bar e a senhora achou a chave. Hoje ela quis saber da senhora, não respondi porque não posso mentir.²⁹⁹

²⁹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1440 - Le lisse et le strié. In: *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, pp. 592-625.

²⁹⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.* p. 115.

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 115-116.

Essa espécie de colagem também acontece dentro dos parágrafos, que alternam fluxo de consciência, narração e diálogo com pouca ou nenhuma pontuação que indique qual dos personagens está falando, além de criar uma dificuldade ao leitor em discernir o que é pensado e o que está sendo verbalizado.

— Você disse que ficou sozinha quando o Gregório morreu. E o Diogo?, ela perguntou. A analista.

Outra boa pergunta, dizem os políticos hipócritas que não fazem outra coisa do que mentir nas respostas, odeio mentirosos. E minto mesmo sem proveito, só não minto mais porque a mentira exige piruetas e estou exausta. Esvaída. Acho que me cansava menos quando representava, Ô meu pai! se ele voltasse. Não vai mais voltar? Se ele voltasse eu voltaria. A viver, querida. Com Diogo eu tinha a certeza de que não estava fazendo papel miserável. O toca-discos ligado, aquele jazz que ele adorava, um negro no saxofone, me lembro até do nome que ele repetia tanto, Charlie Parker, é isso. Charlie Bird, *Bird Lives!*, disse eu, esta nojenta. Esta nojenta repelente que lhe apontou a rua.

Estou repetindo tudo, já sei mas deixa eu repetir e repetir que ele se recusava ao jogo do faz-de-conta mas quando não restou mais nada, me ajudou a continuar jogando.³⁰⁰

Além deste procedimento técnico, que embaralha todo o mecanismo usual da linguagem e da estrutura narrativa, os personagens de *As Horas Nuas* desestabilizam a todo tempo a certeza da história que está sendo contada, criando um jogo subversivo com os fatos e as informações.

Rosa leva sua profissão dos palcos para a “vida real”: conta pequenas mentiras para a analista, para seus médicos, para o taxista, e diminui a idade para todos, dando a impressão de que mente até para si mesma e que acredita em suas invenções e distorções da realidade. Todos os capítulos onde predomina a perspectiva da personagem são primordialmente construídos pelo fluxo de consciência, até mesmo quando a atriz encontra-se no limiar da inconsciência pelo excesso de ingestão de bebidas alcoólicas, momentos em que suas digressões e divagações tornam a percepção e a distinção entre acontecimento, imaginação e memória muito complexas para o leitor.

Já o gato Rahul, a princípio, parece muito certo dos acontecimentos que presenciou, inclusive desmentindo as armações cotidianas de Rosa perante o leitor. O gato, no entanto, coloca toda sua vontade de eloquência em suspensão e questionamento no momento em que relembra suas outras vidas como gente e se pergunta se elas realmente são memórias latentes de existências passadas ou apenas invenções suas:

Tão pequena a minha cabeça, não entendo como pode caber nela tanta coisa. Poeira de lembranças que caberiam até na casca de uma noz. Se eu conseguisse arrumar essa poeira quem sabe encontraria os cubos que faltam

³⁰⁰ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 107-108.

para formar os quadros do jogo, o menininho de cachos espalhava as peças no chão mas faltava sempre alguma para completar a roda dos anões da floresta. Ou o vestido da princesa presa na torre, eu chamava minha irmã e ela ajudava. [...] alguém se deitou no chão — minha mãe? — repartindo comigo a visão radiosa de um caleidoscópio desabrochado em pedrarias de flores, Pega e vá girando bem devagar, assim... Na tarde em que encontrei o Diogo deitado nas almofadas do canapé e olhando o caleidoscópio, parei estarecido. [...] O caleidoscópio que o menininho viu não seria esse mesmo que Diogo achou nos guardados de Rosona? *Não havia dois caleidoscópios, mas apenas um, inventei o outro?* Como inventei esta alma transmissível e transmigrante, vírus que habitou três corpos até chegar a este atual. Não houve nenhum colar de prata com a inscrição, não houve nada disso, o que estava no pescoço do jovem romano seria apenas a coleira que Rosona resolveu afivelar no meu pescoço e que acabei estraçalhando nos dentes, não era isso? Foi para fugir de mim mesmo que inventei outros corpos, que me alimentei desses outros, tão simples tudo. Tão simples, concluí e me deitei sem forças.³⁰¹ [grifos meus]

Em vez dessa forma desestabilizadora de construção textual — que inclusive confere uma certa dificuldade para que o leitor “entre” na história —, a estrutura narrativa de *Onde Andará Dulce Veiga?* é bem mais definida. O romance está dividido em sete partes, uma para cada dia da semana, e cada mudança de linha narrativa ou de ação é acomodada em um novo capítulo, separando-a da formação anterior. Esse procedimento, em primeiro lugar, confere ao romance uma dinâmica cinematográfica, em que os capítulos parecem estar divididos como se fossem cenas.

Essa aproximação do texto de *Onde Andará Dulce Veiga?* com o cinema, inclusive, não seria gratuita ou casual, como o próprio escritor revela em uma de suas cartas, endereçada a Guilherme de Almeida Prado, que, quase vinte anos depois da publicação do romance, seria o responsável pela direção, roteiro e produção do filme.

De Londres, em fevereiro de 1991, Abreu relata a Prado o sucesso internacional do romance, que seria lançado em alemão e francês, e já estaria sendo negociado para publicação na Suécia, Holanda e República Tcheca³⁰². O escritor então demonstra como já pensava numa adaptação de seu texto para o cinema, sugerindo que Prado assumisse a empreitada:

E se o Jean-Luc Besson se apaixonou pelo livro? E se ele caiu nas mãos do Stephen Frears? E se o Jean-Jacques Beineix me oferece milhões por uma versão com Isabelle Adjani no papel de Dulce (envelhecida, claro)? E se lá de Madri Almodóvar comunica que Carmen Maura adoraria fazer o papel?

³⁰¹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 58-59.

³⁰² ABREU, Caio Fernando. Carta a Guilherme de Almeida Prado. In: *Onde Andará Dulce Veiga?*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 251.

Guilherme Von Almeida Pradish, vamos fazer esse filme? Com essas traduções, todos aqueles poderosíssimos e misteriosíssimos produtores estrangeiros interessados em você poderiam se animar ainda mais.³⁰³

E no *post-scriptum*, Abreu reitera: “E pense em Dulce Veiga, antes que algum aventureiro lance mão”³⁰⁴.

Essa integração entre a literatura, mídia e cinema, embora não seja nova, a partir dos anos 1980, ganhou uma outra conotação, como apontou Flávio Carneiro. Diferente do que aconteceu com os modernistas nos anos 1920 e os concretistas nos anos 1950,

A diferença maior, [...] [está] numa nova forma de aproximação, mais íntima que a dos modernistas, entre literatura e mídia. Agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético *para* as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores. Cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela.³⁰⁵

José Geraldo Couto também observa a relação estreita entre a prosa de Abreu e o cinema, dedicando seu prefácio à edição da Agir de *Onde Andará Dulce Veiga?* a essa faceta do texto (se bem que, visto que a edição data de 2007, ano de produção do filme, talvez essa ênfase se deva a questões mercadológicas). Ainda assim, as observações de Couto são pertinentes, como, por exemplo, na aproximação de Caio Fernando Abreu com Manuel Puig, o que será possível comprovar em detalhe mais adiante, embora “o autor argentino se mantenha geralmente mais preso ao universo do cinema clássico hollywoodiano e tenha a tendência a reificar os mitos”³⁰⁶.

Uma construção que se entrecorta “em cenas” torna a alternância das linhas da trama algo organizado e de muito mais fácil apreensão pelo leitor. E assim vão sendo trançadas as histórias: a da busca por Dulce, a dos dramas passados e presentes de Márcia e do jornalista — ambos personagens manifestando sintomas das doenças oportunistas típicas aos soropositivos —, e, por fim, a rememoração do breve e traumático envolvimento do jornalista com Dulce e Saul, ocasião em que ele acabou testemunhando a prisão do companheiro da cantora pela polícia da repressão.

³⁰³ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, pp. 251-252.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 252.

³⁰⁵ CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 24.

³⁰⁶ COUTO, José Geraldo. O cinema moderno de Caio F. In: *Onde Andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007, p. 6.

Essa configuração do romance pode ser comparada ao processo de tecelagem. A urdidura — conjunto de fios dispostos longitudinalmente, formando o gabarito da largura de um tecido — é a investigação pelo paradeiro de Dulce, que vai regulando a trama. Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, a trama consiste em três cordas que vão se entrelaçando à urdidura.

A primeira corda é a história da decadência emocional de Dulce e da prisão de Saul, que vai se formando conforme as memórias do início da carreira do jornalista vão sendo reavivadas. Ao mesmo tempo, apresenta-se ao leitor a história de vida do personagem, que resente seu fracasso profissional e financeiro, além de temer ser portador do HIV. Seu medo é corroborado pelo fato de seu ex-amante, Pedro, suspeitar estar com a doença. Inclusive, Pedro teria se afastado por medo de transmitir-lhe o vírus, como afirma na carta de despedida ao jornalista (“Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor”³⁰⁷). A terceira e última corda seria a história de Márcia, que se envolve à história de Dulce e Saul, por esta ser filha dos dois, mas que também compartilha pontos em comum com a do jornalista, principalmente pelo fato de os dois terem perdido seus amores para a AIDS e pela suspeita de estarem contaminados pela doença.

Além deste procedimento de entrelaçamento de linhas narrativas, percebe-se em *Onde Andará Dulce Veiga?* o uso de dois outros recursos que servem de base para o desenvolvimento da trama. O primeiro deles, e mais óbvio, é a opção pelo tom característico do romance policial investigativo, que além de propiciar uma atmosfera ideal para o testemunho, visto que sugere a existência de segredos a serem desvendados, confere também um certo efeito jocoso à obra, sobretudo pelo uso que Abreu faz de símbolos místicos do candomblé — e também, ainda que em menor medida, da astrologia e das religiões orientais — para encerrar o significado de cada acontecimento ou personagem que será essencial para a descoberta do paradeiro de Dulce.

Por outro lado, todo o romance torna-se possível por um mecanismo de retorno variado de acontecimentos do passado, que faz com que, pouco a pouco, o narrador vá reativando suas memórias traumáticas recalçadas.

Ele não é mais um jovem jornalista em início de carreira, mas está de novo numa condição de “começo”. Ele se sente envelhecido e fracassado em termos profissionais e financeiros (“aquela criatura de grisalho peito cabeludo em que pouco a pouco eu ia me transformando, enquanto a vida rolava e nada, nada acontecia. Nem sequer correntes de ouro para exibir entre o matagal grisalho”³⁰⁸). Então, como um universitário em fim de graduação,

³⁰⁷ COUTO, José Geraldo. *op. cit.*, p. 191.

³⁰⁸ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 157.

ele fica feliz ao conseguir um emprego, mesmo sendo num jornal de pouca monta (“disse para mim mesmo, parado nu na penumbra gosmenta do meio-dia. Pense nesse milagre, homem.”³⁰⁹).

Como aconteceu há vinte anos, ele precisa novamente entrevistar uma cantora em ascensão. Da primeira vez fora Dulce, a ativa e charmosa cantora de boleros e baladas. Agora é Márcia, filha de Dulce, agressiva e geniosa, vocalista de uma banda *punk* feminista. O gatilho para que ele comece a reativar suas lembranças adormecidas e a fazer suas descobertas é disparado quando ele ouve o antigo sucesso de Orlando Silva, “Nada Além”, na voz de Márcia. Ao entreouvir a versão moderna da canção pela primeira vez no rádio, enquanto tomava banho para o seu primeiro expediente no jornal, o narrador tem a sensação de que “a música ressoava em algum porão da memória”³¹⁰.

Mais tarde, ao chegar ao estúdio onde Márcia e as “Vaginas” gravam um clipe, ele ouve novamente a mesma canção. As memórias então chegam, vagas, confusas e, por não combinarem em nada com o ambiente de *showbiz* do rock em que o jornalista se encontra, elas lhe parecem disparatadas, como se nota no seguinte trecho:

Por trás da porta, vinha uma música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, mas o que lembrava não era exatamente aquilo, [...] Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzaram figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, confundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma única tela. [...] E revi uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto-e-branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido.
[...] muito nítida entre aquelas imagens vagas, uma poltrona desenhou-se na minha memória. Ou imaginação, eu não sabia. Era uma poltrona clássica, uma *bergère* forrada de veludo verde.³¹¹

O jornalista então invade a locação para ouvir melhor e, concentrado na letra, finalmente lembra de Dulce Veiga e de sua versão de “Nada Além”.

A primeira impressão que se tem é de que, fora o fato de ambas serem mãe e filha — e cantoras —, não há semelhança alguma entre Márcia e Dulce. Apesar de envolta numa atmosfera *underground*, o narrador se depara com uma jovem muito bonita e sensual, de personalidade forte e olhos verdes, assim como os de sua mãe. Quando o jornalista finalmente consegue entrevistar Márcia, também em sua casa, como ocorreu com sua mãe, as

³⁰⁹ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 16.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

³¹¹ *Ibidem*, p. 29.

identificações entre passado e presente vão recrudescendo. Primeiro, pelos detalhes do ambiente e pequenas atitudes de Márcia: seu quarto lúgubre, a cor de suas roupas e seu consumo de cigarros e drogas, como é possível notar por meio da comparação de trechos do momento em que ocorrem as duas entrevistas:

Com todo aquele sol lá fora, a janela continuava fechada. Na penumbra, além da cama e roupas espalhadas, quase todas pretas, havia uma tevê ligada sem som, vídeo, tape-deck, uma guitarra em pé num canto e um único pôster.

Na peça escurecida, [...], as cortinas permaneciam sempre cerradas, eu saberia depois, [...] as sombras caídas sobre a poltrona e seus cabelos louros não permitiam que eu visse o rosto dela. [...] Numa das mãos, agitava lenta um cálice de conhaque. A outra segurava um cigarro aceso.

A porta do quarto de Márcia estava aberta. Ela continuava de calcinha, mas tinha vestido aquela medonha camiseta das Vaginas Dentatas. Pernas cruzadas, sentada na colcha amarelo-brilhante sobre o colchão colocado direto no assoalho, em frente a um cinzeiro cheio de pontas. Vacilei na entrada, exagerando na atitude de respeito. O temor do macho, uma vagina dentata devia adorar esse tipo de coisa.

[...] Ela acendeu a ponta de um baseado. [...]

Quando meus olhos acostumaram-se à luz escassa pude vê-la inteira, sentada naquela poltrona de veludo verde, pernas cruzadas, vestida toda de preto. [...] A brasa de seu cigarro subia e descia no escuro, às vezes mais viva, quando ela tragava.

[...] Márcia estendeu o baseado.

— Vamos lá?

Cruzei as pernas, preni a respiração. Com a ponta dos dedos, ela eriçou os cabelos. Me senti numa *squatter house* em Kreuzberg, antes da queda do muro. E apertei o botão do gravador.

[...] antes de levantar o rosto, estendeu a mão para depositar o cálice de conhaque sobre a mesa de mármore, depois apanhou uma caixinha preta, redonda, abriu a tampa com um estalido seco e equilibrou nela o cigarro.

[...] não sei ao certo por que minha memória guardou-a inteiramente imóvel olhando direto meus olhos no momento em que disse com um suspiro:

— Está certo, podemos começar.³¹² [itálicos do autor]

³¹² ABREU, Caio Fernando. *op. cit.* Os itálicos são do autor, com os trechos do momento em que o jornalista relembra da entrevista com Dulce, capítulo 7, pp. 38-41. Os outros trechos são da entrevista com Márcia, capítulo 23, pp. 103-104.

Na segunda e última vez em que o jornalista vai ao apartamento de Dulce, a semelhança na atitude das duas demonstra que, além dos detalhes no comportamento, a situação em que o jornalista encontra Márcia é muito parecida com aquela em que Dulce se encontrava quando ele teve que entrevistá-la, vinte anos antes:

Enquanto mergulhava outra vez na galeria pop do corredor, ainda pude vê-la de joelhos, curvada no chão, batendo uma carreira de pó na superfície esmaltada da guitarra.³¹³

*Dividindo a sala em duas, havia um arco de concreto, sem cortinas. [...] percebi na outra sala a poltrona de Dulce Veiga voltada de costas para nós. De onde estava, via apenas seus cabelos louros caídos, despenteados, parte do ombro direito e um braço nu estendido sobre o braço de veludo verde. Da mão dela, pendia uma seringa vazia, na pele do braço brilhava um fio de sangue.*³¹⁴ [itálicos do autor]

Como se sabe, a partir da promulgação do AI-5, em 1968, a repressão foi fechando cada vez mais o cerco sobre todas as organizações de oposição ao regime, de modo que os membros destes grupos, caídos na clandestinidade e encurralados, quando não foram presos ou mortos, viram-se forçados a se esconder em locais isolados do país ou então seguir para o exílio no exterior.

Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, a cantora desaparecida era uma mulher triste e melancólica, vivendo a angústia da perda iminente do pai de sua filha e seu grande amor, Saul. Homem envolvido com a resistência à ditadura, sua fuga ou sua prisão eram apenas uma questão de tempo, o que de fato ocorreu, justamente no momento em que o jornalista chegava para sua segunda e última visita à Dulce, no intuito de colher mais alguns detalhes que faltavam para a conclusão da entrevista. Do mesmo modo, Márcia sofre a perda de Ícaro, rapaz por quem fora apaixonada e que morreu de AIDS.

Além disso, como já foi mencionado na seção anterior, inconformado com o término de seu relacionamento com Dulce e sua posterior união a Saul, Rafic, dono do jornal *Diário da Cidade*, passou a pressionar e ameaçar Dulce, sendo esta uma das razões que a levaram a abandonar sua carreira e a filha bebê, e fugir para uma pequena cidade no Norte do país a fim de integrar uma comunidade mística que utilizava Ayahuasca em seus cultos, como Dulce sumariza em seu diário: “*Vou ajudar a preparar a Nova Era. E me esquecer de mim.*”³¹⁵

Assim como sua mãe, Márcia passa a ser atormentada e ter sua vida pessoal exposta no momento em que trava contato com o jornalista e ele descobre que ela é filha de Dulce.

³¹³ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 109.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 170.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 217.

Revoltada, ela tenta de todas as formas preservar sua origem, sua privacidade e a história de sua família. Porém, quando a crônica “Onde Andará Dulce Veiga?” é publicada, reavivando as lembranças que público, fãs, amigos e conhecidos tinham dela, juntamente com uma nota na coluna social do *Diário da Cidade*, a qual revela que Dulce e Márcia são mãe e filha, a jovem cantora sente-se ainda mais pressionada. Com uma história de vida repleta de perdas traumáticas (a mãe desaparecida, o pai preso e louco, o namorado morto pela AIDS) e um histórico de abuso de drogas, torna-se muito difícil para Márcia lidar com as memórias do desaparecimento de sua mãe, instigadas pela cobrança cada vez maior do jornalista para que ela lhe conte tudo que sabe sobre o passado de sua família.

Na quarta seção do romance, que corresponde aos acontecimentos da quinta-feira, as repetições variadas do passado continuam. Na noite de estreia de seu show, Márcia desaparece. Desesperada, Patrícia pede ajuda ao jornalista. A descrição que ela faz do comportamento e do estado de espírito de Márcia se assemelham muito aos de sua mãe quando desapareceu, como é possível atestar pelo depoimento de Alberto Veiga, ex-marido de Dulce, sobre a forma como a cantora se portava durante os ensaios para o show:

Márcia anda muito louca, cheirando demais, faz uns três dias que não dorme. Só fuma e cheira. De repente toda essa história sobre o desaparecimento da mãe.³¹⁶

Ficava cada vez mais difícil trabalhar com ela, chegava sempre atrasada, não conseguia decorar as letras novas, sentia-se perseguida. Às vezes chorava muito, sem motivo aparente, repetindo que queria outra, outra coisa.³¹⁷

Além da dificuldade emocional para revolver o passado e a questão do desaparecimento de sua mãe, Márcia comenta duas vezes com o jornalista que, assim como Dulce, ela também deseja outra coisa. Diferentemente do que era para sua mãe, esta “outra coisa” para ela é muito clara: Márcia quer partir para realizações artísticas e profissionais diferentes das que ela hoje desempenha, mas está presa à gravadora, por questões comerciais e contratuais. Durante a entrevista, quando relata como foi que formou sua banda (“conheceu as garotas da banda, pensaram numa coisa assim bem *heavy*, muito *hard*”³¹⁸), Márcia comenta que quer mudar de estilo (“queria romper com aquilo agora, chegar em algo mais zen, mas a gravadora exigia”³¹⁹).

³¹⁶ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 161.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 148.

³¹⁸ *Ibidem*, pp. 107-108.

³¹⁹ *Ibidem*.

O outro momento é durante o referido show (sim, Márcia não desaparece). Depois de tocar várias músicas de seu álbum, sobe ao palco sozinha e — numa frequência completamente diferente daquela do show, de sua banda e da casa noturna onde está (“sentada no banquinho, pernas cruzadas, joelhos redondos sob a minissaia de couro, parecia Nara Leão”³²⁰) — apresenta uma canção sua que tem como letra um poema de Dulce. Já no camarim, Márcia então faz sua confissão: fala ao jornalista da vontade que tem de fazer um disco todo com as músicas que está compondo para os escritos de sua mãe, de como Ícaro morreu, de sua suspeita de estar com AIDS, e como foi que encontrou Saul e passou a tomar conta dele.

Nesse momento, a estrutura narrativa de *Onde Andará Dulce Veiga?* alcança sua razão de ser. A partir da história de Márcia e da reconstituição dos últimos meses (ou anos) da vida de Dulce antes de seu desaparecimento, o jornalista consegue rememorar seu trauma e sua culpa com relação ao destino de Saul, afinal, ele estava presente quando os policiais chegaram ao andar de Dulce e, pressionado a dar informações, ele fornece o número do apartamento da cantora. E, além disso, são finalmente revelados os destinos de Saul e Dulce.

Na noite de seu desaparecimento, Patrícia e o jornalista seguem para um cortiço no bairro do Bom Retiro, onde a jovem sabia que Márcia ia quase todos os dias (“Leva sempre comida, remédios, às vezes roupas. Roupas de mulher.”³²¹), e descobrem que é lá que Saul está abrigado. Num quarto decrepito, repleto de fotos da cantora, o homem vive travestido de Dulce Veiga, completamente demente e à base de heroína. Em seguida, em seu segundo e último contato com Saul, ele encontra o diário perdido de Dulce e consegue rastrear seu paradeiro, indo então ao encontro da mulher na região Norte do país, momento em que o jornalista finalmente consegue alguma paz de espírito.

O romance abre num parágrafo que contém apenas a seguinte frase: “Eu deveria cantar.”³²² Ao longo da história, todas as vezes em que o narrador ouve alguma canção e tenta acompanhar, ele diz que não consegue, que não sabe cantar. Porém, depois de relembrar tudo o que aconteceu, reencontrar Saul e Dulce, e aprender a lidar com as experiências traumáticas do passado, o jornalista pode finalmente deixar para trás a angústia e a descrença, mesmo ainda não sabendo ao certo como será o futuro. O círculo que começou a ser traçado no início então se fecha. Ao se despedir de Dulce e tomar o caminho de volta para casa, leve e feliz, ele diz: “E eu comecei a cantar.”³²³

³²⁰ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 185.

³²¹ *Ibidem*, p. 165.

³²² *Ibidem*, p. 15.

³²³ *Ibidem*, p. 238.

3.3 A FICÇÃO DÁ TESTEMUNHO DO HORROR

CARNES VIVAS

Como visto anteriormente, a população brasileira sofreu fortemente as consequências das políticas econômicas e sociais da ditadura militar, situação percebida com mais intensidade nas grandes cidades. Ao expor a situação em que se encontravam estes lugares e pessoas após a redemocratização, Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu incorporam nos textos de seus romances um testemunho menos comum na literatura sobre a ditadura.

Como, porém, já foi dito, *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?* não se limitam a este aspecto da questão, como pode-se ter uma ideia pelo conteúdo que acabei de apresentar no desenvolvimento da análise da estrutura narrativa e dos recursos de que os escritores se valem para desenvolver a história. Na realidade, a principal questão trabalhada em ambos romances será a dificuldade do testemunho do trauma, bem como as consequências da violência ditatorial para as vítimas de tortura e para os familiares daqueles que foram mortos ou então são considerados como desaparecidos políticos. Sendo assim, esta última seção concentrará sua análise na forma com que o testemunho do trauma da tortura e do desaparecimento ganham corpo nos romances de Abreu e Telles.

Falar em testemunho na literatura geralmente remete a textos nos quais existe algum conteúdo autobiográfico, sobretudo quando se trata do relato das vítimas de graves violações durante a ditadura civil-militar brasileira. Conforme foi discutido na primeira parte deste trabalho, identifiquei três momentos da literatura sobre a ditadura desde a reabertura e a Anistia, em 1979. No primeiro deles, que vai até o momento da redemocratização, em 1985, predominaram os relatos autobiográficos de ex-exilados e presos. Depois, em fins dos anos 1980 e durante os anos 1990, a publicação de textos ficcionais sobre a ditadura diminuiu, ou, ao menos, o interesse dos leitores e da crítica ao que estava sendo publicado sobre o assunto. Já no século XXI, o tema da ditadura foi pouco a pouco voltando a gerar interesse, e o número de romances publicados, bem como sua repercussão, aumentou bastante.

Este fenômeno talvez possa ser atribuído à retomada das discussões acerca da forma como foi conduzido o processo de anistia e à publicação, em 2007, do livro com o resultado do trabalho da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), *Direito à*

*Memória e à Verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*³²⁴. A partir daí, a sociedade brasileira viu-se obrigada a voltar a falar sobre os atos do governo brasileiro no tempo em que os militares estiveram no poder. Esse processo culminou com a instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2011, durante o primeiro mandato da presidente Dilma Rousseff.

Mesmo com todas as diferenças que um assunto ganha ao ser discutido em diferentes épocas, algum aspecto autobiográfico mantinha-se como característica predominante nesta literatura. Seus autores ou fazem um relato sobre suas próprias vivências traumáticas ou então ficcionalizam experiências ocorridas com familiares, amigos ou conhecidos, como é o caso de *K, relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, *Caminhos Cruzados*, de Guiomar de Grammont, *Soledad no Recife*, de Urariano Mota, *A chave de casa*, de Tatiana Salém Levy, e *A resistência*, de Julián Fuks.

Fora dos domínios do testemunho e da autobiografia, os escritores também voltam seu potencial criativo para a escrita de histórias que tratam da ditadura. Alguns títulos são *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa, *Amores Exilados* (2011)³²⁵, de Godofredo de Oliveira Neto, e *Não Falei* (2004), de Beatriz Bracher. E esse interesse dos escritores e do mercado editorial é acompanhado pela crítica, que vem concentrando esforços em discutir a relação entre literatura e ditadura, haja vista as recentes publicações com este tema: o inventário de Eurídice Figueiredo, *A Literatura como arquivo da ditadura brasileira*, de 2017; a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* que teve como primeiro tema de 2014 “Literatura e ditadura”³²⁶; e, mais recentemente, o Suplemento Literário *Pernambuco* dedicou suas capas de outubro (“Uma ditadura que nunca acaba”) e novembro (“*As Meninas* - a amizade como força política em tempos de crise, no clássico de Lygia Fagundes Telles”) de 2018 ao tema da ditadura³²⁷, só para citar algumas fontes.

De fato, percebe-se que sobreviventes e teóricos concordam que a manifestação artística descortina uma outra forma de acessar situações de violência extrema, justamente pela possibilidade do trabalho com a imaginação. Seligmann-Silva, ao refletir sobre as asserções de Robert Antelme sobre a impossibilidade de elaboração do relato e sua saída pela imaginação,

³²⁴ BRASIL. Brasília: Secretaria especial dos Direitos Humanos, 2007.

³²⁵ Romance publicado originalmente em 1997, com o título de *Pedaço de Santo*.

³²⁶ no. 43, jan./jun. 2014.

³²⁷ Suplemento *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/edicoes/2030-2018.html> (acesso em 16 jan 2019).

conclui que “o trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço”³²⁸.

A esse respeito, o professor Ettore Finazzi-Agrò indica a “dimensão ficcional” e “o âmbito da literatura” como privilegiado recurso para acessar o nefasto escondido atrás do discurso oficial da historiografia.³²⁹ Outra importante autora quando se discute História, Memória e Literatura, a professora Jeanne Marie Gagnebin, ao refletir sobre as relações entre memória e os conceitos de história e historiografia, aponta que Paul Ricoeur também defendia a linguagem poética como uma possibilidade de uma leitura “não descritiva do mundo”.³³⁰ Em minha visão, esta dimensão aberta pela arte para dar testemunho do trauma — num processo que tem uma função de expurgo e cura para a vítima — ocorre, no caso da literatura, por duas razões.

A primeira delas é porque a linguagem literária está numa condição de liberdade, como defende Roland Barthes. No texto *Aula*, pronunciado quando o autor ocupou uma cadeira do departamento de Semiologia no *Collège de France*, Barthes defende que no enunciado a linguagem estratifica, domina e impõe autoridade, limitando e subjugando tanto quem a profere como quem a recebe a um poder, como ele sumariza: “Na língua [...] servidão e poder se confundem inelutavelmente.”³³¹ Assim, para o autor, o único local em que haveria liberdade dentro da linguagem seria na literatura, pois o texto literário agiria a partir da trapaça da língua, processo este que desencadearia “uma revolução permanente da linguagem”.³³²

Se seguirmos mais um pouco na análise do texto, veremos como a concepção de literatura de Barthes se aproxima bastante das características do testemunho, pelo menos como Jacques Derrida o entende. Para Barthes, a literatura — mesmo não sendo um local onde a linguagem afirma ou impõe saber — comunica algo verdadeiro, como é possível atestar neste trecho:

[...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. [...] Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas diz que sabe de alguma coisa³³³

³²⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. *Psicologia e Clínica*. Rio de Janeiro: vol. 20, n.1, p. 70.

³²⁹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 64. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, jan./jun. 2014, p. 180.

³³⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 42.

³³¹ BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013, p.16.

³³² *Ibidem*, p. 16-17.

³³³ *Ibidem*, p. 19.

Uma verdade sem autoridade. Assim é a literatura, bem como o testemunho. Afinal, a testemunha, ao dar seu depoimento perante uma autoridade, atesta que *sabe de* alguma coisa, ou seja, seu relato é uma verdade com base na *crença* do ouvinte, tanto na boa *fé* quanto na autenticidade da vivência da testemunha, e não num conhecimento com base científica, o que, segundo Derrida, elevaria o testemunho à condição de prova.³³⁴

A outra razão pela qual a literatura e as artes parecem ser campos ideais para que o testemunho tenha lugar, e que também o afasta da condição de prova, é que o testemunho fala de uma experiência, de algo que toca a vítima não apenas de maneira objetiva — por esta razão a punição para um crime que atente contra a integridade física e moral de uma pessoa não poderá nunca se limitar a uma indenização em dinheiro, qualquer que seja o valor —, mas a afeta, sobretudo, por meio da sensação. E essa característica do testemunho expõe sua condição paradoxal, enquanto estatuto de verdade. A esse respeito, o filósofo Slavoj Žižek, na introdução de *Violência*, expõe com clareza o problema:

A premissa subjacente de que parto é a de que há qualquer coisa de intrinsecamente mistificador numa consideração direta: a alta potência do horror diante dos atos violentos e a empatia com as vítimas funcionam inexoravelmente como um engodo que nos impede de pensar. Uma abordagem conceptual desapaixonada da tipologia da violência deverá, por definição, ignorar seu aspecto traumático. Apesar disso, em certo sentido uma análise fria da violência reproduz de algum modo o horror e participa nele. Da mesma maneira, é necessário distinguir entre verdade (factual) e veracidade: o que torna verídico o testemunho de uma mulher violada (ou de qualquer outra espécie de descrição de um trauma) é a sua incoerência factual, a sua confusão, a sua informalidade. Se a vítima fosse capaz de descrever a sua experiência dolorosa e humilhante de maneira clara, apresentando todos os dados sob uma forma consistente, essa clareza poderia levar-nos a suspeitar de sua veracidade. Aqui, o problema é parte da solução: as deficiências factuais do relato do sujeito traumatizado acerca da sua experiência confirmam a veracidade do testemunho, uma vez que indicam que o conteúdo descrito “contaminou” o modo da descrição.³³⁵

Daí um dos motivos de a testemunha ser considerada “a prostituta das provas” num processo jurídico. Se se partir das asserções de Žižek, o testemunho perante as autoridades policiais e jurídicas está fadado ao fracasso pois exige-se dele aquilo que o descaracteriza: sentido. Isso ajuda a explicar por que testemunhas são tão facilmente “desmontadas” por advogados de defesa e promotores de justiça quando interrogadas em juízo. Para que se mantenha aqui a situação mencionada pelo filósofo, a de uma mulher que foi estuprada, irei me referir ao caso da vítima de Stanford (uma jovem de 23 anos que, em 2015, foi violentada numa

³³⁴ DERRIDA, Jacques. *Demeure*. Paris: Éditions Galilée, 1998, pp. 30-31.

³³⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Violência - Seis Notas à Margem*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009, p. 11.

festa de fraternidade da famosa universidade norte-americana após beber demais e ficar inconsciente) para comprovar esta impossibilidade inerente ao testemunho.

Em seu pronunciamento final, a vítima lê uma carta, na qual, de maneira pouco usual, ela se dirige diretamente ao seu agressor. Em seu testemunho, a vítima descreve como foi a preparação para o julgamento, que ela acreditou que nem iria existir (“Eu não pensei que o caso pudesse ir a julgamento. Havia testemunhas, havia sujeira em meu corpo, ele fugiu mas foi pego. Ele vai sossegar, pedir desculpas formais, e vamos os dois seguir nossas vidas.”³³⁶). Depois de descobrir que não só o caso iria a julgamento, mas também que o acusado contratara um advogado experiente e poderoso para sua defesa, a vítima é preparada emocionalmente pela acusação ao bombardeio de perguntas objetivas que lhe seriam feitas pela defesa, ainda que alienantes ao seu sofrimento e muitas vezes sem relevância alguma ao caso:

Eu fui nocauteada por perguntas pontuais e restritas que dissecavam minha vida pessoal, minha vida amorosa, minha vida passada, minha vida familiar, perguntas inúteis, que acumulavam detalhes triviais para tentar encontrar uma desculpa para este cara que não se dignou a perguntar meu nome, que me teve nua por uma dúzia de minutos depois de me ver. Depois da agressão física, eu fui agredida por perguntas elaboradas para me atacar, para dizer: ‘Vejam, suas informações não batem, ela está fora de si, ela é praticamente uma alcoólatra, está na cara que ela queria ficar com alguém, ele é um atleta, estavam os dois bêbados, o que quer que ela lembre do hospital é de depois do ocorrido, por que levar em consideração?, Brock tem muito a perder, ele está num momento difícil agora.’³³⁷

Desse modo, despido de seu caráter de incorporação de sentimentos e sensações, o testemunho perde sua veracidade, como Žižek alertou no trecho supracitado, e também deixa claro o porquê dessa afinidade tão grande entre testemunho e literatura.

NINGUÉM É TODO MUNDO

Se muito já se discutiu sobre as formas com que a literatura incorpora o relato das experiências traumáticas vividas, há ainda que se esclarecer como a ficção pode se tornar testemunho. Visto que este trabalho pretende analisar a inscrição do testemunho do trauma e das consequências da ditadura civil-militar brasileira em dois romances nos quais as narrativas não elaboram uma experiência traumática pessoal de seus autores nem têm personagens

³³⁶ Carta da vítima de Stanford. Tradução disponível em: <http://www.belschreiber.com.br/2016/06/a-declaracao-final-da-vitima-de.html> (acesso em 04 jul 2018).

³³⁷ *Ibidem*.

inspirados em indivíduos que de fato foram vítimas da violência ditatorial³³⁸, resta-me explorar o modo como ocorre o testemunho nestes dois textos.

A primeira característica que se observa é que o texto ficcional pode dar testemunho por meio das histórias de vida narradas. Isso ocorre porque elas são exemplares de situações que realmente ocorreram.

No caso de *As Horas Nuas*, Gregório, o falecido marido da atriz Rosa Ambrósio, é um professor universitário que, enquanto ainda vivo, apresentou sequelas da tortura que sofreu quando foi preso pelo regime militar. Através dos personagens, — sobretudo Rosa, Diogo (secretário pessoal e amante da atriz) e Dionísia (a empregada) —, apreende-se que a experiência da tortura transformou Gregório física e emocionalmente. Quando voltou para casa, tornou-se um homem taciturno e se recusava a falar sobre o que aconteceu quando esteve encarcerado. No romance de Telles, Gregório não consegue verbalizar sua experiência de prisão, tortura e exílio, embora suponha-se que, mesmo com todas as dificuldades, ele tentasse fazer seu relato, afinal ele escrevia por longos períodos e em seguida amassava os papéis e atirava na lixeira.³³⁹

Em *As Horas Nuas*, o tormento de Gregório — tanto nos sintomas físicos que apresentava quanto nas lembranças da tortura que sofreu — remete ao relato “2x68”, de Rogério Duarte. Nesse texto, um sobrevivente da “vida real”, Duarte atesta a dificuldade em dar testemunho. Em 1992, vinte e quatro anos depois de ter sofrido torturas físicas e psicológicas nas dependências do II Becondiv da Vila Militar de Realengo, no Rio de Janeiro, ele finalmente consegue fazer seu relato. Seguem quatro excertos de “2x68”, fora da ordem em que surgem no texto, porém organizados para facilitar a percepção do modo como ele descreve seus sentimentos e os acontecimentos:

O meu desejo de escrever tem sido intenso e profundo durante tantos anos de silêncio, mas sempre faltou alguma coisa que tornasse isso possível.

Há 24 anos que eu tento completar o relato. Tentei fazer na época. Estou bastante contente por retomar isso agora.

³³⁸ A exceção aqui é o personagem do jornalista sem nome, o narrador de *Onde Andará Dulce Veiga?*. Isto porque o dilema pessoal do personagem — a suspeita de ter contraído o HIV — era o mesmo de Caio Fernando Abreu em fins dos anos 1980. Além disso, Abreu também trabalhava como cronista em jornais e revistas. Inclusive, na adaptação do romance para o cinema, o nome dado ao personagem do jornalista é Caio. Contudo, os traços autobiográficos que se apresentam em *Onde Andará Dulce Veiga?* não se relacionam com a história do desaparecimento de Dulce e a da prisão, tortura e perda da sanidade mental de Saul. Ainda que Abreu também tenha sido vítima da ditadura, isso ocorreu através da perseguição a seus textos, e à repressão e violência sofridas pelas pessoas que não se formatavam ao modelo de comportamento imposto, no caso do escritor, sobretudo no que diz respeito a sua sexualidade.

³³⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 37.

Agora me toca falar. Tudo já foi há tanto tempo. *Emotion recalled in peace*. Afinal se deu o afastamento necessário à visão do que foi antes caótica vislumbração.

Não consegui mais voltar ao mundo anterior à prisão. Daí pra frente foi uma sequência de alienações: Pinel, Engenho de Dentro, Pavilhão Psiquiátrico do Hospital das Clínicas de São Paulo. Culminando em 1970 (será que foi 70?), com a volta de Caetano do exílio, quando retorno à Bahia e inicio um longo processo de convalescença.

A minha cura passa necessariamente pelo reencontro com as palavras. Parece que coloquei nelas, e somente nelas, toda a minha emoção possível. E se nelas não a coloquei, dela fiquei privado. *Os longos anos em que, para fugir de mim, desejei ser só tudo que eu não fosse, com aquela inveja oriunda do desespero de ter me perdido*. Para mim as cores e os sons foram talvez menos reflexos da palavra, *lugares para onde a palavra foge de si mesma*³⁴⁰ [grifos meus]

No romance, a personagem Rosa mostra desinteresse pelas tentativas de escrita do marido. Diogo é o único que questiona seu pudor em não verificar os papéis: “Logo você que é tão curiosa nunca teve a curiosidade de fuxicar o cesto? [...] Uma questão de respeito ou de indiferença?”³⁴¹. A atitude de Rosa — além de significar uma dificuldade da personagem em lidar com as vivências traumáticas do marido —, demonstra bem a condição apartada em que se encontra o sobrevivente. Suas experiências, ainda que sejam reflexo de uma política que afetou toda uma sociedade, encontram uma resistência por parte daqueles que não foram vítimas diretas de situações de violência extrema, como é o caso da tortura física. Agamben, citando Levi, diz que o pavor do sobrevivente é que não creiam no seu relato.

Gregório vive então o pesadelo que assombrava o sono de quase todos os sobreviventes durante o tempo de confinamento nos campos de concentração nazistas. No prefácio de *Os Afogados e os Sobreviventes*, Primo Levi narra o referido sonho: de volta ao lar, o ex-habitante do campo é solenemente ignorado por seus entes queridos quando conta suas memórias sobre o tempo como prisioneiro.³⁴²

Em *As Horas Nuas*, a observação do personagem Diogo sugere que Rosa dê pouca importância ao sofrimento do marido. No entanto, alguns testemunhos indicam que a aproximação e o contato dos familiares e amigos com a vítima de tortura no sentido de ajudá-la a se recuperar do trauma seja bastante difícil de se fazer sem ajuda profissional, como relata o escritor Ricardo Lísias, em matéria para o suplemento literário *Pernambuco* acerca do assunto:

³⁴⁰ DUARTE, Rogério. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009, pp.118-125.

³⁴¹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 37.

³⁴² LEVI, Primo. *op. cit.*, p. 7.

No final de 1978, eu tinha três anos e meio. Minha mãe avisou que iríamos visitar um parente distante que estava passando uns dias na casa do meu avô. No caminho, eu e meus irmãos ficamos sabendo que não deveríamos fazer barulho, correr pela casa e muito menos perguntar alguma coisa. Poderia incomodar. Não sei com quanto cuidado minha mãe nos explicou que ele havia sido torturado. Não me lembro de nada, apenas da sensação estranha. A recordação mais antiga da minha vida é uma instrução: não é para fazer bagunça, pois ele foi torturado. De resto, não tenho na memória nenhuma imagem, cheiro ou qualquer outra sensação. É só esse mal-estar de uma criança que não entendia nada.

Meu parente havia sido torturado anos antes, no início da década de 1970. Os agentes do Estado brasileiro lhe arrancaram as unhas com um alicate, e depois passaram algumas horas afogando-o. Por fim, alguém chegou à porta e avisou que ele devia estar falando a verdade e que não conhecia “o cara”. Ainda assim, passou dois anos preso. Quando saiu, precisou de bastante tempo para recobrar uma porção de sanidade e colocar os nervos mais ou menos no lugar. Na verdade, ele nunca se recuperou. Mesmo depois de muitos anos, costumava desaparecer. A família não se assustava mais, pois já sabia onde ele estava: dentro da caixa d’água, às vezes chorando, outras olhando para o infinito. Sempre achei que nessas ocasiões ele devia estar se lembrando dos afogamentos. Antes de morrer, essa foi a sua última fala:

“– Quem era ele?”

Não sei se meu parente tentou pesquisar. A família não gosta muito de falar sobre isso até hoje.³⁴³

Ainda assim, se tomarmos mais uma vez o depoimento de Rogério Duarte, percebemos também o quanto o apoio e o crédito de amigos e familiares é importante para que o indivíduo vítima de torturas físicas e psicológicas consiga construir a narrativa do trauma, aumentando assim suas possibilidades de recuperação e convivência. Duarte primeiro menciona a importância do incentivo que lhe foi dado por suas filhas para que escrevesse suas memórias sobre a tortura. E, ao fim, ele também fala do momento em que seu pai o ajuda a se desfazer do apego que tinha aos escritos do passado para que ele pudesse enfim reiniciar sua vida. Essa passagem também é importante porque denota a possibilidade de se estabelecer uma relação entre a lembrança e o esquecimento, muito referida por teóricos que discutem Memória e História. Vê-se então, no depoimento de Rogério Duarte, como esquecer não equivale a silenciar.

A história de Gregório tem uma semelhança ainda mais impressionante com a de um outro personagem da “vida real”, da qual só tomei conhecimento no momento da escrita desta seção, enquanto pesquisava inadvertidamente sobre demência pugilística. Em *As Horas Nuas*, Rosa menciona algumas vezes que Gregório foi agredido com pancadas na cabeça, e, quando sozinha com o gato Rahul, ela confirma em monólogo que os sintomas apresentados por

³⁴³ LÍSIAS, Ricardo. Deve haver alguma espécie de sentido: de como a complexa fatura da ditadura militar de 1964 marca a prosa brasileira. *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, out. 2018, n. 152, p. 16. Disponível em: https://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_152_web.pdf (acesso em 01 jan 2019).

Gregório (ele era acometido por tremores nas mãos, enxaquecas e gaguejava às vezes) indicavam que ele desenvolvera um quadro de encefalopatia traumática crônica (ETC), doença popularmente conhecida como demência pugilística:

Nunca mais foi o mesmo. Saiu da prisão diferente, mais fechado, mais calado, ô! meu Pai, mas o que fizeram com ele?!? Atingido no que tinha de mais precioso, a cabeça, sentia dores. A mão tremendo tanto, disfarçava quando acendia o cachimbo, o que fizeram?! [...]

Mal de Parkinson. Uma doença tremente, recomeçou com brandura. Vi no dicionário as duas causas, senilidade ou traumatismo craniano, acontece muito com os pugilistas que levam pancadas frequentes. Como os pugilistas, frisou e ficou de cabeça baixa, pensando.³⁴⁴

Este mal, que pode evoluir para o Mal de Parkinson, atinge a capacidade motora e cognitiva dos indivíduos, que então apresentam tremores, dificuldade na movimentação dos membros e na articulação da fala e do pensamento. E, a depender do quadro, a doença pode afetar até mesmo o estado psíquico do paciente.

No romance de Telles, sofrendo a dificuldade e a vergonha dos sintomas da ETC e sem um apoio assertivo da mulher e da filha, Gregório resolve então pôr fim à própria vida, camuflando o suicídio através da simulação de um infarto. O mesmo mal e o mesmo fim que se investiga que tenha tido Ernest Hemingway.

Em pesquisa sobre a ETC, encontrei uma matéria do jornal digital *Nexo*, datada de maio de 2017, que traz um resumo explicativo sobre a doença e divulga o lançamento do livro de Andrew Farah, *Hemingway's brain*, no qual o psiquiatra defende que Hemingway sofria de ETC, e que os sintomas da doença teriam colaborado para seu provável suicídio, ocorrido em 1961:

Farah acredita que a doença nunca diagnosticada tenha contribuído para a morte do autor, de acordo com um artigo publicado na revista “Smithsonian”. E. Hotchner, também escritor e amigo do autor, relata que Hemingway falou para ele da intenção de se matar por não conseguir mais escrever nem fazer coisas que queria fazer. A teoria de Farah é que, somada a um quadro de alcoolismo e à depressão que acompanhava Hemingway desde muito jovem, a “ETC” tenha sido um dos fatores que o levaram a cometer suicídio.³⁴⁵

A semelhança da história de vida de Hemingway à do personagem Gregório (sem que haja qualquer possibilidade de que Telles tenha se inspirado em Hemingway ao criar Gregório, afinal, a hipótese de que o escritor tenha sido acometido pela ETC só foi levantada por Farah

³⁴⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 37.

³⁴⁵ Como é a doença que afeta pugilistas e que pode ter acometido Hemingway. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expreso/2017/05/01/Como-%C3%A9-a-doen%C3%A7a-que-afeta-pugilistas-e-que-pode-ter-acometido-Hemingway> (acesso em 14 jun 2018).

nos últimos dois anos) atesta essa condição de exemplaridade passível de ser construída pela ficção, o que faz com que seja possível afirmar que a literatura de ficção não necessita ser uma escrita autobiográfica ou inspirada “em fatos reais” para dar testemunho. Afinal, como coloca Derrida: “singular e universal, singular e universalizável. O singular tem que ser universalizável: esta é a condição testemunhal”³⁴⁶.

A esse respeito, acredito que seja importante trazer para a discussão o posicionamento de Jeanne Marie Gagnebin com relação à concepção do que é ser testemunha. Para a autora, quando se vincula a ideia de testemunho à noção de um relato feito por alguém que necessariamente esteve presente e vivenciou uma determinada experiência, ou seja, ao restringir unicamente aos sobreviventes a possibilidade de dar testemunho, cai-se num círculo de fixação e identificação.³⁴⁷ Quando afirmamos, simplesmente, que só pode escrever sobre tortura aquele que foi ele próprio torturado ou assistiu a algum amigo ou familiar sofrendo de suas sequelas, retiramos do ser humano a sua capacidade de empatia e compaixão.³⁴⁸ Vale aqui ressaltar que compaixão, nesse caso, não significa sentir dó do outro, mas sim uma disposição de fazer sentir no próprio corpo — lembre-se aqui da definição de paixão como martírio, segundo Derrida³⁴⁹ — a experiência de um outro corpo. Ou seja, sei que não SOU o outro, portanto é impossível ter a experiência completa do que ele viveu. Ainda assim, compadeço-me dele, usando a minha imaginação empática para tentar ao máximo incorporar suas experiências.

Em sua ampliação do conceito de testemunha, Gagnebin sugere um movimento muito parecido com o descrito acima: “Testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro.”³⁵⁰

Por esta perspectiva, a ficção pode sim dar testemunho. A princípio, por incorporar em seus personagens figuras que nunca existiram de fato, mas que poderiam muito bem ter existido, num processo inclusivo. Afinal, o Gregório (torturado e morto) e a Ananta (desaparecida) de Lygia Fagundes Telles, bem como o Saul (torturado e enlouquecido) e a Dulce (desaparecida)

³⁴⁶ DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, p. 48.

³⁴⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *op. cit.*, p. 56.

³⁴⁸ A esse respeito, em *O Circuito dos Afetos*, Vladimir Safatle alerta para esse isolamento gerado pelo excesso de determinações identitárias e reivindica a despossessão, ou seja, um movimento que cria e une para além de um circuito de predicados pessoais ou sociais. “Este é o momento de lembrar que a indeterminação (...) não é nem poderia ser uma forma abstrata de negação e de ausência de relações. (...) uma indeterminação produtiva é uma indeterminação dinâmica no sentido de ser a descrição de um processo dinâmico de relações múltiplas em contínua interpenetração. Algo diferente de uma indeterminação improdutiva, que é o colapso de todo movimento e o perpetuar a situação de decomposição.” p. 129.

³⁴⁹ DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, pp. 27-28.

³⁵⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *op. cit.*, p. 57.

de Caio Fernando Abreu, com certeza, são muitos e têm outros nomes, os quais provavelmente figuram em listas de mortos e/ou desaparecidos de comissões ou delegacias.

Mas não só. Dentro desta concepção de testemunha, o escritor também pode ser considerado como alguém capaz de dar testemunho, mesmo que ele não seja um sobrevivente direto de uma catástrofe ou ato de violência. E este ato seria possível não só pela compaixão que o impele a narrar uma vivência traumática não experimentada, mas também por um movimento característico do devir, que o escritor incorporaria em seu texto.

Em “Postulados da Linguística”³⁵¹, Deleuze & Guattari analisam a enunciação por seu aspecto necessariamente social, que se estrutura a partir da ideia de que o enunciado remete a agenciamentos coletivos, estes, por sua vez, responsáveis por ordenar quem diz e o que cada um diz³⁵², como apontam os autores:

[...] vê-se então que só há individuação do enunciado, e subjetivação da enunciação, na medida em que o agenciamento coletivo impessoal o exige e o determina. Este é precisamente o valor exemplar do discurso indireto, e, sobretudo, do discurso indireto livre [...] Não é a distinção dos sujeitos que explica o discurso indireto, mas sim o agenciamento, tal como ele aparece livremente neste discurso, o que explica todas as vozes presentes em uma voz, [...] as línguas em uma língua, as palavras de ordem em uma palavra.³⁵³

Ao mesmo tempo em que o discurso indireto engloba o eco de várias subjetividades numa única fala, ainda segundo Deleuze & Guattari, o discurso direto advém de um desmembramento desses agenciamentos coletivos, envoltos pela reivindicação de individualidade daquele que fala,

como o rumor de onde extraio meu nome próprio, o conjunto de vozes em consonância ou não de onde tiro minha voz. Eu dependo sempre de um agenciamento de enunciação molecular, que não está dado em minha consciência, assim como ele não depende apenas de minhas determinações sociais aparentes, e que reúne vários regimes de signos heterogêneos. Glossolalia. Escrever talvez seja trazer à luz este agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes

³⁵¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 20 novembre 1923 - Postulats de la linguistique. *Mille Plateaux: Capitalisme & Schizophrénie 2*. Paris: Les éditions de minuit, 1980, pp. 90-139.

³⁵² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *op. cit.*, p. 101.

³⁵³ “Alors on voit bien qu’il n’y a d’individuation de l’énoncé, et de subjectivation de l’énonciation, que dans la mesure où l’agencement collectif impersonnel l’exige et le détermine. C’est précisément la valeur exemplaire du discours indirect, et surtout du discours indirect ‘libre’ [...] Ce n’est pas la distinction des sujets qui explique le discours indirect, c’est l’agencement, tel qu’il apparaît librement dans ce discours, qui explique toutes les voix présentes dans une voix [...] les langues, dans une langue, les mots d’ordre, dans un mot.”, *Ibidem*, p. 101. (tradução própria).

sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio o que chamo Eu. EU é uma palavra de ordem.³⁵⁴ [grifos meus]

Por esta perspectiva, pode-se afirmar que tanto o escritor de um relato autobiográfico quanto o de uma obra de ficção trazem em seu texto as “palavras de ordem” disseminadas socialmente.

É dentro desta perspectiva de enunciação, como veículo de agenciamentos coletivos, que Deleuze desenvolve a imagem do escritor que “apaga” sua face, passando por uma espécie de dessubjetivação, para que a experiência de seus personagens possa vir à luz. Esse escritor assume a dor, a voz, o acontecimento de um outro (que também lhe é desconhecido como subjetividade) e os coloca em sua escrita. Porém, note-se bem que, segundo Deleuze:

*Ao escrever dá-se sempre a escrita àqueles que não a possuem, mas estes dão à escrita um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual ela seria pura redundância a serviço do poder estabelecido. O escritor ser minoritário significa [...] que a escrita sempre encontra uma minoria que não escreve, e ela não se encarrega de escrever para esta minoria, em seu lugar nem em seu propósito, mas acontece um encontro onde um impulsiona o outro, o coloca em sua linha de fuga, numa desterritorialização conjugada. [...] O fim, a finalidade de escrever? (...) há a empreitada final de devir-imperceptível. [...] Perder a face, atravessar ou perfurar o muro, limá-lo muito pacientemente, escrever não tem outro fim.*³⁵⁵

Por esta asserção de Deleuze, um texto que traça uma linha de fuga, que se dirige para longe dos padrões estabelecidos, exige um devir, uma união do escritor a um grupo minoritário. Ele escreve, portanto, *com* uma minoria, e não *em nome de* uma minoria. Pelo devir-imperceptível, ele não é mais ele, mas também não passa a ser outro. Ele é o outro e ele próprio a um só tempo, envolvido na desterritorialização provocada por esta escrita minoritária³⁵⁶. Dentro desta perspectiva, pode-se afirmar que a posição tomada por Caio Fernando Abreu quando escreve *Onde Andará Dulce Veiga?* é exemplar deste processo.

³⁵⁴ “[...]comme la rumeur où je puise mon nom propre, l’ensemble des voix concordantes ou non d’où je tire ma voix. Je dépends toujours d’un agencement d’énonciation moléculaire, qui n’est pas donné dans ma conscience, pas plus qu’il ne dépend seulement de mes déterminations sociales apparentes, et qui réunit beaucoup de régimes de signes hétérogènes. Glossolalie. Écrire, c’est put-être amener au jour cet agencement de l’inconscient, sélectionner les voix chuchotantes, convoquer les tribus et les idiomes secrets, d’où j’extrais quelque chose que j’appelle Moi. JE est un mot d’ordre.” *Ibidem*, p. 107. (tradução própria)

³⁵⁵ DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996, pp. 55-56.

³⁵⁶ Elaborado por Deleuze & Guattari, o conceito de escrita ou literatura menor advém da teoria musical. No tonalismo (modelo de composição utilizado nas culturas ocidentais), o modo menor é a mutação do padrão, o qual consiste, por sua vez, na construção das escalas em modo Maior. Assim, os autores utilizam o termo para descrever um uso desterritorializante da língua maior, dominante: “Uma constante, invariável, se define menos por sua permanência e duração do que por sua função de centro, ainda que relativo. No sistema tonal ou diatônico da música, as leis de ressonância e de atração determinam os centros válidos por todos os modos, dotados de estabilidade e de poder de atração. [...] É verdade que o “modo” menor, em virtude da natureza de seus intervalos e de uma menor estabilidade de seus acordes, confere à música tonal um caráter fugidio, de escape, descentrado. Há também

Por um lado, ele é um romance de ficção. Dulce Veiga é personagem de um romance de Marques Rabelo, *A estrela sobe*: uma cantora da era do rádio, interpretada por Odete Lara na adaptação para o cinema.³⁵⁷ A princípio, o restante dos personagens de *Onde Andará Dulce Veiga?* são obra da imaginação de Abreu. Entretanto, quando o escritor menciona o romance em sua correspondência com amigos, percebe-se que não só o personagem principal, o jornalista, fora inspirado nele próprio, como também o personagem que empresta o apartamento onde ele mora, teria sido inspirado em sua amiga, Maria Lídia Magliani, como fica comprovado, em carta de março de 1990:

Comecei a escrever loucamente um romance no qual (*no-qual* é horrível) vinha trabalhando desde 84/85. [...]
 Estou dispersivo e pedante. O que quero te contar, criatura, é que viraste personagem. Pois é. Te escrevo então para pedir uma espécie de permissão. Seguinte: no livro todos têm nome, menos a personagem principal, o narrador. Ele é um jornalista chegando nos 40 anos (hmmm...), publicou um livro de poemas chamado *Miragens*, a vida toda viajou de um canto para outro [...]
 Bem, no momento em que se passa a história — uma semana de fevereiro — ele está morando num apartamento na Rua Augusta, próximo à Praça Roosevelt. É um apartamento deixado por uma amiga — e é aí que você entra — que largou São Paulo para morar no interior de Minas. Às vezes ele chega em casa e há uma carta dela. Só que, na hora de batizá-la [...], não consegui evitar: me veio *Lídia*. [...] Então é isso, permites?³⁵⁸

E, para além disso, na sequência, Abreu revela a Maria Lídia que o personagem do jornalista — que, de certa forma, já é um reflexo do próprio escritor — está projetado em todos os outros personagens: “todas as personagens (muitas) são passageiras, e todas uma parte dele

a ambiguidade de se estar submetido às operações que o alinham segundo o modelo da escala maior, mas, ainda assim, fazer valer uma certa potência modal irreduzível à tonalidade, [...]. Porém, mais ainda, é o temperamento, o cromatismo temperado, que apresenta uma outra ambiguidade, a de estender a ação do centro até os tons mais distantes, mas também de preparar a desagregação do princípio central, de substituir as formas centrais pelo desenvolvimento contínuo de uma forma que não cessa de se dissolver ou de se transformar.” *Mille Plateaux*, p. 120. De fato, na música tonal — que se baseia em encadeamentos de acordes nos graus da tonalidade em que a peça se baseia — o ápice é justamente o ponto em que serão aplicadas as modulações, que são desestabilizações à estrutura do tom original da obra. Na forma-sonata, ele é o desenvolvimento; na fuga, o divertimento; nos concertos clássicos, as cadências. Em música popular, os momentos de solos improvisados são os mais distintivos deste momento de desterritorialização na música. Esta característica compartilhada entre a linguagem musical e a língua articulada (e escrita) também é identificada por Abreu, que norteia toda o texto de *Onde Andará Dulce Veiga?* pelo ato de cantar. O romance se abre com a frase “Eu deveria cantar” (p. 15) e se encerra com a frase “E eu comecei a cantar.” (p. 238). É marcante que o próprio escritor tenha consciência disso, como ele revela em carta a Luciano Alabarse, de fevereiro de 1990: “*Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR.” (p. 247)

³⁵⁷ Dulce Veiga (Odete Lara) é uma cantora experiente, que presta auxílio à personagem principal, Leniza Mayer (Betty Faria), uma jovem pobre, mas de muito talento, desejosa de fazer carreira no rádio. Assim como no romance de Caio Fernando Abreu, a Dulce de “A Estrela Sobe” interpreta a canção “Nada Além”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C9JZ2Ug2NHU> De 82’45" a 85’45". (Acesso em 16 jan 2019).

³⁵⁸ ABREU, Caio Fernando. Correspondência a Maria Lídia Magliani. In: *Onde Andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007, pp. 243-244.

mesmo projetada externamente. Um desconhecimento do próprio ego cercado de alteregos por todos os lados, mais ou menos isso.³⁵⁹ Uma prova disto é como a personagem Márcia, quando entrevistada pelo narrador, se apresenta: “*Evidente que Márcia Felácio é só um nome artístico, mais para compor com o nome do grupo, as Vaginas Dentatas. [...] Mas o meu nome verdadeiro mesmo é Márcia Francisca da Veiga Prado, Márcia F., para os amigos*”³⁶⁰. Como se sabe, Abreu também gostava de usar esse codinome entre os íntimos, Caio F., num chiste com a personagem do livro *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída*.

Mas as sensações relatadas por Abreu ao término da escrita não refletem um intento confessional, de expressão autobiográfica, como se vê no trecho de uma carta posterior, de julho de 1990, também a Maria Lídia Magliani: “Imagina que escrevi um [romance] policial, histórico, naturalmente, mas cheio de tramas & ação. Descobri o fascínio do enredo, das personagens — ficção *mesmo*.”³⁶¹ E também quando escreve a José Márcio Penido, no feriado de finados daquele mesmo ano: “[...] sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do *humano alheio, não apenas meu*”³⁶².

Ironicamente, porém, Abreu inicia essa mesma carta relatando sua sensação de proximidade com a morte, tanto pelos muitos conhecidos que faleceram (vítimas da AIDS, ao que indica o teor do texto) quanto por sua própria suspeita de estar infectado, assim como acontece com o personagem do jornalista e de Márcia:

dia 2 de novembro, eu aqui pensando nos meus mortos, que são tantos, meu Deus [...]
Fui ao médico: herpes braba. Texto dele: se não secar dentro de uns dez dias, aconselho você a fazer O TESTE. Secou. Ufa! Mais uma vez, deve ser a terceira, conquisto um negativo por tabela.
Paranoias à parte — e que coisa toda tornou-se essa convivência tão diária, tão estreita, com a ideia ou a possibilidade da Morte (maiúscula respeitosa) — , ando muito bem.³⁶³

No romance, ao invés de surtos de herpes, os dois personagens apresentam nódulos nos gânglios linfáticos e suspeitam estar infectados, como Márcia revela ao jornalista na última conversa dos dois, no camarim da boate *Hiroshima*:

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-os até seu pescoço, fazendo-me tocar no

³⁵⁹ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 244.

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 136-137. (itálicos do autor)

³⁶¹ *Ibidem*, p. 245.

³⁶² *Ibidem*, p. 250. (grifo meu)

³⁶³ *Ibidem*, p. 249.

mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, (...) como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. (...) Eram gânglios ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas.

— Em outros lugares também — ela disse. — Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste. [...]

— Ícaro morreu de aids. E eu acho que estou doente também.³⁶⁴

Enquanto escritor em devir, as vivências que Caio Fernando Abreu incorpora em seu texto não são mais apenas suas, mas um eco de toda uma geração em luto, que contabilizava seus mortos pela violência ditatorial e pela epidemia de AIDS que, a partir de meados dos anos 1980, transformou o prazer em risco de vida. Acredito inclusive que, em *Onde Andará Dulce Veiga?*, o cantor e compositor Cazuza também venha integrar esse devir-imperceptível de Abreu.

Numa época em que as personalidades públicas tinham vergonha de ser portadoras do HIV, batizado pejorativamente como “câncer gay”, Cazuza enfrentou o preconceito. Depois de tergiversar das abordagens feitas pela imprensa acerca de seu estado de saúde — não queria que o público ficasse a seu lado por pena³⁶⁵ —, assim como Márcia, o cantor concede uma entrevista ao jornalista Zeca Camargo. Publicada em 13 de fevereiro de 1989, na Folha de São Paulo³⁶⁶, Cazuza assume publicamente seu diagnóstico, e, a partir daí, transforma-se em ícone da luta contra a AIDS naquele fim de década.³⁶⁷

Existem alguns indícios no romance que sustentam que essa associação entre Márcia, o jornalista, o próprio Caio Fernando Abreu e Cazuza não seja apenas um exagero de interpretação. Em primeiro lugar, pelo comportamento transgressor e agressivo da personagem Márcia, que se assemelha ao comportamento de Cazuza, que também era cantor.

No que tange a referências específicas do texto, no capítulo 4, o jornalista toma um táxi e tem um momento de descontração, que destoa da miséria e da violência da metrópole que permeiam a narrativa. Ao som de “Quase um segundo”, na versão de Cazuza, o jornalista lembra-se de seu ex-amante, Pedro. Na passagem transcrita, percebe-se como a palavra cantada por Cazuza e a escrita de Abreu se entrelaçam, para juntas comporem o texto do romance.

³⁶⁴ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, pp. 188-189.

³⁶⁵ ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 1997, p. 264.

³⁶⁶ CAMARGO, José Carlos. Cazuza tem vírus da aids mas diz estar com ‘saúde ótima’. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 13 fev 1989, p. E-6. Disponível em: http://media.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/21/ilustrada-13_02_1989.pdf (acesso em 23 dez 2018).

³⁶⁷ “Depois da declaração, os pedidos de entrevista se multiplicaram e a imprensa não nos deu mais trégua, registrando todos os movimentos de meu filho daí em diante. Ficamos, na verdade, aliviados porque, enfim, a doença de Cazuza não era mais segredo para ninguém e já não seria mais preciso recorrer a disfarces, dissimulação e desmentidos.” ARAÚJO, Lucinha. *op. cit.*, pp. 265-266.

Ele ligou o rádio, rezei para que não sintonizasse num daqueles programas hiperrealistas de velhinhas estupradas, vermes dentro de sanduíches, chacinas em orfanatos. De repente a voz rouca de Cazuzza começou a cantar. Vai trocar de estação, tive certeza, mas ele não trocou. Isso me fez gostar um pouco dele, tão oriental, talvez budista, e pedi que aumentasse por favor o volume, deitei a cabeça no encosto de plástico pegajoso e *por quase um segundo*, muito rapidamente, [...] fechei os olhos, o vento soprava na minha cara, secando o suor, e *por quase um segundo*, [...] no fundo turvo do pensamento, *eu queria ver no escuro do mundo*, sem querer nem provocar nem conduzir, *por quase um segundo*, finalmente, dentro do táxi que descia em direção ao Ibirapuera, lembrei então de Pedro.³⁶⁸ [grifos meus]

E, numa união ainda mais profunda, nos capítulos finais do romance, depois que o jornalista encontra Dulce Veiga em Estrela do Norte, tem sua experiência espiritual com a Ayahuasca e se prepara para voltar, no dia de seu aniversário, o personagem ganha de presente seu “duplo”: um gatinho branco, chamado Cazuzza.

Quando terminei de calçar os sapatos, ela me alcançou algo que a princípio parecia um novelo, uma bola de lã, de neve quente. Era um gatinho branco, olhos verdes da cor dos dela, focinho cor-de-rosa.

— Para você, é seu aniversário. Este é o *Cazuzza*, cuide bem do príncipe.

Mas nem contei nada, pensei.

— Não sei se vou saber — eu disse, o gatinho nas mãos.

— Saberá sim, não é difícil.

Me beijou dos dois lados do rosto, depois na testa.

— Já sabe o caminho, volte quando precisar.

[...]

Eu fui descendo pelo caminho cercado de pedras. A mochila nas costas, Cazuzza entre as mãos. Ele dormia, parecia confiante em *nosso* futuro. Eu, nem tanto. Na luz do amanhecer, as pedras não eram cristais nem brilhantes, safiras ou esmeraldas, topázios nem ametistas. Pedrinhas comuns, de beira de rio, arredondadas pelas águas. Guardei uma, verde, no bolso.

Do outro lado do rio, o sol começava a nascer. Dava apenas para ver um semicírculo vermelho acima do horizonte, subindo aos poucos para iniciar seu caminho pelo céu de todas as cores.³⁶⁹ [grifos meus]

Mais uma vez, o momento com Cazuzza, agora um filhote de gato, está envolto numa atmosfera poética, lírica e harmoniosa, destoante da sordidez do mundo *underground* em que o romance é ambientado. Tendo feito as pazes com seu passado, a pedrinha que ele guarda no bolso é a verde, cor símbolo da esperança, assim como, rapidamente, Cazuzza está em conjunção com o personagem, que diz “nosso futuro”.

³⁶⁸ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 27.

³⁶⁹ *Ibidem*, pp. 236-237.

Essa dimensão de incorporação que o escritor opera também diz respeito, em certa medida, a uma forma de apropriação do mundo típica das sociedades de presença, segundo Gumbrecht: o misticismo³⁷⁰.

De acordo com este autor, nas religiões de presença³⁷¹, existem os rituais de incorporação, nos quais o chamado “cavalo” ou médium *sai de sua consciência* e tem seu *corpo tomado* por um espírito ou entidade, o(a) qual poderá então se manifestar. Gumbrecht menciona que, ao mesmo tempo em que essa ritualística “se relaciona com o medo de perder para sempre o controle sobre si mesmo” ela também é a estratégia “de alguém que se dispõe voluntariamente ao ato violento de ser possuído por um deus”.³⁷² Por conseguinte, também podemos pensar no escritor como um “cavalo”.

Antes de prosseguir, faço uma ressalva para que esta asserção jamais seja tomada literalmente, ou seja, não venho aqui propor que a escrita literária seja uma espécie de psicografia. O que quero dizer com isso é que o escritor incorpora *voluntariamente* a experiência do outro em seu texto, e, por isso, de certa forma, nunca poderá chamá-lo própria e unicamente de seu, pois ele acaba trazendo para sua escrita o mundo e a vivência de outros.

Para que não reste nenhuma dúvida sobre meu entendimento desse processo em que o escritor *se deixa* tomar por uma vivência que não é sua e a incorpora na criação literária, trago também à discussão a noção de uma escrita “fora de si”, conforme a elabora Ana Kiffer. Assim como expus na seção “Isto é o meu corpo”, os textos analisados neste trabalho não são obras consideradas como “híbridas”, e portanto o conceito de escrita “fora de si” — por se concentrar justamente nas expansões da linguagem, ou seja, nas associações entre texto e outros mídias, como imagens e sons — encaixa-se a esta análise de maneira limitada. Ainda assim, a ideia de um “fora de si” pode ser bastante esclarecedora para a questão aqui desenvolvida.

A partir das constatações de Barthes acerca do gesto da escrita, Ana Kiffer atenta para o que ela chama de uma “metamorfose dos corpos”, que ocorre no processo de escrita e leitura³⁷³, e que, portanto, tem lugar fora da linguagem. A autora lista então duas características deste fenômeno: “uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas” e “uma profunda dissociação entre um ‘eu mesmo’ e algo fora dele”³⁷⁴.

³⁷⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, 2010, p. 115.

³⁷¹ Estou aqui alcinhando o termo, a partir dos conceitos de Gumbrecht de sociedades de sentido e sociedades de presença.

³⁷² GUMBRECHT, Hans Ulrich. *op. cit.*, p. 116.

³⁷³ KIFFER, Ana Paula. “A escrita e o fora de si”. In: KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 51.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

Kiffer percebe na condição “fora de si” uma relação dissociativa, e que nada tem a ver com um estar “possesso”, em sua acepção popular, que sugere alguém que perde a estabilidade emocional. Esta dissociação ocorre por meio de uma desidentificação, assemelhando-se aqui à afirmação do desamparo reivindicada por Safatle³⁷⁵, que consiste num ato de abandono dos predicados pelo indivíduo. A essa recusa em se reconhecer como sujeito primordialmente a partir de características que se possui ou não em comum com o outro, Safatle chama de criar vínculos por despossessão. Em sua reflexão, Kiffer inclusive utiliza-se de termos muito semelhantes aos de Safatle, como é possível observar nestes dois trechos:

deveríamos notar que tanto autor quanto leitor atravessam essa mutação corporal através do processo de escrita/leitura. A paradoxal noção de “fora de si” encontra aqui sua própria condição de possibilidade, [...] ganha através da escrita essa liberação – estar habitado pelo fora, ou escrever como processo de uma experiência do *desabrigo subjetivo*.³⁷⁶ [grifos meus]

A cabeça esburacada, furada, transpassada, de Duras não deixa de remeter para essa experiência de disjunção do corpo, para esse estado de *despossessão* que faz entrever uma *experiência corporal distante daquela que funda e une corpo e identidade numa só e mesma série, numa só e mesma figura humana*.³⁷⁷ [grifos meus]

A conclusão a que a autora chega é de que “a escrita enquanto prática ou cena de um estar ‘fora de si’ reivindica outras corporalidades”³⁷⁸. Desse modo (ainda que, posteriormente, Kiffer vá orientar este pensamento para as manifestações literárias que se vinculam a outras formas de expressão e linguagem), esta asserção permite que se associe a posição do escritor que incorpora experiências alheias à ideia de uma escrita que se produz para além de um autor-sujeito.

Reivindicar outras corporalidades, passar de uma multiplicidade à outra, ou, para adaptar a frase de Rimbaud, na famosa carta do vidente: eu são muitos outros. Italo Calvino, ao elaborar a quinta proposta para a literatura no próximo milênio, a multiplicidade, aponta como uma de suas características um “texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo”³⁷⁹.

No encerramento de sua lição sobre a multiplicidade, Calvino inclusive aproxima-se bastante da forma com que a escrita e a literatura foram aqui exploradas, desejando que elas

³⁷⁵ Cf. Primeira Parte, Seção “O desamparo como afeto gerador”.

³⁷⁶ KIFFER, Ana Paula. *op. cit.* pp. 52-53.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 53.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 54.

³⁷⁹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 98.

consistissem em construções minoritárias que incorporam os devires de um escritor produzindo para além de seu “eu”. Cito:

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

Mas a resposta que mais me agradaria dar é outra: quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico...³⁸⁰

Embora Calvino envolva o assunto numa carga de lirismo, o devir minoritário dos escritores dos dois romances aqui analisados diz respeito à incorporação do horror do outro.

O horror de ser preso, torturado, obrigado a fugir e, depois, ter o trauma da tortura acompanhando o sujeito dia e noite, em seus pensamentos e seu corpo: através das lembranças e de uma doença que dificulta todos os seus movimentos físicos, como Gregório, em *As Horas Nuas*. Ou o horror de ser preso até enlouquecer, em seguida ser internado num manicômio, passar por uma lobotomia e ter que ser drogado com heroína quase que diariamente para não explodir em surtos, caso de Saul, de *Onde Andará Dulce Veiga?*

O horror de sumir sem deixar rastro, ou de ter que fugir, abandonando seus entes queridos, carreira profissional, enfim, toda uma vida, para se ter um mínimo de paz. Horrores tão grandes que muitas vezes tornam a morte preferível, como foi o caso de uma holandesa de 20 anos, vítima de abusos sexuais dos 5 aos 15. Sofrendo de estresse pós-traumático, anorexia severa, alucinações e depressão crônica, a moça recebeu autorização para eutanásia por meio de uma injeção letal.³⁸¹

A polêmica decisão da junta médica, que julgou sua condição psíquica incurável e então deu o aval para que a jovem pudesse se submeter a esta medida extrema, provocou indignação em alguns países da Europa, como Reino Unido e França. As manifestações contra a decisão médica afirmavam que a mensagem passada era de que vítimas de violência deveriam ser

³⁸⁰ CALVINO, Ítalo. *op.cit.*, p. 102.

³⁸¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/jovem-vitima-de-abuso-sexual-recebe-autorizacao-para-eutanasia-19276946> (acesso em 05 jul 2018)

mortas. O horror de uma situação como essa é tão grande, que tanto cidadãos comuns quanto grupos de apoio à vida sequer chegaram a cogitar a dimensão da dor que faz o indivíduo desejar a própria morte, porque não há no futuro qualquer felicidade pela qual a vítima acredite que valha a pena sobreviver. Um horror tão grande que torna impossível viver com o trauma, fazendo com que a vítima vislumbre a morte como única solução.

Agenciar um testemunho deste teor exige muito mais de um escritor do que simplesmente tentar imaginar como se sente um personagem que está completamente apaixonado ou, então, que perdeu o emprego, até porque essas são experiências que provavelmente todo mundo já vivenciou ou ainda vai vivenciar pelo menos uma vez na vida. O escritor que dá testemunho do horror se transporta para um lugar onde quase ninguém foi; ele tem que adentrar um outro mundo, literalmente. O escritor assume-se como sobrevivente e, como acabei de demonstrar, isso não é pouca coisa.

Além disso, no momento em que o escritor opta por dar testemunho única e exclusivamente por meio da ficção, sem nenhuma alusão direta a histórias de vida específicas e sem caracterizar um personagem a partir de um indivíduo real, ele transporta essa capacidade de múltiplos agenciamentos para o leitor. Afinal, ao retratar histórias de “anônimos”, estes ganham a capacidade de se tornarem qualquer um.

Esse deslocamento de perspectiva que pode ser obtido na ficção é o recurso literário que Ricardo Piglia oferece como essencial a uma literatura que se faz “a partir da margem, a partir das bordas da tradição cultural, olhando de viés”³⁸². Ao elaborar a sexta proposta (não escrita) por Calvino para este milênio, Piglia defende que o uso da linguagem e a relação que a literatura argentina tem com a memória, devido à história de repressão e violência ditatorial do país, faz com que esta se confronte sempre com um limite da linguagem³⁸³. A partir do uso que Rodolfo Walsh faz do texto, deslocando o relato do horror para a voz de outro personagem, que não aquele que sofre, Piglia sustenta que *o deslocamento ao outro* seria a forma de se transmitir a experiência do horror.³⁸⁴ Para o autor,

Poderemos dizê-lo se encontrarmos outra voz, outra enunciação que ajuda a narrar. São sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. A verdade tem a estrutura de uma ficção em que outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. A literatura seria o lugar em que é sempre outro quem vem dizer. “Eu sou outro”, como dizia Rimbaud. Sempre

³⁸² PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. In: *Cadernos de Leitura*, s/d, n. 2, p. 1. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf> (acesso em 23 dez 2018).

³⁸³ *Ibidem*, p. 2.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 3.

há outro aí. Esse outro é o que se deve saber ouvir para que aquilo que se conta não seja mera informação, mas tenha a forma da experiência.³⁸⁵

Mas, resta a pergunta: QUEM poderia ser esse “outro”? Quem conta esses corpos? Quem testemunha? Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu deslocam para quais personagens de *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga*? E como eles incorporam o trauma das vítimas da violência ditatorial? Acredito que algumas das ideias desenvolvidas nos últimos parágrafos desta seção podem indicar um caminho para se pensar o que é ser um sobrevivente deste tipo de violência.

VIDA É VONTADE

Sintetizando algumas das reflexões dos últimos parágrafos em apenas algumas palavras-mote, chega-se a quatro termos: vida, corpo (ainda o corpo), humano e elo. Isto porque as duas últimas questões discutidas podem, por meio destes quatro termos, ser ampliadas em mais algumas. Em primeiro lugar, a indignação das pessoas com a permissão médica dada para que uma vítima de estupros sistemáticos fosse eutanasiada permite que eu me pergunte: o que é considerado como vida para as sociedades contemporâneas?

No dicionário online Priberam, à entrada “eutanásia” segue a etimologia da palavra, que vem do grego e significa “morte fácil” ou “morte feliz”.³⁸⁶ Entretanto, um ato que, a princípio, teria como missão trazer alento — o alívio do sofrimento àquele que agoniza irreversivelmente —, pode servir como justificativa para o assassinato. E isso porque uma eutanásia não necessariamente equivale ao suicídio assistido, como foi o caso da vítima holandesa mencionada anteriormente, a qual optou por colocar um fim à própria vida, solicitando judicialmente intervenção médica para obter o direito ao suicídio sem sofrimento. Em vez disso, eutanásia também pode significar retirar a vida de seres que não fizeram essa opção, como demonstrou Giorgio Agamben em *Homo Sacer*, primeiro volume de sua série homônima.

No terceiro capítulo da terceira parte do *Homo Sacer*, intitulado “Vida que não Merece Viver”, Agamben expõe como, a partir de uma afirmação da liberdade do indivíduo sobre a própria existência, o jurista Karl Binding e o professor de medicina Alfred Hoche escreveram um panfleto em favor da eutanásia que categorizava as vidas em “merecedoras ou não de viver”. No referido panfleto, “A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida”, Binding

³⁸⁵ PIGLIA, Ricardo. *op. cit.*, p. 4

³⁸⁶ <https://www.priberam.pt/dlpo/eutan%C3%A1sia> (acesso em 06 jul 2018).

primeiro classifica o suicídio como ato intocável em âmbito jurídico, visto que este diz respeito à soberania do vivente sobre a própria existência.

Dessa exceção jurídica, porém, ele deriva uma outra, a da vida que não merece viver, desclassificando a interrupção dessas vidas como homicídio.³⁸⁷ De acordo com Agamben, Binding designa duas classes de indivíduos não merecedores de vida: os doentes incuráveis e os doentes mentais. É importante notar que o jurista alemão não sugere que a eutanásia seja necessariamente autorizada pelo próprio indivíduo que não aguenta mais viver, mas também outorga este direito a “um médico ou parente próximo, e que a decisão final caiba a uma comissão estatal composta de um médico, um psiquiatra e um jurista.”³⁸⁸ O que importa para Agamben neste posicionamento de Binding é a identificação da “vida indigna de viver” com a condição do *homo sacer* prevista no direito romano antigo, como o próprio autor afirma:

Mais interessante, em nossa perspectiva, é o fato de que à soberania do homem vivente sobre a sua vida corresponda imediatamente a fixação de um limiar além do qual a vida cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio. A nova categoria jurídica de “vida sem valor” (ou “indigna de ser vivida”) corresponde ponto por ponto, [...], à vida nua do *homo sacer*.³⁸⁹

Ressalte-se que, tanto na revolta popular contra a autorização ao suicídio assistido da vítima holandesa, quanto no posicionamento dos autores do panfleto sobre a vida indigna de ser vivida, em nenhum momento, *reivindica-se que prevaleça a vontade do dono daquele corpo*. Assim como ocorre com o aborto, o centro da questão torna-se a existência ou não de vida, bem como o merecimento de sua existência.

Nesta arena biopolítica — onde travam-se constantes lutas pela preservação ou pelo abandono e/ou extermínio dos seres, independentemente de sua vontade —, observa-se o estabelecimento de uma disputa de poder, na qual prevalece a vontade de quem tem mais força política, econômica, social e/ou intelectual. A esse respeito, Gabriel Giorgi ressalta como Roberto Esposito identificou esta dinâmica, desenvolvendo então seu pensamento a partir da noção de pessoa:

Roberto Esposito interroga a genealogia a uma só vez jurídica e religiosa da noção de “pessoa”, a qual caracteriza a partir de sua distribuição desigual: nem todo corpo ou vida humana corresponde a uma pessoa; a pessoa se constitui, precisamente, a partir de sua relação com corpos que são não pessoas, e que passam fundamentalmente pelo animal para projetar-se sobre “outros”

³⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 144.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 146.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 146.

humanos (os loucos, os anormais, as crianças, os doentes, os imigrantes ilegais etc., todas as figuras que dizem respeito a uma gradação e a uma temporalização da pessoa: ainda não pessoa, já não pessoa etc.). Em todo caso, a pessoa ilumina um dispositivo onde se marcam os corpos e o *bios* em geral a partir de um princípio de domínio e de sujeição da vida: pessoa plena será aquela que tem controle sobre o próprio corpo, que se declara “dono” de seu corpo e capaz de submeter e de conduzir sua “parte animal”.³⁹⁰

Se, contudo, a questão da vontade for aprofundada, a ideia do que é vida complexifica-se enormemente. Afinal, nota-se aqui que, segundo o autor, a definição de pessoa plena está primordialmente ligada à autonomia e ao domínio total do ser sobre seu *corpo físico*. Porém, na sequência de sua reflexão, Giorgi também observa como a própria biopolítica, que se erigiu sobre uma discussão do controle e da manipulação de *corpos*, envereda para uma discussão sobre *vida*:

Se, por um lado, há todo um percurso do pensamento biopolítico que se conjuga ao redor do corpo, de seu controle, de sua gestão e disciplinamento (em uma linha clara de ascendência foucaultiana, sobretudo na análise das tecnologias disciplinares), nas últimas décadas assistimos a uma nova ênfase na noção de vida [...]. Esse deslocamento de vocabulário (quanto ao resto tão diverso) indica, talvez, a orientação de certas preocupações críticas com a reflexão sobre a vida ali onde põe em crise o terreno mais ou menos demarcado, individuado ou individualizável do corpo e onde emerge *esse domínio mais impreciso, que não se contém no corpo ao mesmo tempo que não existe fora dele*. Essa vida não é nunca “individual”, não se joga em torno de um princípio formado, mas é sempre um complexo de forças, espaçamento e relação.³⁹¹ [grifos meus]

Na discussão, então, do que é vida, além da noção geral de um corpo vivo, que está ligada ao funcionamento involuntário dos órgãos, existe uma outra dimensão da vida que não se relaciona à manutenção das faculdades orgânicas, tampouco à capacidade de autonomia sobre o próprio corpo. A essas acepções de vida, acrescenta-se a ideia de uma existência emocionalmente plena, na qual o prazer da vida para o indivíduo vai além da mera satisfação de necessidades fisiológicas, instintivas e coletivas.

Essa distinção foi observada por Antonin Artaud em “Para acabar com o julgamento de Deus”, uma espécie de prosa poética que veio a público pela primeira vez como uma emissão radiofônica em 1947, pouco antes da morte do escritor. Como se pode ver no trecho reproduzido a seguir, Artaud diferencia fome (como necessidade fisiológica) de apetite (desejo de comer), permitindo entrever uma dupla dimensão da vida:

³⁹⁰ GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 21.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 33.

Dizem/é possível dizer/há quem diga/que a consciência/é um apetite/o apetite de viver:/e imediatamente/junto com o apetite de viver/o apetite da comida/imediatamente nos vem à mente;/como se não houvesse gente que come/sem o mínimo apetite;/e que tem fome.
Pois isso também/existe:/os que têm fome/sem apetite;³⁹²

Ao fim, o autor será mais explícito, criando então o conceito de “corpo-sem-órgãos”:

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia.
O homem é enfermo porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente,
deus
e juntamente com deus
os seus órgãos
Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
então o terão libertado dos seus automatismos
e devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
como no delírio dos bailes populares
e esse avesso será
seu verdadeiro lugar³⁹³

Durante toda sua vida, Artaud sofreu com graves enfermidades físicas que lhe causavam muitas dores e demandavam constantes tratamentos e intervenções. Assim, é natural que tenha sido justamente um homem atormentado pelo sofrimento físico a postular uma rejeição de seu corpo como organismo. Muito além da relação do autor com seu próprio corpo, a crítica ao organismo e a exaltação do chamado “corpo-sem-órgãos” estão intimamente ligadas à percepção de Artaud de que as sociedades ocidentais do século XX submetiam e manipulavam cada vez mais os corpos de seus integrantes, considerando-os autômatos sem vontade, como é possível notar pelo seguinte trecho:

fiquei sabendo ontem
de uma das mais sensacionais dentre essas práticas das escolas públicas
americanas
sem dúvida daquelas responsáveis por esse país considerar-se na vanguarda
do progresso.
Parece que, entre os exames e testes requeridos a uma criança que ingressa na
escola pública, há o assim chamado teste do líquido seminal ou do esperma,
que consiste em recolher um pouco do esperma da criança recém-chegada para

³⁹² ARTAUD, Antonin. “Para acabar com o julgamento de Deus”. In: <http://bibliotecanomade.blogspot.com/2008/01/arquivo-para-download-para-acabar-com-o.html> (acesso em 07 jul 2018).

³⁹³ ARTAUD, Antonin. *op. cit.* <http://linconcevableunivers.blogspot.com/2010/11/para-acabar-com-o-julgamento-de-deus.html> (acesso em 07 jul 2018). [Disposição formatada automaticamente pelo editor de texto, não é do autor.]

ser colocado numa proveta
 e ficar à disposição para experimentos de inseminação artificial que
 posteriormente venham a ser feitos.
 Pois cada vez mais os americanos sentem falta de braços e crianças
 [...]

 Pois é necessário produzir,
 é necessário, por todos os meios de atividade humana, substituir a natureza
 onde esta possa ser substituída,
 é necessário abrir mais espaço para a inércia humana,
 é necessário ocupar os operários
 é necessário criar novos campos de atividade³⁹⁴ [grifos meus]

Posteriormente, a ideia de um corpo-sem-órgãos lançada pelo dramaturgo francês seria retomada e ampliada por Deleuze & Guattari em *O Anti-Édipo*, sendo então o corpo-sem-órgãos definido por estes autores como um conjunto de práticas que constrói, regula e faz fluir a produção desejanste³⁹⁵. Porém, ainda que o capitalismo e as formas de organização social contemporâneas acabem por condicionar a produção do desejo nos indivíduos que as integram, uma coisa muito diferente é afirmar que o corpo-sem-órgãos de uma pessoa “morreu”. E, enquanto é óbvio o fato de que não pode haver vida sem sua dimensão orgânica, a pergunta que se impõe é: de que pode ser chamada a vida orgânica *completamente* destituída de sua dimensão desejanste?

Agamben nos lembra que, para os prisioneiros dos campos de extermínio, ela chamava-se “muçulmano”, denominação dada àquele indivíduo dentro do campo que, apresentando um quadro grave de subnutrição, desistia de tentar a sua sobrevivência, passando a vagar como um “zumbi” pelos campos até o momento em que morriam ou então eram levados para as câmaras de gás. Ao analisar a figura do “muçulmano” nos campos de concentração, o autor identifica que:

O muçulmano é não só, e nem tanto, um limite entre a vida e a morte; ele marca, muito mais, o limiar entre o homem e o não-homem.
 [...] Existe, portanto, um ponto em que, apesar de manter a aparência de homem, o homem deixa de ser humano. Esse ponto é o muçulmano, e o campo é, por excelência, o seu lugar.³⁹⁶

Assim, em todo o capítulo dedicado ao “muçulmano”, Agamben procura demonstrar as formas pelas quais aquelas pessoas nos campos eram levadas a uma condição de inumanidade, e que, para resumir, envolviam a perda da dignidade e da comunicação que a vida no *Lager*

³⁹⁴ ARTAUD, Antonin. *op. cit.*

³⁹⁵ Estas propostas estão expostas em detalhe no primeiro capítulo da obra: “As máquinas desejanstes”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme & Schizophrénie: L’anti-oedipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.

³⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 62.

provocava. Mais do que isso, é interessante que se notem duas características da presença dos chamados “muçulmanos” nos campos.

Ao mesmo tempo em que esses seres extremamente degradados entravam numa inércia e se isolavam, eles eram hostilizados, desprezados e ignorados tanto pelos outros prisioneiros quanto pelos soldados da SS. Assim, sem comunicação, consideração nem contato, é de se compreender que a condição limite daquele que Agamben considera como “a testemunha integral” — ou seja, o indivíduo que viveu a experiência do horror até o fim e sucumbiu à sua desgraça, ou então, aquele que foi levado às câmaras de gás — esteja num limbo inacessível para os outros e para a linguagem. Ou seja: o testemunho de sua experiência aparece invariavelmente como um silêncio.

O SOM DO SILÊNCIO

I.

Quando eu cursava minha graduação em Piano na UFRJ, havia dois pontos sobre os quais minha professora não cansava de insistir durante as aulas: o tempo e a pausa. Irritava-se com facilidade quando errávamos o ritmo, dizendo que a gente não tinha seriedade nem paciência para contar, “engolindo” os tempos. O mesmo acontecia com as pausas. “Não ignorem as pausas.” “Se o compositor colocou, é porque elas estão ali por uma razão.” “Elas são importantíssimas.” “Só tem nota porque tem pausa.”, ela dizia.

Na notação musical tradicional, as pausas indicam o silêncio. Geralmente desvalorizamos o silêncio, como se ele fosse um vazio, e isso não é verdade. Porque, como dizia um outro professor da mesma instituição, a música é a única arte que te apunhala pelas costas. Você pode se recusar a entrar num museu ou num cinema, mas do rádio alto do seu vizinho você não tem como fugir.

Essa colocação do professor João Vidal me lembra de uma conversa que tive com meu pai quando eu era bem pequena, devia ter uns seis anos. Apesar de não ser um homem muito afeito a intelectualidades, meu pai tinha muito interesse pelas ciências naturais, sobre as quais ele aprendia em documentários de televisão. Primeiro pela TV Cultura e, depois da popularização da televisão a cabo, pelo *Discovery Channel*.

Lembro-me bem desse dia, estávamos no apartamento de Ubatuba, um “quarto e sala” precário comprado por insistência da minha mãe, que tinha adoração por praia. Não sei por que começamos uma conversa sobre som, depois do jantar. Primeiro vieram as explicações mais

científicas que ele sempre fazia, em seguida os exemplos de experimentos. E eu me impressionei com uma coisa que ele disse: que o silêncio era impossível. Perguntei: mas como assim? Porque se você colocar uma pessoa num quarto totalmente à prova de som, ela vai ser capaz de ouvir as batidas do próprio coração.

A forma como eu capto e consigo entender a importância que o som tem para o silêncio é com a *fermata*, termo que no italiano cotidiano é utilizado para designar a parada de ônibus. Uma curva com um ponto logo abaixo, este sinal pode ser colocado sobre uma nota musical ou uma pausa, e indica que se deve parar neste local mais tempo do que a notação indica. Na teoria, a *fermata* dobra o tempo da nota ou da pausa. Porém, num coro ou orquestra, quem diz quando a *fermata* termina é o regente. E uma *fermata* em pausa cria uma atmosfera suspensiva muito grande. Você ali, com o olhar fixo no regente da orquestra (ou nos seus colegas, para o caso de um grupo de música de câmara), com os instrumentos em riste; para os cantores, diafragmas abertos e rijos, o ar pronto para sair. Não há vazios nenhum ali. Ou então, para que um leitor que é apenas ouvinte melhor compreenda, o que seria de uma bateria de escola de samba sem a famosa “paradinha”? O som só tem sentido porque existe o silêncio, que não é vazio, mas é preenchido por um som de outra ordem. Mas então, qual é o som do silêncio?

O som do silêncio é sua forma mais corpórea. Todos que absorveram um mínimo das aulas de Física no colégio sabem que o som se ouve porque a vibração emitida e transmitida pelo ar é captada pelos tímpanos e decodificada pelo cérebro. É um processo que se dá pelos corpos: os que emitem o som, os que transportam o som... Mas isso não é tão perceptível. Para o som ser percebido no silêncio, ele tem que agir muito mais na nossa “carne”. Como dizem que fez Beethoven.

Reza a lenda que, quando da composição da nona sinfonia, Beethoven já estava completamente surdo. Assim, ele mandou cortar as pernas de um piano de cauda para que, com a cabeça encostada no chão, ele pudesse sentir as vibrações das notas enquanto tocava e trabalhar em sua última sinfonia.

II.

Dentro do mundo da linguagem articulada, porém, o corpo do silêncio pode ser uma experiência muito mais difícil e dolorida. Nos romances aqui analisados, temos dois personagens que são capazes de articular a linguagem, ainda que de maneira comprometida: Gregório, em *As Horas Nuas*, e Saul, em *Onde Andará Dulce Veiga?*. Eles pertencem a esse mundo de silêncio porque foram submetidos a situações de violência extremamente

traumatizantes, que os fizeram transpor o limiar da “inumanidade” a que Agamben se refere quando descreve a condição do “muçulmano”. Assim, a radicalidade das vivências é que é impossível de ser transformada em linguagem. Ou então sua capacidade de verbalizar as experiências é que foi perdida.

No jargão dos torturadores existe a expressão “quebrar”, usada para indicar não o desmonte do corpo físico do preso — embora isso ocorra, os castigos corporais são meios e não fins —, mas sim sua destruição moral e psicológica. Um exemplo excelente de “quebra” do prisioneiro através da tortura está presente na peça *Incêndios*, de Wajdi Mouawad. Quando a personagem principal, Nawal, é levada presa por suas atividades de resistência ao regime, ela ganha na cadeia o epíteto de “a mulher que canta”. Isto porque Nawal, mesmo mal-nutrida e mantida em isolamento, não deixava de cantar. Profundamente irritados com a sua resistência interna, os diretores da prisão então chamam Abou Tarek, um torturador conhecido por sua crueldade extrema, para “quebrá-la”, o que finalmente ocorre depois de Abou torturá-la, estuprando-a até que ela engravidasse.³⁹⁷

Gregório e Saul, depois de presos e torturados, são devolvidos ao mundo “quebrados”. Pertencem a um outro lugar, no limiar entre “humano” e “inumano”, como percebe o jornalista quando encontra Saul pela primeira vez depois da prisão (“embora olhasse direto para mim, compreendi que não me via. Nem a mim, nem a nada ou ninguém fora dele mesmo. Habitava outro mundo [...] Perdido em galáxias, a cabeça jogada para trás, as pálpebras azuis semicerradas, longe de nós e de tudo, sozinho no volante de sua loucura.”³⁹⁸). Ou então, pode-se dizer que Saul e Gregório são apenas organismos, sem gosto ou vontade, como atesta Rosa Ambrósio sobre o cadáver do marido no funeral (“cobriram sua cara com uma organza ou filó, não importa. Fizeram o que bem entenderam do *corpo esvaziado* e nele imprimiram a própria vontade.”³⁹⁹).

Essa quebra, assim como ocorre com o “muçulmano” dos campos, manifesta-se, por um lado, numa cisão dos personagens com a linguagem. Saul saiu da cadeia enlouquecido, foi colocado num manicômio, onde talvez tenha passado por uma lobotomia (“Da têmpora direita até quase a nuca, fios grisalhos espetados circundavam uma cicatriz rosa, sinuosa feito cobra.”⁴⁰⁰) e, no momento em que o jornalista o encontra, ele vive confinado num quarto de cortiço no bairro paulistano do Bom Retiro. No único encontro que o jornalista tem sozinho

³⁹⁷ *Incêndios*. Direção: Dennis Villeneuve. França/Canadá: Micro_Scope, 2010, 130 min.

³⁹⁸ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 173.

³⁹⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 48-49. (grifos meus)

⁴⁰⁰ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 209.

com o Saul “quebrado”, percebe no homem enlouquecido essa ausência da comunicação pela palavra articulada:

Ele gritou. Não era um grito, mas um grunhido, um ronco sem forma, como se a dor não encontrasse palavras. [...] Ele tornou a gritar, a gemer sem palavras, [...] eu não sabia que linguagem usar com ele, eu não conhecia aquilo, nunca estivera daquele lado das coisas.⁴⁰¹

Já o personagem Gregório, ainda que não tão radicalmente quanto Saul, também saiu da cadeia transformado e silenciado, como notou sua esposa, Rosa (“Ah, voltou mas irreconhecível. Gaguejava de repente, ele que falava tão bem nas suas aulas, conferências. Trôpego, eu ouvia às vezes seus passos e tinha vontade de chorar, mas o que aconteceu, meu Pai! Conta pelo amor de Deus, o que fizeram com você?... , Então ele disfarçava, eu disfarçava, nós disfarçávamos, esse verbo, passado-não-sei-mais.”⁴⁰²).

É então pela lembrança e pelo olhar dos outros personagens que a figura do torturado vai aparecendo no texto. Mas não só. Gregório não consegue escrever uma linha do que aconteceu na cadeia, mas seu ato de abandono da vida faz alastrar e materializar sua dor (até então escamoteada pelos familiares). Rosa entra em depressão, passa a beber, seu amante a abandona... enfim, a mulher encarna o sofrimento do marido morto. Mais do que dar testemunho pelo relato, o corpo da atriz é testemunho em ato.

Mas, se assim como Saul, Gregório perdeu sua “centelha de vida” na cadeia, sua decisão pelo suicídio pode ser considerada não só como um ato de desespero, em busca de aplacar um sofrimento físico e emocional, mas também como um movimento de reivindicação de poder sobre o seu próprio corpo e a sua vida. Já a situação de Saul pode ser considerada como uma espécie de ato reflexo.

Torturado e enlouquecido, seu corpo carrega as marcas dos atos infligidos contra ele. Assim como os santos e santas da Idade Média, que carregavam em seus corpos os estigmas que demonstravam o toque do divino em suas almas, as feridas de Saul atestam a brutalidade sofrida na cadeia e no manicômio. Não à toa, o estado de seu corpo é descrito como nojento, doente, degradado: os dentes escuros e podres, a boca cheia de pus e feridas, os braços picados de agulha, o corpo magro e a cabeça raspada e com cicatrizes.

Saul, que é a presença sombria mais reprimida dos dois, manifesta-se ele mesmo em pura corporeidade. Tudo o que o homem sofreu incorpora-se no romance através dos traços em seu corpo, conforme as impressões do jornalista, evidentes nos trechos transcritos abaixo:

⁴⁰¹ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, pp. 210-211.

⁴⁰² TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 142-143.

Jogado entre trapos, com um robe de seda puída, um dragão nas costas, Saul soluçava. [...] e a cabeça dele, sem a peruca loura igual aos cabelos de Dulce Veiga, era quase completamente raspada. [...] Da têmpora direita até quase a nuca, fios grisalhos circundavam uma cicatriz rosa, sinuosa feito cobra. [...] Saul soluçava arranhando o ferro da cabeceira da cama com as unhas vermelhas, e eu tremia um pouco, chegando cada vez mais perto.

Estendi a mão, toquei seu ombro. Gravetos finos, soltos dentro de um feixe, os ossos deslizaram embaixo dos meus dedos. Ele voltou-se. No rosto deformado pela loucura e pelo sofrimento, apenas os olhos continuavam iguais, castanhos muito claros.

[...] Passei a mão por sua cabeça, os fios muito curtos espetavam as palmas esfoladas das minhas mãos. Ele parou de arranhar o ferro da cama, torceu uma ponta do robe. Lembrava um gato sarnento, escorraçado, igual a um que eu vira certa vez, depois de atropelado, arrastando as vísceras pela sarjeta sem poder morrer.

[...] Entreaberta, a boca dele cheirava mal, os lábios cobertos de partículas purulentas, dentes podres. Uma cara de louco, uma cara de miséria, de maldição.⁴⁰³

Enquanto silêncio de Saul faz-se testemunho na materialização de seu corpo no texto de *Onde Andará Dulce Veiga?*, a presença de Gregório em *As Horas Nuas* se dá pelas lembranças de Rosa e da empregada, Dionísia — em geral fazendo alusão a alguma das sequelas físicas da tortura, como a mão tremente quando acendia o cachimbo, ou as fortes dores de cabeça que sentia —, e pela decadência física e emocional de Rosa. A manifestação do silêncio do personagem, porém, está na escolha do narrador que dá testemunho da experiência integral de Gregório, momento em que ele “submerge”, e se suicida simulando um infarto: seu gato, Rahul.

É justamente um animal, ser privado de palavra articulada, quem tem mais intimidade com o personagem. Se sua filha e sua mulher se esquivavam num jogo de “faz de conta” para não enfrentar os traumas de Gregório, Rahul é aquele que, além de estar presente nos momentos mais importantes e difíceis, parecia compreendê-lo melhor. Quando Gregório sai da cadeia e volta para casa sem avisar ninguém, é Rahul quem está lá (“Comecei a chorar, por que não me avisou? Chegar assim sozinho, ninguém para recebê-lo! Ele me fez sentar, pegou minha mão e disse que foi recepcionado por um gato. E apontou para Rahul em cima da mesa.”⁴⁰⁴).

Depois, na noite em que comete suicídio, o gato é novamente quem compartilha com ele o momento final, e depois faz seu relato:

Restava o testemunho de um gato e foi esse testemunho que o fez hesitar. Ficou me olhando, pensativo: e se o bicho, consciente de que o dono está morrendo, sofrer essa morte? Tomou-me em seus braços, apertou-me demoradamente contra o seu peito, Então, meu gato?...

⁴⁰³ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, pp. 209-212.

⁴⁰⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 141.

Levou-me à poltrona da sala e nela me acomodou tendo o cuidado de me rodear de almofadas, a noite estava fria. Passou a mão na minha cabeça. Passou a mão nos meus olhos para limpá-los da excessiva umidade. [...] Quando ouvi o ruído do seu pé acionando o pedal da tampa metálica [da lixeira], pulei da poltrona, entrei de novo no escritório e fiquei encolhido no canto que me pareceu o mais escuro. Ele chegou um pouco arfante. [...] Tremeu inteiro. Lágrimas escorriam pelo seu nariz, pela boca quando inclinou a cabeça para o peito. Subi nos seus joelhos que se colaram num tremor que fez sacudir a cadeira. Gregório! eu chamei. E o meu miado de dor foi o grito que ele não deu. Até que aos poucos a dor foi diminuindo. Continuou a massagear o peito banhado de suor e com a outra mão afagou minha cabeça. Seu olhar líquido encontrou o meu, entendi o que quis me dizer, a dor estava passando. Cessou o tremor das pernas. Estendeu-as num relaxamento. [...] A máscara úmida apagou-se tranquila. Recostou a cabeça na almofada da cadeira e fechou os olhos. Fechei os meus.⁴⁰⁵

Após a morte de Gregório, Rahul, com seu poder de ver espíritos, ainda sente sua presença algumas vezes (“Encontrei-o no escritório uma semana depois do suicídio”⁴⁰⁶), e lamenta quando ele desaparece por completo (“Três anos, já?... Não voltaria mais, disso eu estava certo. Ainda assim, a esperança.”⁴⁰⁷). E, diferente dos familiares, que rapidamente se ocupam em remover os pertences e desmontar o escritório do professor falecido, Gregório lamenta a perda de seu companheiro. Depois de tudo doado, sobra apenas o aparelho de som. Neste momento, Rahul manifesta seu desgosto:

Restou o aparelho de som. Grande demais, hem?!... Mas logo ela resolveu o teorema, Diogo compraria dois aparelhos modernos, entendia tanto de som. [...] Telefonou à Ananta, será que as meninas da Delegacia de Defesa da Mulher não gostariam de ganhar um deslumbrante toca-discos? Sentei-me em cima da caixa e ali fiquei até que os homens vieram buscá-lo. Ela adoçou a voz melíflua, Rahul querido, quer sair daí? Continuei imóvel, duro de ódio. Diogo veio por detrás e me agarrou, Não insista, gato! Fugi do seu colo e fui para a cozinha. [...] Sentei-me na poltrona de tecido florido. Nada mais restara ali da presença de Gregório, muita sabedoria da sua parte transformar os escritos em bolas de papel, conhecia bem seus herdeiros. Menos matéria para o fogo. [...] A única vantagem do bicho sobre o homem é a inconsciência da morte e da morte estou consciente. Resta-me o consolo da morte sem bagagem, deixo uma coleira antipulga. Duas vasilhas e uma almofada.⁴⁰⁸

Considerado como inferior perante o ser humano, o animal, ironicamente, não tem a violência sofrida negada por Rosa e seus familiares e amigos. No capítulo 11, o momento em que Gregório é encontrado morto no escritório é reencenado, só que a vítima é a gatinha Lorelai,

⁴⁰⁵ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 101-102.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 127.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pp. 128-129.

uma filhote doada a Rosa por sua amiga, Lili, e que caiu de uma janela apenas três meses depois de sua chegada.

A atriz, desesperada e escandalosa, não tem dúvida de que a gata se matou (“— Minha gatinha se atirou da janela! Lorelai se matou!”⁴⁰⁹). Ananta, que na ocasião da morte de Gregório foi categórica de que se tratava de um infarto (“Compartilhou do exame com o colega quando ele recomeçou o exame.[...] Sim, não há dúvida, ela disse. Espero que tenha sido rápido.”⁴¹⁰), desta vez acolhe sem hesitar a ideia de Rosa (“— Os gatos também se matam”⁴¹¹).

Diogo é quem, de modo velado — uma troca de olhares —, constata o que de fato se passou, e toma as medidas práticas que envolvem um falecimento. Quando do suicídio de Gregório, é ele que se dá conta de que o professor tirou a própria vida, encarando Ananta: “Diogo aproximou-se. Trocaram um olhar demorado e no olhar a resposta, Já está feito. Ele quis assim. [...] voltou-se para Ananta que estava lívida. Vou tomar algumas providências, falou com calma, desviando o olhar para o chão.”⁴¹² E, na ocasião da queda de Lorelai, ao confrontar Rahul: “— Era uma gata bobinha, ela não se matou, aconteceu outra coisa, disse e voltou para mim o olhar malicioso. Ele sabe.”⁴¹³

Duas mortes em que Rahul é a única testemunha. Porém, diferente de Gregório, seu íntimo companheiro, aqui Rahul é suspeito. Ele nega ter causado a queda de Lorelai, mas termina seu relato de maneira a indicar que talvez ele de fato possa ter matado a gata:

Ainda uma vez Diogo acertou, Lorelai não tinha nem ideia da morte. Gostava de me provocar sabendo por instinto que eu era inofensivo e ainda assim, provocava. Quando enjoou da provocação, resolveu brincar sozinha. Subiu no parapeito da janela e começou a mexer na cortina. De repente enroscou a pata no forro. Enrolou-se nele. Perdeu o equilíbrio e lá se foi sem ter tido tempo de dizer Miau.

— Miau, digo por ela e por todos os gatos que saltaram das janelas das prisões.⁴¹⁴

Esta última frase de Rahul admite, pelo menos, duas interpretações. A primeira: mesmo não tendo envolvimento direto no acidente, ele tem sua parcela de responsabilidade no ocorrido, assim como as sequelas da violência ditatorial influenciaram na opção de Gregório pelo suicídio. A segunda: numa posição em que é potencial agente da violência, Rahul se comporta justamente como o governo militar. Oculta os fatos e forja versões. Esta última interpretação

⁴⁰⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 149.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 149.

⁴¹² *Ibidem*., p. 97.

⁴¹³ *Ibidem*., p. 151.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

da fala de Rahul me foi sugerida pela menção feita pelo gato a um enroscar-se em panos e suicídios em prisões. Afinal, é bem sabido que Vladimir Herzog, morto na prisão em decorrência da tortura, teve sua morte forjada como um suicídio por enforcamento com uma tira de pano.

Lucas Ferraz, autor da reportagem sobre o depoimento de Silvaldo Leung Vieira — o fotógrafo responsável pela conhecida foto de Herzog morto, com o corpo dependurado nas grades da janela de sua cela —, relata que os suicídios “fabricados” eram uma estratégia utilizada para encobrir mortes de presos políticos por tortura:

No Brasil de 1975, os “suicídios” nos porões da repressão eram quase uma rotina. Um deles foi o do tenente reformado da PM paulista e militante do PCB José Ferreira de Almeida, o Piracaia, que morreu após ser detido no DOI-Codi, em agosto. Segundo o relato oficial, Piracaia se enforcou amarrando o cinto do macacão à grade da cela.

Os “suicídios” eram fonte de discussão no governo Geisel (1974-79) e de atritos entre militares e o governador de São Paulo, Paulo Egydio Martins. Em 1975, segundo “Direito à Memória e à Verdade” (2007), livro editado pela Presidência da República, 14 militantes foram mortos por agentes do Estado.⁴¹⁵

Por essa perspectiva, Telles reflete em seus personagens — os dois gatos (Lorelai e Rahul), Gregório e Diogo — não só as consequências da violência ditatorial em suas vítimas, mas também a dinâmica de comportamento do agressor. No caso em questão, os militares que agiram a serviço do Estado nos porões da ditadura, e também as Forças Armadas e as instituições dos governos democráticos, em suas atitudes de ocultamento dos fatos e de pouca ação no sentido de esclarecê-los, respectivamente.

Ainda a respeito do silêncio, é importante ressaltar que as passagens narradas por Rahul, ao contrário da personagem Rosa, que em vários pontos do romance comunica seus sentimentos e lembranças para a analista, para a filha ou para a empregada, estão todas encerradas em sua mente, afinal, como ele próprio afirma, “poderia ter dito, *se pudesse dizer*”⁴¹⁶. Assim, o relato de Rahul está contido no silêncio do bicho e, portanto, é inacessível ao ser humano.

Entretanto, uma das últimas frases do trecho citado apresenta uma curiosa antítese. Rahul diz: “a única vantagem do bicho sobre o homem é a inconsciência da morte e da morte estou consciente”. A frase admite múltiplas conclusões. Se os bichos são inconscientes da morte e ele não, então ele não é bicho. Ou então, podia se considerar que, já que ele é bicho e

⁴¹⁵ FERRAZ, Lucas. O instante decisivo. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05 fevereiro 2012. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19030&keyword=silvaldo%2Cfoto%2CHerzog&anchor=5745985&origem=busca&pd=ad7132600252f39e7466988a6dcd326c> (acesso 28 dez 2018).

⁴¹⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 149. (grifo meu)

consciente da morte, então não há vantagem em ser bicho. Ou ainda, que ele é um bicho anômalo, pois, diferente dos outros, tem consciência da morte.

De fato, se for utilizada a ideia de devir-animal conforme Deleuze & Guattari a concebem no capítulo X de *Mil Platôs*, podemos afirmar que Rahul é anômalo. De acordo com os autores, a ligação que se estabelece entre homem e bicho, não é da ordem da filiação (molar), mas sim, da ordem da aliança (molecular). Desse modo, ela só é possível entre indivíduos do bando que estão no limiar de seu grupo. Nos homens, o arquétipo do anômalo é o do feiticeiro, e, nos bichos, o do lobisomem, ou então de algum bicho que apresente uma posição de borda no bando, como é o caso da camundonga Josefina, de Kafka, no exemplo dado por Deleuze & Guattari:

O indivíduo excepcional tem muitas posições possíveis. Kafka, mais um grande autor dos devires-animais reais, canta o povo dos camundongos; mas Josefina, a camundonga cantora, tem ora uma posição privilegiada no bando, ora uma posição fora do bando, ora se insinua e se perde anônima nos enunciados coletivos do bando.⁴¹⁷

E é exatamente esta a posição de Rahul. Ele tem lembranças de suas outras existências como gente (ainda que ele às vezes suspeite que elas na realidade são fruto de sua imaginação), assim como tem a capacidade de acesso a um suposto plano espiritual (enxerga espectros de pessoas mortas). Além disso, tem um nome de gente (“Tenho um nome de gente na minha condição de gato.”⁴¹⁸) e dado por ele mesmo (“proteste com miados tão escandalosos que ele voltou a rir. — hauuuuul!... hauuuuul!..., ele repetiu [...] Seu nome agora é Rahul!”⁴¹⁹).

Essa conexão tão íntima entre homem e gato permite que se explore um outro aspecto do testemunho do trauma e da condição das vítimas de violência extrema, e que tem relação com os outros dois termos dos quatro que retirei da discussão estabelecida na primeira seção. Se na segunda seção dissequei o modo como vida e corpo se relacionam, agora é chegada a hora de verificar o que “humano” e “elo” têm a dizer que venha esclarecer mais sobre o testemunho do trauma nos romances analisados.

⁴¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4, p. 25.

⁴¹⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 92.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

*TUDO O QUE MOVE É SAGRADO*⁴²⁰

Conforme foi observado nas seções anteriores, as pessoas vítimas de uma violência extrema e/ou sistêmica são levadas a transpor um limite, no qual uma parte delas “morre” ou se “quebra”. Viu-se que, nas reflexões de Agamben sobre o “muçulmano”, esse limite coloca os indivíduos numa condição de inumanidade.

A respeito deste umbral entre humano e não humano, Agamben ressalta na sua reflexão que dois testemunhos muito relevantes do mecanismo de desumanização dos campos (de Primo Levi e Robert Antelme) trazem em seus títulos, respectivamente, um questionamento sobre o que era ser homem (*É isto um homem?*) e a reivindicação de uma condição biológica que confere humanidade (*A espécie humana*). O filósofo italiano interessa-se, sobretudo, pelo título do sobrevivente francês:

Para Antelme, o que estava em jogo nos campos era uma reivindicação “quase biológica” de pertença à espécie humana, o sentimento último de pertencer a uma espécie. [...]

É importante que ele use o termo técnico *espèce* [...]. Trata-se de fato de pertença biológica em sentido estrito [...], e não de uma declaração de solidariedade moral ou política.⁴²¹

É curioso que, depois de despido dos atributos metafísicos que em geral designam o que é ser um humano (linguagem, dignidade, vontade de vida e desejo), o sobrevivente vai buscar nos atributos corporais e biológicos as qualidades para identificar o que é “um homem”. Este movimento desesperado de apego à forma humana biológica — em especial vindo de um francês “*de souche*”, nascido e criado numa sociedade saturada de sentido, berço do Iluminismo e da Metafísica — demonstra o tamanho do colapso gerado pelo horror da Segunda Guerra, pois denota uma virada na *forma de ver o mundo* para aqueles que viveram nos (e sobreviveram aos) campos.

A forma de ver o mundo é o que rege a concepção de humanidade em várias sociedades ameríndias do Brasil — conforme observou e teorizou Eduardo Viveiros de Castro. Vejamos como o perspectivismo ameríndio pode auxiliar no entendimento da condição de inumanidade das vítimas de violência extrema.

Em sua convivência com os índios Araweté, do alto Xingu, Viveiros de Castro identificou na cosmologia destes povos que o que denota o “humano” é a identidade na relação

⁴²⁰ GUEDES, Beto. Amor de índio. In: *Amor de Índio*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1978.

⁴²¹ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 65.

que os seres estabelecem com as coisas do mundo e com os outros seres. Nas palavras do antropólogo: “Humano é o nome de uma relação e não de uma substância”.⁴²² Portanto, se eu e mais um grupo de seres percebemos as coisas e os seres do mesmo jeito, somos humanos entre nós.

Entretanto, mesmo se o perspectivismo parece, a princípio, ser um relativismo, ele não o é, como o autor esclarece:

A ideia de um mundo que compreende uma multiplicidade de posições subjetivas traz logo à mente a noção de “relativismo”. [...] A teoria perspectiva ameríndia está de fato supondo uma pluralidade de *representações* sobre o mesmo mundo? [...] é o exato inverso que se passa: todos os seres veem (“representam”) o mundo da *mesma maneira* — o que muda é *o mundo que eles veem*. [...] sendo humanos entre si mesmos, “em seu departamento”, os não-humanos veem as coisas como os humanos as veem — isto é, como nós humanos as vemos em *nosso* departamento. Mas as coisas *que eles veem*, quando veem *como nós vemos*, são *outras*: o que para nós é sangue, para os jaguares é cerveja.”⁴²³

Dentro desta cosmologia, o corpo assume uma importância muito grande, pois, se a forma com que um ser apreende as coisas do mundo é o que lhe confere humanidade, é no corpo que se manifestam o que as coisas do mundo serão para nós. E não só o corpo enquanto aparência física, mas também enquanto comportamento, ou seja, como forma de se colocar diante do mundo e dos seres.

Assim, diferente de uma impressão de “vale-tudo” — afinal, tudo seria uma questão de ponto de vista —, o perspectivismo ameríndio supõe uma rigidez que gera inquietação, afinal, não pode haver “pontos de vista sobre o ponto de vista”⁴²⁴, como é o caso do exemplo sugerido pelo autor:

Se um homem começa a ver os vermes que infestam uma carcaça animal como peixes grelhados, à maneira dos urubus, ele deve concluir que algo lhe ocorre: sua alma foi roubada pelos urubus, ele está se transformando em um deles, está deixando de ser humano para seus parentes (e vice-versa); em suma, ele está gravemente doente, ou mesmo já morreu e não sabia.⁴²⁵

Mas se, no perspectivismo, ser humano é ter um ponto de vista específico sobre as coisas do mundo que se expressa pelo corpo, ao mesmo tempo, essa capacidade de ocupar um ponto de vista é uma faculdade do espírito, como pode-se perceber pela citação acima. De modo que, no perspectivismo, corpo e “alma” estão em conexão: o primeiro expressando e tornando

⁴²² VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 47.

⁴²³ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁴²⁴ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 229.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 63.

possível a “humanidade” e a segunda produzindo esta “humanidade” de cada ser. Então, ao se observar a situação dos indivíduos quebrados pela tortura física e psicológica sob a luz do perspectivismo, parecem agora mais claras tanto a indagação de Levi (É isto um homem?) quanto a reivindicação biológica de pertencimento de Antelme (A espécie humana).

A perversão acumulada em todas as atitudes e comportamentos para com os prisioneiros no cárcere faz com que, aos poucos, se destrua totalmente a perspectiva existente naquelas pessoas sobre o seu mundo. Daí a razão do suposto “sem sentido” dos campos, como relatado pelos sobreviventes: desde regras de limpeza e conduta estapafúrdias até a crueldade extrema e desnecessária, que começava já na remoção das pessoas até os campos, como relata Levi no capítulo “Violência Inútil”, de *Os afogados e os sobreviventes*. Acontece que a ausência de um porquê é ela própria uma razão: destruir por completo a humanidade de um vivente. Eliminar de dentro dele seu ponto de vista sobre o mundo, torna-o um “falso” humano, pois fora o invólucro de carne com formato de gente, não se sabe mais o que está ali.

Prova disto é a perda do elo entre os chamados “muçulmanos” e os outros prisioneiros, como já foi mencionado nas seções anteriores. Por um lado, porque estes já não viam naqueles identificações com sua forma de ver o mundo, mas também pelo pavor de saber que poderiam a qualquer momento ter “a alma roubada”, como coloca Langbein, conforme citado por Agamben: “O estágio do muçulmano era o terror dos internados, pois nenhum deles sabia quando tocaria também a ele o destino do muçulmano, candidato certo para as câmaras de gás ou para qualquer outro tipo de morte”⁴²⁶.

Num primeiro momento, a condição de inumanidade poderia ser comparada a estar “sem fundamento”, conforme Vilém Flusser descreve em *Bodenlos* (termo que significa “sem chão”). Estar “sem fundamento”, para o autor, significaria perder a sua representação de mundo devido a uma destruição geográfica ou cultural, como Flusser descreve:

Que os ingleses tinham fundamento não representava problema. Tinham sua anglicidade. Mas que os refugiados não tinham perdido o fundamento, isto é que era surpresa. Esperavam voltar para Praga. Que Praga? A do carnaval da morte? E outros eram sionistas. Esperavam ir para a Palestina. Para fazer o quê? Criar realidade? Se não há fundamento?⁴²⁷

Note-se aqui que a destruição, a morte e a desgraça que a guerra traz, ainda que traumatizantes, não necessariamente retiram o indivíduo de sua condição humana. O colapso

⁴²⁶ LANGBEIN, Hermaan. *apud*. AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.*, p. 59.

⁴²⁷ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos - uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 37.

externo pode levar a uma espécie de alienação insensível, como no caso de Flusser⁴²⁸, ou então conduzir a uma valorização das coisas que realmente “importam”; daquilo que pode ser de fato chamado de vida, para além de regras e expectativas sociais, como defende Artaud em “O Teatro e a Peste”:

De suas bizarrices, seus mistérios, suas contradições e seus traços faz-se compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e que se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os domínios da sensibilidade. [...]

Uma vez que a peste se instala numa cidade, os quadros regulares se arruinam, não há mais serviços urbanos, exército, polícia, prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a as pessoas disponíveis para o serviço. [...]

Este incêndio espontâneo que a peste acende por onde passa, sabe-se bem que não é outra coisa além de uma imensa liquidação.

Um desastre social tão completo, uma tal desordem orgânica, este transbordamento dos vícios, esta espécie de exorcismo total que angustia a alma e a impulsiona a um limite, indicam a presença de um estado que é, por outro lado, uma força extrema onde encontram-se em carne viva todas as forças da natureza no instante em que esta está em vias de realizar algo de essencial.⁴²⁹

Ao contrário da sensação de decadência e de derrota experimentada pelos personagens de *As Horas Nuas* e *Onde Andará Dulce Veiga?*, como já foi explorado nas seções “Todo um mundo caiu” e “Aqui ninguém vai pro céu”, a condição em que se encontram Gregório e Saul é muito mais severa. Não é um mundo que “morre”, mas sim eles que “morrem” para um mundo no qual ainda estão inseridos e que não lhes é mais acessível.

Depois de tudo que foi aqui discutido, percebe-se que esta morte não é necessariamente física, mas também espiritual, expressando-se pela via do corpo, como constata-se no depoimento de Edson Teles à Comissão da Verdade Rubens Paiva. Em 1972, aos 4 anos de

⁴²⁸ “Doravante não se pertencia mais a ninguém e a lugar nenhum, era-se independente. Tudo isto, a cidade e seus habitantes, os bárbaros que a ocupavam, e a própria família, não passava de teatro de fantoches. A gente olhava tudo isto de cima. E tal visão abria horizontes de um céu infinito. Doravante tudo era possível. E para dentro de tal possibilidade sem limite a gente se precipitava, de coração sangrento, mas de espírito aberto.” FLUSSER, Vilém. *op. cit.*, p. 33.

⁴²⁹ “De ces bizarreries, de ces mystères, de ces contradictions et de ces traits, il faut composer la physionomie spirituelle d’un mal qui creuse l’organisme et la vie jusqu’au déchirement et jusqu’au spasme, comme une douleur qui, à mesure qu’elle croît en intensité et qu’elle s’enfonce, multiplie ses avenues et ses richesses dans tous les cercles de la sensibilité. [...] La peste établie dans une cité, les cadres réguliers s’effondrent, il n’y a plus de voirie, d’armée, de police, de municipalité; des bûchers s’allument pour brûler les morts, au hasard des bras disponibles. [...] Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu’il n’est pas autre chose qu’une immense liquidation. [...] Un désastre social si complet, un tel désordre organique, ce débordement de vices, cette sorte d’exorcisme total qui presse l’âme et la pousse à bout, indiquent la présence d’un état qui est d’autre part une force extrême et où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d’essentiel.” ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard, 1964. pp. 33 e 39. (tradução própria)

idade, Edson foi sequestrado pela Operação Bandeirante e levado à prisão, onde estavam seus pais, Maria Amélia de Almeida Teles e César Augusto Teles.⁴³⁰ Ao se encontrar com a mãe torturada, a impressão do menino é de que aquele é apenas um corpo, onde outrora se encontrava o “espírito” da mãe.

Quando eu vi o rosto, eu não o reconheci. Ele já estava roxeado, desfigurado. E me causou um forte estranhamento porque eu pensei: ‘quem é esta pessoa que tem a voz da minha mãe? Mais do que a voz, tem o jeito de se comunicar comigo que eu reconheço claramente, mas não é a minha mãe.’⁴³¹

No caso de Gregório, a morte interna e sua perda de contato com o mundo lhe são insuportáveis, e ele opta pela concretização externa da morte interna. Já Saul continua existindo fisicamente num corpo duplamente fantasmagórico: primeiro, porque perdeu a “humanidade”; e segundo, porque encarna as características de uma pessoa desaparecida (Dulce Veiga), que até o final do romance ninguém sabe se está viva ou morta (“aquele morto-vivo travestido de outra morta-viva”⁴³²). Assim, Saul vive a existência indiferente à vida que muitos desumanizados apresentavam nos campos.

Incapazes de expressão pela linguagem articulada ou escrita, restaria ao sobrevivente a tarefa de fazer o relato em seu lugar, incorporando em seu testemunho uma presença, a do submerso. Agamben define a relação entre “afogado e sobrevivente” no testemunho como uma indivisível intimidade. Por esta óptica, a testemunha aparece, de certo modo, inferiorizada: é um ser que necessita dar voz a uma experiência que ele não viveu por completo, afinal, ele não “tocou o fundo”, ou seja, não se tornou um muçulmano nem morreu. Resta sempre a impressão de que se os submersos pudessem fazer seu relato, ele seria imensamente melhor e mais completo, afinal, embora privados de palavra, eles é que seriam detentores da experiência completa.

Se a questão, porém, for pensada a partir do perspectivismo ameríndio, (como eu acredito que possa ser feito) é possível retirar o sobrevivente desta situação de relativa inferioridade em que ele se encontra no pensamento de Agamben. Como já foi exposto aqui, condicionar a humanidade à forma como se percebe as coisas e os outros seres do mundo, ao invés de fazer da vivência algo cômodo porque relativo, traz consigo uma espécie de assombro constante, visto que não é possível estar sempre em transição entre mundos, como explica

⁴³⁰ Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-e-janaina-teles/index.html> (acesso em 04 jan 2019).

⁴³¹ TELES, Edson. *O abismo na história*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 79.

⁴³² ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 175.

Viveiros de Castro: “As perspectivas de cada espécie devem ser mantidas cuidadosamente separadas, pois são incompatíveis⁴³³”

Os únicos indivíduos capazes de estabelecer uma comunicação entre as perspectivas são os xamãs — que também podem ser comparados aos feiticeiros e anômalos da relação que se estabelece no devir-animal, conforme já discuti anteriormente —, mas ainda assim, com muita prudência, visto que, dentro do perspectivismo, este é um procedimento que oferece muitos riscos. Ao se observar o que diz o mesmo autor sobre a condição do xamã, é possível identificar uma relação entre sua posição especial dentro da cosmologia ameríndia àquela do sobrevivente:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras compostas entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, *eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer*. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política — uma diplomacia.⁴³⁴

SAUL: SEM PORTA-VOZ

Se se considera, então, o sobrevivente que dá testemunho como uma espécie de xamã, ele está, ao contrário do que se postula, numa posição especial, pois ele é aquele capaz de acessar o mundo por uma perspectiva que não é a dele, e relatar a experiência aos seus semelhantes. E essa condição é tão difícil de ser alcançada que, em *Onde Andará Dulce Veiga?*, não há personagem que ocupe este lugar, fazendo esta ponte entre mundos para Saul. Os dois personagens que mais se aproximam de estabelecer esta ligação com Saul são o jornalista e Márcia. A jovem, porém, tem um acesso limitado ao mundo de Saul, que talvez toque o de sua filha apenas no que tange a dependência que ambos possuem das drogas para aliviar a dor e fazer esquecer momentaneamente as memórias ruins.

Ainda assim, Márcia estabelece alguma conexão com seu pai, que o péssimo estado de saúde sugere que tenha sido muito mal cuidado pelos amigos de sua mãe, que se responsabilizaram por ele depois que saiu do manicômio onde fora internado (“— ...uns amigos de minha mãe cuidavam dele. — Que amigos? — Amigos, ora. Gente que você não conhece.

⁴³³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *op. cit.*, p. 63.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 49.

Ninguém o suportava mais. Eu gostei dele, eu entendi a loucura dele. Afinal, já fui louca também.”⁴³⁵).

O jornalista estabelece uma ligação ainda mais restrita com Saul. Ainda que quando jovem ele tenha compartilhado o momento em que foi preso, ele nada pode atestar sobre sua experiência na prisão. É verdade que o beijo de Saul no jovem narrador — antes que ele deixasse o apartamento de Dulce na fatídica tarde da prisão — fez com que os dois se tornassem estranhamente íntimos um do outro. Como, porém, o romance de Abreu traz uma infinidade de referências a outras obras, inclusive da cultura pop, esta também pode ser considerada apenas como mais uma delas.

O beijo de Saul no jornalista pode ser visto como uma referência ao belíssimo companheirismo construído em *O Beijo da Mulher-Aranha*, de Manuel Puig. Neste romance, Valentín Arregui, um preso político de esquerda (assim como Saul), e Luís Molina, um homossexual (como o jornalista) que cumpre pena por sedução de menores, compartilham a cela de um presídio argentino nos anos 1970. A convivência faz nascer uma forte e ambígua amizade entre os dois e, ao final, no momento em que Molina será solto, Arregui consuma este sentimento parte fraternal, parte erótico, com um beijo.

Já o beijo do jornalista em Saul faz alusão a *O beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, peça na qual, por compaixão a um moribundo atropelado por um ônibus, o personagem Arandir atende a seu último desejo e o beija. Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, *O beijo no Asfalto* é a peça na qual Alberto Veiga está trabalhando e, no momento em que o jornalista o entrevista, no capítulo 35, ele assiste ao ensaio da cena final, na qual Arandir é morto e seu sogro o beija, confessando a ele seu amor. Inclusive, a alusão é feita abertamente por Abreu, como se percebe no seguinte trecho, quando o Saul enlouquecido demanda o beijo do jornalista.

Ele exigiu:

— Então me beija.

Ficou me olhando sereno, sarnento, embalando a si mesmo dentro do robe com o dragão verde e vermelho. [...] Como alguém que vai morrer no próximo minuto pediria a um desconhecido, sangrando no asfalto, ele pedia.⁴³⁶

Este beijo não estabelece nenhuma conexão que possibilite ao personagem ter uma ideia de toda a experiência de Saul na prisão e no manicômio. Na realidade, o jornalista encara a situação mais como uma espécie de grotesca missão a ser cumprida, como ele próprio coloca:

Eu repeti, de outra forma, aquele vago conhecimento assim: é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho

⁴³⁵ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 188.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 212.

onde eu serei inteiramente eu. Pensei então na GH de Clarice mastigando a barata, em Jesus Cristo beijando as feridas dos leprosos, pensei naquela espécie de beijo que não é deleite, mas reconciliação com a própria sombra. Piedade, reverso: empatia.⁴³⁷

O momento em que o jornalista beija Saul parece mais importante para o jornalista, como um processo pessoal de cura do trauma e da culpa, do que um momento de cumplicidade entre dois sobreviventes. Depois do instante de serenidade que o beijo do jornalista lhe proporciona, Saul ouve as sirenes da ambulância que vinha buscá-lo e se desespera, lembrando-se de choques — se dos recebidos na prisão ou no manicômio, não se sabe, talvez dos dois. Ele grita: “— Os fios, os fios não [...] — As faíscas, não!”⁴³⁸

Repetição variada do passado: Saul será preso novamente, e na presença do jornalista. Porém, ele agora sente-se livre da culpa:

De repente, como um vampiro de filme de terror barato, ele gritou outra vez, jogou-se sobre mim, tentando enfiar as unhas vermelhas nos meus olhos. Mas já nos perdoamos, pensei sem medo. E desviei o corpo, ele bateu de encontro à penteadeira. O espelho quebrado rolou em cacos pelo chão, sete anos de azar, pensei ainda, mas não para mim, não tinha sido eu.⁴³⁹

Com o trauma retrabalhado, o jornalista tem o caminho livre para ir ao encontro de Dulce e enfrentar o próprio futuro.

RAHUL: TESTEMUNHO IMPOSSÍVEL?

Como visto anteriormente, o gato Raul é quem estabelece um elo com o personagem Gregório, tornando-se a única testemunha do momento final do professor, quando sozinho em casa ele simula um enfarto e comete suicídio. Ou seja, o relato do momento da morte é feito pela perspectiva do gato e, portanto, na “vida real”, ele não aconteceria.

A opção de Telles em fazer do gato um dos narradores-personagem, porém fora de uma abordagem fantástica — afinal, Rahul não tem poderes mágicos; ele não pode falar, assim como nada do que ele pensa é captado pelos outros personagens —, permite que se amplie aqui a reflexão sobre um último aspecto do texto de *As Horas Nuas*.

Em *O Animal que logo sou*, Jacques Derrida inicia todo um questionamento acerca da condição animal a partir do sentimento de vergonha experimentado por ele ao ser visto nu por

⁴³⁷ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 212.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 214.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 214.

sua gata, que o encara impaciente até que ele lhe abra a porta do banheiro.⁴⁴⁰ A sensação de estar fazendo “papel de bobó”, pois não haveria por que sentir vergonha diante de um gato, faz com que ele se pergunte:

Vergonha de que, e nu diante de quem? Por que se deixar invadir pela vergonha? E por que esta vergonha que me faz ruborizar por ter vergonha? [...]

Diante do gato que me vê nu, eu tenho vergonha *como* um animal que não tem noção de sua nudez? Ou, ao contrário, tenho vergonha *como* um homem que tem consciência da nudez? Quem sou eu afinal? Quem é que eu sou? A quem perguntar se não ao outro? E talvez ao próprio gato?⁴⁴¹

É importante aqui levar em consideração que Derrida segue uma sequência para pensar a questão homem-animal (os fins do homem - passagem de fronteiras - animal autobiográfico), chegando então à conclusão de que alcançar o fim do homem, ou seja, o limite da humanidade, o coloca numa posição de ultrapassar fronteiras, atitude que o leva ao contato com o animal, o qual ele afirma ser o “outro”.⁴⁴²

O “outro” é um duplo: pode ser tanto espelho de nós mesmos, onde enxergamos semelhanças com nossos próprios modos de ser e de nos comportar; quanto uma refração, onde projetamos aquilo que não somos, ou tudo o que negamos em nós mesmos. Esse é, porém, apenas o *nosso* olhar diante do outro.

Quando Grada Kilomba, por exemplo, discute o processo de silenciamento que o branco opera contra o negro, simbolizado pela máscara facial desenvolvida para este fim (como a da escrava Anastácia), a autora indica que o silenciamento se dá por uma necessidade de projeção: o branco projeta no indivíduo negro aquilo que ele julga não ser o próprio dele, e que, em geral, são atributos negativos (desonestidade, amoralidade, roubo, hipersexualização...).⁴⁴³ Dentro da lógica da colonização, a fala do branco subverte o esquema real e transfere ao negro aquilo que, de fato, quem realiza é o explorador:

No âmbito do racismo, a boca torna-se o órgão da opressão por excelência, representando o que os/as brancos/as querem – e precisam – controlar. [...]

Fantasia-se que o sujeito Negro quer possuir algo que pertence ao senhor branco: os frutos, a cana-de-açúcar e os grãos de cacau. Ela ou ele quer comê-los, devorá-los, desapropriando assim o mestre de seus bens. Embora a plantação e seus frutos pertençam “moralmente” ao/à colonizado/a, o colonizador

⁴⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006, pp. 30-31.

⁴⁴¹ “*Honte de quoi et nu devant qui? Pourquoi se laisser envahir de honte? Et pourquoi cette honte qui rougit d'avoir honte? [...] Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte comme une bête qui n'a plus le sens de sa nudité? Ou au contraire honte comme un homme qui garde le sens de la nudité? Qui suis-je alors? Qui est-ce que je suis? À qui le demander sinon à l'autre? Et peut-être au chat lui-même?*” *Ibidem*, pp. 18 e 20. (tradução própria)

⁴⁴² *Ibidem*, pp. 17-18.

⁴⁴³ KILOMBA, Grada. A máscara. *PISEAGRAMA*. Belo Horizonte: 2017, n. 11, pp. 27-28.

interpreta esse fato perversamente, invertendo a narrativa e lendo-o como roubo. “Estamos levando o que é Deles/as” torna-se “Eles/elas estão tomando o que é nosso”.

Estamos lidando aqui com um processo de recusa, já que o mestre nega seu projeto de colonização e o impõe ao/à colonizado/a. É justamente esse momento – no qual o sujeito afirma algo sobre o outro que se recusa a reconhecer em si próprio – que caracteriza o mecanismo de defesa do ego.

No racismo, a recusa é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial: “Eles/elas querem tomar o que é Nosso, por isso têm de ser excluídos/as”. A informação original e elementar – “Estamos tomando o que é Deles/as” – é negada e projetada sobre o/a “Outro/a”. “Eles/elas estão tomando o que é nosso”. O sujeito Negro torna-se então aquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado. Enquanto o sujeito Negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano.⁴⁴⁴

Dentro da relação homem-animal, Derrida inverte a perspectiva ao se “ver visto” por seu gato, pois percebe o outro enquanto sujeito que elabora uma ideia acerca dele: o que meu gato vai pensar de mim ao me ver assim, pelado? A vergonha da nudez demonstra que o autor toma o animal como seu semelhante, como um “humano”; ele deixa de “objetificá-lo”. Derrida aqui se tornou vulnerável, permitindo-se ser afetado pelo outro.⁴⁴⁵ E, quando estabelecemos de fato um contato com o outro, ele se torna “humano”.

Quantos de nós não temos *pets*, os quais “humanizamos”, levando para procedimentos similares aos que nos submetemos nos salões de cabeleireiro, de onde eles saem com gravatinhas ou lacinhos, a depender do sexo? Quantos “donos” de cães não os castram sem necessidade alguma, apenas porque “faz bem ao animal” ou porque “acalma” bicho que mora em apartamento? Fora toda a mercadoria vendida em *pet shops*, uma grande parte dela mais útil aos “donos” do que aos animais. E os pássaros, cujo canto achamos lindo e os prendemos em gaiolas? Isso para não falar dos zoológicos. O verdadeiro deslocamento na direção de uma humanização do bicho não tem relação com uma busca por semelhanças com nosso próprio comportamento, mas sim com um movimento nosso, que nos faz vulneráveis ao animal. Quem é esse outro? Ele está feliz? O que ele quer e pensa de mim?

Derrida conclui que “ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada jamais me dará tanto a pensar sobre esta alteridade absoluta do meu semelhante ou do próximo do que os momentos em que me encontro nu sob o olhar de um gato.”⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ KILOMBA, Grada. *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴⁵ o conceito de vulnerabilidade, de Suely Rolnik, foi exposto na seção “No traço de Deleuze”.

⁴⁴⁶ “Il a son point de vue sur moi. Le point de vue de l'autre absolu, et rien ne m'aura jamais tant donné à penser cette altérité absolu du voisin ou du prochain que dans les moments où je me vois nu sous le regard d'un chat.” DERRIDA, Jacques. *op. cit.* p. 28. (tradução minha)

Segundo o filósofo, este deslocamento de ponto de vista também pode ser encontrado nos textos, que se classificam em dois tipos: os que se preocupam em estabelecer os próprios do homem, definindo o que falta ao animal a partir de uma idealização do que é ser humano; e aqueles que se comprometem em escrever levando em consideração o ponto de vista do animal.⁴⁴⁷

Depois de tudo que foi discutido, já não é mais possível pensar no animal como um ser a quem “falta” algo, mas sim como uma criatura que tem outra perspectiva do mundo, a qual não partilhamos. Ao que tudo indica, é isto o que Telles sugere em seu romance. Por este aspecto, inclusive, *As Horas Nuas* talvez seja o texto aqui analisado que explora com maior profundidade a questão do silêncio e de sua incorporação na escrita, pois toma para si a missão de dar palavra junto a um outro historicamente considerado incapaz de produzi-la: o animal.

No capítulo final de *As Horas Nuas*, seguindo as orientações de um delegado, Renato Medrado volta ao apartamento de Ananta para um último exame em busca de pistas que pudessem indicar onde andaria a prima. Quem está com a chave e abre a porta é Dionísia, a empregada de Rosa. Sem nada encontrar, ele agradece à mulher e prepara-se para partir. Ela então afirma restar ainda uma pessoa a falar: Rahul. Meio aturdido ao saber que se trata do gato, Renato afirma: “Mas gato não tem palavra!” No que a empregada replica: “Esse até que fala demais às vezes.”⁴⁴⁸ O jovem advogado desconversa e sai. Porém, ao dar as costas para partir, sente-se observado. E ao virar, ele se vê visto pelo gato. Aquele olhar, junto da afirmação aparentemente absurda da empregada, levantam a possibilidade da nossa incapacidade. Ou melhor, abre uma possibilidade para se pensar na pluralidade de perspectivas. Talvez estejamos de fato apenas em diferentes zonas de contato, exceto nessas situações extremas, onde anômalos (bichos) e feiticeiros (gente) conseguem fazer a travessia e atestar o que está do lado de lá.

Ou seria nossa suposta dificuldade de contato apenas falta de boa vontade e indiferença para com as formas de expressão de um outro que, ao ser destituído de “humanidade”, torna-se para nós tão facilmente manipulado, explorado e torturado?

⁴⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *op. cit.*, pp. 31-33.

⁴⁴⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 245.

REPOSITÓRIO

re·po·si·tó·ri·o

substantivo masculino

1. Lugar onde se deposita ou guarda alguma coisa;
2. Coleção de artigos referentes a um assunto;
3. Coleção de leis;
4. Altar que se eleva na rua para descansar a custódia que se leva na procissão.⁴⁴⁹

Do latim *repositorium*, que significa um artefato onde se acomoda algo, como um prato ou bandeja; Termo utilizado na Idade Média para designar um armário, baú, armazém ou sepultura.⁴⁵⁰

ISTO NÃO É UM REPOSITÓRIO

Quando me veio à mente a ideia de desenvolver uma pesquisa que buscasse identificar como a violência ditatorial se inscreveu na literatura brasileira produzida após a redemocratização, tinha consciência de que pretendia discorrer sobre a escrita de um “silêncio”. Num primeiro momento, porém, pensei em concentrar minha investigação no modo como a literatura incorporou o silêncio daqueles que morreram em decorrência das torturas sofridas quando estiveram sob a custódia da polícia da repressão, bem como dos indivíduos que foram executados.

⁴⁴⁹ *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (online). <http://dicionario.priberam.org/reposit%C3%B3rio> (acesso em 14 nov 2018).

⁴⁵⁰ <https://en.wiktionary.org/wiki/repositorium> (acesso em 14 nov 2018).

No escopo destas vidas aniquiladas por assassinato estão incluídos os chamados “desaparecidos entre aspas”⁴⁵¹, em geral integrantes da resistência à ditadura mortos pela polícia do regime em circunstâncias ignoradas, e cujos restos mortais também têm localização desconhecida, num movimento de ocultação de provas do governo ditatorial operado sobretudo após 1974, a fim de garantir o controle da transição.⁴⁵²

Minha intenção refletia-se no título da primeira versão do projeto de pesquisa: “Contar os mortos: memória e arquivo da testemunha integral da ditadura na literatura pós-redemocratização”. Ao fim do primeiro ano do Mestrado, porém, a versão definitiva do projeto entregue para apreciação ao programa de pós-graduação apresentava algumas modificações, o título novamente indicando o principal deslocamento do meu prisma de observação. Ao invés de “contar os mortos”, eu me propunha então a “contar os corpos”. A princípio, essa mudança poderia significar apenas a opção em utilizar um jogo de palavras para dizer a mesma coisa: que eu queria analisar como o trauma das vozes silenciadas pela ditadura aparecia no texto literário. O uso do termo corpos no lugar de mortos, porém, apontava noutra direção.

A primeira cena de *Shoah*, uma realização fílmica de Claude Lanzmann, de 1985, mostra um homem que canta enquanto conduz um pequeno bote ao longo de um riacho cercado por um bosque muito bonito. Ele salta do bote, olha em torno de si e diz que é difícil reconhecer, mas era ali mesmo, ali queimava-se gente. A câmera então tira o foco do rosto do homem para voltá-la para o local em questão, um campo aberto e limpo, arborizado ao fundo, todo gramado. Quem quer que ali estivesse sem a informação dada pelo sobrevivente, jamais poderia imaginar que um local tão bucólico pudesse ter sido um ponto de incineração de gente.

Uma construção abandonada, porém, é rapidamente tomada pela natureza, que reassume o que é seu e cuida para que a presença humana não deixe vestígio, ainda mais quando se trata de ocupações precárias ou provisórias, como tendas e galpões. Nas praias da Normandia, região norte da França, se não houvesse um cuidado na preservação das fortificações e bunkers, bem como uma ênfase histórica e turística dada aos destroços militares do dia D encalhados em suas praias — e que só aparecem quando a maré baixa —, talvez a grossa maioria dos visitantes apreciaria somente a vista das praias, com suas falésias soberbas.

O mesmo ocorre com as edificações onde há ocupação humana. Num prédio público ou numa rua de tráfego intenso, os vestígios de um crime, por exemplo, são solapados pelo serviço

⁴⁵¹ Expressão utilizada pelo personagem Renato Medrado quando conversa com dr. Leon, delegado responsável pela Delegacia de Pessoas Desaparecidas. TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 190.

⁴⁵² De acordo com Edson Teles, quando tem início a *Reabertura* há a necessidade de ocultação de provas dos crimes. Assim, a ditadura continuou a assassinar os opositores, porém passou a declará-los como desaparecidos, sumindo com os corpos. Cf. TELES, Edson. *O abismo na história*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 27.

de limpeza, pela passagem de pessoas e veículos, e até mesmo pela chuva, o sol forte, uma ventania. É o conhecimento que nos faz alerta para o peso histórico de cada lugar.

Lembro-me bem da primeira vez em que percebi que minhas pesquisas sobre a ditadura começavam a orientar meu olhar e minhas sensações. Feriado da padroeira de 2016, e eu aguardava o resultado da seleção para o Mestrado. Minha avó falecera no dia anterior, então meu marido à época resolveu me levar para um passeio, tentando espantar o estado de melancolia em que eu caíra. Saímos para uma volta, primeiro o “mirante”, que é como os cariocas apelidam carinhosamente Niterói. Passamos por todos os “pontos-chave” da cidade: a ponte, o MAC, a praia de Icarai... e depois um lugar onde eu nunca tinha ido: a Fortaleza de Santa Cruz.

Um forte antiquíssimo, com uma vista muito bonita das praias e do Rio. Mas não há visita desacompanhada, é preciso estar com o guia, o que gera a contingência de ter que explorar o local junto com outros visitantes. Um passeio sem maiores intercorrências, até que uma senhora muito exuberante, morena, de cabelos compridos, num vestido branco muito justo e cheio de fendas, perguntou ao guia onde é que ficavam as celas dos presos durante a ditadura. Ele apontou para um andar abaixo de nós, e informou que ali não eram permitidas visitas.

Algumas coisas me chamaram a atenção (além da aparência daquela mulher). Primeiro o modo com que ela se dirigiu ao guia, como quem está numa festa de casamento querendo saber onde fica a mesa dos doces. E, em seguida, sua reação à resposta do jovem, como quem ouve que, numa festa de casamento, não há mesa de doces. Minha perplexidade só foi maior com a cena na área restrita, justamente em frente às celas, onde o guia dissera que ficaram os presos da ditadura. Havia uma faixa enorme estendida que dizia algo como “Almoço da família militar”, mesas e cadeiras de plástico, e algumas pessoas se servindo de uma feijoada.

Um almoço de feriado de alguma agremiação de famílias de militares, o jeito sadicamente curioso daquela desconhecida... era muita “gula” espalhada num local tão sóbrio, com histórico de prisões e violência. Revoltada, minha vontade foi perguntar àquela turista por que ela queria ver a cadeia, mentir a ela que minha mãe tinha sido torturada lá, algo assim, para trazer ao ambiente um pouco do seu “carma” de horror. Mas mantive o silêncio.

Em meados do primeiro ano do Mestrado, as exposições e memoriais sobre a ditadura, que eu não deixava de visitar, me pareciam todos cansativos e repetitivos: censura à imprensa e às artes, repressão a manifestações e movimentos de oposição, tortura, prisões, exílio, abertura, anistia... sempre em sequência. Ao mesmo tempo, as manchetes dos jornais na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, as falas dos atores nas novelas dos anos 1970 e 80 no Canal

Viva⁴⁵³, os filmes, as placas de inauguração de obras públicas, os bares, os edifícios, as leis, o comportamento das pessoas mais velhas, da polícia, da minha família... em tudo eu via um rastro da ditadura.

Alguns talvez me acusem de paranoia, mas o fato é que, do mesmo modo que assistir ao seriado “Gigantes da Indústria” no *History Channel* transforma completamente uma visita a Nova Iorque (que tem por todo canto o “dedo” de Cornelius Vanderbilt, Andrew Carnegie, J. P. Morgan e John Rockefeller), pesquisar a última ditadura em vigor no Brasil me fez ver as consequências de suas políticas para além da perspectiva das curadorias de museus e órgãos públicos. Percebi então que, para mapear como a literatura incorporou a violência ditatorial, eu deveria contar mais do que os cadáveres. Seria necessário contar os corpos.

Explorei, então, na primeira parte deste trabalho, o corpo das nossas instituições democráticas em sua relação com as reações à ditadura no corpo da literatura brasileira. Em seguida, identifiquei como o corpo social e espacial do país apresentava as sequelas do governo dos militares. Neste momento, iniciei a análise do *corpus* selecionado, observando como o comportamento dos personagens e o modo como a cidade era retratada nestes romances podiam ser considerados como um testemunho da violência ditatorial. Em meu plano inicial, a terceira, e última, parte estava reservada para a análise da inscrição dos personagens mortos em consequência da tortura e também daqueles em situação de desaparecimento.

Contudo, acabei dissertando longamente a respeito da manifestação do silêncio dos mortos por tortura pela ditadura civil-militar — o personagem Gregório, de *As Horas Nuas*, e Saul, em *Onde Andará Dulce Veiga?*. Depois de ter escrito pouco mais de 130 páginas, me dei conta de que ainda restava um objeto importante a ser explorado: os personagens desaparecidos dos dois romances.

A princípio, essa ocorrência me pareceu natural, visto que é comum que ocorram desvios durante o processo de construção do pensamento. Meu primeiro impulso, então, foi escrever o último capítulo dando atenção exclusiva à expressão da morte e da violência contra os chamados “desaparecidos” no *corpus* selecionado. Mas depois me indaguei: por que eu não tinha iniciado minha reflexão pelos personagens desaparecidos e pela forma como os escritores trataram a questão do desaparecimento em seus romances? Por que eu até aqui havia me dedicado quase que exclusivamente a discorrer sobre a morte decorrente dos traumas gerados pela tortura?

⁴⁵³ Canal da empresa Globosat especialmente dedicado a reprisar conteúdo de entretenimento da Rede Globo, como novelas, seriados e programas de auditório.

O romance de Caio Fernando Abreu tem em seu título a motivação norteadora da história: a busca pela cantora Dulce Veiga, desaparecida misteriosamente no fim dos anos 1960. A cantora é o centro das investigações e das matérias redigidas pelo narrador (o jornalista), bem como o foco da atenção do chefe da redação (Castilhos) e do dono do *Diário de Notícias* (Rafic). O personagem torturado e enlouquecido, Saul, aparece como uma lembrança pouco clara (ainda que instigante) na memória do jornalista e é mencionado laconicamente pelos personagens em seus depoimentos a ele (“Verdade que ela teve uns envolvimento estranhos por aí. Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia.”⁴⁵⁴).

Ananta Medrado, psicanalista e vizinha de Rosa Ambrósio, é personagem que está viva e presente em *As Horas Nuas* até o capítulo 12, ou seja, em 2/3 da obra, diferente de Gregório, o falecido marido de Rosa. Além disso, grande parte do texto dos outros 6 capítulos se concentra em narrar os esforços do primo da personagem, Renato Medrado, em encontrá-la. Poder-se-ia então dizer que, tecnicamente, Dulce e Ananta seriam corpos muito mais presentes do que são Saul e Gregório. Mesmo assim, a análise da forma com que Caio Fernando Abreu e Lygia Fagundes Telles contextualizaram a violência ditatorial a partir da história dessas duas personagens desaparecidas tinha sido, até aquele momento, deixada de lado.

Concluí, então, que o desvio de rumos que ocorreu no meu processo de escrita não se tratava de mera casualidade, mas sim de uma manifestação sintomática da condição do desaparecido na sociedade. Feita a constatação, decidi expor a situação de abandono e esquecimento a que foram relegados os desaparecidos na estrutura do meu texto, dissimulando este trecho como uma espécie de falso anexo, justamente pela natureza deste: a de uma seção suplementar onde são colocadas informações consideradas não essenciais à compreensão da ideia desenvolvida.

A escolha do termo repositório foi feita visando instigar a curiosidade do leitor, e também para indicar onde, daqui em diante, pretendo acomodar os corpos tido como desaparecidos nos romances estudados, construindo assim uma espécie de arquivo da situação daqueles que foram mortos durante o regime militar e dos quais se desconhece o local onde foram depositados os restos mortais.

Isto não é, portanto, um repositório. Porque ele é, na realidade, a conclusão deste trabalho. E, isto não é um repositório. Pois ele apenas cria uma representação por escrito das covas onde jazem estes cadáveres.

⁴⁵⁴ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.* p. 119.

Como foi mencionado anteriormente, Edson Teles explica a inversão nos números de mortos e de desaparecidos alcançada em 1974, apresentada pelo *Dossiê Ditadura*, da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos na Ditadura, pela necessidade do governo de controlar a transição para o regime democrático e ocultar provas das graves violações perpetradas pelas Forças Armadas, sobretudo contra os opositores do regime.⁴⁵⁵ Na apresentação do livro *Mortos e Desaparecidos Políticos: Reparação ou Impunidade?*, Janaína Teles corrobora a interpretação de seu irmão, mas vai além, apontando que “a imposição do esquecimento iniciou-se ainda em abril de 1964, quando os primeiros assassinatos promovidos pelo regime militar apareceram mascarados pela versão de suicídio”⁴⁵⁶.

Passados mais de 50 anos do golpe de 1964, e 34 anos do fim da transição para a democracia, é certo que as pessoas que constam nas listas oficiais das comissões como “desaparecidos políticos” estão mortas. As constatações dos irmãos Teles acerca do assunto apontam para a luta dos familiares destes “desaparecidos” em esclarecer as circunstâncias em que se deram essas mortes e que sejam identificados e restituídos os corpos às famílias, para que estas possam sepultá-los e o processo do luto aconteça.

Janaína Teles identifica na ação do governo ditatorial de desaparecer com indivíduos a imposição do esquecimento que parece mais com um silenciamento eterno e sem descanso, porque mantém a vítima numa espécie de “antessala do purgatório”; nem de fato viva, nem morta de verdade. Segundo a autora:

não mais havia a notícia da morte, um corpo, atestados de óbito — essas pessoas perderam seus nomes, perderam a possibilidade de ligação com seu passado, tornando penosa a inscrição dessa experiência na memória social. Sinistra construção do esquecimento esta orquestrada por meio do terror do *desaparecimento* de opositores políticos, porque deixa viva a morte dessas pessoas por intermédio da tortura que é a ausência de informações e de seus corpos. Aos seus familiares só é permitido lembrar sempre a ausência, reacendendo permanentemente o desejo de libertar-se de um passado que, no entanto, permanece vivo.⁴⁵⁷

A Lei no. 9.140, a chamada Lei de Mortos e Desaparecidos — embora tenha tido resultados práticos, ao possibilitar às famílias obterem atestados de óbito e abrirem inventários e pedidos de indenização ao Estado — não vinha sanar a principal questão para os familiares das vítimas: esclarecer as circunstâncias em que ocorreram as mortes e proporcionar a restituição

⁴⁵⁵ TELES, Edson. *op. cit.* p. 27.

⁴⁵⁶ TELES, Janaína. *Mortos e Desaparecidos Políticos: Reparação ou Impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 11.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, pp. 11-12.

dos restos mortais. Edson Teles ressalta que a referida lei, inclusive, criava uma situação alienante no plano discursivo, mas que refletia a real condição em que essas famílias se mantinham:

Os familiares dos desaparecidos, ao final do processo, além da indenização, recebiam um atestado de óbito sem a causa da morte e a data certa do ocorrido. Algo como: “faleceu de acordo com a Lei 9.140/95...”, parecendo que os desaparecidos morriam pela segunda vez e novamente sem a presença de seus corpos. Ou ainda, simbolicamente sua *causa mortis* seria a Lei 9.140. De certo modo, ao reconhecer a responsabilidade, o Estado democrático desaparecia mais um pouco o corpo de quem resistiu à ditadura. Sem a apuração das circunstâncias do desaparecimento, a localização do corpo e a responsabilização pelo crime, a história do desaparecimento permaneceu velada e esquecida nos arquivos mais escondidos das FFAA.⁴⁵⁸

Em *As Horas Nuas e Onde Andará Dulce Veiga?*, dois de seus personagens principais são desaparecidos. E, embora ambos os romances tratem das consequências da violência ditatorial, estes personagens não se enquadram numa situação similar à dos indivíduos considerados como “desaparecidos políticos”, pois seu desaparecimento não equivale necessariamente à morte e nem foram diretamente motivados por questões políticas. Tanto é que Dulce Veiga é encontrada no final do romance.

Essa característica pode ser creditada a um recurso utilizado para dar conta da experiência do horror na literatura, recurso este já discutido na seção anterior: o deslocamento ou distanciamento, conforme elaborado por Ricardo Piglia em *Uma proposta para o novo milênio*. Assim, os dois escritores “fogem à regra” da ficção que tematizou a violência da ditadura e não elegem o arquétipo clássico do “desaparecido político” aos personagens sumidos de seus romances: o integrante de alguma organização clandestina de resistência ao regime. Ao invés disso, Lygia Fagundes Telles “dá fim” em Ananta, a psicanalista “sem-graça”, ativista dos direitos das mulheres sem vida pessoal e sexual; e Caio Fernando Abreu, faz do destino da glamorosa e atormentada cantora Dulce Veiga o mote de sua narrativa.

Ainda assim, a angústia de ter um parente desaparecido equipara-se à das famílias dos opositores do regime e são feitas comparações com a situação desses indivíduos. Em *As Horas Nuas*, a eterna inquietação gerada pela falta de esclarecimentos das condições em que ocorreu a morte é muito bem explorada no capítulo 14. Quando Renato Medrado, primo de Ananta, conversa com dr. Leon, responsável pela Delegacia de Pessoas Desaparecidas, o delegado lhe narra como exemplo o caso de Danares, sua sobrinha que morreu afogada, mas cujo o corpo nunca foi encontrado:

⁴⁵⁸ TELES, Edson. *op. cit.* p. 45.

Menina bonita, nem quinze anos. Foi nadar com as coleguinhas no Rio Piracicaba, nadava muito bem. Um domingo bonito, o rio rolando calmo. Afastou-se um pouco dos outros que ficaram vendo sua cabecinha avançar na água espumosa. Nenhum gesto de cansaço, nadava firme. Desviou-se para o meio do rio ao contornar uma pedra maior, tinha pedras naquele trecho, ficaram esperando que ela reaparecesse [...]. Não apareceu mais, sumiu ali mesmo diante de todos. Reviramos o rio, a cidade, as redondezas. Nada. Se morreu, o cadáver não foi encontrado, é como se tivesse virado espuma. Meu irmão Karlos quase ficou louco, acho que começaram aí os problemas cardíacos. Até hoje a pobre da cunhada não se recuperou, vive às voltas com cartomantes, videntes. [...] Um ano depois foi vista na Rodoviária de Ribeirão Preto, a colega de escola comprava um bilhete quando deu com Danares no balcão do café tomando um guaraná. Danares! ela chamou mas assim que recebeu o troco do bilhete e olhou de novo Danares já estava embarcando num daqueles ônibus, viu quando a amiga subiu a escadinha. [...] Mandei investigar, nada. Nada. E os telefonemas então? [...] até um primo de Goiás telefonou altas horas da noite para dizer à minha cunhada que tinha acabado de ver a Danares no aeroporto de Curitiba, era ela, sem dúvida que era ela, tomava um avião para São Paulo em companhia de um homem de meia-idade, com uma pasta preta. Alarme falso, seu nome não constava em nenhuma lista de passageiros, ninguém se lembrava do casal. Alguns meses depois, num baile de Carnaval em Presidente Prudente, foi vista dançando muito satisfeita, fantasiada de havaiana. Mandei meus homens. Até hoje lá está o seu quarto igualzinho ao dia em que saiu para nadar ⁴⁵⁹

Um pouco antes de relatar o caso do desaparecimento/morte de Danares, porém, dr. Leon pergunta decidido, como quem parece ter descoberto uma pista, se Ananta tinha envolvimento com política, levantando a hipótese de que seu sumiço possa ter essa motivação. Pela primeira vez em *As Horas Nuas*, trata-se da questão dos assassinatos ocultados pelo Estado:

“[...]Bateu de repente o punho na mesa. E a política? Esses movimentos feministas estão sempre se rebelando contra o sistema, ela é da esquerda?
— Sem dúvida. O senhor está pensando nos desaparecidos entre aspas? Não sei não, doutor, mas a prima não tinha maior importância política, não estaria nunca na relação dos torturados e apagados.”⁴⁶⁰

Mais adiante, no capítulo 17, enquanto Renato aguarda na clínica de reabilitação para interrogar Rosa sobre o desaparecimento de Ananta, ele começa a repassar o caso em sua mente. E novamente vem à tona a inquietação gerada pela indefinição do desaparecimento.

Não existe mistério por mais complicado que seja que não possa ser resolvido, disse o japonês que o atendeu na Delegacia do Distrito. E foi contraditório quando informou em seguida que a delegacia estava abarrotada de casos pendentes. Centenas e centenas de casos não resolvidos. Indefinidamente pendentes. Jovens e velhos, desequilibrados e lúcidos, cultos e analfabetos, bonitos e

⁴⁵⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, pp. 190-191.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 190.

feios, ricos e miseráveis — centenas de desaparecidos arquivados. Os desaparecidos arquivados.⁴⁶¹

No modo como Telles trabalha este deslocamento, observa-se um padrão. Em primeiro lugar, além de eleger uma personagem fora do perfil mais comum do “desaparecido político”, a escritora amplia a questão do desaparecimento, como o fez muito lucidamente o deputado federal Marcelo Freixo (PSOL-RJ) com relação à atuação das milícias nas favelas do Rio de Janeiro. Em seu pronunciamento à imprensa após a descoberta da existência de um plano para assassiná-lo, o deputado expõe o problema em seu aspecto coletivo, e não pessoal.⁴⁶²

Em sua estratégia narrativa, porém, percebe-se que Telles em momento algum deixa de entrelaçar estes casos aos das pessoas que foram torturadas, mortas ou banidas do país por fazerem oposição ao regime. Afinal, do mesmo modo que a história das mortes dos chamados “desaparecidos” da ditadura permanece não esclarecida, mantida em segredo na documentação das Forças Armadas, o paradeiro de milhares de cidadãos brasileiros continua arquivado. Seja pela dificuldade específica de alguns casos, seja pela morosidade e má vontade das autoridades, ou então pela falta de infraestrutura e organização da própria polícia.

Depois do capítulo 14, todo dedicado à conversa entre dr. Leon e Renato, Rosa finalmente começa a registrar suas memórias num gravador, com vistas a escrever sua biografia, impulsionada pela falta da análise (“justamente porque Ananta me faltou é que me levantei capegando e vim fazer este depoimento-capítulo. Se ela não tivesse sumido eu estaria estendida naquele divã ou em algum outro e falando em vão em vão em vão — não é extraordinário?”⁴⁶³). Sóbria e muito animada, Rosa abre a gravação falando de Gregório e sua ligação com Rahul, e lembra-se da forma metafórica com que ele lhe relatou a sensação de ser exilado.

E me lembro agora de um caso tão estranho que me contou, o caso do rio-assassino que rejeitava uma certa espécie de peixe, não queria esse peixe em suas águas. E o pobre peixe se abraçando desesperadamente à água que o expulsava, que o cuspiam para a terra. Os peixes expatriados. (...) Na manhã em que ele foi embora debaixo daquela organza tolamente disfarçante pensei de repente nessa história terrível (...) e daí comecei a chorar aos gritos porque vi nele o peixe cinza-descamado dentro da rede lilás. Na minha tonteira nem percebi que ele ligara essa história à sua própria história, era o peixe que o

⁴⁶¹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 228.

⁴⁶² “Se hoje a gente consegue essa mobilização aqui, porque uma autoridade é ameaçada, é importante dizer que são milhares e milhares de pessoas ameaçadas todos os dias, e que não têm a chance que eu tenho de estar aqui falando isso. Há um número enorme de moradores de uma região imensa do Rio de Janeiro que não pode se comunicar, e que não pode falar, que não pode estar aqui no meu lugar, mas que gostaria, e que seria mais legítimo inclusive.” 2’54” a 2’28” Disponível em: <https://www.facebook.com/MarceloFreixoPsol/videos/332814213974415/>. (acesso em 04 jan 2019).

⁴⁶³ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.* p. 200.

sistema-rio perseguiu e torturou com desvairado rancor até empurrar para a margem.⁴⁶⁴

Em seguida, Rosa fala de Diogo, lembrando de uma revelação feita por ele que sugere que talvez ele tenha sido preso durante a ditadura, ou tenha sido um militar desertor.

Fidelidade é qualidade de cachorro, ele disse rindo e latindo, Au! au! [...] Disse que teve que lavar latrinas e abominou esse tempo em que lavou as latrinas de um batalhão inteiro, tinha dezenas delas. [...] fiquei pensando onde ele teria lavado essas latrinas se nasceu depois da guerra. E só na guerra circulava o sargento complexado que se vingava dos recrutas bonitões mandando que eles fizessem os serviços mais sujos.⁴⁶⁵

A partir dessa referência à guerra, Rosa inicia um relato de sua adolescência, permeado de militarismo. Num jantar na casa da tia Lucinda, a mulher se apresenta fardada, pois se alistara no Batalhão Feminino de Defesa Passiva Antiaérea. A narrativa daquela noite adentra o capítulo 16, onde Rosa descreve o clima entre os paulistanos nos últimos dias antes do fim da Segunda Guerra e uma simulação de blecaute ocorrida no bairro onde morava. O capítulo se encerra com a morte de Miguel, seu primo, por *overdose* de cocaína no mesmo dia do casamento de uma prima em comum, marcado para a noite de Natal, quando Rosa teve que fingir normalidade e ir sozinha à cerimônia e à festa para não estragar a celebração do enlace com a notícia de uma morte trágica na família.

No texto de Caio Fernando Abreu, a ligação entre as ocorrências de desaparecimento cotidianas e as perpetradas pelo Estado durante a ditadura é um pouco diferente. Em dois momentos, o personagem do jornalista retira o caso de Dulce da aura de mistério e excentricidade que o cercou. No capítulo 22, quando o narrador chega ao trabalho e descobre que sua crônica “Onde Andará Dulce Veiga?” foi um sucesso e está movimentando a redação do decadente *Diário da Cidade*, ele lembra que a situação da cantora não é a de uma celebridade que simplesmente se retirou da esfera pública para viver uma existência de “mulher comum”:

Na primeira página do segundo caderno, os blocos de texto emolduravam a fotografia de Dulce Veiga em quatro colunas, jogando para trás os cabelos louros que vazavam as palavras. [...] Seu rosto claro, de maçãs salientes, não tinha nenhuma contração ou ruga. Como se seu estado natural fosse constantemente esse, quase sorrindo, olhando para outro lugar que não era aqui. [...] Mas embora tudo naquela foto desse a impressão de vida e alegria, o buquê de rosas [enviado por Alberto Veiga ao jornalista] sobre ela de repente a transformava numa lápida roída pelo tempo.
Teresinha sussurrou:

⁴⁶⁴ TELLES, Lygia. *op. cit.*, pp. 195-196.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pp. 198-199.

— Onde andará Dulce Veiga?
 Talvez morta, pensei pela primeira vez.
 Castilhos chamou do fundo da redação. Sem dizer nada, estendeu meia dúzia de telegramas. E a morte, voltei a pensar, telegramas sempre carregavam um augúrio de morte, [...] talvez não num cemitério, mas anônima, sem lápide nem rosas, numa beira de estrada, no canto de algum terreno baldio, sob uma pilha de lixo, em algum lugar longe de tudo, porque ninguém sentira o cheiro podre, sem ter sido jamais descoberta. Vinte anos depois, apenas ossos, restos de tecido. Intactas, além de cabelos e unhas, quem sabe as pérolas. Um fio de pérolas tão brancas quanto as vértebras nuas de seu pescoço.⁴⁶⁶

Nessa passagem, porém, não há referência alguma à ditadura, como acontece no capítulo 29, em trecho já citado anteriormente⁴⁶⁷, quando o jornalista lê manchetes de capas antigas do *Diário da Cidade* emolduradas na sala de visitas de Rafic — todas ostentando o discurso dos militares durante a ditadura, com referências a moralização, ordem, e destruição de comunistas e terroristas — para em seguida levantar ao empresário a hipótese de que Dulce possa ter sido assassinada (“—Mas ela pode estar morta num terreno baldio, numa beira de estrada — completei — sem lápide nem flores.”⁴⁶⁸).

Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, a pouca interligação feita por Abreu entre os desaparecimentos da ditadura e os ocorridos diariamente, a meu ver, se deve ao fato de que a fuga de Dulce, embora não tenha sido diretamente motivada pela perseguição ditatorial (a cantora não era perseguida pela polícia), tem uma estreita relação com ela. Enciumado com o envolvimento afetivo da cantora com Saul, um quadro da resistência procurado pelos militares, Rafic se utiliza da situação do homem para ameaçá-la, pressionando para que ela o abandonasse. Depois que Saul é preso, Dulce então larga o estilo de vida que levava em São Paulo, abandonando a carreira e a filha para morar num vilarejo no norte do país, junto a uma comunidade de culto xamânico.

Outra vivência compartilhada entre familiares dos personagens desaparecidos dos romances e os das vítimas da violência estatal é o abandono do governo, que deixa a cargo dos parentes dos desaparecidos a responsabilidade pela viabilização das buscas e investigações, uma crítica feita constantemente à Lei de Mortos e Desaparecidos (no. 9.140/95). O fato é que, se os familiares não dispõem de recursos para conduzir investigações por conta própria, o mais provável é que a vítima jamais seja encontrada, nem viva nem morta. Daí conclui-se que o Estado brasileiro democrático nega aos seus cidadãos o direito à justiça, sejam eles vítimas da violência ditatorial ou não.

⁴⁶⁶ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.* pp. 94-95.

⁴⁶⁷ cf. seção “*Aqui ninguém vai pro céu: o invisível ganha corpo*”

⁴⁶⁸ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.*, p. 119.

O testemunho desse abandono do Estado aparece nos dois romances, visto que é um “particular” quem se encarrega de investigar o desaparecimento. Em *As Horas Nuas*, em vários momentos Renato aparece sobrecarregado. Movido principalmente pela culpa (caso a prima não apareça, ele herdará seus bens), o jovem advogado se ocupa de uma investigação mais detalhada, que aumentaria as chances de encontrar Ananta. Ele porém precisa trabalhar, e também não tem dinheiro suficiente para contratar os serviços de um profissional de investigação.

A operação-busca exigia redobrada paciência. E tempo. Paciência eu tenho, reconheceu Renato Medrado, mas tempo? Tanta coisa lhe acontecera ultimamente, tanta. A delicada operação do velho. [...] Em seguida, a reforma do escritório, a poupança estava quase limpa. E ainda por cima, Vera que era fácil e difícil com esse bicho-preguiça do marido que não parava em Brasília. [...] Tantas andanças, tantas conversas. Quando Ferreirinha [um policial] queria fazer alguma confidência, punha a mão em concha no canto da boca para não levantar suspeita, que ninguém soubesse que ia dizer um segredo. Pensou em contratá-lo mas o que poderia o bico-fino descobrir além do que ele próprio já descobrira. Um tira é bom quando a tarefa é a de seguir alguém. Mas não havia ninguém a ser seguido, ausência de suspeitos e de vítima. Isso sem falar na nota preta que lhe custaria uma investigação.⁴⁶⁹

Em *Onde Andará Dulce Veiga?*, a investigação inicial, que mapeia a vida e a carreira de Dulce até o momento de seu desaparecimento, bem como as condições em que este ocorreu, é feita pelo próprio jornalista com alguns dados coletados das conversas com Márcia, Castilhos, e no arquivo do *Diário da Cidade*. E, quando Rafic se interessa pelo assunto, ele passa a financiar incondicionalmente a empreitada (“— O que for preciso. Pesquisa, entrevista, viagem. Basta você telefonar, eu autorizo, carta branca. No balcão do aeroporto, na hora, qualquer coisa.”⁴⁷⁰) e coloca o jornalista como “detetive” em tempo integral (“Portanto, meu caro e talentosíssimo rapaz, a partir deste momento você está dispensado de cumprir horário no jornal. De agora em diante seu trabalho vai ser exclusivamente esse, beleza. Um trabalho delicioso, encontrar nossa querida Dulce Veiga.”⁴⁷¹). Com o tempo e o dinheiro que faltam a Renato Medrado, o jornalista dedica-se então à investigação em profundidade, terminando por encontrar a cantora.

Mas, com ou sem os recursos necessários, ambos os personagens seguem um caminho parecido, cada um dentro de suas possibilidades: uma espécie de “via sacra” em busca de uma conversa com todas as pessoas mais próximas das desaparecidas, e as últimas a terem visto as duas mulheres. O jornalista procura Pepito, pianista de Dulce, Alberto Veiga, seu marido, e

⁴⁶⁹ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.* pp. 228-229.

⁴⁷⁰ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.* p. 120.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 119.

Lilian Lara, sua melhor amiga e colega de profissão. Renato conversa com Marlene, a empregada de Ananta, Flávia, a melhor amiga, o porteiro do casarão onde ela foi vista pela última vez, e Rosa Ambrósio, paciente e vizinha da analista. E os dois homens compartilham a mesma sensação a cada visita encerrada: a de terem ouvido as mesmas coisas ditas de modo ligeiramente diferente e não terem descoberto nada que os fizesse progredir nas investigações.

Impossível aqui não abrir um parêntese para a semelhança entre as ações e sentimentos do jornalista e de Renato, e as de K., personagem do romance homônimo de Bernardo Kucinski. Depois que sua filha passa dez dias sem lhe telefonar, K. estranha e vai procurá-la, entrando numa romaria sem fim: a universidade, o endereço que ela lhe dera, a Delegacia de Desaparecidos, o IML, a Cúria Metropolitana, os mais diversos informantes clandestinos, autoridades...

Na Delegacia, K. tem a mesma sensação que teve Renato, apesar do acolhimento e da atenção prestados ao advogado pelas autoridades policiais: a pouquíssima disposição da polícia em cuidar das investigações (“Procurar? Não, a polícia tinha mais o que fazer; uma professora universitária, de quase trinta anos, adulta e vacinada. Ele que esperasse, uma circular com a fotografia chegaria a todas as delegacias.”⁴⁷²). Tanto K quanto Renato são acometidos pela culpa. Renato por não ter sido mais amigo da prima e por se beneficiar financeiramente no caso de seu desaparecimento definitivo, e K. por sentir que negligenciara a filha quando ela mais precisou dele. Seguem os trechos:

Em meio das estranhezas, mais esta, ter encontrado a prima só depois que ela desapareceu. Não fosse o sumiço e correriam trinta, cinquenta anos até morrer encarquilhado sem pensar sequer um minuto nela. Quem sabe na velhice, quando começasse aquele processo do velho ficar falando na infância, [...] A festa do Dunga — o que foi feito dele? — com o enorme bolo que era a casa da bruxa, a própria espiando na janelinha de chocolate. [...] As crianças estarecidas diante da fartura da mesa, uma delas ousou estender a mão. Foi o sinal para que o bando se atirasse com fúria aos doces, aos brinquedos, aos balões coloridos subindo em cachos para o teto. Quando procurava pela mãe para que ela guardasse um pouco das coisas que transbordavam de seus bolsos, viu Ananta. Estava lá atrás, sozinha, o chapéu de papel-crepom enterrado até as orelhas, os olhos azuis assustados. Roía as unhas. Sentiu que ela quis se aproximar mas afastou-se depressa. Sua prima está chorando, alguém veio lhe dizer e ele fingiu que não escutou, correu para o jardim. [...] Ananta. Sozinha, não tinha pai nem mãe nem irmãos, nenhum dos chamados herdeiros obrigatórios, sou o parente mais próximo e vivo, logo. Logo, se ela não aparecer e transcorridos dois anos [...] animou-se ao apertar os olhos feridos pela luz ou pelo cálculo. O prazo legal.
[...] Ainda iria uma última vez lá no apartamento, prometeu isso ao delegado [...] Volto lá, decidi. O dinheiro, quem sabe? viria do trabalho puro e simples, seria um criminalista famoso.⁴⁷³

⁴⁷² KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 20-21.

⁴⁷³ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.* pp. 236-237.

K. rememorou as cenas recentes, o nervosismo da filha, suas evasivas, isso de chegar correndo e sair correndo, do endereço só em último caso e com a recomendação de não passá-lo a ninguém. Atarantado, deu-se conta da enormidade do autoengano em que vivera, ludibriado pela própria filha, talvez metida em aventuras perigosíssimas sem ele desconfiar, distraído que fora pela devoção ao iídiche, pelo encanto fácil das sessões literárias.⁴⁷⁴

E o tempo vai passando. A cada dia, a sensação de que se está mais distante de um desfecho auspicioso para o caso. Mas, auspicioso ou não, o desfecho não vem. A morte não é relativa, a morte é fim. E transformação. Uma vez encontrado, velado e enterrado o corpo, os vivos se vêm diante da necessidade de trabalhar a perda. Fica a saudade, a tristeza, mas existe uma sensação de se acompanhar os giros do mundo; o tempo não para, como dizia o poeta. Com o desaparecimento não acontece assim. Os familiares sentem-se justamente descolados desse mundo, em comunhão com seus entes queridos sumidos, desesperados para se reinserirem e a seus desaparecidos na roda da vida, como nota Maria Zilda Cury ao analisar o romance de Kucinski: “K se vê na impossibilidade de encontrar seja o corpo de sua filha, sejam seus restos e traços nos anais burocráticos da polícia. Como Antígona, personagem da tragédia de Sófocles, K experimenta a urgência de respostas, sente a necessidade de um corpo para que possa fazer o luto e tentar superar o trauma da perda.”⁴⁷⁵

Ao mesmo tempo, esses parentes assistem ao mundo marchando adiante, seguindo o tempo, independente de sua vontade, como nota Renato quando chega ao apartamento de Ananta. Ele percebe que, pouco a pouco, a vida vai se ajustando sem a prima.

Ele guardou a agenda e fechou a gaveta. O telefone mudo. O abajur apagado. O cinzeiro limpo, constrangeu-se ao apagar nele o cigarro. Contudo, novas flores desabrochavam e Marlene já trabalhava em outro endereço e Flávia marcara com as moças do grupo um encontro para essa noite e Rosa Ambrósio se recuperava para a nova peça e Cordélia se queimava na piscina de algum navio. Em algum mar. A rotina. Tudo o que era vivo prosseguia vivendo enquanto Ananta Medrado ia virando lembrança. Com uma fina camada de poeira.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ KUCINSKI, Bernardo. *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁵ “K. se trouve dans l'impossibilité de retrouver soit le corps de la fille, soit ses restes dans les annales bureaucratiques de la police. Comme Antigone, il a besoin d'un corps afin de faire le deuil de sa mort et d'en surmonter le trauma.”. CURY, Maria Zilda Ferreira. *Mémoires de la dictature, héritage familial et exil*. In: BERND, Zilá, OLIVIERI-GODET, Rita et IMBERT, Patrick. *Espaces et littératures des Amériques: mutation, complémentarité, partage..* Québec: Presses de l'Université Laval/ Centre Culturel international de Cerisy, 2018, p. 328.

⁴⁷⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *op. cit.*, p. 243.

O texto de Abreu faz o movimento inverso, afinal o personagem do jornalista está, de certa forma, desarquivando um caso. Quando começa a pesquisar sobre a carreira e o desaparecimento de Dulce, ele nota esse apagamento forçado do tempo pelos arquivos do jornal:

Durante mais ou menos um mês, naquele ritmo fatal e inevitável das notícias sensacionais, os jornais acompanharam as investigações. A primeira página, depois matérias cada vez menores nas páginas internas, então o caderno policial, três colunas com foto, meia coluna sem foto. Finalmente uma notinha de rodapé dois, três meses depois: “O mistério continua sem solução. Ainda não foi localizada a cantora Dulce Veiga, que desapareceu sem deixar pistas quando”.⁴⁷⁷

Além disso, não fica claro se os amigos íntimos, a filha e o ex-marido conheciam o paradeiro de Dulce, e agiam para respeitar sua vontade de isolamento e para preservá-la de Rafic, o único personagem com motivação pessoal que demonstra interesse em encontrá-la. Isso explicaria inclusive o porquê de todos terem negligenciado possíveis informações ao jornalista, o qual só descobriu onde ela estava por acidente, quando ao invadir o quarto de Saul e beijá-lo, o enlouquecido lhe entrega o diário desaparecido de Dulce. Mas, independente das razões, o fato é que quando o jornalista inicia as investigações, ao invés de um apagamento, Dulce vai se materializando no texto e na cidade. Ela volta a ocupar o pensamento de fãs e conhecidos, as páginas dos jornais, por duas vezes o narrador tem alucinações em que ele vê Dulce vagando pela cidade, suas memórias da cantora e de Saul afloram, sua filha é emocionalmente influenciada pelas memórias da mãe... até que Dulce finalmente aparece de fato, no último “capítulo”, para usar um termo de que talvez o próprio Abreu lançasse mão, em tom de brincadeira, ao descrever a trama de seu romance para algum amigo.

Diferente de Ananta. Diferente dos desaparecidos políticos, apesar da luta constante de seus familiares. Como foi visto na primeira parte deste trabalho, depois de passado algum tempo, talvez devido às instaurações de comissões e aos marcos temporais (40 anos, agora 50 da instituição do AI-5) anunciados nos veículos de imprensa, volta-se a falar em ditadura. Mas a pergunta que fica é, como? Como está sendo reelaborada a narrativa da ditadura, dentro e fora da literatura? Será que estamos possibilitando uma discussão mais sólida e ampla? Será que estamos conseguindo criar um outro discurso, diferente daquele fabricado pelos militares? Ou será que estamos apenas respondendo a ele, como quem retruca? O quanto somos capazes, ou melhor, o quanto é possível levar essa discussão para além dos nossos pares, para fora dos nossos próprios domínios, onde sempre temos autorização para falar?

⁴⁷⁷ ABREU, Caio Fernando. *op. cit.* pp. 64-65.

Na introdução aos resultados da pesquisa, análise e desenvolvimento do meu pensamento acerca da literatura que tematizou a violência da ditadura depois da redemocratização, ponderei o quanto escrever sobre este assunto seria para mim uma espécie de reflexão sobre a minha própria história, ou, ainda, o quanto a violência da ditadura se inscrevia em eco na minha vida. Concluí que minha proposta era sim uma forma de testemunho, e, portanto, tinha sua carga pessoal. Mas — mesmo porque quem testemunha tem compromisso com a verdade e com a boa-fé — colocar-se de corpo e alma em algo não significa faltar com o rigor científico, com uma investigação e uma leitura críticas, e com uma análise cuidadosa do *corpus* estudado, pelo contrário. Se eu coloco meu corpo em ato neste trabalho, tanto pelo compartilhamento de experiências pessoais quanto pela dedicação e abnegação necessárias para se obter um texto digno de ser apresentado perante a comunidade acadêmica e a sociedade, é porque meu envolvimento e comprometimento são tanto mais sérios. Afinal, qualquer deslize aqui representa não só uma falha intelectual, mas também pessoal.

De modo que espero sinceramente ter conseguido com esse texto meus intentos: analisar o modo como a violência ditatorial se inscreveu em duas obras ainda pouco discutidas sob este aspecto, observando como o testemunho das consequências das políticas levadas a cabo durante os governos militares após 1964 pode ir além do que normalmente se apresenta nos textos literários que tematizam o assunto, e, sobretudo, mostrar o que existe no silêncio das vítimas do Estado brasileiro, e como ele foi incorporado nos textos analisados. E, não menos importante, espero com esse movimento ter feito jus ao trabalho de Lygia Fagundes Telles e Caio Fernando Abreu.

Aos dois escritores, minha eterna gratidão.

FIM

REFERÊNCIAS

- AA. In: ASSUNÇÃO, Antonio Luiz et al. (orgs.). *As Letras da Política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015
- ABREU, Caio Fernando. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- _____. *Melhores Contos*. São Paulo, Global, 2006.
- _____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Onde andaré Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- _____. Sobre o Manuscrito. In: *Ficções*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998, n.2.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo: Ed. Globo, 1997.
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1964.
- ARTAUD, Antonin. Pour en finir avec le jugement de Dieu. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974, v.13, pp. 67-104.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas Desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade*. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>> Acesso em: 28 fev 2018.
- BRASIL. *Direito à Memória e à Verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos*. Brasília: Secretaria especial dos Direitos Humanos, 2007.
- BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 2007, 176ª. ed.
- BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: 34 Letras, 2004.
- BUARQUE, Chico. *Benjamin*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileiro no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CAVALCANTE, Ilane Ferreira. A vida feminina nos anos de chumbo: representações femininas no Brasil dos anos 60 e 70. In: *Quipus*. Ano 1, n. 1, dez. 2011/maio 2012, pp. 83-101.
- COELHO, Mariana de Moura. *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu*. 2010. (dissertação) – Unb, Brasília. 2010.
- CURY, Maria Zilda Ferreira; PEREIRA, Rogério Silva. *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: maio/ago 2018, n. 54, pp. 435-454.
- _____. Mémoires de la dictature, héritage familial et exil. In: BERND, Zilá, OLIVIERI-GODET, Rita et IMBERT, Patrick. *Espaces et littératures des Amériques: mutation, complémentarité, partage*. Québec: Presses de l'Université Laval/ Centre Culturel international de Cerisy, 2018.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor - o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UnB, 1996.
- DELEUZE, Gilles. G de gauche (esquerda). *Abecedário*. (transcrição integral do vídeo exclusiva para fins didáticos). Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>> Acesso em: 22 jan 2019.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et Schizophrénie: L'anti-oedipe*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- _____. *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- _____. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Editions Flammarion, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure*. Paris: Éditions Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012, pp. 207-219.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, set./dez. 2003, pp. 151-172.
- DUARTE, Rogério. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- DUARTE-PLON, Leneide. *A tortura como arma de guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- ENDO, Paulo. Elaboração onírica, sonhos traumáticos e representação na literatura de testemunho pós-ditadura no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da violência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, v.2, pp. 119-132.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 13-72.
- FERREIRA, HELDER. A hora da escritora. In: *Cult*. São Paulo: ago. 2015, n. 204, ano. 18, pp. 13-17.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 64. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, jan/jun 2014, pp. 179-190.
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos - uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: Anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- FREEMAN, John. FREEMAN, John. Introdução. In: JUNG, Carl Gustav (Org.). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (I)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FURTADO, Celso. O Brasil do Século XX (entrevista). AA. In: *Estatísticas do século XX*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006, pp. 11-24.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.
- _____; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

- _____ ; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-estranho-horizonte-da-critica-feminista-no-brasil/>> Acesso em: 04 ago 2018.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 197?.
- KIFFER, Ana Paula. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana Paula; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 47-68.
- KUCINSKI, Bernardo. *K, relato de uma busca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Os Visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KÜMMEL, Breno Couto. *Os órfãos da ditadura: causas e consequências do uso constante do regime militar como tema literário*. 2012. (Dissertação) – UFMG, Belo Horizonte.
- LEAL, Bruno Souza. *A ética da narrativa em romances brasileiros do final do século XX*. 2000. (Tese) – UFMG, Belo Horizonte
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. completar referência
- LÍSIAS, Ricardo. “Deve haver alguma espécie de sentido”. In: *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, no. 152, outubro/2018, pp. 12-17.
- _____. “Nada melhor do que ouvir *as Meninas*”. In: *Pernambuco*. Recife: CEPE Editora, dez. 2018, n. 153, pp. 14-15.
- MAGRI, Milena Mulatti. *Imagens da ditadura militar brasileira em romances de Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum*. 2015. (Tese) – USP, São Paulo.
- MELO, Hildete Pereira de; SCHUMAHAR, Schuma. A segunda onda feminista no Brasil. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/wp-content/uploads/2017/06/3_A-segunda-onda-feminista-no-Brasil.pdf> Acesso em: 05 maio 2018.
- MEDEIROS, Rogério; NETTO, Marcelo. *Memórias de uma guerra suja – Cláudio Guerra*. Em depoimento a Rogério Medeiros e Marcelo Netto. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.
- MOTA, Urariano. *Soledad no Recife*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- OLIVEIRA, Francisco de. *A economia brasileira: crítica à razão dualista*. Petrópolis: Editora Vozes: CEBRAP, 1981.
- PAULA, Catarina Tinoco de. *Dialogismo e polifonia em As Meninas, de Lygia Fagundes Telles*. 2008. (Dissertação) – UFF, Niterói.
- PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. In: *Cadernos de Leitura*, s/d, n. 2, p. 1. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>> Acesso em: 23 dez 2018.
- PUIG, Manuel. *O Beijo da Mulher Aranha*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- RIBEIRO, Tiago. Guiomar de Grammont e as palavras que se cruzam. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 25, 2016.
- ROLNIK, Suely. “geopolítica da cafetinagem”. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleo-desubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>> Acesso em: 04 ago 2018.
- SAAVEDRA, Carola. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2016.

- SANTIAGO, Silvano. A Democratização no Brasil (1979-1981) cultura versus arte. In: *O Cosmopolitismo do Pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. Vale o quanto pesa. In: *Vale o quanto pesa: ensaios sobre questões políticas e culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SEBALD, Winfried Georg. *Guerra Aérea e Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. *Psicologia e Clínica*. Rio de Janeiro: 2008, v. 20, n.1, p. 65-82.
- _____; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot. *Escritas da Violência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, v.2.
- SINGER, Paul; BRANT, Vinicius Caldeira. *São Paulo: o povo em movimento*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SPOTO, Donald. *Francisco de Assis: o santo relutante*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários, retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1984.
- TABAROVSKY, Damián. *Literatura de esquerda*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1977.
- TELES, Edson. *O abismo na história*. São Paulo: Alameda, 2018.
- _____; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TELES, Janaína (org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As Horas Nuas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Verão no Aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- _____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WELTER, Juliana Vargas. *Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, e *Benjamin*, de Chico Buarque. 2015. (Doutorado 2015 – UFRGS, Porto Alegre).
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência - Seis notas à margem*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

Cinema

- O beijo da mulher aranha*. Direção: Hector Babenco. Brasil/EUA: Agita Productions Inc., 1985, 120 min.
- Onde Andará Dulce Veiga?* Direção: Guilherme de Almeida Prado. Brasil: Star / Raiz Distribuição: California Filmes, 2007, 135 min.
- O beijo no asfalto*. Direção: Bruno Barreto. Brasil: Embrafilme, 1981, 80 min.
- A estrela sobe*. Direção: Bruno Barreto. Brasil: Ipanema Filmes, 1974, 105 min.
- Coco Chanel & Igor Stravinski*. Direção: Jan Kounen. França/Suíça/Japão: - , 2009, 118 min.
- Incêndios*. Direção: Dennis Villeneuve. França/Canadá: Micro_Scope, 2010, 130 min.

Shoah. Direção: Claude Lanzmann. França: New Yorker Films, 1985, 566 min.

Música

CRIOLO. "Não existe amor em SP". In: *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011.

VELOSO, Caetano. "Oração ao tempo". In: *Cinema Transcendental*. Verve, 1979.

GUEDES, Beto. "Amor de índio". In: *Amor de Índio*. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1978.

Referências eletrônicas

ABL. Biografia "Lygia Fagundes Telles". Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>> Acesso em: 04 dez 2018.

Adriana Hidalgo Editora. *Donde andara dulce veiga?* Disponível em: <<https://adriana Hidalgo.es/tienda/narrativas/donde-andara-dulce-veiga-de-caio-fernando-abreu/>> Acesso em: 04 dez 2018.

Correio Popular. Editora Nova Fronteira revisita Caio Fernando Abreu. Disponível em: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/02/entretenimento/239496-editora-nova-fronteira-revisita-caio-fernando-abreu.html> Acesso em: 05 dez 2018.

CAMARGO, José Carlos. *Cazuza tem vírus da aids mas diz estar com 'saúde ótima'*. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 13 fev 1989, p. E-6. Disponível em: <http://media.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/11/21/ilustrada-13_02_1989.pdf> Acesso em: 23 dez 2018.

FERRAZ, Lucas. *O instante decisivo*. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05 fevereiro 2012. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19030&keyword=silvaldo%2Cfoto%2CHerzog&anchor=5745985&origem=busca&pd=ad7132600252f39e7466988a6dcd326c>> Acesso em: 28 dez 2018.

GRILLO, Cristina. *Lygia Fagundes Telles troca Nova Fronteira pela Rocco*. In: *A Folha de São Paulo*. São Paulo: 24 de maio de 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq240518.htm>> Acesso em: 05 dez 2018.

Jornal *El País*. Boris Fausto e o Golpe de 64: "É impossível ir contra os fatos estabelecidos". Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/30/politica/1553984610_147330.amp.html?_twitter_impresion=true&fbclid=IwAR2CsdRp1FEhfyTyYYKUyLLq0E4vhdJCzmdifWqY-2iBjVhtp ITi4Ghls> Acesso em: 31 mar 2019.

Canal de notícias *GI*. *Intervenção federal no RJ é a primeira desde a Constituição de 1988*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/intervencao-federal-no-rj-e-a-1-desde-a-constituicao-de-1988.ghtml>> Acesso em: 27 fev 2018.

_____. *Interventor federal diz que 'Rio é laboratório para o Brasil'*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/autoridades-detalham-medidas-da-intervencao-federal-o-rio-de-janeiro.ghtml>> Acesso em: 27 fev 2018.

_____. *'Militares precisam ter garantia para agir sem o risco de surgir uma nova comissão da verdade, diz Comandante do Exército'*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/blog/cristiana-lobo/post/general-vilas-boas-militares-precisam-ter-garantia-para-agir-sem-o-risco-de-surgir-uma-nova-comissao-da-verdade.ghtml>> Acesso em: 27 fev 2018.

_____. *Delegacia de Mulheres*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/delegacia-de-mulheres/trama-principal.htm>> Acesso em: 05 maio 2018.

Jornal *O Globo*. Nos anos 70, ninguém foi mais censurado no Brasil do que Cassandra Rios. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009>> Acesso em: 22 jan 2019.

_____. Jovem vítima de abuso sexual recebe autorização para eutanásia. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/jovem-vitima-de-abuso-sexual-recebe-autorizacao-para-eutanasia-19276946>> Acesso em: 05 jul 2018.

Página “Marcelo Freixo” no *Facebook*. Coletiva de imprensa concedida pelo Deputado. Disponível em: <<https://www.facebook.com/MarceloFreixoPsol/videos/332814213974415/>> Acesso em: 04 jan 2019.

Site *Memórias da Ditadura*. Biografias da resistências: Edson e Janaína Teles. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/edson-e-janaina-teles/index.html>> Acesso em: 04 jan 2019.

Jornal *Nexo*. Como é a doença que afeta pugilistas e que pode ter acometido Hemingway. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/05/01/Como-%C3%A9-a-doen%C3%A7a-que-afeta-pugilistas-e-que-pode-ter-acometido-Hemingway>> Acesso em: 14 jun 2018.

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DE SP. Criação da primeira delegacia da mulher completa 30 anos. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/criacao-da-1-delegacia-de-defesa-da-mulher-do-pais-completa-30-anos/>> Acesso em: 14 maio 2018.

Canal de Notícias *R7*. De roupinha vermelha, bebê e mãe sofrem agressão: “Disse que ia me dar um tiro”. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/brasil/de-roupinha-vermelha-bebe-e-mae-sofrem-agressao-disse-que-ia-me-dar-um-tiro-21032016>> Acesso em: 17 jun 2018.

SENADO NOTÍCIAS. Lobby do batom: marco histórico no combate a discriminações. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2018/03/06/lobby-do-batom-marco-historico-no-combate-a-discriminacoes>> Acesso em: 07 maio 2018.