

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

CÁTIA MARIA DE ARAÚJO OLIVEIRA

DITADURA MILITAR E REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM *NÃO FALEI*

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERESINA

2015

CÁTIA MARIA DE ARAÚJO OLIVEIRA

DITADURA MILITAR E REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM *NÃO FALEI*

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação do Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes.

TERESINA

2015

O48d Oliveira, Cátia Maria de Araújo.

Ditadura militar e representação da memória em
Não falei / Cátia Maria de Araújo Oliveira . - 2015.

127 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do
Piauí - UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2015.

"Orientador Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes".

1. Narrativa. 2. *Não falei* - romance ficcional -
características. 3. Memória - ditadura militar. I. Título.

CDD: B869.93



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

DITADURA MILITAR E REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA EM NÃO FALEI CÁTIA MARIA DE ARAÚJO OLIVEIRA

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 21 de agosto de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho Aprovado (aprovado, não aprovado).

Fabricao Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes
Orientador

Saulo Cunha de Serpa Brandão

Professor Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão
1º examinador- UFPI

José Wanderson Lima Torres

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Prof. Dra. Algemira de Macêdo Mendes

Prof. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em
Letras

Para Alighieri e Clara

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos dois anos em que estive envolvida nessa pesquisa, embora construída na maior parte em horas solitárias, muitos contribuíram de alguma forma, mesmo com os seus silêncios. Agradeço imensamente:

Ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, pelos dois anos gratuitos de ensino, propiciados através dos professores que fazem parte do programa;

À SEDUC, que concedeu meu afastamento provisório das atividades docentes para que fosse possível minha qualificação;

Ao Prof. Dr. Fabricio Flores Fernandes, pela orientação, confiança e paciência;

Aos Professores Drs.: Carlos André Pinheiro e José Wanderson Lima Torres, pelas observações importantes realizadas durante a qualificação e com as quais aprendi;

Ao Professor Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão, por ter aceitado o convite para participar de minha banca de defesa;

À Professora Telde Leal, pela correção final do trabalho;

A Batista Conrado, pelo incentivo (sempre); pelos livros emprestados; pelas dúvidas sanadas, principalmente, referentes ao período histórico em questão.

À minha família, pelo espaço (físico) cedido durante o primeiro ano de curso, em Teresina;

À Edimilsa, por ter cuidado tão bem dos meus, quando eu estive ausente, tornando assim suportável o sofrimento por não estar perto;

A alguns colegas de curso que fizeram com que muitos momentos difíceis fossem mais leves, ao dividirem comigo suas ansiedades e compartilharem boas risadas;

Às amigas Silvia e Ana Raquel, por me ouvirem.

RESUMO

No romance de Beatriz Bracher *Não Falei* apresenta-se um narrador ensimesmado, cujas reflexões sobre a história recente do país têm como centro os anos da ditadura militar. Embora deslinde pensamentos que vão desde a trajetória de sua família até os rumos da educação brasileira, seu discurso retorna invariavelmente à tortura e à delação. Este estudo concentra-se principalmente na investigação da representação da memória da ditadura militar, através da análise da construção das estratégias narrativas envolvidas na rememoração, bem como das relações com a história. Ao se evidenciar o fato de que se trata de um romance ficcional e não autobiográfico, busca-se compreender como a autora utiliza-se da rememoração sobre um período da história recente do país, representando-o não por meio de relatos verídicos de quem esteve lá, mas através de personagens ficcionais, como o narrador-personagem Gustavo, recuperar o olhar histórico como discurso inacabado, aproximando o leitor ao episódio e conservando o caráter de denúncia. Por fim, exploram-se nessa pesquisa, as características estruturais do romance, tais como, a fragmentação narrativa ocasionada pelos processos digressivos que encena a dificuldade enfrentada pelo narrador no ato de testemunhar sobre o seu passado. Para tal pesquisa, foram indispensáveis os estudos de Halbwachs acerca da memória coletiva, os de Malcon Silvermann sobre a literatura pós-ditadura militar, e na teoria sobre o trauma, os estudos de Freud.

Palavras-chave: Narrativa. Ficção. Não Falei. Memória. Ditadura militar.

RESUMEN

Esta pesquisa tiene como objeto de estudio el romance de Beatriz Bracher *Não Falei*, en que la autora nos presenta un narrador ensimismado, cuyas reflexiones sobre la historia recién del país tiene como eje los años de la dictadura militar. Sin embargo deslinda pensamientos que van desde hacia la trayectoria de su familia hasta los rumbos de la educación brasileña, su discurso retorna invariablemente a la tortura y a la delación. Realizar un estudio que se centre principalmente en cómo se dio la representación de la memoria de la dictadura militar, fue nuestro punto de partida, al analizar, en el romance la construcción de los procesos narrativos envueltos en la rememoración, así como, de qué modo se relacionan literatura, historia y memoria en esa construcción en la búsqueda de una reflexión en torno de la memoria obliterada. Al lidiarnos con el hecho de tratarse de un romance ficcional y no memorialístico-autobiográfico, buscamos comprender cómo la autora se utiliza de la rememoración sobre un periodo de nuestra recién historia, representándola no por medio de relatos verídicos de quién estuvo allá, pero, a través de personajes ficcionales, como, el narrador-personaje Gustavo, recuperar el mirar histórico como discurso inacabado, aproximando el lector al episodio y conservando el carácter de denunciante. Por fin, se explotan en esa pesquisa, las características estructurales del romance, que confiere la verosimilitud a los relatos; tal cómo, la narrativa fragmentada por los procesos digresivos que enseñan la dificultad enfrentada por el narrador en el acto de testimoniar sobre su pasado. Para tal pesquisa, fueron indispensables los estudios de Halbwachs a cerca de la memoria colectiva, los de Malcon-Silvermann y Regina Dalcastagnè sobre la literatura post- dictadura militar, y los estudios de Freud acerca del trauma.

Palabras-clave: Narrativa. Ficción. Não Falei. Memoria. Dictadura militar.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”

Walter Benjamin

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: PONTOS CONVERGENTES.....	17
2.1 Alguns conceitos sobre Memória	18
2.2 A memória da ditadura civil-militar de 1964	31
2.3 O entrecruzamento da História e da Ficção.....	32
3 O TRAUMA PÓS- DITADURA MILITAR	49
3.1 A linguagem na Literatura: das transformações estéticas ao problema da representação.	50
3.2 O romance brasileiro pós-ditadura de 1964.....	61
3.3 A melancolia provocada pelo trauma pós-ditadura militar.	70
4 A AUTORA E OS RECURSOS NARRATIVOS EM <i>NÃO FALEI</i>	79
4.1 Sobre Beatriz Bracher e seus romances.....	79
4.2 A memória em <i>Não Falei</i>	87
4.3 As digressões como recurso narrativo na representação da memória	99
4.4 O discurso do <i>Outro</i> na construção da memória do narrador.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS.	123

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há cinquenta anos uma parte da história do Brasil era escrita pelas mãos dos militares, que fizeram despontar assim um regime que perduraria por vinte e um anos e deixaria profundas marcas na história política do país. A ditadura civil-militar que se instaurou em 1964, e que se arrastaria até a Abertura Política em 1974, deixou além das marcas, um desejo de acerto de contas que, em dezembro de 2014, começou a ser deslindado pela finalização dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (CNV).

Retornar ao período da ditadura militar, seja por meio de uma Comissão, seja pelas vias da ficção, não deve ser sentido como anacronismo. Primeiro porque, como mostrou o resultado da Comissão Nacional da Verdade, entregue à presidente Dilma Rousseff no final de dezembro de 2014, há muito que fazer com relação à punição dos perpetradores do regime, que escancaradamente num corporativismo explícito, tentam obliterar os crimes cometidos e as sevícias que impuseram às vítimas, como mostram os artigos de Renan Quinalha e Seligmann-Silva na revista *Cult* de dez; 2014. Depois porque, apesar da massificação do ensino superior, que poderia supor um nível mais esclarecido da sociedade, a consciência sobre o que realmente ocorreu no período em que vigorou a ditadura ainda é uma realidade distante. Outro problema é que o período vem sendo distorcido pelos grupos dominantes, num falso discurso em prol da preservação da ordem, contribuindo assim para o apagamento de um passado que tem urgência em ser revisado.

Uma das principais lutas das vítimas e da CNV é a revogação da Lei da Anistia, aprovada pelo regime em 1979, que beneficiou todos aqueles que haviam cometido crimes políticos entre 1961 e 1979. No entanto, além dos militantes exilados, “a legislação abriu precedente para que torturadores e assassinos saíssem impunes” (GHIROTTI; MASSUELA, 2014, p.22).

Depois, como descreve Pereira (2010) em seu estudo sobre o evento, no qual ele analisa os caminhos da justiça transicional no Brasil, na Argentina e no Chile, países onde o regime ditatorial foi instaurado, apesar dessas tentativas de punir os culpados, ainda impera o silêncio, ou a tentativa dele. O que distingue o Brasil dos outros países citados, de acordo com sua análise, é o fato de o governo brasileiro, ao longo da história, “ter se dedicado muito pouco para tratar da violência praticada pelo regime militar” (PEREIRA, 2010, p. 25). Ou seja, existe em nossa sociedade uma “política” de conciliação e tentativa de amnésia coletiva em torno do episódio, tanto por parte do governo, como por parte das elites militares e civis

que, desde o golpe, constituíram-se em grupos e influenciaram fortemente a formulação das leis.

Desse modo, se pelas vias judiciais a memória dominante vem tentando impor a sua versão sobre os fatos e dissuadir a sociedade, levando o fato ao esquecimento, ainda restam outras vias, por onde as vozes dos vitimados pelo regime podem ecoar. Nesse sentido, acreditamos que o intelectual engajado não se furtará a exercer o papel de conscientizar as futuras gerações. É com esse olhar que percebemos o romance de Beatriz Bracher *Não Falei*, nosso *corpus* de pesquisa, como mais uma voz que se levanta, seja como forma de conscientização, seja pelo desejo de inquietação. Porque uma vez que os fatos históricos já estão consumados e fazem parte do pretérito, restará à literatura fornecer uma expectativa do vir-a-ser, pois, como pensou Sevcenko (2003, p.200):

A arte é [...] um instrumento particularmente eficaz e predestinado. Sua correta utilização tem um efeito decisivo sobre a comunidade humana. Sendo um canal de comunicação entre os homens, é ao mesmo tempo um veículo de valores éticos superiores de comportamento.

Publicado em 2004, ou seja, quarenta anos após a deflagração do golpe, *Não Falei* traz na sua temática, a ditadura militar. A escolha do tema, numa época em que presenciamos a proliferação da literatura de autoajuda, e das biografias, ambos os gêneros tendo como foco central questões individualistas, conferiu ao romance de Bracher, a princípio, um tom de *revivere*, fazendo surgir alguns questionamentos que direcionaram nossa pesquisa, como: quais os recursos utilizados pela autora que poderiam singularizar seu romance, creditando-o além de qualidade estética, que pretende todo romancista, o estranhamento sobre um episódio que já foi discutido pelas vias da literatura, diferenciando-o assim dos romances memorialísticos que vigoraram nas décadas de 1960 e 1970 e nesse sentido, apresentar algo de novo?

Em seguida, ao lidar com o fato de tratar de um romance ficcional e não memorialístico-autobiográfico, buscamos compreender como a autora utiliza-se da rememoração sobre um período de nossa recente história, representando-o não por meio de relatos verídicos de quem esteve lá, mas através de personagens ficcionais, tornando-o próximo do leitor e conservando na narrativa o caráter de denúncia e repúdio, sem banalizar o fato e ao mesmo tempo sem ser panfletário?

Sendo assim, realizar uma análise que se concentre principalmente em como se deu a representação da memória da ditadura militar no romance de Bracher foi nosso ponto de partida, ao analisar, no romance, a construção dos processos narrativos envolvidos na

rememoração, bem como de que modo se relacionam Literatura, História e Memória nessa construção em busca de uma reflexão em torno da memória obliterada.

Nossa intenção não é ímpar, muitas pesquisas a respeito já existem e continuam sendo realizadas, com diferentes objetos de pesquisa, que vão desde abordagens sobre os elementos internos, como a construção textual, por exemplo, a aspectos externos, como o estudo de Pereira (2010), que investiga a atuação da justiça diante dos crimes cometidos no regime. O *corpus* da pesquisa não possui ainda muitos estudos, visto que a produção da autora está em processo de afirmação no meio literário. Contudo, acreditamos que seu romance pode ser compreendido não somente como um alerta para as futuras gerações que se distanciam do episódio, mas que podem ter, por meio da arte, a história recontada e trazida ao presente numa forma de resistência ao esquecimento.

Para que nossa pesquisa atingisse o objetivo desejado, recorremos a alguns teóricos e seus conceitos, que nos serviram de base para a construção de nosso discurso. Essas teorias abarcam os campos da História, da Memória e do romance moderno. Nos estudos sobre a Memória entendemos que *A Memória Coletiva*, de Maurice Halbwachs, apresenta uma análise empírica em torno dos elementos constitutivos da memória, com ênfase na distinção entre a memória coletiva e a memória individual, elementos que constituem a narrativa de Bracher, na medida em que o narrador-personagem recorre à memória individual para lembrar um evento que está inserido na memória coletiva. Assim sendo, a necessidade primeira de conhecer os elementos que constituem a memória individual foi fundamental para compreendermos o discurso engendrado pelo narrador e diante dele, formularmos uma concepção acerca dos elementos narrados.

Como o romance possui o período da ditadura como pano de fundo, embora os tópicos discursivos estejam também no tempo presente, recorremos a estudos históricos, jornalísticos e literários em torno do assunto. Primeiro para compreendermos mais a fundo sobre o fato, uma vez que a história oficial apresenta apenas a versão conveniente sobre o episódio. Nesse sentido, figuram em nossa análise, desde textos de cunho jornalístico e memorialístico como os de Flávio Tavares (2012) e Fernando Gabeira (1996), ou a recente pesquisa de Carlos Chagas (2014); *Combate nas Trevas* (1987), de Jacob Gorender e a obra de Elio Gaspari (2014), em que abordam o assunto cronologicamente. Muito do que precisa ser compreendido encontra-se nas abordagens desses autores.

A pesquisa desenvolvida por Elio Gaspari sobre o regime forneceu uma visão mais ampla do assunto. Nela, o autor realizou uma profunda investigação jornalística na qual reuniu dados obtidos através de entrevistas e documentos cedidos a ele por familiares dos

militares, como entrevistas concedidas por alguns políticos com os quais Gaspari mantinha relações, como é o caso de Ernesto Geisel. Por meio de sua pesquisa, o leitor fica a par dos pormenores que influenciaram e definiram muitos acontecimentos. Deparamo-nos, ainda, com frases como a de Geraldo Proença Sigaud, em que ele diz: “confissões não se conseguem com bombons” (SIGAUD, 2014 apud GASPARI, 2014, p.17), em clara defesa à tortura. A declaração, dificilmente figuraria nos livros de História.

Além de Elio Gaspari, que foi o norteador de nossos estudos acerca da história da ditadura militar, recorremos a Gorender (1987), a fim de compreender como se deu a atuação da esquerda durante o regime. Em seu livro, o autor, através de um percurso histórico e da conceituação de alguns termos, como o “populismo”, traça o caminho que levou ao golpe de 1964, além disso, realiza duras críticas à esquerda que centrou seus esforços mais em cisões internas que na própria luta contra o regime. Gorender explica ainda a ação da igreja católica no apoio à resistência.

Mas é em Reis (2000), que são estabelecidas as relações entre a história e a memória. Logo no prefácio, o pesquisador apresenta uma observação a respeito do modo como o fato tem se apresentado ao longo dos tempos, através de duas vias extremistas que polarizam o episódio; os defensores e os vitimados, e o pouco interesse real em remexer nas feridas, tanto por parte dos perpetradores, como das vítimas. Seu texto traz uma apresentação cronológica a respeito da ditadura, que suscita discussões sobre o momento presente, da forma como podemos lidar com esse episódio e obter dele alguma experiência positiva, ao questionar até que ponto a nossa democracia está plenamente constituída.

Para analisarmos o romance a representação da memória da ditadura, estudamos a relação entre Literatura e História, a fim de traçarmos uma linha de raciocínio que nos levasse a perceber como a memória é representada, levando-se em conta as idiossincrasias apresentadas pelo narrador-personagem, uma vez que todo discurso está impregnado de ideologias e visa a um objetivo; para que pudéssemos verificar até que ponto o discurso engendrado se alinha à realidade ou se afasta dela, uma vez que “o historiador ocupa-se da realidade, enquanto que o escritor é atraído pela possibilidade” (SEVCENKO, 2003, p.30), não tendo, o último, nenhum compromisso em relatar fidedignamente os fatos.

Assim sendo, os estudos de Freitas (1986), Hutcheon (1991) e Hayden White (1995) nos deram subsídios para compreender essa relação que encontramos no romance *Não Falei*. Hutcheon percebe a História no contexto pós-moderno como um problema, ao afirmar que a sua abundância hoje nas narrativas literárias ocorre como “reação aos herméticos formalismo e esteticismo anistóricos que caracterizaram grande parte da arte no período modernista”

(1991, p.121). Freitas afirma que nessa relação “tanto há fidelidade quanto manipulação da realidade histórica” (1986, p.07), e White tenta estabelecer, em seu estudo, um rol de semelhanças e diferenças entre ficção e história, levando o assunto à esfera do método, na medida em que entende a história como uma escolha a mais na forma de narrar.

Partindo dos estudos dos teóricos supracitados e de suas contribuições para responder aos nossos questionamentos a respeito dos elementos envolvidos na representação da memória da ditadura no romance de Bracher, organizamos essa pesquisa em três capítulos, configurados da seguinte maneira:

No primeiro, intitulado “Literatura, história e memória: pontos convergentes”, discorremos sobre os aspectos que interligam o estudo da Literatura e da Memória e suas relações com a História. Para isso, subdividimos o capítulo em três tópicos, a saber: no primeiro: “Alguns conceitos sobre memória”, no qual apresentamos as concepções de alguns autores, sobre os elementos constituintes da memória. Além de Halbwachs (1990), Michael Pollak (1992) e Primo Levi (1988,1990) integram o texto, que pretende, inicialmente, apresentar os diferentes conceitos e subdivisões que engendram o estudo da memória. Analisada por Halbwachs no âmbito individual e coletivo amplia-se em Pollak nas definições de memória dominante e subalterna, oficial e nacional, compreendida, desse modo, a partir da relação com as divisões da sociedade. Em Primo Levi encontramos uma satisfatória reflexão a respeito dos mecanismos que são utilizados para falseá-la, ajudando-nos a entender que aspectos contribuíram para construir a memória do narrador de *Não Falei*.

No segundo tópico, adentramos na memória sobre a ditadura civil-militar de 1964, a partir de autores que se debruçaram sobre o assunto, construímos um percurso histórico a respeito do episódio, apresentando algumas concepções que serviram de subsídios para que pudéssemos julgar o discurso do narrador e inferir sobre ele. Porque na medida em que o romance é edificado sobre um período tão obscuro e ainda indefinido, coube-nos o aprofundamento nos diferentes discursos que se constituíram ao longo dos anos após o regime, o que nos levou a utilizar, tanto textos publicados em 1987, ou seja, ainda sob o forte calor das ideologias que vigoraram durante o período, como é o caso de *Combate nas trevas*, até obras atuais, como a pesquisa do jornalista Carlos Chagas, que analisa os golpes dentro do golpe, publicado em 2014; ou, o retorno de memórias de vítimas da ditadura como *Um homem torturado*: nos passos de frei Tito de Alencar, também publicado em 2014.

No terceiro tópico, empreendemos uma exposição sobre os estudos a respeito da relação entre literatura e a ficção, em que buscamos estabelecer o liame entre os dois campos

que ora se confundem, ora se negam a fim de identificarmos no romance *Não Falei* a relação estabelecida pela autora entre o real e o ficcional.

No capítulo II, a pesquisa desenvolveu-se em torno do trauma pós-ditadura militar. Para isso, analisamos primeiramente a linguagem na literatura, já que foi por meio dela que o episódio ganhou as raias do público e mostrou um dos lados mais sombrios do regime (em muitos dos relatos ficcionais ou não): a tortura.

Dividido em três tópicos, o segundo capítulo inicia expondo as principais mudanças que ocorreram no romance, principalmente, após a shoah, demandando do escritor contemporâneo a busca pela forma adequada para representar tamanha catástrofe, o que para Walter Benjamin mudou toda a forma de conceber a realidade, fadada para sempre ao caos. Além de Benjamin, os estudos de Seligmann-Silva e Idelber Avelar foram fundamentais para que pudéssemos compreender os elementos envolvidos nos recursos utilizados no romance atual que rememoram eventos traumáticos, como em *Não Falei*.

No segundo tópico revisamos os estudos de alguns escritores que se interessaram em analisar os romances produzidos após a ditadura militar, como Malcon Silverman e Regina Dalcastagnè, tendo em vista que ambos produziram vasto material a respeito de romances memorialísticos e autobiográficos. Nessa revisão, foi possível verificarmos os diferentes gêneros romanescos que vigoraram após o regime. Malcon Silverman lista nove; Dalcastagnè em seu estudo analisa seis, e subdivide-os em blocos, em que, no primeiro, estão os romances que ela chama de “fragmentários”; no segundo, os romances paródicos, e no terceiro bloco de análise, os romances memorialísticos. Nesse sentido, os antecedentes literários serviram como parâmetros para analisarmos o romance de Bracher à luz do presente.

No terceiro tópico, os estudos de Freud foram basilares para construirmos um discurso em torno do trauma desencadeado a partir do evento catastrófico da ditadura militar representado no romance. Além de Freud, a abordagem filosófica de Aristóteles forneceu dados que permitiram verificar como o trauma é representado através do narrador de *Não Falei* e que elementos descritos são observados no personagem, como até que ponto essa condição do narrador influencia a construção de seu discurso.

No terceiro capítulo, realizamos uma análise do modo como a memória é representada no romance a partir de um narrador que reconstrói uma memória, que ao mesmo tempo em que é duvidosa, engendra uma série de elementos verdadeiros e incontestáveis. Para isso, o estudo centrou-se, sobretudo, na análise dos recursos narrativos pelos quais Bracher aproxima a memória ficcionalizada da memória real, traumatizada, utilizando-se de recursos como a fragmentação discursiva, através da digressão, por exemplo.

O capítulo é dividido em quatro tópicos, a saber: O tópico 4.1, consiste em uma breve descrição da vida literária da autora, com ênfase em alguns estudos já realizados sobre o romance em questão, assim como também são comentadas características de outras obras da autora em relação ao romance *Não falei*. Em seguida é realizada uma apresentação mais aprofundada da estrutura do romance.

No tópico seguinte, a análise textual é empreendida com base nos textos teóricos sobre memória, em que se evidenciam os aspectos que constituem a rememoração do narrador e o modo como é representada a memória no romance.

No tópico 4.3 são analisadas as digressões presentes ao longo de todo o texto, como recursos narrativos, para representar a fragmentação da memória. E por fim, no tópico 4.4, analisamos também, como recurso narrativo, a prevalência de alguns tipos textuais como as referências literárias e musicais, ou ainda, as cartas e bilhetes pelos quais se forja o romance de Bracher.

2 LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: PONTOS CONVERGENTES

Toda vez que pretendemos compreender as estruturas que compõem a realidade dos processos sociais e culturais ao longo do tempo, há que se adentrar nos fatos históricos, a fim de tentar descobrir no passado as implicações no presente. Isso ocorre, por exemplo, quando a ficção se vale da história durante o processo de reconstrução da memória coletiva, seja quando a sua representação é realizada pela abordagem alegórica, jornalística, ou ainda na literatura memorialística ou pelas vias do ficcional.

A história tem sido um elemento estruturante nas narrativas, embora existam narrativas em que aparentemente o enredo não parece estar situado em nenhum lugar do passado ou do presente, por não vir de forma explícita. A Nova História tem figurado como uma nova abordagem de organizar e relatar os fatos, em detrimento do modelo positivista. Essa concepção surgiu com a Escola dos Annales em 1920 e foi o início de um discurso revisionista que pretendeu desconstruir o modo de abordagem histórica da Escola Positivista, na medida em que se esforçava para aproximar a história das outras ciências humanas. “Os historiadores tradicionais pensam na história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas.” (BURKE, 1992, p.12). Desse modo, ao se voltar para as particularidades, abriu caminho para que as minorias (mulheres, gays, negros, latinos) fossem responsáveis por sua própria história, já que costumavam figurar na literatura através de tipos.

A obra de Maiakovski, por exemplo, se divide entre o antes e o depois da revolução russa, evidenciando a mudança de posicionamento do escritor diante dos fatos históricos, que conseqüentemente influenciaram o seu discurso. A decepção do poeta com a Revolução que ajudou a implantar chama a atenção para o fato de que a ideologia socialista precisaria ser analisada dentro de um contexto e não isoladamente, a partir de uma vontade do devir, como pontuou Joel Birman, ao citar o autor durante palestra no “Café Filosófico”, do dia 25/01/2015.

De acordo com Seligmann Silva, que analisa os aspectos dos estudos da história e sua relação com a Memória em Walter Benjamin: “a historiografia deixa de ser a narração de uma história de sucesso e explode em fragmentos e estilhaços”. Essa realidade é cada vez mais constante na contemporaneidade. Na percepção do autor, a história é vista assim, como uma “teoria da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2001, p.365-366).

Na mesma direção, as teorias estruturalistas reaparecem na literatura contemporânea agora numa simbiose das abordagens outrora estudadas separadamente. Essas teorias

preferiam os elementos extratextuais à análise imanente do texto, ou os estudos sociológicos que privilegiavam apenas os aspectos sociais presentes na obra e o contexto sociocultural do autor.

Nessas perspectivas, a ficção pós-moderna apresenta alguns deslocamentos. O autor não abandona o contexto histórico-social, mas, ao invés de refletir em suas obras determinada realidade de uma época por meio de uma narrativa autorreferencial, pretende reescrever, a partir da intertextualidade, o seu texto, ou seja, ele utiliza-se cada vez mais de vozes dissonantes na narrativa, porque, ao assumir a posição de repositório da verdade, estaria sujeito à desconfiança e ao descrédito, levando-se em conta o contexto atual em que nos deparamos com a perda das referências simbólicas, principalmente, no que se refere às religiões e ao conceito de Deus, por exemplo.

A sobreposição de informações, por exemplo, em que são inseridos diversos discursos através de procedimentos como o fluxo de consciência, ou a inserção de outros gêneros textuais, em que texto é sempre aberto, e seu conteúdo sempre subjetivo é um exemplo dessa nova forma de narrar. Nesse processo, o leitor passa então a ser levado a organizar e interpretar esse texto, porque o foco de atenção deslocou-se para os processos internos dos personagens e a figura do narrador é também de interpretante do seu próprio texto.

Na literatura que rememora aspectos contidos na História, essa junção entre História e Literatura mais que representar os fatos de um determinado período, pretende levar a novas ressignificações do passado, principalmente quando a memória coletiva é confrontada pela memória subalterna. São esses os aspectos conjuntivos que temos observado.

2.1 Alguns conceitos sobre Memória.

“A busca pela reminiscência autêntica, à margem da corrosão temporal, é uma quimera, toda recordação contém uma relativa arbitrariedade no seu rearranjo, o presente é um fator dinâmico, intrínseco ao processo mnemônico”.

Renato Ortiz.

Muitos teóricos estudaram os mecanismos que constituem, falseiam, evocam, conservam e obliteram a memória; são abordagens que vão desde um estudo filosófico como o apresentado por Paul Ricoeur, em que o estudo da memória é introduzido a partir da fenomenologia de Husserl; à neurológica, como a de Iván Izquierdo, que trata dos mecanismos neurológicos responsáveis tanto pela conservação, quanto pelo apagamento das

lembranças. Entretanto, um dos estudos que têm servido como base para a compreensão dos aspectos da memória foi realizado por Maurice Halbwachs, em que ele estabelece a distinção entre Memória Coletiva e Individual, por meio de observações empíricas. A partir de suas concepções, novos estudos sobre a memória surgiram, como os de Michael Pollak, que desmembra a Memória Coletiva em várias memórias, como: a dominante, a subalterna, a oficial, a nacional, etc. Compreendemos, nesse sentido, que a diversidade dos estudos se complementam a fim de buscar a compreensão sobre essa importante ferramenta de dados que torna o ser humano capaz de trazer novos significados a partir de dados evocados pelo processo da rememoração.

Em *A Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs analisa a constituição da memória, deslindando os aspectos que a engendram, tanto no âmbito coletivo quanto no individual. A partir do axioma que irá dar base a todo o seu pensamento, ele afirma que toda memória individual é fruto de uma construção coletiva e de um processo de seleção que ocorre através de reconhecimento e de identificações suscitados pelo contato entre indivíduo e grupo, na medida em que somos e fazemos parte de grupos. O autor reconhece no testemunho, uma importante fonte para a evocação das lembranças, por que segundo suas palavras: “Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras.” (HALBWACHS, 1990, p.25). Dessa forma, a primeira testemunha a que podemos apelar é a nós próprios.

Halbwachs compreende os elementos de conservação da memória, como instrumentos fiáveis de evocação, tanto quanto a testemunha que a vivenciou. Porque, podemos testemunhar, não só sobre fatos que vivenciamos na presença de outras pessoas, mas também sobre aquilo que não vimos, apoiando-nos em depoimentos de terceiros ou em fontes de conservação da memória. Isso ocorre, por exemplo, quando evocamos uma memória através de vestígios do passado, como os livros, os monumentos, a arte e os somamos às nossas percepções atuais. Desse modo, compomos e reconstruímos um conjunto de lembranças reconhecendo-as.

Se há uma possibilidade de conferir veracidade à memória evocada, Halbwachs afirma que ela se sustenta com a finalidade de recorrermos não apenas às nossas lembranças, mas também às dos outros que a completam e a confirmam. Por isso, nossas lembranças são coletivas e, por isso, ao reconhecermos, no outro, traços que complementam eventos dos quais temos conhecimento, a veracidade de um fato ganha maior sustentação. Portanto, “não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque

temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 1990, p.25).

A partir de uma abordagem sociológica, o autor deslinda suas concepções acerca da memória, ao definir o homem como um ser essencialmente social. Porque, de acordo com sua concepção, só lembramos pelo fato de estarmos inseridos em grupos e de interagir com estes, quer na esfera das ideias ou quando fazemos parte efetivamente de pequenos grupos que formam uma comunidade¹. Por isso, as lembranças nunca serão produzidas individualmente, mesmo na ausência de uma testemunha. Mesmo estando só no momento de um evento, o indivíduo está cercado de acepções que são construídas coletivamente e das quais se constitui a identidade.

Do mesmo modo, nem sempre a veracidade de uma recordação, é conferida pela maior ou menor quantidade de testemunhas. Quando um episódio é testemunhado por um grupo, a reconstrução deste, durante o processo da evocação das lembranças, dar-se-á em vários níveis de percepção. Geralmente, há a tendência de serem produzidas várias versões para um só episódio, porque cada indivíduo tende a observar o acontecimento em diferentes sequências, que estão associadas ao modo de apreensão individual de cada um. Esse pensamento relativiza a questão da verdade sobre determinados eventos coletivos, principalmente quando fazem parte de uma disputa pela memória oficial.

Existem diversos mecanismos que concorrem para que as recordações sejam invadidas por lembranças falsas. Muitos fatores podem contribuir para o falseamento, por exemplo, ao evocarmos lembranças por meio de relatos ou depoimentos de terceiros, o que é reconhecido como real mistura-se a construções fictícias na tentativa de preencher informações. Em oposição, do mesmo modo que nossas lembranças podem adquirir aspecto fictício com a entrada de depoimentos dos quais não reconhecemos, assim também pode ser por meio de depoimentos dos outros que se reavive. Isso ocorre porque, em nossa memória, permaneceu o registro que, embora apareça desfocado, pelo desgaste natural do tempo ou por mecanismos que conduziram ao esquecimento, como os traumas, a memória ao ser reativada, organiza, como num quebra-cabeças, a imagem que lá sempre esteve. De acordo com Halbwachs (1990, p.27):

Da mesma maneira que é preciso introduzir um germe num meio saturado para que ele cristalize, da mesma forma, dentro desse conjunto de depoimentos exteriores a nós, é preciso trazer como que uma semente de rememoração para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças.

¹ No sentido de grupo local, unidade da sociedade.

Outra asserção proferida pelo autor é a de que apenas é lembrança o que podemos reconstruir através da evocação em nossa memória. Essa condição impossibilita a noção de que outra lembrança constituída a partir de um fato possa ser descrita como tendo existido, porque só podemos recordar por meio de experiências vivenciadas individualmente ou em grupo. Embora algumas lembranças guardem certa relação com a que tentamos evocar, ela não se constitui em memória, mas em um quadro que estaremos projetando a partir de reconstruções forjadas.

As lembranças são muitas vezes fragmentadas, esse é um processo natural de nossa memória. Apagamos acontecimentos efêmeros que ao longo de nossas vidas são substituídos por outros, porque, com o passar do tempo, são fixados apenas aqueles com os quais podemos fazer alguma relação com o presente, ou os que afetaram a memória profundamente, como catástrofes e/ou traumas. O apagamento parcial de lembranças também ocorre: quando há a dissolução ou o afastamento do indivíduo com os grupos nos quais ele estava inserido e, aspectos que eram comuns e relevantes entre ambos, desaparecem ou dão lugar a outros. Nesse sentido, toda lembrança se apoia uma sobre a outra e o envolvimento entre os seres sociais é um fator decisivo para que haja a manutenção e a conservação da memória coletiva, embora ela corra o risco constantemente de ser abalada pelo grau de engajamento entre o indivíduo e o grupo.

O apagamento das lembranças, nesse sentido, pode ser comparado às amnésias patológicas, que destroem apenas um número limitado de lembranças ou porque a faculdade de relacionar-se com os grupos foi afetada. Independente disso: “De um modo talvez menos brusco e brutal, na ausência de perturbações patológicas quaisquer, pouco a pouco nos distanciamos e nos isolamos de certos meios que não nos esquecem, mas de que conservamos apenas lembranças vagas” (HALBWACHS, 1990, p.32).

Ao analisar os aspectos constituintes da memória individual, verificamos que ela se encontra na dependência da memória coletiva quanto à sua formação. A congruência entre ambas é decisiva para que se produza uma memória comum, ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída em total acordo. Porque os aspectos que constituem a memória individual são sempre oriundos de construtos coletivos, os quais são engendrados por indivíduos organizados. Assim sendo, quando a memória individual é enunciada dentro de uma narrativa, seja de caráter testemunhal, jornalística ou ficcional, está fadada a ser porta-voz de um discurso social e a produzir novas percepções; uma vez que as ideias representadas são construídas em um universo coletivo e exprimem, contudo, a memória coletiva de um

determinado período da sociedade. Mesmo quando seja este um relato essencialmente pessoal, a narrativa não está isenta de reflexões acerca do coletivo, pelo contrário, não consegue desvincular-se dele.

Na formação da memória, nossas lembranças são estruturadas levando-se em consideração o peso de julgamentos individuais, assim, como o estado de espírito, os sentimentos, etc – o que faz com que consigamos evocar uma lembrança a partir de outras que suscitaram por algum motivo aquela que tentamos evocar. Fatalmente há sempre a relação do indivíduo com as circunstâncias sociais que o rodeiam, moldam-no como sujeito, as quais compõem as percepções e axiologias presentes em cada um. Por esse motivo, também buscamos e, conseqüentemente, gravamos com maior facilidade fatos e eventos relacionados ao que está em constante estado de atenção e preocupação com os nossos anseios e interesses.

Desse modo, Halbwachs, ao conceituar a memória coletiva, não se afasta da ideia que engendra todo o seu discurso: de que apenas as lembranças constituídas no interior de um grupo e com a participação deste poderão ser evocadas com fiabilidade, porque sempre faremos parte de um ou mais grupos, e com estes nos identificamos e nos reconhecemos, construindo uma memória em comum.

Na relação entre memória individual e coletiva, o autor expõe a importância do envolvimento e da necessidade de engajamento entre os grupos, para que a memória sobre fatos importantes não seja levada ao ostracismo social. Para isso, é necessário que o pensamento em torno de alguns episódios seja compartilhado com a mesma intensidade e comprometimento por todo o grupo e seja sentido ainda como presente e coletivo, pois a partir do momento em que o evento não engendre mais significações dentro de um grupo, ou por ter sido superado, ou porque deu lugar a outros aspectos mais relevantes no âmbito coletivo, fará parte apenas da memória individual.

Para que haja novas reconstruções coletivas, é necessário que lembranças sobre determinados episódios do passado sejam evocadas pelos membros de grupos que os vivenciaram, evitando-se não apenas que se percam, mas que se deturpem pelas diferentes idiosincrasias.

Ainda que seja conferida às experiências vividas coletivamente a constituição da memória coletiva, elas não explicam todas as recordações adquiridas. Há, além das experiências vivenciadas coletivamente, as que são geradas a partir de uma consciência puramente individual, a qual Halbwachs denomina intuição sensível. Isso se dá mesmo quando compartilhamos determinados eventos em grupo, porque pode ocorrer que, no ato em que vivenciamos alguma experiência, estejamos projetando nela nossas percepções mais

íntimas e que pertencem a interesse e reflexão pessoais, ficando registrado na lembrança algo que não terá nenhuma relação com a experiência dos outros do grupo.

Embora toda memória se apoie uma em outra, ela reflete pontos individuais distintos, isso porque “a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] que muda conforme o lugar que ali eu ocupo e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com os outros meios” (HALBWACHS, 1990, p.50). Destarte, a memória torna-se individual porque é a partir do que vivenciamos do nosso lugar; e do que escolhemos como possuindo maior valor; que as lembranças são adquiridas e armazenadas.

As concepções de Halbwachs, acerca da memória, excluem a primeira infância como uma fase capaz de gerar e produzir futuras recordações, por compreender a memória como produto de uma construção sempre realizada por um grupo socialmente organizado, contrária à psicanálise freudiana, a qual centrou seus principais estudos a partir dessa fase. Desse modo, Halbwachs compreende não ser possível que lembranças sejam construídas nessa fase, porque o ser como entidade social ainda não existe, o que vai se concretizar apenas na fase adulta; de modo que, tudo aquilo que temos como recordações de infância, são apenas reproduções do que nos foi transmitido pelos adultos, e desse modo, mesmo nessa fase, há lembranças que não são geradas, porque, para que isso ocorra, também é necessário, além da inserção do indivíduo em um grupo, que os acontecimentos sejam compartilhados pelo maior número de membros.

Apesar de compreendermos o estudo de Halbwachs, não há como negar as contribuições de Freud para a psicanálise, como os estudos em torno da formação da personalidade humana que está intimamente relacionada às fases iniciais da criança. Seus estudos mostram que, embora nessa fase o Superego ainda não esteja constituído, ele é início de um processo que começa com as primeiras experiências do indivíduo entre mãe e filho.

Para Halbwachs, fazemos parte de um grande eco social; as convicções, reflexões, identificações e projeções que fazem do indivíduo um ente social, foram e continuam sendo construídas na esfera de um grupo. O homem é constituído de uma cadeia infinita de influências externas, assim sendo “de uma maneira ou de outra, cada grupo social empenha-se em manter semelhante persuasão junto a seus membros” (1990, p.46). Embora algumas vezes possamos sentir certo grau de liberdade ao fazermos escolhas, na verdade as opções existentes estão pré-dispostas dentro do universo no qual estamos inseridos, causando-nos a falsa impressão de independência de pensamento. Dessa maneira: “é assim que a maioria das influencias sociais que obedecemos com mais frequência nos passam despercebidas” (1990, p.46).

Ao adentrar nos componentes que dividem e compõem a memória coletiva, Halbwachs apresenta uma reflexão acerca das memórias que se opõem: a memória autobiográfica ou pessoal e a memória histórica. O autor busca compreender através de observações empíricas, como são simuladas as lembranças na medida em que se tenta sua reconstrução. O autor profere que a memória histórica engendra o maior número de lembranças contidas na memória coletiva, em detrimento à memória pessoal.

Halbwachs entende que a memória histórica funciona, tão somente, como auxiliar de nossa memória, situando acontecimentos pessoais, em certo período da história, permitindo assim que nos recordemos de determinados fatos ao estabelecermos relação destes com algo marcado e fixado no passado pela história coletiva, porque, embora as divisões temporais do percurso histórico se oponham ao tempo vivido pelas consciências individuais, necessitamos recorrer ao passado, para situarmos eventos pessoais. Desse modo “é na sociedade que estão todas as indicações necessárias para reconstruir partes do passado” (1990, p.71), que só é possível com a ajuda de dados obtidos no presente. A essa proposição, acrescentaríamos que, além de funcionar como auxiliar, ela também funciona como um regulador das ações futuras quando tende a influenciar o presente, ou a deturpá-lo, como ocorre no romance de Beatriz Bracher, *Não Falei* (2004), em que o narrador recorre às memórias de terceiros para construir a sua.

Para Izquierdo (2000, p.09), a memória é: “a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”. Seus estudos estão voltados mais para a abordagem neurológica, que explica os mecanismos que engendram e armazenam informações; e, o modo como nossas recordações depois de armazenadas são perdidas ao longo do tempo. Embora evitemos lembrar episódios traumáticos, Izquierdo afirma que são mais fáceis de serem fixadas e recordadas as memórias adquiridas que trazem certa carga emocional do que as que guardam acontecimentos inexpressivos ou as que adquirimos quando nossa mente está em processo de relaxamento, durante o sono, por exemplo. Assim como outros autores, Izquierdo acredita que, ao evocarmos lembranças, estamos constantemente sujeitos à possibilidade de a maioria delas ser simuladas, na sua maioria, simuladas. Isso ocorre porque nem sempre a memória consegue evocar lembranças que ao longo dos anos se perderam ou que vão parcialmente sendo apagadas e que, ao contato com informações externas, são acolhidas como verdadeiras, embora não compartilhem nenhuma relação com o fato real, o que conscientemente detectamos porque não a reconhecemos.

É conveniente estabelecermos a distinção entre as lembranças simuladas, de que nos fala Halbwachs e as memórias forjadas, termo empregado por Primo Levi para definir as

memórias que são intencionalmente construídas como verdades, com o intento de mascarar lembranças traumáticas. Enquanto a lembrança simulada é produzida para trazer à luz as recordações parcialmente esquecidas, a memória forjada produz lembranças facciosas para causar o esquecimento de outras. Ambas, são mecanismos que, de alguma maneira, falseiam a memória, embora com propósitos diferentes.

Dentro das discussões ocorridas sobre os mecanismos que evocam a memória, uma das posições mais influentes é a de Primo Levi, principalmente por conta de *É isto um homem?* (1988), reconhecido como um dos mais importantes relatos testemunhais sobre o Holocausto. Por meio de uma narrativa testemunhal, ele traz à luz reflexões sobre o episódio conhecido hoje como *shoah*².

Em *Memória da ofensa* (1990), texto que aborda a temática da memória decorrente do evento, Levi reflete sobre as memórias forjadas e camufladas, e sobre as verdades de conveniência. O autor não tenciona um estudo especificamente historiográfico sobre o assunto. Suas observações são produto de uma experiência pessoal, que hoje figura como um dos episódios mais ignominiosos do século XX. Seu estudo é reconhecido como um importante instrumento de denúncia, não somente porque são análises construídas a partir do episódio catastrófico vivenciado pelo autor, mas pelo que ele escolheu como forma de expressar suas percepções acerca da experiência: as distintas reações da memória diante da experiência traumática.

Em *Memória da ofensa*, o autor reflete sobre a experiência dos que passaram pelas sevícias nos campos de extermínio em Auschwitz. Ele apresenta uma analogia entre a vítima e o opressor quando reconhece que ambos sofrem com as mesmas lembranças. Na sua percepção, que foge da visão maniqueísta, nem todo opressor forja a memória por puro maucaratismo, porque a experiência traumática maltrata tanto o oprimido quanto o opressor. Para ele, há os que a falsificam friamente, mas há também os que, pela dor que causa a recordação, criam e fantasiam lembranças, fabricando “uma realidade convincente”. E nesse aspecto, Levi (1990, p.11), diz que a má-fé pode se transformar em boa fé na falsificação da realidade, assim:

A distinção entre verdadeiro e falso perde progressivamente suas linhas, e o homem termina por acreditar plenamente na narrativa que fez [...] a má fé inicial tornou-se boa fé. A passagem silenciosa da mentira para o auto-engano é útil: quem mente de

² O termo hebraico, que significa desastre, passou a ser empregado para se referir ao genocídio dos judeus sob o regime nazista, após o filme de Claude Lanzmann que possui o mesmo nome, substituindo o termo Holocausto, cuja conotação é de sacrifício.

boa fé mente melhor, desempenha melhor seu papel, adquire mais facilmente a confiança do juiz, do historiador, do leitor, da mulher, dos filhos”.

Assim como em “Memória da ofensa”, em *É isto um homem?*(1988), obra reconhecida como uma respeitada fonte de registro a respeito da *shoah*, Levi direciona a atenção para aqueles que não tiveram a oportunidade de contar suas histórias, ou porque morreram nos campos de extermínio, ou porque foram silenciados pelo medo. Embora não consista em uma teoria sobre os elementos da memória, figura como um importante aporte sobre a experiência do trauma que afeta substancialmente a memória individual e interfere na formação da coletiva. Percebemos em sua narrativa o enfoque que é dado à memória das vítimas, na tentativa de conservação e evocação destas para que não sejam esquecidas.

Os eventos que envolvem traumas coletivos participam de uma disputa constante entre as memórias de grupos diferentes, porque aquele que figura na história como vítima estará sempre disposto a pleitear o seu direito a reescrever o passado, enquanto os grupos dominantes, ou seja, os detentores da história oficial procurarão mantê-la. O questionamento à memória histórica enseja uma série de indagações acerca dos mecanismos envolvidos nos enquadramentos da memória oficial na medida em que tenta abrir caminho para novas percepções e reinterpretações da memória coletiva.

Em *Memória, esquecimento, silêncio*, Pollak adentra nas questões dos estudos sobre a memória, analisando-a no âmbito do campo da disputa, e profere que a construção das memórias coletivas, as quais denomina “memória enquadrada”, muitas vezes se encontra em oposição ao que é escolhido e engendrado pela memória subalterna, que se constitui, essencialmente, pelos grupos marginalizados. Esse embate ocorre pela tentativa da reconstrução da memória oficial e dominante que tem tentado sua reverberação por meio da história oral. A disputa é estabelecida por fatores que visam à continuidade e à permanência da memória nacional.

Em consonância com as ideias de Halbwachs, o autor afirma que toda memória coletiva é oriunda de uma memória herdada e construída, uma vez que “o que ela grava, recalca, exclui, relembra é resultado de um trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p.200). No entanto, essa organização não se dá de forma democrática, pois a memória está em constante disputa, e é passiva de projeções e identificações que ocorrem tanto dentro da organização da memória individual, como da coletiva.

Em seu texto, o autor revisita o pensamento de Halbwachs e Émile Durkheim, e faz uma abordagem da memória através de um contraponto entre o que ele chama de memória oficial e dominante e memória subterrânea. E diz que: “aplicada à memória coletiva, essa

abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias.” (1989, p. 4). O autor explica que por conta desse modo de apreensão da memória, tanto a memória oficial como a subalterna, farão parte de uma disputa da memória que segundo ele poderá levar a uma revisão crítica do passado. Pollak ademais, alerta sobre as lembranças traumatizantes encontradas na memória subterrânea:

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p 04).

Pollak também entende que o propósito da memória coletiva, é: “manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum” (p.09). E retoma a ideia de Halbwachs, ao afirmar ser a memória um fenômeno construído no âmbito social, mesmo quando se trata da memória individual. Ao referir-se sobre as memórias coletivas, o autor opta pelo termo utilizado por Henry Rousso, de memória enquadrada, porque segundo Pollak, no processo de construção, é realizada uma escolha dentre as inúmeras memórias coletivas que serão enquadradas conforme o interesse dos grupos dominantes. O que é geralmente realizado com a ajuda da história, que funciona para manter e também para modificar as fronteiras sociais. O enquadramento também existe na construção das memórias subalternas, que ocorre por membros responsáveis por balizar os depoimentos a fim de evitar possíveis falseamentos. Enquanto o enquadramento da memória oficial se dá por meio de fontes documentais, numa abordagem positivista dos fatos.

A memória subalterna é, substancialmente, fruto de ressentimentos que são alimentados pelos grupos minoritários (gays, feministas, negros, judeus), durante um período em que prevaleceu uma memória dominante e oficial. Esses ressentimentos impulsionam os grupos a buscarem novas reconstruções das memórias coletivas por meio da seleção e do enquadramento de fatos que foram vilipendiados e ignorados pela memória dominante. A reivindicação da memória “clandestina” tem ocorrido ao longo da história num embate com a memória oficial, o que podemos perceber pela heterogeneidade de novas ideologias e de discursos que buscam romper com tabus transmitidos de geração em geração pelos grupos dominantes.

Contudo, Pollak alerta para o risco de as revisões requeridas pela memória subalterna levarem a memória oficial a perder o controle, ao tentar atender às reivindicações pleiteadas pelos grupos marginais, porque os grupos dominantes não poderão controlá-las. Essa possibilidade existe tendo em vista que os grupos minoritários costumam esperar por muito tempo o momento para expressarem suas ideias, enquanto acumulam-se e surgem novas reivindicações.

Quase sempre, o silêncio não é sinônimo de esquecimento, mas faz parte de um processo de maturação das ideias e da busca pela abordagem adequada, como ocorre com os relatos das vítimas do Holocausto, que sobreviveram aos campos de concentração, e silenciaram durante muito tempo, por medo, vergonha e, principalmente, pela dificuldade em relatar o indizível. Mas, com a organização através de grupos criados para ajudar as vítimas a elaborarem os traumas, a história começa a ser contada dando voz a uma memória reprimida.

Além do engajamento dos grupos, dos lugares e dos monumentos como formas para a conservação e manutenção da memória coletiva, a arte, que está em constante evocação da memória, tem tentado, principalmente, por meio da ficção, reverberar aspectos da memória coletiva, que através de outras formas de narrar, não têm atingido esse propósito, como é o caso das memórias que estão ligadas a traumas coletivos e a catástrofes. Isso acontece porque elas apresentam o problema da representação durante o processo de construção da enunciação, principalmente quando é realizada nos moldes do estilo realista. Através de procedimentos alegóricos, elemento presente na ficção pós-moderna, tem-se buscado evocar esses acontecimentos por meio de uma releitura na abordagem desses episódios numa construção discursiva em que o leitor participa inferindo a partir do diálogo com o autor.

Embora muito da memória oficial precise ser revista, Pollak afirma que o embate entre a memória dominante e as memórias subalternas, envolve apenas parte da sociedade civil, que se constitui de grupos minoritários e da sociedade englobante³.

Um exemplo atual de nossa realidade, quanto à tentativa de reconstruir a memória coletiva revisando a memória oficial a partir de enquadramentos suscitados pelos grupos minoritários, é o que vem ocorrendo no Brasil com relação à justiça transicional, que “se refere às medidas tomadas após o término de um regime autoritário para tratar das violações dos direitos humanos cometidos no passado” (PEREIRA, 2010, p. 25). Em 1995, dez anos após o golpe de Estado que levou o Brasil a uma ditadura que perdurou por vinte e um anos, amparada na lei nº 9.410, foi criada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos

³ No sentido filosófico de Karl Jasper: envolve o horizonte particular em que vivemos.

(CEMDP), estabelecida pelo Ministério da Justiça do Brasil e sancionada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. Essa lei é o marco da primeira tentativa do reconhecimento pelo Estado das responsabilidades pelos atos ilícitos e violações de direitos cometidos durante o recente episódio da ditadura civil-militar no Brasil. Algumas medidas começam a ser tomadas no sentido de subsidiar instrumentos documentais que possam contribuir para a reconstrução de uma memória obscura, da qual os grupos que fizeram parte, hoje, reivindicam e buscam recontá-la.

Em 2005, o então presidente Luiz Inácio criou o Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil, no arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que consiste em documentos de três órgãos da época do regime militar: o Conselho de Segurança Nacional, a Comissão Geral de Investigações e o Serviço Nacional de Informações. Esses órgãos juntamente com a Comissão Nacional da Verdade, instituída pela lei nº 12.528, em 2011, são tentativas de fazer com que a memória dos injustiçados seja ouvida e a memória oficial seja reconstruída, o que é possível a partir da organização e do engajamento de grupos e de familiares das vítimas desaparecidas e, também de sobreviventes do regime, que foram presos e torturados, e tiveram seus direitos violados.

Nessa tentativa de reverberação acerca de uma memória que foi vilipendiada, além do embate com a memória oficial dos grupos dominantes, sua representação tem esbarrado na linguagem, entrave que pode dificultar o processo de reconstrução da memória. Segundo Pollak (1989, p.08):

Essa tipologia de discursos, de silêncios e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. No plano coletivo, esses processos não são tão diferentes dos mecanismos psíquicos ressaltados por Claude Lévi-Strauss: (...) a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. E é aí que intervém com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior.

Em “Memória e identidade social”, Pollak reflete sobre as questões da memória e sua ligação com a identidade social a partir de estudos acerca da história oral. Ele observa que muitos termos, utilizados pela história, são oriundos das percepções que certos eventos suscitaram no meio social, e não exatamente da “factualidade positivista” da história. Dessa forma, esses eventos estão mais próximos do que se entende por fatos de memória do que de fatos históricos, porque fazem parte de acontecimentos que não foram trabalhados.

No Brasil, por exemplo, dentro da abordagem histórica dos acontecimentos que envolveram o período do regime militar; quando se faz referência ao período em que o general Emilio Garrastazú Médici governou, é muito comum utilizar-se o termo “anos de

chumbo” e “general linha dura” ao mencioná-lo, devido à rigidez com que o país foi conduzido no tempo em que ele esteve no poder. Essas denominações facilitam a evocação da memória daquele período, porque aludem a uma memória coletiva que está condicionada a um fato histórico reconhecido pela memória dominante, embora esses termos sejam posteriores ao fato.

Os fenômenos de projeção e identificação que são realizados no processo de construção da memória individual e também coletiva não são considerados por Pollak como elementos que forjam a memória, falsificando-a, mas que fazem parte de um processo de seleção e organização que estruturam a sua constituição. O caráter de organização da memória é o que faz com que ela seja um “fenômeno construído”.

Por exemplo, podemos nos identificar com personagens, lugares, monumentos que podem ter sido vivenciados ou experienciados por tabela. Todos esses componentes formam um todo de onde é selecionado aquilo que se escolhe lembrar, porque nem tudo fica registrado. Mesmo quando se fala sobre a memória herdada, esta não escapa às influências externas porque foi engendrada por aspectos que constituem certa identidade social.

A relação estabelecida por Pollak entre Memória e Identidade sustenta-se sob a afirmação de que ambas “são valores disputados em conflitos sociais e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (p.205). A formação da identidade social é indissociável à formação da memória coletiva, assim como da sua permanência e conservação. Ela sofrerá transformações sempre que novas reorganizações forem realizadas, o que poderá levar à ideia de inconstância e fragilidade. Essa característica de inconstância se tem percebido, por exemplo, em sociedades em processo de formação, ou depois de guerras e/ou regimes totalitários.

Assim como as memórias que compõem a memória coletiva, a memória nacional está em constante tentativa de conservação porque ela se encontra exposta frequentemente a disputas políticas, embora se mantenha mais organizada que as outras. Por exemplo, a questão das datas comemorativas que não escapam a revisões. Não é difícil encontrar, no percurso histórico, datas que foram instituídas por um grupo que estava no poder em determinado período e que, após uma revisão histórica dos acontecimentos, essas datas são extintas ou alteradas *a posteriori*.

No Brasil, em que a memória coletiva é constituída na sua maioria pelos grupos dominantes, o dia 13 de maio, instituído como data comemorativa pela libertação dos escravos, está paulatinamente sendo substituída para o dia 20 de novembro, quando se comemora o dia da “Consciência Negra”. Isso ocorre, principalmente, pela atuação dos

grupos minoritários que não reconhecem a emancipação dos negros no período instituído no passado. Fato similar aconteceu após a implantação e a permanência do regime ditatorial no Brasil, em que no dia 31 de março, era comemorado o “Dia da Revolução” e, com o término do regime, a data foi abolida das comemorações, figurando hoje como o dia do golpe de Estado de 1964. Isso certamente se deve pela negação ao regime, e pela construção dos fatos históricos à *posteriori*.

Nesse sentido, a memória oral, ao pleitear a reconstituição do que não foi enquadrado, a partir do seu ponto de vista, vale-se de relatos individuais, e tenta sublevar-se contra a memória oficial e dominante, a fim de reconstruir e dar vazão, àquilo que foi obliterado. Por meios de seus grupos organizados, a memória subalterna busca recontar acontecimentos e fatos postergados e negligenciados ao longo do tempo, inserindo-os na memória coletiva.

2.2 A memória da ditadura civil-militar de 1964.

“Se não for cruel, não fazer sofrer, não arrebentar com o que o homem tenha de bom por dentro, não é um regime que se deva levar em consideração”.

Ignácio de Loyola Brandão.

“Comemoramos”⁴, em 2014, cinquenta anos da deflagração do início de um dos mais conturbados e contraditórios momentos de nossa recente história, a ditadura civil-militar no Brasil. Conturbado, porque, inegavelmente, a sociedade vivenciou após os primeiros anos do regime ditatorial uma série de restrições que a levou a um sentimento de insegurança coletiva, instaurado, principalmente, após serem baixados dezessete Atos Institucionais no decorrer de um regime que perdurou por vinte e um anos. O mais ignominioso dos Atos foi, o AI-5, baixado em fins de 1968 e abolido em 1975, que instituiu a perda de direitos civis e impôs diversas restrições à liberdade de expressão. O período é contraditório, porque, no mesmo momento em que os direitos civis eram vilipendiados, o país vivenciou o que se conhece como “o Milagre Econômico”.

Contudo, esse episódio da nossa história, assim como alguns termos que surgiram a *posteriori* no enquadramento histórico dos fatos, embora se apresente na história oficial como um fato que mudou o curso econômico no Brasil, é contestado por muitos estudiosos do assunto. De acordo com Malcon Silverman (2000, p.18 - 19):

⁴ No sentido de memorar em comum, coletivamente, evocar um passado envolvido no esquecimento por obra do tempo ou trauma da memória, mesmo sentido empregado por Luis Felipe Alencastro (2006, p.327).

O tão falado Milagre Econômico, do final dos anos 60 e começo dos 70, beneficiou somente as classes média e alta brasileiras, juntamente com os investidores estrangeiros [...]. Não é de admirar que um estudo comparativo de nível de vida mostre que, em vez de melhorar durante a época do Milagre, o Brasil apresentava o mais baixo padrão geral de vida de todas as grandes nações da América Latina, o que colocava o país, então a oitava maior potência industrial do mundo, entre o Equador e El Salvador, ambos, países pequenos, cronicamente atrasados e prenes de agitação social.

Segundo dados contidos em *A Ditadura Envergonhada*, de Elio Gaspari, nesse período, o número de estudantes universitários subiu de 53 para 142 mil. Em 1970, o povo brasileiro parou para ver a seleção ser campeã da Copa do México, e o evento foi utilizado pelo Presidente Médici para injetar um sentimento de otimismo na população, numa espécie de mixórdia entre progresso e retrocesso, ao passo em que surgia pela primeira vez no país a TV em cores, um dos símbolos das sociedades modernas. Nesse contexto de aparente progresso, as inéditas taxas de crescimento econômico e de emprego surpreenderiam até os mais otimistas. De acordo com Gaspari, (2014, p.222): “O milagre brasileiro e os anos de chumbo foram simultâneos. Ambos reais coexistiram negando-se”.

O progresso defendido pelos perpetradores do regime é um fator questionado, dentro das interpretações históricas, como podemos ver. Para alguns historiadores, era um progresso aparente e frágil na sua essência. Aparente porque, de acordo com Gorender (1987, p.15), que reflete sobre diversos aspectos da ditadura, em “Combate nas Trevas”: “Essa industrialização acelerada, a taxas anuais entre as mais altas do mundo capitalista se fez movida em grande parte por inflação e endividamento externo. Fontes de recursos geradoras de atoleiros econômicos e conflitos sociais”.

É compreensível o ato de negar um fato em detrimento de outro, já que admitir que o país estivesse progredindo economicamente, seria admitir também que o regime estava funcionando, o que não justificaria, mais tarde, a insurreição de uma parcela da sociedade. O oposto também é denegado pelos perpetradores que conseguiram, até os dias de hoje, sair incólumes de um regime que começou a ser delineado em 1954, no final do governo do então presidente Getúlio Vargas.

Segundo Chagas (2014), em *A ditadura militar e os golpes dentro do golpe, 1964-1969*, outros golpes foram deflagrados antes mesmo do que foi arquitetado pela cúpula militar, irrompido em 31 de março de 1964. Sua célula embrionária está intimamente ligada à relação entre Getúlio Vargas e João Goulart, que foi ministro do Trabalho no início da década de 1950, e obrigou-se mais tarde, em 1954, a se retirar do ministério por meio de um manifesto de coronéis. Do mesmo modo, após manifesto de generais divulgado à nação,

Getúlio Vargas acuado, não apenas deixa a presidência do Brasil, mas comete suicídio na manhã de 24 de agosto de 1954.

Getúlio Vargas, que governou o país de 1930 a 1945, período historicamente dividido entre: Governo Provisório (de 1930 a 1934), Governo Constitucional (de 1934 a 1937) e Estado Novo (de 1937 a 1945), ao reassumir pela segunda vez a presidência em 1950, retorna “desta vez eleito com uma plataforma populista-nacionalista e uma base nacional de classe trabalhadora” (PEREIRA, 2010, p.87). As medidas tomadas por Getúlio, essencialmente nacionalistas, desagradavam aos Estados Unidos, como o decreto que impunha limite de 10% para remessa de lucros ao exterior, assim como medidas que visavam à industrialização do país. Medidas essas que, num futuro próximo, contribuiriam para a rejeição de João Goulart à presidência, em 1961, após a renúncia de Kubitschek. As divergências entre João Goulart e os militares eram antigas. Segundo Gaspari, (2014, p.48): “Jango fora abatido duas vezes por pronunciamentos militares, em fevereiro de 1954 [...] e em 1961, quando era o vice-presidente e viu-se vetado pelos ministros militares”.

De acordo com Anthony W. Pereira, em *Ditadura e Repressão*, a matiz conservadora e autoritária dos militares tem sua origem no tenentismo⁵ da década de 1920, que pregava a moralização política e defendia o capital nacional com o apoio da classe média e de setores da elite. Esse movimento tinha como base ideológica o positivismo e sustentava-se em algumas convicções, “tais como a crença na capacidade dos militares de unificar e modernizar a nação” (2010, p. 85).

O TSN (Tribunal de Segurança Nacional), criado para punir os membros do movimento conhecido como a Intentona Comunista, levante comunista ocorrido em 1935 (sob o comando de Luís Carlos Prestes) no governo de Vargas, também foi um importante ingrediente para o fortalecimento e para a ação do aparato militar repressivo que tomou o poder em 1964. Esse tribunal levou a julgamento milhares de supostos comunistas e integralistas-facistas, acusados de descumprir os dispositivos da economia popular. Sua demonstração de força repressiva foi uma forte influência para os militares que deram o golpe em 1964.

Os militares brasileiros viram-se divididos em vários momentos. A cisão ocorrida entre eles no golpe de 1964 não foi novidade. Após o governo de Vargas, os militares estavam fortemente divididos entre os legalistas e os partidários pró-governo militar. Na crise

⁵ Movimento que ganhou força entre militares de média e baixa patente durante os últimos anos da República Velha. Os militares envolvidos nesse movimento se mostraram favoráveis às tendências políticas republicanas liberais.

instaurada após a eleição em outubro de 1955, que sagrou Juscelino Kubitschek presidente, foi necessário um contragolpe do ministro de guerra, Henrique Teixeira Lott, contra Carlos Luz, para garantir a posse de Kubitschek na presidência. A derrota imposta pelos legalistas ocorreu novamente em 1961, quando se precisou novamente da intervenção de militares para garantir a posse de João Goulart, que só foi possível devido a uma manobra no Congresso Nacional, que instituiu o parlamentarismo. Jango, embora empossado, não governou, passando a presidência do país para Tancredo Neves, então primeiro ministro.

Jango era rejeitado por parte dos militares porque, de acordo com Pereira: “era visto pelo alto-comando das forças armadas como ligado por vínculos excessivamente estreitos ao legado do governo Vargas, ao movimento sindical e ao Partido Comunista.” (p.89). Somado à rejeição, o cenário político em 1961 não era favorável a João Goulart. Segundo análise de Gorender (1987, p.15):

Jango subiu à Presidência da República no meio de uma tempestade que pronunciava outras ainda mais furiosas. Desde os anos 30, industrialização e populismo caminhavam juntos, potenciando-se reciprocamente. Sua atuação combinada mudou a face do país, porém chegava o momento em que as contradições acumuladas em trinta anos não tinham saída viável nos quadros do regime político liberal inaugurado pela constituição de 1946. Esta a questão: poderia a industrialização prosseguir acasalada ao populismo? Ou já era o caso de divórcio?

O decorrer dos fatos mostra que não foi possível porque somente após a realização de um plebiscito em janeiro de 1963, no qual a população decidiria pela forma de governo presidencialista, com 9,5 milhões de votos contra 02 milhões dados ao parlamentarismo, o poder foi devolvido a João Goulart, que tomou uma série de medidas, dentre elas, as reformas de base. E foi a partir dessas medidas que passou a sofrer forte oposição no Congresso e desconfiança do empresariado.

Embora com o poder nas mãos, Jango via-se em meio a uma crise econômica e a uma série de conflitos políticos. De um lado, estavam as elites industriais e latifundiárias, e os militares internacionalistas⁶ e, de outro, os líderes estudantis e sindicais, alguns soldados das forças armadas e alguns políticos eleitos, como Miguel Arrais, então governador de Pernambuco, e Leonel Brizola, cunhado de Jango e então governador do Rio Grande do Sul.

A imprensa pressionava; o então governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, era um dos opositores declarados à permanência de Jango na presidência. Segundo o jornalista Carlos Chagas, Roberto Marinho “estava metido até o pescoço na conspiração, assim como em São Paulo, Julio Mesquita Filho, do Estadão” (2014, p.47). Além da

⁶ Eram assim denominados os militares que estavam alinhados ideologicamente aos países que defendiam o capitalismo como forma de sistema econômico e combatiam o comunismo, como os Estados Unidos.

imprensa, a participação dos Estados Unidos é um consenso na literatura sobre a conspiração que culminou com o golpe de Estado de 1964. Foi instaurado pelo governo norte-americano o Plano de Contingência, que visava à intervenção, caso o golpe fracassasse. Segundo Antony Pereira (2010, p.113):

Os Estados Unidos tiveram participação importante nesses conflitos, discordando do governo João Goulart numa série de questões econômicas e de segurança, e acabando por exercer influência sobre os militares, facilitando assim a tarefa de justificar o golpe em termos constitucionais.

Enquanto o Congresso se empenhava em rejeitar boa parte dos projetos reformistas de Jango, os sindicatos decretavam uma greve atrás da outra, e o então embaixador norte-americano Lindon Gordon vigiava os passos do presidente, fornecendo recursos a todos os que se colocassem contra a ofensiva comunista.

A gota d'água que faltava para ir a pique o governo de Jango foi ingenuamente derramada pelo próprio presidente, que, desde o momento em que tomou posse, o que ocorreu contra a vontade de uma parte da cúpula militar, vivia na iminência de um golpe, confirmado na madrugada de 31 de março, quando foi decretada, pelo senador Auro de Moura Andrade, vaga a presidência da república.

No dia 13 de março de 1964, o Presidente participou de um comício na Central do Brasil, no qual anunciou várias medidas governamentais. Após os discursos inflamados de José Serra, então presidente da UNE, de Miguel Arraes e de Leonel Brizola, Goulart subiu ao palanque sob calorosos aplausos e anunciou, como parte das reformas do seu governo, a desapropriação das refinarias privadas e das terras ociosas situadas ao longo das rodovias federais, com o intuito de dar início à reforma agrária. Essas medidas foram recebidas, pela ala conservadora e pelos militares, como o início da implantação do socialismo no Brasil. Como reação, no dia 19 de março, os setores conservadores de São Paulo realizam a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que reuniu duzentos mil contra o governo. Segundo Gaspari (p.63): “No dia 20 de março de 1964, uma semana depois do comício da Central, o presidente Lyndon Johnson autorizara a formação de uma força naval para intervir na crise brasileira, caso isso viesse a parecer necessário”.

Com a reeleição vetada desde 1946, acreditava-se que João Goulart atropelaria a sucessão presidencial. O cenário político estava dividido entre duas possibilidades, a de um golpe de Jango, para manter-se no poder, assim como fizera Getúlio Vargas em 1937 e, um golpe dos militares para impedir que isso ocorresse. Assim, “se o golpe de Jango se destinava a mantê-lo no poder, o outro se destinava a pô-lo para fora” (GASPARI, 2014, p.54).

A “pá de cal”, segundo Chagas, foi o levante dos marinheiros, que ocorreu uma semana depois do discurso de Jango na Central do Brasil. Os marinheiros protestavam contra os rígidos regulamentos da força naval. Depois de decretada a prisão dos insurretos, os líderes refugiaram-se no Sindicato dos Metalúrgicos em São Cristóvão e receberam a adesão da tropa que havia sido incumbida de sufocar o levante e, além da anistia do presidente, o que revoltou os almirantes. Segundo palavras do deputado Martins Rodrigues, declaradas ao jornalista Chagas: “Estão criando um soviete na Marinha de Guerra! Não dá mais para suportar a baderna. Ou João Goulart retoma o controle das instituições, ou o país estará em guerra civil!”. (CHAGAS, p.41). As palavras de Martins Rodrigues, como profecia, cumprem-se.

No dia 30 de março de 1964, Jango discursa no auditório do Automóvel Clube em uma Assembleia dos sargentos do Exército, Marinha e Polícias Militares. Segundo Chagas, que participou da assembleia como jornalista, “Tancredo Neves e, singularmente, Tenório Cavalcanti aconselharam Jango a não ir. O primeiro chegou a vaticinar que, se comparecesse, logo seria deposto” (CHAGAS, p.44). Como mostram os fatos, Tancredo Neves estava certo, e no dia seguinte o general Mourão Filho botou a tropa na rua e marchou rumo a uma ditadura que só teria fim em 1985.

Em 1º de abril, o Congresso declara vaga a Presidência da República e Ranieri Mazzilli, Presidente do Tribunal Federal, assume o poder, onde permanece apenas por dez dias. Em 11 de abril de 1964 após um conciliábulo de governadores, Humberto de Alencar Castelo Branco é eleito Presidente da República.

A justificativa do golpe veio por meio de um documento que seria o primeiro dos Atos Institucionais, dos dezessete instituídos durante o regime ditatorial. O jurista Francisco Campos, o mesmo que redigiu a Constituição fascista de 1937, foi o responsável por justificar o golpe e baixar diversas medidas, como, a que decretava, por meio de data marcada, a eleição para Presidente. Foi o início de uma série de cassações de mandatos, 306 pessoas tiveram seus mandatos cassados e ou seus direitos suspensos por dez anos. De 1964 a 1966 cerca de dois mil funcionários públicos foram demitidos ou aposentados compulsoriamente. O ato ainda anulou o direito à estabilidade dos funcionários públicos, civis e militares, revogou as reformas de base e devolveu as empresas desapropriadas a seus acionistas.

Com a criação do Poder Constituinte Revolucionário⁷, iniciava-se o período de perseguição aos “subversivos”. De acordo com Gaspari (2014, p.131): “Segundo a embaixada

⁷ É aquele posterior ao histórico, com o qual rompe por completo, criando um novo Estado e uma nova ordem. A Constituição de 1967, publicada em 24 de janeiro de 1967, acompanhou a tendência do regime ditatorial, ou seja, exacerbação do Executivo e mitigação dos direitos e garantias individuais; produto do golpe militar de 1964.

americana, nas semanas seguintes à deposição de João Goulart prenderam-se pouco mais de cinco mil pessoas. Pela primeira vez, desde a ditadura de Getulio Vargas, levas de brasileiros deixaram o país como exilados”.

O regime ditatorial no Brasil oscilou entre períodos de maior e menor repressão. No governo de Castelo Branco, que durou trinta e dois meses, o regime foi exercido numa forma mais branda, porque a ideia é que seria um regime temporário. Quando foi sucedido por Costa e Silva, iniciou-se a forma mais repressiva que atingiu seu ápice no governo de Médici, que permaneceu no poder de 1969 a 1974. De 1974 até 1979 deu-se o início do fim do regime, com a abertura política⁸.

A partir do Ato Institucional 5 (AI-5), instituído em 13 de dezembro de 1968, a ditadura se escancarava e a repressão irrompia no Brasil, deixando marcas profundas em sua memória, com um dispositivo que aterrorizou e instaurou o medo ao mostrar a pior face do regime: a tortura. Com esse ato, o Congresso foi fechado, o *habeas corpus* foi suspenso para crimes contra a segurança nacional, instaurava-se a censura à imprensa, à música, ao teatro e ao cinema. Dessa forma, começava a clandestinidade para muitos jovens considerados subversivos pelo regime. Segundo Pereira (2010, p.57): “Os assassinatos e desaparecimentos políticos aumentaram durante essa fase, que durou até 1975. Quase metade dos desaparecidos era composta de integrantes de uma força de guerrilha rural dizimada pelo Exército no norte do país, em 1972-1974”.

Até membros das forças armadas que, no primeiro momento, colocaram-se a favor da legalidade, ao apoiar Jango, foram torturados como explica Gaspari (2014, p.135):

A violência é além dos Joões de Tal ou dos dirigentes comunistas. No dia 2 de junho, Cony publicou em sua coluna uma carta de Dilma Aragão, filha do almirante Cândido Aragão, o comandante dos fuzileiros navais de João Goulart. Ela conseguiu visitar o pai, capturado no dia 2 de abril e preso havia dois meses na fortaleza da Lage, na entrada da baía de Guanabara. Dizia: Encontrei-o relegado a uma condição tão deprimente que só um verme cheio de peçonha merecia ter (...). O espectro de homem que vi chora e ri desordenadamente, e não consegue articular uma frase sequer, no mesmo assunto. O desespero me faz pedir, por esmola, que cobrem o crime (político) de um ser humano, mas na condição de seres humanos.

No Brasil, existe vasta literatura que rememora os anos de ditadura, produzida por historiadores, jornalistas, políticos e, principalmente, por personagens que testemunharam ou sofreram o peso das “mãos de ferro”. Um dos primeiros relatos que rememora a ditadura de 1964 é o livro *O que é isso, companheiro?* de Fernando Gabeira. O jornalista, ainda na ativa

⁸ Processo de redemocratização no Brasil, desencadeado entre o período de 1970 a 1985. Foi constituído como um período de transição política entre a chamada "Nova República" e o anterior Regime Militar, instituído a partir de 1964. Iniciada no governo de Ernesto Geisel.

(atualmente apresenta um programa na *Globo News*), relembra, por meio de uma narrativa testemunhal, fatos que compõem a memória de um período que ainda está em processo de disputa e construção, e alerta para o fato de que seu relato é apenas um entre tantos que surgirão e que se complementarão construindo uma memória comum. O jornalista profere:

Posso contar como vi aquela luta interna. Posso tentar simplificar para que todos entendam o que era exatamente. Mil vezes mais autorizadas que a minha vão surgir. Sou apenas um guia que vai apontar para que lado foi a caravana. Os atalhos que tomou vão aparecer-nos outros casos que forem contados em público (GABEIRA, 1996, p.29).

Em 2009, um editorial de *A Folha de São Paulo*, ao referir-se sobre a ditadura no Brasil como “ditabranda”, reavivou a memória de inúmeras vítimas do regime e de membros de partidos políticos da esquerda, provocando a discussão sobre os aspectos envolvidos na construção da memória nacional. Ficou evidente que ainda existem muitas questões a ser resolvidas e que concorrem para que as memórias, dominante e subalterna, digladiem-se pelo lugar da memória nacional.

Quase meio século depois, os fatos que envolvem a memória da ditadura ainda são negaceados por quem defendeu e colaborou com a implantação do regime. Nem mesmo existe um consenso de que crimes foram cometidos nesse período. Essa atitude, de acordo com Martins (2004), é consequência do próprio regime. Segundo o autor: “Todo regime autoritário engendra mais cedo ou mais tarde o processo que vai culminar com a sua negação. Esse processo vai se estruturando a partir da resistência ao autoritarismo por parte de grupos sociais por ele submetidos ou dele simplesmente dissidentes” (GABEIRA, 2004, p. 13). Especificamente no episódio de *A Folha de São Paulo*, presenciamos de um lado, o posicionamento proferido pela parcela da imprensa que sempre esteve a favor do golpe. É válido lembrar que o jornal apoiou o golpe que depôs João Goulart; do outro lado da história estão as instituições e os órgãos criados para apurar os crimes cometidos durante o regime, familiares das vítimas desaparecidas e intelectuais engajados que repudiaram e posicionaram-se contra o editorial.

No entanto, as reflexões realizadas sobre o comportamento da população que vivenciou o fato, talvez expliquem o posicionamento de alguns grupos, no presente. A partir de algumas análises, como a que Fernando Gabeira traz em *O que é isso, companheiro?*, a maior parte da população recebeu passivamente o golpe, não esboçando nenhuma tentativa de apoio à resistência ou, pelo menos, indignação diante do inevitável. O que fortaleceu, e de certa forma colaborou para a permanência do regime.

No episódio “Fica conosco, Aragão”, em que Gabeira narra como não chegaram aos poucos resistentes, as armas da marinha, que seriam levadas pelo almirante Cândido Aragão ao grupo dos onze⁹, o jornalista expõe sua opinião sobre a atuação da população. Segundo palavras de Gabeira (1996, p.22): “de que adiantavam as armas se os partidos políticos não tinham tensionado suas forças para resistir? E de que adiantava os partidos fazerem isso, se a sociedade no seu conjunto não estava convencida da importância de resistir?” Outra verdade é a de que uma grande parcela ainda vacila ao posicionar-se sobre o evento. Na mesma direção, Chagas (p.50), explica que a população reagiu da seguinte forma:

As elites comandavam o espetáculo e contavam com a completa adesão dos meios de comunicação. E as massas, fora certas lideranças sindicais, mantiveram-se como em tantos outros episódios, a começar pelo suicídio de Getúlio Vargas; amorfas e insossas, acomodadas enquanto não lhes fosse apresentada a conta do congelamento de salários e da supressão dos direitos trabalhistas, algo que demoraria um pouco.

Certamente após diversas reflexões e análises a respeito das circunstâncias e das contradições que envolveram o período, somos levados a concluir que, para a população civil, compreender, apoiar e participar de um grupo de resistência na década de 1964 parecia no mínimo utópico. De acordo com Reis (2000, p.24): “os analfabetos constituíam quase metade da população do país nesse período”, ou seja, uma expressiva parcela da população brasileira não possuía nem o mínimo para que se esperasse uma consciência crítica a respeito dos rumos da política do país. Porque até mesmo os partidos da esquerda, se perdiam em ideias ultrapassadas e exportadas de realidades completamente distintas da nossa. Em *O que é isso, companheiro?*, Gabeira apoia-se na crítica de Régis Debray para reafirmar o despreparo da esquerda no Brasil:

Debray mostra-se um pouco irritado com o Brasil, um país onde as ideias políticas chegam com atraso em relação ao resto do continente. Para ele, a guerrilha começou a ser pensada no Brasil quando já estava em decadência em outras partes da América Latina (GABEIRA, 1996, p.47).

A maioria das pessoas não compreendia o que estava acontecendo. A resistência era composta essencialmente pelos movimentos estudantis com uma forte participação da UNE¹⁰, grupos formados a partir da cisão do PCB¹¹, como a ALN¹², de Carlos Marighela a VPR¹³, de

⁹ O grupo dos onze consistia na organização de “*grupos de onze companheiros*” ou “*comandos nacionalistas*” liderados por Leonel Brizola, em fins de novembro de 1963.

¹⁰ União Nacional dos Estudantes

¹¹ Partido Comunista Brasileiro

¹² Ação Libertadora Nacional

¹³ Vanguarda Popular Revolucionária

Carlos Lamarca e o MR-8¹⁴. Num total somavam-se 28 grupos; além da participação de dirigentes das Ligas Camponesas e da Esquerda Católica, representada pelos padres dominicanos.

No entanto, as primeiras ações da esquerda armada vieram da AP (Ação Popular), oriunda da militância católica que “coligada com o PCB, fornecia o presidente da União Nacional dos Estudantes” (GASPARI, p.242).

Ao analisar aspectos da ditadura, a qual denomina “a incômoda memória”, Reis (2000, p.7) observa alguns fatores que dificultam a construção de uma memória consensual a respeito do episódio:

Quase ninguém quer se identificar com a ditadura militar no Brasil nos dias de hoje. Contam-se nos dedos aqueles que se dispõem a defender as opções que levaram à sua instauração e consolidação. Até mesmo personalidades que se projetaram à sua sombra, e que devem a ela a sorte, o poder e a riqueza que possuem, não estão dispostas, salvo exceções, a acorrer em sua defesa.

Outro fator passível de reflexão é o posicionamento marcadamente antagônico e maniqueísta que prevalece em torno do assunto. De um lado, estão os que demonizam o evento e seus perpetradores, mitificam os líderes revolucionários e assumem uma postura quase que militante em defesa das vítimas. E de outro, os que abertamente defendem as práticas repressivas e autoritárias de um regime ditatorial, sob a alegação de que foi necessário não só no passado, mas também nos dias atuais, e o regime seria aceitável como forma de garantir e manter a ordem.

É patente o fato de que muito do que se tem como memória, a respeito da ditadura é produto de construções enquadradas pelos grupos dominantes que engendraram e tem tentado impô-la à memória nacional. A figura de Jango, assim como a demonização do comunismo, são exemplos de distorções que confundiram (e confundem ainda) os menos esclarecidos. De acordo com Gabeira (p.26): “o governo Goulart nos era apresentado numa versão unilateral, a versão dos inquisidores”. A língua também funcionou como um importante instrumento de manipulação da memória a partir de distorções de termos, como observa Duarte-Plon e Meireles (2014, p.260):

Assim como os nazistas e com os mesmos fins de propaganda, a ditadura brasileira também tentou reconstruir a língua. Nesse projeto de tortura semântica, o Golpe de Estado vira “revolução”, os verdadeiros revolucionários se tornam “terroristas”, os golpistas são chamados “revolucionários” e os que fazem passeatas e manifestações, “baderneiros”.

¹⁴ Movimento Revolucionário-8 (em alusão à data em que o líder da Revolução Cubana, Che Guevara, foi assassinado).

Apesar da crescente ascensão dos grupos minoritários engajados em reconstruir a memória, agora pautada em análises epistemológicas e não em imposições hierárquicas, ainda podemos ver construções facciosas sobre a memória nacional arraigadas em alguns setores da sociedade. Fundamentalmente porque foram difundidas, sobretudo, por instituições religiosas, muitas informações são fantasiosas e preconceituosas, como a que vinculava o comunismo ao ateísmo. Fatores esses que ajudam a construir memórias produzidas pela história forjada, obliterando a memória subalterna. Nesse aspecto, analisando a memória, Reis explica (2000, p.35):

Sobre o período de modo geral, a memória da sociedade tendeu a adquirir uma arquitetura simplificada: de um lado, a ditadura, um tempo de trevas, o predomínio da truculência, o reino da exceção, os chamados “anos de chumbo”. De outro, a nova república, livre, regida pela lei, o reino da cidadania, a sociedade reencontrando-se com sua vocação democrática.

Não obstante, a construção da memória coletiva em torno do episódio da ditadura civil-militar de 1964, além da notória disputa entre os grupos de minoria e os grupos dominantes, esbarra na questão de sua representação.

Quando Frei Tito foi banido do país em função do Ato Institucional 13, instituído em setembro de 1969, ao fixar-se na França, não suportou a situação de banimento que o afastava definitivamente de seu país, mergulhando em profunda depressão que o levaria ao suicídio em agosto de 1974. Nesse contexto, o que mais marcou, quem conviveu com o Frei, foi o seu emudecimento. Como declarou o psiquiatra francês que cuidou de Tito, Jean-Claude Rolland:

Tito estava condenado à forma mais violenta de exílio: tinham-no exilado da língua dos homens. [...] Nós, que estávamos diante dele, apesar de nossa empatia e nosso desejo de ajudá-lo, estávamos sujeitos ao mesmo exílio da língua. Se não podíamos falar com ele, não podíamos estar com ele. (DUARTE-PLON; MEIRELES, 2014, p.363).

Após a anistia concedida em 1975, muitos dos que retornaram ao país, escreveram livros relatando suas experiências. Frei Beto escreveu *Batismo de Sangue*, lançado em 1982, em que conta a história da participação dos dominicanos na resistência à ditadura civil-militar, pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti. Em 2009 foi publicado *Diário de Fernando - Nos cárceres da ditadura militar brasileira*, livro escrito também por Frei Beto, a partir das notas de Frei Fernando. Esse texto narra a rotina dentro da prisão, registrada a partir de bilhetes minúsculos, escritos por Fernando durante o período em que esteve preso.

Contudo, os episódios que contam sobre a violência, além das tendências jornalística e testemunhal, que figuraram nos primeiros anos após o fim do regime, encontraram na abordagem alegórica uma terceira possibilidade de representação por meio dos romances

ficcionais. Essa terceira abordagem surgiu porque as narrativas que envolvem o trauma trazem o problema da censura. A dificuldade da representação através da linguagem é uma característica encontrada nos relatos testemunhais sobre episódios de violência, que ora incorrem na armadilha da banalização, ao tentar descrevê-los o mais próximo do real, o que prevaleceu, por exemplo, durante as narrativas realista; ora no descrédito, ao estabelecer certa distância na sua abordagem. Nesse sentido, os romances ficcionais têm tentado produzir narrativas que fogem da representação realista dos fatos, valendo-se de metáforas e alegorias na busca pela tradução do indizível, que tem implicado nas evocações dessas memórias sem, contudo, afastar-se dos fatos históricos que a constituem, como é o caso do romance *Não Falei* (2004), de Beatriz Bracher, objeto de nossa análise. A autora, ao ficcionalizar o evento da ditadura militar no Brasil, evidencia principalmente os aspectos que constituem o processo de evocação de uma memória traumática enunciada pelo narrador.

2.3 O entrecruzamento da História e da Ficção

“A arte existe porque a vida não basta”
Ferreira Gullar

A relação entre ficção e História, tem suscitado estudos que buscam estabelecer o liame entre os dois campos que ora se confundem, ora se negam. Nessa tentativa, percebemos que nem mesmo uma explicação epistemológica tem conseguido o consenso entre os estudiosos sobre os elementos componentes de cada uma. Isso ocorre porque as teorias que explicam o percurso de formação de ambas são igualmente heterogêneas quanto aos períodos e crises que envolvem suas próprias definições, uma até então compreendida como ciência, a outra, como arte.

Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, ao estudar os elementos intrínsecos entre a História e a Literatura Contemporânea, analisa, a partir das observações a respeito da arte pós-moderna, os aspectos que mudaram na escrita, principalmente, da História. Com isso, a escritora problematiza a noção de conhecimento histórico, na medida em que a arte pós-moderna reinsere os contextos históricos na ficção. A autora afirma que a separação entre Literatura e História tem se configurado atualmente como objeto de contestação, porque na sua concepção o que interessa são os aspectos de verossimilhança entre as duas e não a busca por uma verdade. Na mesma direção, Freitas (1986), em *Literatura e História*, aproxima-as, elencando os aspectos conjuntivos e enfatizando que o que importa no processo de criação de

ambas é o plano estético. Por sua vez, White em *Meta-História*, por meio de uma análise estrutural, procura demonstrar que, como a ficção, a história constitui-se por meio de diversos modos de elaboração que vão desde a abordagem romântica à positivista.

Em *Literatura e História, o romance revolucionário de André Malraux*, a relação entre Literatura e História, especialmente encontrada nos romances históricos e revolucionários, é deslindada por meio de elementos que, ao longo das observações realizadas por Freitas, corroboram na elaboração de concepções acerca das duas formas narrativas, conduzindo o leitor a inferir sobre a relação que aproxima e às vezes confunde as percepções produzidas pelos seus cruzamentos, quando traz a problematização sobre o limite entre ambas. Ademais, reflete até que ponto uma adentra na outra, sem perder suas características particulares.

Freitas (1986), como provocação inicial ao leitor, enumera alguns questionamentos a respeito dos estudos acerca das relações entre os campos da Literatura e da História, refletindo e debatendo sobre os aspectos convergentes e divergentes entre estes. Seu estudo tem como base a análise dos romances de André Malraux, *Les conquérants e La condition humaine*, em que ele constrói suas narrativas tendo como pano de fundo a Revolução Chinesa. Partindo de indagações sobre a natureza dos estudos históricos, assim como da natureza do romance, a autora problematiza as concepções acerca das definições das duas áreas do saber, e o primeiro problema apresentado é a respeito do que se configura como sendo categoricamente a narrativa histórica.

No capítulo, “A transformação da História em romance: Manipulações Literárias”, Freitas (1986) estabelece, segundo os seus pressupostos, a distinção entre dois tipos de obra literária, que ela identifica como: a *representativa* e a obra *auto-representativa*. De acordo com a autora, a primeira seria aquela que traz alguma relação com a realidade exterior, e, a segunda, aquela que representa a si mesmo.

Quando define a obra representativa, ela alerta para que essa representatividade do real não seja entendida como a mera transposição de um fato da realidade para a ficção, mas que, a partir dela, surjam novos processos de construção e enunciação, o que não fará com que a obra se transforme numa narrativa anistórica, porque o que será alterado é a forma dessa representação, e não seu conteúdo. Nesse processo enunciativo deve ocorrer a interação entre o real e o fictício.

As tentativas de definir os dois campos apresentam-se frágeis, como podemos conferir a partir do que foi verificado pelos estudos de Maria Teresa: “Alguns consideram a História uma ciência, e exortam a que não se poupem esforços para separá-la da Literatura; outros a

definem como sendo o conhecimento profundo do homem em sua infinita complexidade”. E, por fim, Teresa observou que “historiadores de renome chegaram a afirmar que a História é um romance verdadeiro” (1986, p.9).

Ora, os aspectos constituintes de uma narrativa histórica contêm os mesmos elementos que compõem uma narrativa ficcional. Na concepção de White, a respeito dos processos históricos, verifica-se que a poética tradicional e a teoria da linguagem, identificaram nos estilos historiográficos quatro topos da linguagem poética empregados durante as fases do historicismo, a saber: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia.

Essas diferentes linguagens foram utilizadas pelos historicistas, de Hegel a Marx, para produzir diferentes tipos de discursos “indiretos ou figurados”. Porque o historiador, assim como o romancista, ao construir uma narrativa, representa aquilo que foi escolhido para engendrar significações e ser geradora de sentido. De acordo com White: “o labor histórico é [...], uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os.” (1995, p.18). O que está em questão na análise de White é se há diferenças entre a forma de narrar “acontecimentos efetivamente ocorridos, da narração imaginária”.

Na análise do romance revolucionário de André Malraux, Freitas (1986) comprova que os aspectos exteriores à obra produzem “uma determinada realidade”, elaborada por meio de uma “transfiguração artística” que deforma os aspectos puramente reais. Nesse processo acredita-se configurar o verdadeiro valor estético da obra, porque produz outra realidade, engendrada por novas formas de apreensão. A organização dos elementos, que constroem o romance histórico, dá-se da seguinte maneira:

Por meio de um arranjo literário, os elementos históricos vão ser redistribuídos num conjunto fictício, que se transforma em algo diferente do universo social de onde eles foram extraídos: ao criar uma história, com personagens e situações dramáticas, o autor tentará passar uma visão pessoal do universo-que não é de forma alguma cópia da realidade, mas sim interpretação dos acontecimentos relacionados à História-através da qual chegará a uma realidade de natureza distinta daquela que a originou (FREITAS, 1986, p.7).

Nas considerações realizadas por Freitas (1986), ao analisar a obra de Andre Malraux, a autora apresenta uma resposta “metafísica” para a solução do “conflito trágico da realidade histórica encontrada por Malraux na criação literária”, segundo Freitas:

A ideia básica é que existe na arte uma evidência da percepção, que ultrapassa o conhecimento analítico: é esse mundo da sensibilidade e da percepção que vai “rivalizar” com a realidade inteligível do mundo objetivo; é por isso que o artista manipula o real exterior: ele busca sobrepujá-lo, criando através da dimensão metafísica da arte, uma realidade alternativa que pretende dar conta das profundezas do ser (FREITAS, 1986, p. 85).

Essa concepção da arte como transfiguração do real sugerida por Malraux remete a uma concepção de arte idealista, ancorada em princípios não analíticos, mas guiados pela sensibilidade. Seu romance pretende uma criação artística em que o texto possibilite novas percepções sócio-históricas, porque, segundo Freitas (1986), é exatamente essa possibilidade que confere a um texto o seu verdadeiro valor literário. Desse modo:

[...] embora a estrutura interna dos romances se organize em torno de um eixo histórico, este é um meio e não um fim; um meio para se penetrar no plano propriamente estético, onde o elemento humano é privilegiado e a incidência trágica da História sobre o indivíduo é denunciada: o acontecimento histórico se transforma em aventura individual. O universo exterior é assim estilizado- ou seja, humanizado, como diria Malraux: ele é visto e mostrado através de uma consciência individual que o submete à sua visão pessoal do mundo e o utiliza para criar seu próprio universo. [...] A realidade histórica é problematizada: não se trata mais de fazer compreender, mas de questionar (...). (FREITAS, 1986, p.91).

Entendemos que o posicionamento da autora diante das duas formas narrativas é o de conciliação, como também propôs Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1965), ao entender que a contextualização e os aspectos históricos não devem apresentar-se como fim último na análise literária, como prevalecia nas análises sociológicas, em que se tentava extrair da obra os aspectos sociais e enquadrá-los como representação social de um determinado período. Devem sim figurar como meio para novos modos de elaboração que consigam representar através de suas formas os procedimentos estilísticos suscitados a partir das mudanças na sociedade e dos novos modos de percepção da realidade.

Em *Meta-História*, ao adentrar nas questões que levaram à problematização da consciência histórica, White estuda a história como narrativa, analisando as linguagens da historiografia, e chega à conclusão de que o saber histórico não se trata de um campo exclusivo do domínio das ciências humanas, como um modo particular de pensamento, mas é consequência de uma consciência ocidental que se pretende detentora do conhecimento sobre o passado para justificar o presente e a “presumida superioridade da moderna sociedade industrial.” (WHITE, 1995, p.18). Ele considera a historiografia como narrativa porque todo trabalho histórico utiliza como veículo o próprio ato de narrar, que por sua vez, é poético por natureza.

Dessa maneira, através de seu estudo, identifica as características de diversos tipos de abordagens históricas produzidas durante o século XIX, e reflete sobre os aspectos estruturais distintivos entre cada um, deixando de lado os modelos sincrônicos e diacrônicos que, segundo ele, pertencem a um nível mais superficial de análise.

Através das observações feitas quanto ao processo de elaboração dos fatos históricos realizados por alguns autores, como Rank e Tocqueville, assim como de alguns filósofos, dentre eles Croce, White identifica quatro gêneros literários pelos quais esses historiadores construía suas narrativas, são eles: o romanesco, a tragédia, a comédia e a sátira. Desse modo, ele busca comprovar que, assim como na ficção o historiador se guarnecia de artifícios literários para levar o leitor a inferências que eram sutilmente propostas por eles, cada um engendrando um tipo de discurso ideológico.

A tentativa de uma diferenciação entre história e ficção, assim como em Freitas (1986), também é objeto de reflexão em *Meta-História*, que Hayden White tenta explicar por meio de uma definição simplista e reducionista, da qual ele não compartilha a diferença entre as duas formas de narrar. Eis a proposição:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do achado, da identificação ou descoberta das estórias que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre história e ficção reside no fato de que o historiador acha suas histórias, ao passo que o ficcionista inventa as suas (WHITE, 1995, p.22).

A ideia é frugal e não se sustenta, pelo fato de que o historiador “inventa” quando narra, ao organizar as crônicas “encontradas”. Isso porque, como confirma a etimologia da palavra, as crônicas são relatos cronológicos de eventos que necessitam do ato de narrar para se transformarem em fatos históricos, que é o que realiza o historiador. Durante esse processo de construção do discurso, vários elementos são incorporados para engendrar significados, como os diferentes tipos de abordagens históricas os quais apresentam ideologias e modos de elaboração empenhados em enunciar, à sua maneira, os fatos.

Na análise de Hutcheon, a Ficção e a História, na visão pós-moderna, são entendidas da seguinte forma:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Em outras palavras, o sentido com a forma não estão *nos acontecimentos*, mas nos *sistemas* que transformam esses "acontecimentos" passados em "fatos" históricos presentes. Isso não é um "desonesto" refúgio para escapar à "verdade", mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos (HUTCHEON, 1991, p.119).

Em sua análise, a nova história literária traz a problemática tanto sobre as abordagens da história como da crítica literária. Segundo Hutcheon:

Graças ao trabalho pioneiro de teóricos marxista, feministas, gays, negros e etnicistas, existe nesses campos uma nova consciência de que a história não pode ser escrita sem análise ideológica e institucional, inclusive a análise do próprio ato de escrever. [...] o teórico e o crítico estão inevitavelmente envolvidos com as ideologias e as instituições (HUTCHEON, 1991, p.122).

Embora exista toda essa problemática verificada por Hutcheon quanto à forma de reescrever o passado nos gêneros analisados, a autora afirma que mesmo quando a literatura admite existir os paradoxos: “representação fictícia/histórica, do particular/geral, e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p.137), tanto a literatura quanto a história, em suas narrativas, não estão empenhadas em separar essas dicotomias, mas, ao contrário, continuam explorando-as. Isso ocorre porque, assim como White, a autora reconhece que são “gêneros impermeáveis”. Desse modo: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever e representar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos- revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” (HUTCHEON, 1991, p.142).

Citado por Hutcheon, Paul Veyne percebe a história como um “verdadeiro romance” na medida em que elementos como, a seleção, a organização, e a diegese, por exemplo, são comuns entre ficção e história, sem, contudo, aceitar a noção de que façam parte de um mesmo discurso.

No caminho oposto ao posicionamento de Veyne, a questão problematizada quanto à abordagem pós-moderna dos gêneros narrativos, para Hutcheon, reside no fato de figurar ainda como discussão principal a verificabilidade da história e a veracidade da ficção, que segundo a autora é uma questão irrelevante. Contudo, o que se tem observado nas metaficções historiográficas exemplificadas por Hutcheon é exatamente o fato de que elas trazem em si uma autorreferência. Como num processo de espelhamento, o narrador se antecipa no processo de geração de significados, denotando um controle explícito de sua figura dentro da narrativa. Desse modo, o texto incide num paradoxo, na medida em que se propõe engendrar inferências no leitor e se apresenta como autorreflexivo.

Na análise de Hutcheon, as questões sobre o problema da narração historiográfica são estabelecidas pelas mudanças provenientes do pós-modernismo. Tentando levar o leitor à compreensão de que elementos são esses, a autora busca definir o que é pós-moderno. De acordo com a autora:

O pós-modernismo é como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos mais do que uma definição estável e estabilizante, é de uma ‘poética’, uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. (HUTCHEON, 1995, p. 32)

Nessa perspectiva, se configuram como características na arte pós-moderna, em termos de narrativa, a presença de diálogos equipolentes, apropriações e intertextualidades, de caráter muitas vezes paródico, que contestam a ideia de originalidade, assim como tem prevalecido a eliminação das fronteiras entre estilos artísticos, o que podemos perceber no

gênero ainda discutível da “prosa-poética”. O que se percebe com frequência nesse contexto pós-moderno é uma mistura constante e consciente das mais variadas formas de composição existentes.

Quanto à História, assim como na arte, na ciência, na filosofia e na cultura, o fenômeno do pós-moderno, ainda indefinido, também suscitou mudanças e questionamentos quanto à forma de narrar. Nessa perspectiva, o historiador retoma o passado não mais pelos meios reducionistas e deterministas, mas o desconstrói e o subverte porque o pós-modernismo nega justamente a existência de verdades absolutas ou leis nas quais se fundem todas as coisas. É como crítica a essa antiga forma de metanarrativa histórica que Hutcheon se manifesta. Da mesma forma como acredita White, o texto historiográfico, precisa ser entendido como um artefato literário e não como mimese do passado.

O que se observa das reflexões de Hutcheon é que as narrativas historiográficas, assim como as ficcionais devem conter mais de um ponto de vista, em que o narrador apresente não uma imparcialidade diante do narrado, mas ofereça várias versões e posicionamentos sobre o mesmo assunto através da plurivocidade¹⁵ de enunciadores, através dos quais o leitor possa ser levado a organizar e interpretar esse texto a partir de suas inferências.

¹⁵ Tessitura de vozes que compõem o espaço enunciativo-discursivo.

3 O TRAUMA PÓS- DITADURA MILITAR

No texto de Perrone-Moisés (1998), acerca da atual situação da Literatura no Brasil, a autora inicia-o com algumas perguntas, e dentre elas uma nos parece de extrema relevância no atual momento. A questão é: “a literatura fundamentada em valores, tal como era concebida pelos modernos, ainda existe?” (p.174).

Logo vêm à memória um texto de Benjamin, *O narrador* (1936), em que ele fala, sobretudo, da perda da experiência e de como parece impossível, após os eventos catastróficos do século XX, testemunhar algo realmente importante, uma vez que ninguém mais está interessado em “receber e dar conselhos (p.200)”.

Para Benjamin, a questão do valor na obra de arte está intimamente relacionada à ideia de durabilidade. Nesse sentido, o autor reconhece nos meios de produção em massa uma das causas para a perda desse valor. Do mesmo modo, Adorno, em *Teoria estética* (1960), compreende que os meios de comunicação da Indústria Cultural encenam a perda do lugar do romance para a reportagem e para a informação de um modo geral.

A *shoah* marcou a crise da representação nas narrativas do século XX, Mallarmé e Paul Celan realizaram rupturas estéticas, como descreveu Felman (2000, p.31-37), nomeadas de acidentalização e quebra de verso. De acordo com a autora, a crise do verso em Mallarmé se caracteriza pelo verso livre, em que o verso é “violentamente quebrado” naquilo que o poeta chamou de crise fundamental, consequência da Revolução Francesa; já na poesia de Paul Celan a crise do verso se propõe a perseguir uma “acidentalização”, ou seja, Celan explora o cataclismo histórico proporcionado pela devastação da Segunda Guerra Mundial. A acidentalização seria, pois, segundo a autora, os versos sem a preocupação da métrica, que representaria a quebra de padrões estabelecidos para a poesia. Embora meio século separem os poetas, ambos contribuíram, dessa forma, para a extinção das divisões tradicionais entre poesia e prosa. Para a autora, o testemunho é o modo literário por excelência do nosso tempo e para Seligmann-Silva, em *Catástrofe e representação* (2000), o mundo estaria fadado a conviver com uma nova definição da realidade que se tornou catastrófica.

Diante desse contexto, a psicanálise freudiana avançou no estudo do inconsciente e Freud (2011) desenvolveu conceitos sobre testemunho e melancolia, parte das suas descobertas são oriundas do estudo sobre os sonhos.

Em nosso contexto, o evento recente da ditadura civil-militar no Brasil trouxe para o campo da literatura um debate sobre os diferentes aspectos que a envolvem e que vão desde a pertinência em abordar o assunto, até a “melhor” forma para representar o episódio. Muitos

são os fatores envolvidos, questões políticas, psicanalíticas, acadêmicas e ideológicas. Para adentrarmos nessa discussão, sentimos necessidade de compreender as configurações da Literatura como arte e, depois, analisarmos a atual situação do romance, já que foi através desse gênero que escoou parte da nossa produção artística sobre o evento. Alguns teóricos são imprescindíveis para traçar uma linha de raciocínio a respeito. Nesse sentido, Rosenfeld nos dá uma satisfatória exposição sobre o romance moderno, assim como Benjamin e Adorno, quando tratam das questões da necessidade de uma nova forma de narrar.

No Brasil, a profusão da literatura de testemunho se deve em grande parte ao episódio traumático dos anos de repressão impostos pelo regime ditatorial de 1964. Alguns escritores testemunharam sobre o evento, assim como na música, no teatro, no cinema, embora a censura tenha sido bem maior que no romance. Após a Abertura Política muitas produções transformam-se em objeto de análise, como a coletânea de ensaios de Silverman (2000), em que ele subdivide o romance do período em nove subgêneros.

Ginzburg, Ribeiro e Avelar são alguns dos teóricos que refletem em torno do episódio e apontam elementos relevantes nas produções pós-ditadura, como o recurso da alegoria em Avelar, ou o processo histórico no Brasil como fator influenciável no modo de conduzir os fatos históricos, muito bem analisados por Ribeiro e Ginzburg. É seguindo essa direção que refletiremos a respeito de um evento que deixou marcas profundas na nossa sociedade e que está longe de ser compreendido na sua completude e importância.

3.1 A linguagem na Literatura: das transformações estéticas ao problema da representação.

“Alcançável, próximo e não-perdido permaneceu em meio das pedras este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, “enriquecida” por tudo aquilo.”

Paul Celan.

Como acredita Rosenfeld (1996, p.75), parece mesmo que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas (...)” Esse espírito unificador emerge na historiografia, na arte e na literatura do século XX e é presenciado e sentido quase ao mesmo tempo, fazendo crer que tudo é

predeterminado, até mesmo as mudanças. Suscitado por elementos similares esse “espírito unificador” provoca rupturas, fazendo surgir novas concepções da realidade na cultura, na arte e na história.

A apatia e a mesmice atribuídas à literatura e que figuram nas análises de alguns críticos literários sobre as produções atuais que temos presenciado costumam ser atribuídas ao fenômeno indefinido do pós-moderno, contudo, a literatura nem sempre foi vista dessa forma. As primeiras manifestações de ruptura com a tradição são percebidas na arte moderna. É em fins do século XVIII que a arte ressurgiu com outros propósitos, como explica Seligmann-Silva:

No final do século 18, após o colapso do paradigma que via na arte uma mera imitação, os artistas e teóricos da arte tiveram que reinventar a relação entre a ficcionalidade e o mundo que nos rodeia. Nas artes trilhamos dois caminhos que se destacam para se tentar pensar a tríade ficção, imagem, história. Por um lado a *arte pela arte*, com sua tendência ao esteticismo, entronizou a ideia do artista gênio e da obra como busca da originalidade (...). Por outro lado, desde o romantismo buscou-se também um novo lastro para a arte, que de *mimesis* de ideias e de obras primas passou a ser vista como uma espécie de escrita carnal da história. [...] essa visão entre *arte pela arte* e arte como inscrição da violência não é estanque, pois as artes vivem até hoje dessa ambiguidade entre dependerem do espaço estético para a sua sobrevivência e, por outro lado, se manifestarem partir de uma necessidade de lastreamento histórico do indivíduo moderno. (SELIGMANN-SILVA, 2015, p. 31)

Como aponta Seligmann-Silva, a arte torna-se a inscrição da destruição, e se dá por meio de traços¹⁶. “O romance policial se desenvolveu como uma arte de se colocar e ler traços que levariam ao criminoso”, por exemplo. Na contemporaneidade, as representações são disformes, reflexo sobretudo do mundo caótico e do seu invento: o sujeito fragmentado. Manifestações como o cubismo, o expressionismo, o surrealismo e os demais “ismos” representam na pintura um mundo abstrato, subjetivo, sugestível. Rosenfeld nomeia o evento de desrealização principalmente referindo-se à pintura em que há a recusa da função de reproduzir ou copiar a realidade empírica.

Em *Analogia entre a Pintura e o Romance Moderno*, Rosenfeld, apresenta considerações acerca da atual forma do romance por meio de uma análise comparativa das fases da pintura e da literatura. Refletindo, sobretudo sobre a perda do recurso da perspectiva na pintura, Rosenfeld estende a mesma percepção ao romance, onde esta também desaparece, porque “a perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual” (ROSENFELD, 1996, p.76), e essa consciência foi abalada no mundo moderno pelo “evento limítrofe” da catástrofe da Segunda Guerra Mundial.

¹⁶ Cf. O imperativo dos traços. In: Cult. Ano 18, n.199.

Da mesma forma que na pintura e no teatro, onde a imitação se realizava através de um “palco perspectívico”, no romance ocorre a eliminação do espaço que está intimamente relacionado à continuidade temporal. Essa ordem cronológica começa a ser dispensável porque no mundo moderno não há mais a certeza sobre a realidade como estável, inalterável, e porque o tempo é compreendido como pertencente ao domínio da consciência, onde se fundem presente, passado e futuro, antes organizados e manipulados, a fim de impor uma ordem que nunca existiu, percebida nos dias atuais como ilusão.

Na literatura brasileira, *Memórias Póstumas de Brás Cuba*, é uma das primeiras obras a dar início ao processo de desconstrução da linearidade cronológica. Especialmente nesse romance machadiano há uma ruptura com os modelos das narrativas lineares, já que toda a estrutura da obra sofre transformação por meio de um enredo construído a partir de uma visão não convencional da realidade, em que há a inversão da ordem temporal dos acontecimentos e, em consequência, a problematização da ordem causal. Machado de Assis, além de inovar em *Brás Cuba*, também desconstrói o padrão dominante, na esfera temática, ao realizar uma paródia das narrativas naturalistas e suas construções exageradamente deterministas, ao construir o personagem Simão Bacamarte, de *O Alienista*.

Contudo, é na narrativa contemporânea que presenciamos a ruptura com os modelos tradicionais de narrar. A estrutura externa reflete e altera a estrutura interna quando o foco de atenção desloca-se para os processos psicológicos da personagem, em detrimento dos tipos estereotipados de outrora, que apresentavam características generalizantes, padronizadas por enquadramentos sociológicos e culturais. Nessa nova configuração, o leitor é levado a organizar o texto e a inferir sobre ele.

Nessa vertente, os estudos de Lima (2011), sobre mimesis são esclarecedores ao adentrarmos nas discussões sobre concepção de mundo e sua representação. O autor, ao teorizar sobre as representações sociais, inicia uma discussão sobre o que ele chama de problema “padrão” em torno do assunto: a questão do real e da realidade. Para Lima, esse problema está intimamente relacionado à questão da representação, que se supõe ser sempre o resultado de algo externo. Desse modo, só representamos aquilo que está impregnado de traços e características de uma realidade, mesmo que esta esteja apenas no ideal. Com isso, o produto mimético seria a ilustração.

O texto de Lima, que não foge da discussão entre *mimesis* e imitação, aponta-nos alguns entendimentos. O conceito compreendido como imitação em Platão e Aristóteles é criticado por Costa Lima em Harold Osborne, que relaciona a *mimesis* à ideia do naturalismo. Para o autor, a *mimesis* não seria a pura imitação “no sentido estrito, de cópia fotográfica

(...)”, embora “se assemelhe a imitação”, (...), “cabendo ao artista corrigir, ajustar, modificar relativamente a fonte representada, sem, no entanto, mudá-la a tal ponto que se tornasse naturalisticamente irreconhecível” (LIMA, 2011, p.200). A ideia é complementada pelas palavras de Flavio Filostrato (VERNANT apud LIMA, p.300), que diz: “a mimesis não fabricará senão o que viu, mas a imaginação também o que não viu”, ampliando assim a concepção para a esfera da fantasia. Desse modo, Lima chega a afirmação de que:

(...) o real não se confunde com a realidade. Se esta, entendida como natureza, é prévia e independente do homem, sua conversão em real se faz através de um processo duplo, paralelo, mas, distinto: por sua nomeação-que não se restringe a dar nome a partes da realidade- e pela formulação de molduras determinadoras da situação decodificante da palavra (LIMA, 2011, p.295).

Na literatura brasileira Dalton Trevisan, Ruben Fonseca e Marçal Aquino são alguns exemplos da desconstrução do processo narrativo na literatura contemporânea. Nos textos *O vampiro de Curitiba* (1965), *Passeio Noturno* (1975) e *O invasor* (2002), respectivamente, o sujeito é representado não como produto da sociedade, porque seu discurso é o de “um significante errante, em busca dos significados que o leitor lhe emprestará” (LIMA, 2011, p.308), a figura do herói é desmascarada, eliminada, revelada como ilusão, permitindo a construção de personagens deformados, que apresentam dualidades conflitantes: “- perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter que já não pode ser elaborado de modo plástico” (ROSENFELD, 1996, p.85). A violência é temática, presente nesses textos, que fogem do caráter didático e buscam, com o seu uso, levar o leitor a questionar o esfacelamento do sujeito moderno, que não tem mais certeza de nada.

Esses aspectos refletem, sobretudo, a insegurança do porvir e a anulação da ordem numa sociedade caótica. Sobre esses deslocamentos, Ginzburg (2000) deposita na modernidade sua justificativa:

Na modernidade, passamos a conviver com uma pluralidade de formas de pensar e modalidades de comunicação, e uma proliferação e diversificação dos modos de produção infra-estruturais, na vida econômica, política e social. Essas transformações levariam à necessidade de representação de uma consciência multiforme e aberta a contradições, que se expressaria na instabilidade de conduta de narradores, na construção de personagens marcadas por paradoxos e vazios, na inutilidade ou impenetrabilidade de ações (GINZBURG, 2000, p.127).

O processo de desrealização no romance moderno apresenta-se como consequência da negação de um mundo de aparências em que “duvidando da posição absoluta da consciência central, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente” (ROSENFELD, 1996, p. 81). O que Rosenfeld pontua como marca principal na ruptura do texto tradicional para o moderno é a questão da

temporalidade que, desvinculada do “tempo do relógio”, utiliza-se do recurso da divagação para construir o monólogo interior da personagem. O leitor depara-se com a junção de presente, passado e futuro e, esforça-se para estabelecer a lógica dos acontecimentos. Dessa forma é conduzido a participar da experiência do personagem. Nesse contexto, a figura do intermediário desaparece.

Não obstante, após a Segunda Guerra Mundial, a representação da realidade por meio da narrativa tradicional¹⁷ foi abalada, agora não mais por fatores sociais e culturais. Em especial no romance moderno, presencia-se um aspecto singular estabelecido, sobretudo após a crise da representação instaurada pela *Shoah*. O narrador emudece em frente ao indizível. A experiência não pode mais ser transmitida porque não existem meios para representá-la. Com a avalanche da literatura de testemunho provocada pela volição daqueles que sobreviveram à catástrofe, muitos críticos já afirmam que o testemunho é o modo literário por excelência de nosso tempo, como afirma Felman (2000).

É sobre esses aspectos que em *Catástrofe e Representação*, vários autores em uma série de artigos buscam refletir sobre esse evento na busca de uma linguagem que consiga dar conta dele, já que os métodos tradicionais de narração são considerados inapropriados. Assim, o problema da representabilidade é posto em evidência, ao tempo em que a necessidade de representar sobre esses fatos torna-se um imperativo.

Organizado por Nestrovski e Seligmann-Silva (2000), a temática da catástrofe e a dificuldade em representá-la são o cerne das questões discutidas nessa coletânea de textos que traz, além da visão de diversos autores em torno do assunto, um texto de Seligmann-Silva, no qual o autor reflete sobre o trauma do ponto de vista histórico ao afirmar que os “choques” fazem parte da experiência do homem moderno, pensamento fundamentado em Benjamin que entende a catástrofe como “o ideal da vivência do choque” e, conseqüentemente, impossível de ser representado. Na concepção de Seligmann, após a *shoah*, o homem está fadado a conviver com uma nova definição da realidade que se tornou catastrófica.

Logo no preâmbulo, os autores adentram em um paradoxo ao afirmarem que “sem catástrofe não há representação [...], e que, a representação depende de uma catástrofe” (SELIGMANN-SILVA. 2000 p.07). Em consonância com a proposição, Ginzburg, em *Notas sobre elementos de teoria da narrativa* (2000), também chega à conclusão de que: “Para que a experiência tenha sentido, é preciso que ela ganhe narratividade.” (p.117). Ou seja, é preciso representá-la, embora essa representação esbarre nos entraves que a constituem: a memória e

¹⁷ Termo utilizado de acordo com a definição de Walter Benjamin em “O narrador”, em que a narrativa estava relacionada à transmissão de experiência.

o trauma. Em *A catástrofe do cotidiano*, Seligmann-Silva apresenta as ideias de Benjamin, refletindo sobre o aspecto da memória ao relacioná-lo com o tempo e inseri-los nos estudos historicistas. De acordo com Seligmann-Silva,

A arte e a literatura contemporâneas tem como seu centro de gravidade o trabalho com a memória, cada vez mais presente nas narrativas que lidam com traumas, o que faz com que a literatura de testemunho, por sua vez, seja a literatura *par excellence* da memória (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 117).

O problema da representação dos episódios que envolvem catástrofes está relacionado intimamente com o trauma que interfere na tentativa de evocação no processo de rememoração. De acordo com a definição freudiana, o trauma é "uma experiência que traz à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido" (1976, p.325), sendo assim, a questão em torno da representação de eventos traumáticos parece a princípio sem solução, porque se a mente não consegue dar conta desse evento, como recorrer à memória para narrá-la sem incidir na falsificação e sem "trair a natureza do vivido"? O fato é que, como afirma Seligmann-Silva, (2000, p.11), tudo isso não altera a consciência do que precisa ser dito.

A arte contemporânea, de maneira geral, foi invadida pela narrativa de testemunho. Após a época de extremas barbáries ocorridas no século XX, algumas já reconhecidas pela história oficial, como a *shoah*, outras denegadas, como os genocídios na Armênia e em Ruanda, o cinema fez do espectador uma testemunha "por tabela", ao representar os eventos que provocaram a crise da verdade. Filmes como *Shoah*, de Claude Lanzmann ou *Hotel Rwanda* de Terry George, desafiaram o nosso modo de pensar. Descrever a realidade tornou-se um problema que passou a ser percebido a partir do momento em que se pretendeu organizar a narrativa desses eventos na esfera discursiva.

Felman realiza, em artigo intitulado "Educação e crise: vicissitudes do ensino", algumas considerações acerca da ruptura da tradição na narrativa moderna. A questão é discutida com base nas mudanças ocorridas em decorrência da *Shoah*. Partindo da análise de autores canônicos, como Camus, Dostoiévski, Mallarmé e Celan, bem como da psicanálise de Freud, Felman evidencia nas obras desses autores as rupturas estéticas ocorridas como reflexo das catástrofes. A autora finaliza suas reflexões com um "testemunho" pessoal sobre sua experiência como professora.

As rupturas estéticas ocorridas nas obras de Mallarmé e Paul Celan são apresentadas no texto de Felman como a descanonização das formas tradicionais. Com um diferencial, enquanto na poesia de Mallarmé o processo é entendido como acidentalização, e está

associado à Revolução Francesa, na poesia de Celan “a quebra do verso encena a quebra do mundo”, a ruptura estilística é desencadeada não por uma Revolução, mas pela catástrofe do Holocausto, “um trauma massivo, individual e coletivo, de uma perda catastrófica e de um destino desastroso no qual nada mais pode ser construído como acidente, a não ser, talvez, para a sobrevivência do próprio poeta.” (FELMAN, 2000, p.37).

A dissolução das divisões tradicionais entre poesia e prosa, ou seja, a acidentalização do verso em Mallarmé e a quebra do verso na estética de Paul Celan, bem como a inovação na psicanálise de Freud na condução do trauma a partir do testemunho, são eventos compreendidos pela autora como elementos que testemunham as mudanças políticas e culturais ocorridas.

Felman (2000) problematiza a questão da figura da testemunha e do próprio ato de testemunhar. De acordo com ela, o ato em si faz parte de um estado de “juízo”, sendo assim uma prática discursiva em geração que não pode ser “construído como saber nem assimilado à plena convicção”, porque também é oriundo de uma ação que elimina qualquer possibilidade de interpretação *a posteriori*.

Uma observação em particular, entretanto, chama a atenção nas considerações de Felman sobre a finalidade de testemunhar, que de acordo com a autora está intimamente relacionada com a organização histórica, que é dada a um determinado assunto. De acordo com ela:

Em seu uso mais tradicional e rotineiro no contexto legal [...], o testemunho é fornecido, e pedido, quando os fatos sobre os quais a justiça deve pronunciar seu veredicto não estão claros, quando há dúvida sobre a precisão histórica e quando tanto a verdade quanto os elementos de evidência que a suporta são postos em questão (FELMAN, 2000, p. 18).

Ora, muito embora o testemunho em seu aspecto legal não seja o que se apresenta nas narrativas contemporâneas, principalmente nas ficcionais, essa percepção de testemunho poderia perfeitamente se aplicar à situação atual das narrativas, uma vez que ainda há muito o que ser dito e esclarecido. Porque uma das razões, ao narrar sobre episódios dessa natureza, é elaborar significações a respeito dos elementos que constituem o evento, que contenham relação com a realidade vivenciada em oposição à verdade histórica, que muitas vezes é forjada ou reduzida a um mero fato histórico, sem levar em consideração os elementos psicológicos envolvidos.

Em outra direção, a percepção inovadora de Freud sobre a testemunha é a de que existe um “testemunho inconsciente”, que pode ser acessado e interpretado através do *diálogo psicanalítico*, capaz de gerar a verdade por meio do processo discursivo do ato de

testemunhar. O ato de escrever sobre a experiência, segundo a teoria de *A interpretação dos sonhos*, traz “a evidência materializada”, já que o testemunho é um modo de acesso à verdade através da palavra. Desse modo, as narrativas que se propõem testemunhar sobre a catástrofe devem ser encaradas também como testemunhas, embora nem sempre aquele que narra tenha vivenciado o trauma. Mas, uma vez em que ele é relatado e acolhido, o ouvinte torna-se testemunha.

O conceito de testemunha ampliou-se, assim como o de catástrofe, por conta dos deslocamentos no campo do irrepresentável, impostos pelos eventos já mencionados, e fez emergir uma visão mais profunda sobre os dois aspectos que igualmente tiveram seus conceitos primários abalados tanto na psicanálise como na história e também na literatura, como vimos nas considerações de Felman.

Entretanto, das reflexões acerca dos dois eventos indissociáveis, parece que, dentre todas as apresentadas, a que mais se aplica à atual realidade das narrativas modernas, é a de Jeanne-Marie Gangnebin em *Memória, História, Testemunho* (2001), principalmente porque consegue responder à pergunta: por que narrar sobre o inenarrável. Ao ampliar o conceito de testemunho, Gangnebin afirma:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras revezem 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 ao ousar esboçar um outra história, a inventar o presente (GANGNEBIN, 2001, p.93).

Nesse sentido, a figura do outro como ouvinte torna-se uma testemunha, não só o que viveu, mas aquele que se dispôs a ouvir. Porque, assim como constatou Freud, “são necessários dois para testemunhar o inconsciente” (FREUD, 1900[1953-1958], apud: FELMAN, 2000, p.27), o ato de testemunhar apresenta-se na teoria freudiana como o processo capaz de curar o trauma. A “psicanálise do divã” surge da experiência pessoal relatada por Freud no seu “sonho de Irma”, a partir do qual desenvolveu o diálogo psicanalítico ao perceber que no inconsciente pode haver a resposta para a cura. .

O sonho de Irma nos faz lembrar outro sonho que igualmente testemunha sobre algo que está latente no inconsciente: o sonho de Levi no campo de Auschwitz. Um sonho recorrente em que ele, ao retornar para casa, após o fim da guerra, tenta contar em vão aos *seus* sobre a experiência terrível vivida, mas, estranhamente as pessoas levantam-se e vão embora indiferentes a seu relato. Esse sonho atormenta Levi, que questiona “por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida

da narração que os outros não escutam?” (1988, p.37). A psicanálise freudiana, especialmente seu estudo sobre *A interpretação dos sonhos* (1938), cabe para explicar esse angustiante sonho de Levi. O que o angustia é a preocupação em ser ouvido, mais ainda que a necessidade de testemunhar é preciso que o outro esteja disposto a ouvir. Seu sonho revela, sobretudo, a preocupação em como transmitir essa experiência.

Logo no prefácio de *É isto um homem?* (1988), Levi deixa isso claro ao explicar sobre o que o motivou a testemunhar sobre a experiência de Auschwitz: “A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 05).

A impossibilidade de assimilar a vivência do trauma é um dos entraves ao se buscar a representação da experiência do choque. Contudo, a crise na representatividade do inenarrável no século XX, fruto de diversos episódios de genocídios, varia de acordo com a memória de cada país e de cada época, e do modo como cada sociedade lida com isso. Muitas atrocidades que foram cometidas ainda requerem o reconhecimento pela história oficial, como é o caso do genocídio armênio e do extermínio dos índios das duas Américas, como bem lembra Gagnebin. No Brasil, o episódio da ditadura militar foi igualmente sentido como um trauma coletivo, que refletiu suas marcas na música, no teatro, no cinema e na literatura, e se localiza ainda no lado obscuro da história oficial.

Ao buscar compreender os caminhos diferentes na esfera da representatividade em especial na Literatura contemporânea, o texto de Adorno, “A posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), é bem vindo. Na medida em que o autor aponta para a figura do narrador como sendo um dos principais elementos observáveis quanto às rupturas com a narrativa tradicional, ele o faz perante a afirmação de que o sujeito da sociedade moderna, “apartado dos outros e de si mesmo”, é imanente no romance contemporâneo.

No romance tradicional em que o realismo era a forma de expressão por excelência, a subjetividade do narrador no romance contemporâneo é a principal característica na ruptura com a arte moderna. Enquanto no romance tradicional o leitor tomava partido a favor ou contra determinados personagens, hoje a tomada de partido é contra a mentira da representação, contra o próprio narrador. A não aceitação das repetições estéticas é reflexo, principalmente, de uma negação a um mundo guiado pela reificação, em que as representações artísticas perderam espaço para a cultura de massa.

Ao tempo em que a pintura perdeu lugar para a fotografia, o romance perdeu para a reportagem e para os meios de comunicação da Indústria Cultural, principalmente para o

cinema, uma vez que na atualidade lhes cabe a tarefa de informar e entreter, embora a mesmice e o lugar-comum prevaleçam. Na mesma direção que Adorno, Benjamin também atribui à informação, principalmente a disseminada pelos meios tecnológicos, uma das causas para a perda da narração que se tornou obsoleta, em frente à avalanche de relatos da vida cotidiana, fáceis e adaptáveis à forma de vida contemporânea do imediatismo. A conhecida máxima “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança” ilustra satisfatoriamente o pensamento adorniano, contido no seu estudo sobre a Indústria cultural, de que na cultura e na arte contemporânea da “modernidade tardia” não há nada de novo.

É exatamente em busca de uma narrativa que tenha “algo especial a dizer”, através de um modo diferente de dizer, que o narrador contemporâneo envereda pelo caminho do subjetivo. Porque a limitação da linguagem discursiva imposta pelo horror da guerra e conseqüentemente a impossibilidade de comunicar a experiência de um modo trivial, assim como a propagação banalizada da psicologia nos romances, se repetida na arte contemporânea, “configuraria como alienação”, segundo palavras de Adorno, uma vez que não é mais aceitável assumir uma posição contemplativa diante da arte.

No entanto, o autor não acredita que a arte tradicional pode ser abalada pelo advento da indústria cultural, pelo contrário, “A necessidade permanente de efeitos novos, que permanecem, todavia, ligados ao velho esquema, só faz acrescentar, como regra supletiva, a autoridade do que já foi transmitido, ao qual cada efeito particular desejaria esquivar-se.” (ADORNO, 1970, p.11). O autor vê na estética contemporânea a controvérsia sobre a forma objetiva ou subjetiva. Nessa perspectiva, o pensamento adorniano é análogo ao de Benjamin, que entende a era da reprodutibilidade técnica como a causa para a perda da aura de toda arte.

Os dois autores divergem quanto à perda da autenticidade ou na linguagem benjaminiana da aura na obra de arte, assim como sobre os aspectos do sublime. Na *Teoria Estética* (1960), Adorno opõe-se ao pensamento de Benjamin, principalmente sobre as considerações deste relativas à duração material e histórica da obra. Vejamos como Adorno se posiciona a respeito da arte atual e da tradição:

A posição da arte actual perante a tradição, que se lhe reprova de muitos modos como perda de tradição, é condicionada pela mudança interna da própria tradição. Numa sociedade essencialmente não-tradicionalista, a tradição estética é *a priori* suspeita. A autoridade do Novo é a da ineluctabilidade histórica (ADORNO, 1970, p.33).

Difere no pensamento dos autores Benjamin, ao colocar como um mal o novo em oposição ao tradicional, que se apoia na duração. Adorno diz que é exatamente essa

preocupação com a durabilidade em oposição à efemeridade do novo que se torna uma situação conflitante na arte contemporânea. Assim:

Logo que as obras de arte feiticizam a esperança da sua duração, sofrem já de uma doença mortal: a camada do inalienável, que as cobre, é ao mesmo tempo a que as sufoca. Muitas obras de arte de qualidade gostariam, por assim dizer, de perder--se no tempo a fim de não se tornarem sua presa (...). (Idem, p.41).

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1975), Benjamin acredita que na medida em que “o objeto reproduzido oferece-se à visão e à audição, conferindo-lhe atualidade permanente, a realidade transmitida é abalada” (1975, p. 24). É a partir dessa perspectiva que o autor encaminha suas reflexões sobre a perda da aura. As críticas dialéticas dos autores: a obra de arte aurática *versus* obra de arte tecnológica, em Benjamin e a produção material *versus* a produção estética em Adorno, são teorias que se opõem. Enquanto Benjamin tende a estabelecer a distância entre os dois tipos de obra de arte, Adorno procura estabelecer a relação entre as dicotomias apresentadas.

Desse modo, é necessário esclarecer que, embora nos ensaios: “O narrador” (1985) e “A posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), aqui utilizados como textos que convergem sobre a situação atual do romance, haja ideias alinhadas entre os autores, sobretudo, quando concordam com o deslocamento da figura do narrador na narrativa contemporânea, bem como sobre os aspectos envolvidos quanto à “pobreza da experiência” na cultura moderna em oposição, nas obras *Indústria cultural e sociedade* (1980) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985), as ideias dos autores são antagônicas.

Em “O narrador”, a figura do narrador, assim como em Adorno, aparece distante do leitor e, dentre alguns motivos sublinhados por Benjamin, ocorre a perda da experiência, diante do horror da guerra e a disseminação da informação pelos jornais, que na modernidade ocuparam o lugar do romance. Assim, “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (1985, p.203). Nesse sentido, as experiências pessoais são preteridas em relação aos relatos do cotidiano.

Em outro texto de Benjamin, “Sobre alguns temas de Baudelaire”, o autor também reflete a respeito da informação que suplantou a narração tradicional, vista como transmissora de experiência para o leitor. Benjamin explica:

Na substituição do antigo relato pela informação e da informação pela "sensação", reflete-se a atrofia progressiva da experiência. Todas estas formas se separam, por sua vez, da narração, que é uma das formas mais antigas de comunicação. A narração não visa, como a informação, a comunicar o puro em-si do acontecido, mas o incorpora na vida do relator, para proporcioná-lo, como experiência, aos que

escutam. Assim, no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila (BENJAMIN, 2000, p. 36).

O autor viu em Proust, em especial na obra *Em busca do tempo perdido* (1919), a chance de restaurar uma narrativa que pudesse transmitir uma experiência. Isso porque a figura do narrador, na concepção benjaminiana, não é somente aquele que relata sobre algo, mas, como foi ilustrado na parábola do velho e seu vinhedo, o narrador é aquele que tem algo a transmitir para os mais jovens, que, por sua vez, irão transmitir às outras gerações. Nesse sentido, a narrativa assume uma função similar à religiosa, ao colocar o narrador e sua narrativa como um meio de disseminar a sabedoria e aconselhar. Outra diferença estabelecida por Benjamin entre o romance e a narração é o afastamento entre narrador e leitor. Enquanto que na narração “tradicional”, o narrador aproxima-se do leitor numa simbiose de experiência, no romance, o indivíduo isola-se porque não recebe “nem sabe mais dar conselhos (1985, p.200)”.

No relato de Psammenit, descrito na obra de Leskov, que serve como base ao texto de Benjamin, o autor demonstra, com efeito, que o que empobrece as narrações contemporâneas é o excesso de explicações, que “paralisa a imaginação do leitor”. A oposição entre narração e informação com a perda de espaço daquela para esta, possui suas bases na evolução das forças produtivas, que como consequência criou uma nova realidade, em que dar e receber conselhos passou a ser antiquado. O narrador, na visão do autor, é a personificação do justo, ele é um homem que sabe dar conselhos, e o que está se perdendo é justamente a figura do sábio na narrativa.

Nesse sentido, reconhecemos nos textos de Adorno e Benjamin, essencialmente, um discurso que aponta para a ruptura do tradicional com o moderno na narrativa, como reflexo da própria crise da linguagem, decorrente tanto da disseminação dos meios de informação, como do esfacelamento do sujeito moderno diante das catástrofes do século XX. A banalização da informação e de uma sociedade imersa no caos, ao mesmo tempo em que o fetiche como sublimação, na modernidade tardia, obrigou a narrativa contemporânea a buscar novos modos de elaboração e representação da realidade.

3.2 O romance brasileiro pós-ditadura de 1964.

Do mesmo modo que a *shoah* suscitou a profusão da literatura de testemunho, mundo afora, observa-se que no Brasil, a literatura pós-ditadura militar está repleta de narrativas

testemunhais a respeito do evento, muitas, escritas ainda no cárcere ou no exílio, como as narrativas memorialísticas de Tavares Filho, Frei Beto e Fernando Gabeira, por exemplo.

Além da literatura, outras manifestações artísticas, como o teatro e a música, testemunharam esse período de nossa recente história. Embora a arte tenha contribuído e ainda contribua para o papel social de conscientização, ao assumir uma oposição diante do regime instaurado e buscar combatê-lo, a sua função incide num paradoxo: ao mesmo tempo em que as manifestações artísticas são instrumentos de protesto, contribuem para a perpetuação da memória coletiva também dos algozes, dando-lhes um caráter de imortalidade, certa notoriedade e fama. No entanto, o fato é que embora traumática, a história não pode ser negada, tampouco seus atores.

No Brasil, na música de protesto, no refrão “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, de Geraldo Vandré, nas letras engajadas e alegóricas de Chico Buarque, assim como na crítica à sociedade pelas lentes de Glauber Rocha, a esquerda ecoou as suas angústias e hasteou a sua bandeira, embora o peso da repressão logo a tenha silenciado. Da mesma forma, inúmeras peças de teatro consideradas obscenas ou de apologia socialista, assim como filmes de produção nacional, foram igualmente censurados. Muitos foram os que ousaram, Glauber Rocha viu as cópias de *Deus e o diabo na terra do sol* serem apreendidas pelos militares em março de 1964, assim como também foram censurados filmes estrangeiros, como é o caso de *Sevenn Days in May, 1964*, longa baseado no livro de Fletcher Knebel e Charles W. Bailey, que aborda o tema da Guerra Fria. No Festival da Canção, Caetano Veloso, ao cantar “É proibido proibir”, não escapou às vaias em pleno auge da repressão em 1968. Muitos cantores, escritores e intelectuais foram exilados durante o regime.

Na literatura, o romance de protesto não sofreu tanta repressão como as outras manifestações artísticas, isso ocorreu porque na década de 1980, calculou-se que, em todo o Brasil, havia apenas sessenta mil leitores de ficção, ou menos de 0,05% da população (dados contidos em “Protesto e o novo romance brasileiro”, de 1985). Ou seja, se nesse período a informação não chegava à população através do romance, que era um gênero lido apenas pela classe média, não seria preocupação para a repressão. Esse aspecto fez com que o gênero narrativo se desenvolvesse de forma vigorosa. Com isso:

Enquanto os meios convencionais de comunicação estavam bloqueados; ele apresentava o outro Brasil, através de duro realismo, autobiografia semificcionalizada, tratamento cômico dos costumes urbanos, introspecção constrangida, épicos desmitificados, paródia, alegoria, sátira flagrante e surrealismo. (SILVERMANN, 2000, p. 33).

A respeito de nossa literatura pós-ditadura militar, muitos foram os escritores que teorizaram sobre e categorizaram os diferentes gêneros que ela assumiu. Para citar alguns, Silviano Santiago em *Poder e Alegria: a literatura pós-64 – reflexões*; Emílio Dellasopa em *Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo*; Regina Delcastagné em *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*; Malcon Silverman em *Protesto e o novo romance brasileiro*; Renato Janine Ribeiro em “A dor e a injustiça”; Jaime Ginzburg em “Escritas da Tortura”; Idelber Avelar em *Alegorias da derrota*, etc. Esse último aborda a questão não só do Brasil, mas das ditaduras instauradas no Cone-Sul.

Tomamos de empréstimo as contribuições desses autores, inicialmente as reflexões de Jaime Ginzburg, em “Escritas da tortura” (2001), em que encontramos uma significativa reflexão a respeito da origem da “cultura da violência” no Brasil, a qual tem dificultado a escrita sobre os episódios de violência.

De acordo com o texto de Ginzburg (2001, p.77), “nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência colonial e a crueldade escravocrata.” Essa herança traumática tem se mostrado presente durante todo o processo de formação da nossa sociedade, e inclusive nos dias atuais vem se refletindo nas diversas formas de violência que nos chegam diariamente por meio de uma banalização disfarçada de informação.

Na atualidade, a discussão em torno de mecanismos que controlam e trazem ordem à sociedade é cada vez mais presente, assim como a sede de justiça a qualquer preço. Os seus defensores utilizam-se da ideia de falência do Estado para realizar um conclave ao que julgam ser o retorno à ordem e à qual somos compelidos a participar.

Ginzburg sustenta a ideia de que a narrativa que pretende representar eventos que envolvem traumas deve romper com as convenções da linguagem trivial para promover a estranheza e tornar singular a experiência. O autor acredita que a linguagem imagética, a suspensão da linearidade e o deslocamento do foco narrativo são algumas das possibilidades para elaborar uma perspectiva diferenciada, em que os elementos externos, ao se refletirem nos elementos estéticos da narrativa, cumpram a função de aproximar o leitor da experiência do choque.

No entanto, a literatura socialmente engajada, após o fim da censura, tem encontrado outro obstáculo para a sua produção, que reflete, sobretudo, uma negligência amnésica da sociedade brasileira: a indiferença e a má vontade em retornar a discussão em torno da prática da tortura no Brasil. Isso ocorre, de acordo com Ginzburg, porque não há sequer o consenso quanto ao caráter do evento, ou seja, a tortura não é compreendida como uma prática abjeta.

Pelo contrário, “entre os jovens que ocupam hoje classes universitárias não há nem mesmo o consenso ético de que a tortura deve ser eliminada.” (p.78).

Esse fato foi observado por Ribeiro em “A dor e a injustiça” (1999). Segundo Ribeiro, encontra-se no nosso passado histórico a causa para a “aceitação” principalmente da tortura como prática de orientações autoritárias. Essa “cultura da/à violência” é fruto da continuidade do autoritarismo entre nós e “de ideologias autoritárias que servem como referências de conduta social para grupos expressivos da elite até hoje” (p.3).

Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* (29/12/2006), Luiz Felipe de Alencastro, ao analisar a memória da ditadura militar nos dias atuais, levou-nos a refletir sobre o ponto de vista dos perpetradores do regime, que ainda persistem em figurar no cenário político numa espécie de amnésia a seu passado, em completa negação à memória das vítimas. Esse artigo nos chamou a atenção, sobretudo pela contradição em que se apresentam os fatos.

Delfim Netto, um dos articuladores do AI-5 e da Oban (operação bandeirante), quase retornou ao cenário político no governo do PT como ministro em 2006 – nada demais se não se tratasse do Partido dos Trabalhadores – partido esse que foi formado substancialmente por aqueles que combateram o regime, como bem lembra Alencastro. Não obstante, após o contraditório episódio, da aproximação de Delfim ao governo de Lula, o senador Eduardo Suplicy saiu em defesa do pretense candidato ao ministério, após algumas críticas externadas e, referindo-se à ditadura como episódio “superado”, afirmou que Delfim Netto “tem uma visão crítica de tudo aquilo que se passou ao longo dos anos da ditadura militar”. Alencastro, no entanto, lembrando o slogan utilizado por Delfim na campanha a deputado federal da eleição de 2006 em que se lia: “Delfim, eu era feliz e não sabia”, confirmou exatamente o contrário.

Esse episódio mais uma vez mostra que os erros cometidos no passado são defendidos e difundidos apologeticamente tanto por parte de quem colaborou para a instauração e permanência do regime, como é o caso de Delfim Netto, como contraditoriamente por seus herdeiros, a geração pós-1964, descrita por Martins no seu ensaio “A geração AI-5”, que indiretamente contribui para a permanência de uma orientação autoritária, ao praticar a violência pela violência.

No romance brasileiro produzido nas décadas de 1960 e 1970, uma infinidade de escritores utilizaram-se de alguns recursos para produzirem suas narrativas de protesto. Embora nesse período o romance não tenha sido lido em grande escala, principalmente pelos custos na sua produção, uma vez que era consumido por poucos, o gênero figurou no cenário literário através de diferentes técnicas narrativas. Os escritores se utilizaram de uma

linguagem metafórica, além de outros recursos, tais como a fragmentação discursiva, ou mesmo de uma linguagem direta para denunciar e protestar contra o regime militar. Silverman em “Protesto e o Novo Romance Brasileiro”, deslinda, em uma série de ensaios, as diversas formas que o romance brasileiro assumiu para representar o período pós-ditadura militar. O estudo de Dalcastagnè também nos parece de extrema relevância ao realizar uma releitura de romances engajados que, sobretudo, são “contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.25).

Muitos procedimentos foram utilizados pelos escritores para narrar esse período conturbado da nossa recente história, dentre eles, a alegoria passa a ser, nas narrativas, um dos recursos prevaletentes na literatura pós-regime ditatorial, tanto pelos escritores do Brasil, como dos países onde o regime foi instaurado. Em Avelar encontramos um dos mais importantes trabalhos sobre a alegoria em *Alegorias de la derrota* (2000). Sobre esse aspecto, o autor justifica a recorrência ao procedimento:

La explicación más común para la proliferación de textos alegóricos durante dictaduras es conocida: bajo condiciones de miedo y censura, los escritores se verían forzados a usar “metáforas”, “formas indirectas”, “alegorías” (entendida ahora en el sentido clásico romántico aludido arriba, de una imagen ilustrativa recubriendo, como un velo, una abstracción semántica (AVELAR, 2000, p. 9).

Em *Alegorias de la derrota*, Avelar anuncia a “derrota literária” ao analisar a literatura pós-ditadura no Cone Sul. O autor acredita que a arte de narrar foi abalada pela dor e somente aquele que é capaz de ignorar e reprimi-la pode contentar-se em narrar “sin confrontar la decadencia epocal del arte de narrar, la crisis de la transmisibilidad de experiencia” (p.9). Entretanto, o autor vê na alegoria uma possibilidade para contar histórias. Ao comentar alguns textos ficcionais que aludem ao período ditatorial, como *A cidade Ausente* (1992), de Piglia, Avelar acredita que:

El papel de la ficción sería, recuperar la narrabilidad que pudiera reconstituir, restituir la memoria: la posibilidad de contar historias podría restaurar la memoria porque la experiencia puede volverse apócrifa, es decir, ser relatada con nombres falsos, como si perteneciera a otro (AVELAR, 2000, p.10).

Do mesmo modo *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago, romance que tem como diferencial a estilização¹⁸ de Graciliano Ramos em sua obra *Memórias do cárcere*. Ao citar o romance brasileiro, Idelber Avelar reconhece na alegoria das páginas em branco do diário do narrador uma narração que representa a completa ausência de acontecimentos “en el que ni la heroización ni el martirio son opciones posibles o deseables.”(2000, p.15).

¹⁸ Expressão cunhada por Bakhtin, a *estilização* é uma espécie de *imitação*. Segundo Bakhtin, estilizar é representar literariamente o estilo de outrem.

A narrativa em questão é de difícil categorização, porque ao mesmo tempo apresenta traços de romance, ensaio e diário. A proximidade que o autor cria, ao escrever como se fosse Graciliano Ramos, é surpreendente e chega a confundir narrador e autor. Nesse aspecto formal, o romance nada fica a dever ao valor estético porque não se sustenta apenas no conteúdo, mas, surpreende quanto à forma.

No ensaio de Benjamin “Sobre alguns temas de Baudelaire” (2000), a alegoria e o sublime são objetos de reflexão. Tanto na concepção de Avelar quanto na de Benjamin, a alegoria se manifesta como um dos recursos mais eficazes na elaboração das narrativas que fogem do lugar-comum, especialmente na abordagem de Avelar, em que a linguagem alegórica está intimamente ligada aos períodos de repressão política no Cone Sul.

Na concepção de alegoria, formulada por Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão* (2011), a questão da perda da narração e a história como ruína foram responsáveis por essa nova forma de buscar reconstruir aquilo que foi destruído, uma vez que Benjamin percebe a história contemporânea como catástrofe permanente, em que somente por meio de uma escritura imagética pode-se apreender o presente que se apresenta como efêmero ou como no termo benjaminiano, o tempo do choque. O ensaio benjaminiano é realizado com base na escrita de Baudelaire e sua descrição da vida francesa.

Seguindo a linha de raciocínio do autor alemão, Luiz Costa Lima afirma que “Para se manter, a alegoria precisa ser plural” (1982, p.207). Essa concepção assemelha-se a de Avelar, quando ele afirma que, ao utilizar o recurso da alegoria, não se trata apenas de mascarar uma realidade substituindo-a, porque ela deve conter uma heterogeneidade de sentidos que vão assumir diferentes idiossincrasias. Uma vez que atribuir uma espécie de significação à alegoria seria confundi-la com símbolo.

Para Benjamin, a função da alegoria, deve revelar a incompletude dando uma representação estilhaçada do passado, despedaçada pela dor, e projetar por meio dela a denúncia, embora implícita. Essa representação fragmentada, não sendo capaz de abarcar a completude, faz com que sua representação verbal também seja fragmentada.

De uma maneira geral, observamos nas obras citadas por Silverman (1986), o uso da alegoria como um dos principais recursos utilizados pelos autores dos romances pós-ditadura militar, com exceção de alguns do gênero memorialístico, como *O que é isso, companheiro?* (1996) de Gabeira; e no gênero jornalístico, o romance de José Louzeiro, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1976), em que tanto a temática quanto os personagens são representados de acordo com a realidade, sem interditos. Embora esse procedimento tenha

sido mais abundante nas obras escritas durante o período, após a abertura política, as narrativas são mais ousadas, principalmente nos relatos testemunhais.

Na categorização realizada Silvermann sobre os romances construídos tendo a ditadura militar como foco, no romance de massificação, aspectos como a violência incessante, seja na descrição, no diálogo, seja nas ações dos personagens, pode ser vista como uma denúncia temática da violência. O que Silverman chama de “literatura-problema” caracteriza-se pela complexidade das relações pessoais em que “os laços sociais são impessoais, superficiais, transitórios e segmentados” (2000, p.119).

Embora o autor apresente, em grande parte das narrativas analisadas, a prevalência da linguagem realista, em que há a presença de tendências deterministas, boa parte de cunho sociológico figura em sua análise, algumas que romperam com alguns procedimentos tradicionais da narrativa, como por exemplo, no gênero do memorialismo-ficcional¹⁹, que difere da linguagem direta que denunciava os excessos do regime, encontrada principalmente nos romances jornalísticos. Esse gênero, considerado híbrido, mescla realidade e ficção, conferindo certa dificuldade ao texto que não expressa marcadamente onde termina a realidade e onde começa a ficção. A paródia surrealista é uma variação desse romance.

Sobre os romances das décadas 1960 e 1970, Dalcastagnè alerta para o perigo das generalizações quanto ao questionamento do valor estético dessas obras, por vezes rotuladas de panfletárias. Embora a autora admita que muita coisa produzida nesse período tenha sido feito “por encomenda” pelos líderes de organizações socialistas no Brasil, como a literatura produzida pelo CPC (Centro Popular de Cultura), não se pode colocar todos na mesma vala, uma vez que muitos dos romances incorporaram várias técnicas para ficcionalizar suas narrativas.

Um exemplo que ilustra de modo satisfatório o romance engajado (INSERIR NOTA DE RODAPÉ) é o de Renato Tapajós *Em câmara lenta* (1977), analisado infatigavelmente por Seligmann-Silva, Ginzburg e Silverman. O contexto da Ditadura Militar é elemento estruturante tanto da construção temática quanto das inovações estéticas na narrativa, e por isso mesmo é objeto de estudo de tantos autores. De acordo com Ginzburg, que o analisou, sobretudo, a partir dos conceitos adornianos, em seu artigo *Imagens da tortura* (2003), ele acredita que um romance, como o de Tapajós, em que se apresenta a experiência catastrófica do ser humano, a arte não pode mais ser vista como expressão da beleza, porque a capacidade de representar os valores positivos foi suplantada pelo negativo. Assim sendo, nas narrativas

¹⁹ Definido por Malcon Silvermann como gênero híbrido em que a literatura memorialística é narrada com elementos da ficção.

desse tipo “há uma necessidade estética na composição formal do texto, que encontra nas tensões do contexto seu fundamento e seu horizonte crítico de interlocução” (2003, p.134). Na mesma direção, Silvermann acredita que essa “tensão interna” reflete-se na forma, o que fica evidente na escolha da linguagem utilizada, conferindo ao texto uma aparente frieza e distanciamento pelo modo como são apresentadas as descrições das torturas. Como explica o autor:

Uma maior atenção à técnica narrativa é aparente em dois depoimentos de estágio intermediário, onde se consegue uma recriação aguda e incansável do sofrimento visceral sob a ditadura. As cenas excruciantes de tortura são explícitas, repetidas e prolongadas [...] a ponto de amortecer o choque inicial, se não a compaixão que provoca. (SILVERMANN, 2003, p. 65)

Embora em grande parte dos romances memorialísticos pós-regime de 1964 haja a prevalência de depoimentos genuinamente testemunhais, em que “sua meta declarada (*era*) expor, objetivamente, e em detalhes, casos de violência física e psicológica envolvendo órgãos de repressão do governo.” O romance *Em câmera lenta* (1977), assim como *Tropical sol da liberdade* (1988), ou ainda, *Em liberdade* (1985) e tantos outros escritos nesse período, superam a intenção de meras descrições de cenas de tortura e o caráter panfletário. O sofrimento é levado às últimas consequências nessas narrativas com o intuito de dialogar com o passado e o presente, em que a própria memória é a resistência.

O papel da arte como transformadora dos aspectos sociais não encontra uma acolhida unânime entre os estudiosos. Enquanto Benjamin vê na arte a possibilidade de engajamento, em que o autor, a partir da sua produção, utilize-a como meio de conscientização, como também acreditou Sartre, embora este admita apenas a literatura ser capaz do feito; Adorno não parece ser tão otimista a esse ponto, porque percebe a arte como mera sublimação do horror. Para Adorno, o posicionamento da arte engajada ao fazer uso dela mesma para o combate e o protesto, pode corromper a dor dos enlutados e dos que resistiram, ao conferir beleza e valor estético, por exemplo, a literatura combatente poderia amortecer o choque, “transfigurando-o e retirando-o um pouco de sua monstruosidade” (ADORNO, 1975, p.34). Como vimos, por exemplo, acontecer ao filme de Spielberg *A lista de Schindler*.

Nos romances analisados por Dalcastagnè em *O espaço da dor* (1996) é o constante diálogo com o presente, que confere às obras importância sócio-histórica. Nas narrativas em questão, esses diálogos são mantidos através de diversos gêneros textuais, como o gênero jornalístico, em *Zero*, de Ignácio de Loyola, ou o memorialístico, como em *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado. A estratégia da rememoração estabelece por vezes esse

diálogo entre presente e passado, na busca do próprio autoconhecimento ou como forma de resistência. Porque, como afirma Silviano Santiago (1988, p.32):

Lembrar o passado é sempre também um modo de recorrer ao amanhã, de construir um projeto. A memória tende, quando não é um sonho onírico, à comunicação. É uma recriação coletiva; por meio do outro e com ele afirmamos o passado, já não como biografia pessoal, mas como história compartilhada. Recusar o esquecimento é, além disso, assumir a dor. Fazer memória é a tentativa de compreender as feridas e explicar as cicatrizes: tomar consciência. A consciência histórica rompe com a atitude mimética, que se encerra sem conflitos sobre a realidade. A comunicação tende a criar uma comunidade ao redor dos símbolos.

O romance *Não Falei*, objeto de nossa análise, apesar de rememorar aspectos da ditadura militar no Brasil de uma forma totalmente ficcional, mesmo tendo como recorte histórico esse período; como os romances pós-64, apresenta diferenças contundentes. Além dos 40 anos, que separam as produções, a narrativa de Beatriz Bracher cumpre a função que se propõe ao sair da zona de conforto de um discurso meramente estandardizado e panfletário. A narrativa testemunhal, embora ficcional, consegue conduzir o leitor a um novo olhar diante de um tema já abordado na nossa literatura.

Ao criar uma narrativa que supera o caráter de protesto e denúncia, as quais figuraram nas décadas 1960 a 1980, a autora a partir de uma perspectiva diferente da utilizada nos romances tradicionais, buscou na forma, uma nova perspectiva, conduzida, sobretudo, pela memória do narrador. O leitor não ocupa mais o mero lugar de vítima, nem a narrativa, a mera função panfletária e maniqueísta. A autora vai muito além, ao questionar o próprio caráter de engajamento social e o papel da educação na conscientização coletiva.

O recurso da rememoração, procedimento utilizado como fio condutor do discurso do narrador em *Não Falei*, confere à narrativa o uso singular da linguagem, e cria uma relação íntima do narrador com o leitor em que a angústia da vida de ambos se cruza, assim como o fez Marcel Proust em *Em busca do tempo perdido* (1919), em que o narrador revê sua vida da infância até a meia idade, só que com um diferencial: Bracher constrói a rememoração a partir de fragmentos não lineares que devem ser lidos atentamente para a compreensão do todo.

Embora o elemento interno da narrativa, seja tão conhecido e trivializado pelas vias da narrativa memorialística autobiográfica, a autora encontra uma outra via para falar sobre o assunto. Nas cento e quarenta e oito páginas de *Não Falei*, o leitor, na tentativa de compreender a consciência do narrador, mergulha na própria angústia deste ao flertar com um passado mais presente que o próprio presente, em que a melancolia e a difícil relação com o luto singularizam o romance de Bracher.

3.3 A melancolia provocada pelo trauma pós-ditadura militar

“Qual é a palavra do teu silêncio?”
Frei Tito.

Em *É isto um homem?*, a certa altura, após diversos episódios de horror narrados, lemos o desabafo de Levi:

[...] Nos Campos perde-se o hábito da esperança e até a confiança no próprio raciocínio. No Campo, pensar não serve para nada, porque os fatos acontecem, em geral, de maneira incompreensível; pensar é, também, um mal porque conserva viva uma sensibilidade que é fonte de dor, enquanto uma clemente lei natural embota essa sensibilidade quando o sofrimento passa de certo limite [...]. A gente cansa da alegria, do medo, até da dor; cansa também da espera. (...). (LEVI, 1988, p.106).

No romance ficcional de Beatriz Bracher, *Não Falei* (2004), é dito num certo momento:

Esperança é uma palavra falsa, possui som e grafia cujo referente é um conjunto vazio, como uma nota de dinheiro falsa, uma gravidez psicológica, transforma em estado uma ação, em nome um verbo [...] Ter esperança é [...] reconhecer sua impotência e então alimentar esperanças é mera estupidez do espírito. Fraqueza. (BRACHER, 2004, p.120).

Saindo da narrativa memorialística, lemos no texto teórico de H. Arendt a seguinte explicação:

O que torna a solidão tão insuportável é a perda do próprio eu, que pode se realizar quando está a sós, mas cuja identidade só é confirmada pela companhia confiante e fidedigna dos meus iguais. Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela consciência elementar no mundo que é necessária para que se possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir perdem-se ao mesmo tempo. (ARENDDT, 1989, p. 32).

Não é difícil estabelecer relação entre os textos, embora pertençam a épocas, gêneros e autores diferentes. Uma coisa fica evidente nos três casos, a ausência de algo, ocasionado pela perda do objeto²⁰. No primeiro caso, o objeto perdido é a esperança em tudo; em si e nos outros, até mesmo na vontade de ter esperança. E isso é descrito de um modo que deixa transparecer uma extrema melancolia no testemunho de Primo Levi. No segundo, falta-lhe a mesma coisa, a esperança. No entanto, o objeto perdido é atacado e percebe-se um tom de revolta na voz do narrador, que ao tempo em que a deprecia (a esperança), ataca ao espírito

²⁰ Termo freudiano relacionado, em primeira instância, à perda da mãe. Para Freud, o nascimento seria o momento inaugural da angústia, protótipo de todas as situações ulteriores de perigo, primeiro trauma que, ao lançar o sujeito numa vivência de desamparo, acarretaria para o eu um excesso de quantidades de estímulo impossível de ser descarregadas (FONSECA, 2009, p.40).

que a persegue. Já no terceiro texto, Hanna Arendt diz que a solidão é a consequência dessas perdas, as quais a autora não cita, mas sente que o homem perde-se de si e do mundo por algum motivo.

Muitos foram os que refletiram em suas teorias o aspecto da melancolia como uma das marcas do mundo moderno. A obra de Benjamin, por exemplo, é depositária de uma representação da história como catástrofe e da perda como consequência. Perda da experiência na arte de narrar, perda do sublime na pintura e na poesia. Em seus escritos, abriga-se um discurso melancólico, reflexo de sua vida pessoal e do que ele observou ao longo da história. Basta lembrar que o autor vivenciou os horrores da guerra (Segunda Guerra Mundial) e foi perseguido por ser judeu, suicidando-se na Catalunha ao tentar cruzar a fronteira franco-espanhola, para fugir das tropas alemãs. Benjamin reúne das tragédias do século XX e da própria tragédia, o material para suas reflexões acerca da história, da arte e da relação destas com o homem. Em seu estudo sobre o drama barroco alemão, desenvolve uma importante contribuição à teoria da melancolia.

Contudo, em Constatino Africanus, autor árabe, temos uma das concepções mais citadas sobre o assunto, em que, para o autor, os melancólicos estão associados àqueles que perderam algo, como também acreditava Benjamin. Esse estado é apresentado como uma doença como também compreendeu Freud; e por isso o autor desenvolve um estudo “centrado na alimentação, na bebida e na música para deter as causas”. O excesso ou a falta da bile negra seria a responsável pela formação da melancolia (GINZBURG, 2001, p.103).

Entretanto, é na psicanálise freudiana que encontramos uma das mais elaboradas teorias a respeito do assunto, e da qual nos apropriaremos para nossa análise, não obstante, a questão remonte ao século IV a.C, quando surge a palavra melancolia: *melankholia*, associação de *khole* [bile], e *melas* [negro] (PERES, 2011, p.101). E é dos gregos que vem a primeira tentativa de definição, a qual se funda nos elementos naturais (as estações do ano-primavera, verão, outono e inverno; e as qualidades da matéria- quente, frio, seco, úmido) a explicação. Hipócrates afirma partir do desequilíbrio desses elementos da natureza a causa para a melancolia, e a define como um estado de tristeza e medo de longa duração.

A acedia (termo utilizado na Idade Média para melancolia) estava associada à palavra ascética, que era a vida que os monges escolhiam em busca da meditação. Com isso, surge a ideia de que o estado de melancolia leva à capacidade de inspiração. Tal conclusão deve-se ao fato de o monge Évagre Le Pontique ter escolhido viver durante toda a sua vida, no deserto do Egito, onde escreveu sua obra.

A noção de melancolia estabelecida por Freud emerge do desmembramento de um termo da psiquiatria, batizado por Kraepelin, em 1883, de maníaco-depressivo, ainda utilizado nos dias atuais. A noção freudiana está diretamente relacionada à concepção de personalidade narcisística, mais precisamente aos estudos de Freud em “Introdução ao narcisismo” (1914), em que ele atribui ao autoerotismo, entendido como uma espécie de precedente do narcisismo primário; um comportamento ligado às primeiras satisfações libidinais do *infans*. Segundo Freud, “a falha na constituição do narcisismo primário”, leva ao narcisismo secundário, ou seja, às frustrações do ego em frente às desilusões sofridas. Esse processo que leva à melancolia é descrito por Freud da seguinte forma:

A vicissitude bastante comum de se desejar o que não se deve, o que não se pode, o que não contribui para a valorização do ego, contribui decisivamente para a diminuição da autoestima dos neuróticos, quando não conduz a inibições que impedem os caminhos de desenvolvimento do ego, ou a soluções de compromisso sintomáticos (p.18).

No entanto, Freud estabelece a distinção entre melancolia e luto, sobretudo, porque ambos possuem praticamente os mesmos sintomas. De acordo com seus estudos:

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (p.47).

Em distinção à melancolia a qual é entendida como patologia, o autor entende o trabalho do luto como algo necessário para o ego, porque é a partir dele que ocorre o desligamento do objeto libidinal perdido. O que ocorre no luto é que o objeto perdido ao aceitar a perda, abre caminho para “novos investimentos”. Assim como a melancolia, o luto comporta todos os sintomas descritos, mas, o que os diferencia é que, enquanto no luto o enlutado está diante de um objeto perdido o qual ele tem plena consciência de que perdeu, e, por isso, o ego não se pune; na melancolia, o ego se autoagrave. Embora sejam estados igualmente dolorosos e duradouros, o luto, ao contrário da melancolia, não é considerado patológico.

Freud explica o trabalho do luto da seguinte maneira:

A prova da realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto [...] a inibição e a falta de interesse ficaram inteiramente esclarecidas pelo trabalho de luto que absorvia o ego (FREUD, 1917, p.47,51).

Outro ponto que diferencia o luto da melancolia é que esta pode ser patológica ao ponto de desencadear distúrbios como a depressão, visto que períodos de reclusão e desânimo se alteram com períodos de euforia, definido por Freud como mania. Isso se dá devido às recorrentes recaídas do ego na luta para abandonar o objeto libidinoso. Nessa batalha, “a libido ao se desligar do objeto amado/odiado, o aspecto narcísico da relação primitiva faz com que ela retorne ao próprio ego” (p.22).

Freud percebe na melancolia um lado bom. O estado melancólico revela um entendimento claro do melancólico, uma “visão da constituição do ego humano”. Na verdade o melancólico não está desligado do real durante o estado de melancolia, ao contrário, a percepção da realidade nesse estado é potencializada pela censura da consciência.

Retornando à ficção, nas narrativas memorialísticas como as de Levi, que não calou a sua experiência, mas deu queixa, assim como em Gabeira, o desagrado moral com o próprio ego é também facilmente observado. Em *O que é isso, companheiro?* a crítica ao despreparo dos grupos resistentes, a afirmação de Gabeira de que não foi torturado, refletem a decepção dele diante de uma batalha perdida. Daí as queixas de Gabeira, compreendido aqui como na concepção freudiana em que o ato de queixar-se é “dar queixa”, ou seja, reclamar a alguém. Longe de se esconderem, muitos dos vitimados pelo regime de 1964 deram e dão queixa, porque “tudo de depreciativo que dizem de si mesmos no fundo dizem de outrem” (p.59).

Em *Não Falei* não é diferente, embora a memória do personagem seja ficção. Gustavo queixa-se do sistema educacional, da juventude, da violência das grandes cidades, do modo equivocado como é visto pela família. Ele também dá queixa, queixa que provém da revolta e que se transforma em contrição melancólica. O personagem não viveu o luto, nem de seu cunhado, nem de sua esposa. O que fez com que “a sombra do objeto caísse sobre seu ego” e a perda do objeto se transformou em perda do ego.

Beatriz Bracher utilizou a perda do ego causada pela vitimização do personagem pela prática da tortura a qual foi submetido, muito comum no regime de 64, como elemento constituinte de seu personagem e do discurso que o engendra. Não como forma de sublimação, como acreditava Adorno ser a única função da arte, mas, como instrumento de conscientização, como quis Benjamin. E por isso o narrador narra, por isso testemunha, porque “um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem” (KEHL, 2011, p.27).

Tanto em Freud como em Benjamin, a melancolia está intimamente relacionada às atrocidades da guerra e às catástrofes do século XX. A melancolia presente nas narrativas memorialísticas das décadas de 1960 a 1970, no Brasil, é testemunha de um período marcado

pela perda da liberdade, pela brutalidade da repressão imposta pelo regime ditatorial de 1964. Não apenas perderam a liberdade os que foram encarcerados, mas todos os que ousaram de alguma forma se opor ao regime. A repressão calou por um longo período a sociedade brasileira, que viveu dias de medo e de incertezas. O trauma foi o que restou da experiência.

Freud estabeleceu uma conexão entre os traumas e a fixação no passado, combinação que pode levar às neuroses traumáticas. Assim descreve os sintomas de uma de suas pacientes acometida pelo mal: “fixado em uma determinada parte de seu passado, como se não conseguissem libertar-se dela, e estivessem alienadas do presente e do futuro” (FREUD, 1917, p.323). De acordo com suas observações os casos de neurose, na época em que foi realizado o estudo, estavam relacionados à guerra, embora sejam também percebidos após eventos que envolveram riscos fatais.

Quando nos deparamos com testemunhos sobre a vida de Frei Tito, logo compreendemos que as neuroses traumáticas descritas por Freud são diferentes dos outros tipos de neurose. A fixação em um determinado episódio repete-se com frequência e ocorrem ataques histeriformes, que corresponde à transposição do paciente para a situação traumática.

Em *Um homem torturado* (2014), a descrição feita pelos freis franceses que abrigaram Frei Tito no convento de Sainte-Marie de La Tourette, após o seu banimento, é de um ser completamente destruído e descompensado pela tortura sofrida. Muitas vezes Tito comportava-se como se estivesse no Deops sendo torturado pelo delegado Fleury. Como segue na descrição do psiquiatra Jean-Claude Rolland:

Quando o vimos chegar ao serviço de emergência psiquiátrica do hospital, poderíamos ter qualificado seu estado de delirante, pois pensava que Fleury estava lá, ouvia vozes. Depois, percebi que eram as vozes que ele tinha realmente ouvido, de torturadores e torturados. [...] Ele estava num estado totalmente desesperador. Me contaram que não queria entrar no convento, quase não falava, não respondia às perguntas.

O paciente foi instalado num quarto e logo se colocou em cruz, o rosto contra a parede. A uma enfermeira que perguntou o que fazia respondeu: - Estou pronto, pode me fuzilar. Estou pronto.

Ao receber Tito na emergência, Jean-Claude Rolland via pela primeira vez uma vítima de tortura. Começava ali sua descoberta de um sofrimento atroz [...] não era um delírio. Era algo completamente novo para o jovem psiquiatra (ROLLAND, 2014, p.311,356).

O estado em que Frei Tito encontrava-se foi caracterizado pelo psiquiatra que esteve ao seu lado como uma forma de testemunhar a sua experiência, por isso na época, a recusa em tratá-lo com psicotrópicos. Uma vez que a palavra tinha sido destruída, restava ao frei “expressar com o corpo algo que estava além das palavras e da consciência” (p.357).

No romance de Bracher, a representação do estado traumático é realizada em torno da palavra e por meio dela. O narrador de *Não Falei*, tenta reconstruir e compreender seu passado por meio das reflexões sobre um passado que não é só seu, mas, coletivo. O título do romance remete a uma negação do ato da fala, mas que contraditoriamente leva a uma ação que termina por destruir todo o valor que a linguagem parecia ter para o narrador.

Divergente da noção de melancolia freudiana é o texto de Aristóteles, apresentado no “Problema XXX.” Na concepção do filósofo, a qual não figurará em nossa análise, a melancolia não é entendida como uma doença que acomete o homem, mas é inerente a ele. A partir da proposição “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (1998, p.81), o autor inicia uma série de explicações demonstrando os elementos responsáveis por essa “natureza”, e ilustra-as com exemplos de grandes nomes da mitologia grega e da filosofia, como Hércules, que era dotado de sabedoria, mas sucumbiu à loucura.

De um modo muito claro, Aristóteles relaciona a inspiração dos poetas ao estado melancólico, ao afirmar que os melancólicos “em muitos domínios são superiores aos outros, uns no que concerne à cultura, outros às artes” (ARISTÓTELES, 1998, p.95), conferindo ao estado melancólico a capacidade de criação. Entretanto, ele admite que a melancolia pode manifestar-se negativamente, através de doenças e da loucura. O que se assemelha em parte à teoria freudiana e à psiquiatria atual, que subdivide a depressão em diversas esferas.

No segundo momento, o filósofo realiza uma descrição dos estados que o vinho provoca nas pessoas de acordo com a quantidade ingerida, “transformando os indivíduos de diferentes maneiras” (p.97). Contudo, essas transformações ocasionadas pela ingestão do vinho são passageiras, diferentes da melancolia. Porque aquele que nasce com a natureza do melancólico, o qual comporta todos os tipos de personalidade, será para toda a vida assim. Desse modo, para Aristóteles tanto o vinho quanto a natureza são modeladoras do caráter.

Na terceira explicação, o autor realiza uma analogia entre o vinho e a bile negra. Ele afirma que ambos funcionam no corpo humano como reguladores dos humores, ao mesmo tempo em que suscitam diferentes tipos de personalidades. Porque se a natureza é reguladora do caráter ela é por causa da bile negra, que por sua vez é regulada pelas sensações térmicas de calor e de frio; também por outro aspecto relacionado ao clima, o vento, que age tanto no vinho como na bile negra.

Nas explicações do filósofo, fica claro que a medida exata é o equilíbrio. Embora ele não nos diga de que maneira se chega a ele. O filósofo fala-nos apenas de uma “tal” mistura constituída que seria a responsável por esse estado melancólico, mas, ficamos sem saber o que

realmente é e de que se constitui. É nesse aspecto que sua teoria sobre a melancolia é divergente dos estudos de Freud. Enquanto a melancolia para Aristóteles é vista como um estado que traz benefícios, principalmente relacionados às capacidades de criação, e é entendida como sendo algo pertencente à natureza do homem; para Freud, a melancolia apresenta-se como doença de ordem psíquica e, por ter sido entendida como tal, a psicanálise buscou descobrir as causas para tratá-la. Ora, Aristóteles admite que a melancolia pode levar à loucura, como também admite Freud, contudo a psicanálise não reconhece o estado como propício para a criação ou qualquer coisa que eleve o espírito, pelo contrário, a melancolia no conceito freudiano é patológica e requer tratamento. Nesse ponto eis a contribuição de Freud.

O luto acerca do período pós-ditatorial no Brasil é portador de um trauma, e certamente por isso mesmo tenha se transformado em um episódio com conotações de melancolia ao longo dos tempos. Como explicou Freud, o estado do enlutado é o mesmo estado em que se encontra o melancólico, as sensações, o sofrimento, a dificuldade do desapego. Entretanto, ele cessa. O problema do luto pós-ditadura militar no Brasil, é que os enlutados foram impedidos de vivenciar esse estado, muito em parte pela política conciliatória que tem tentado se impor e se fazer unânime, resguardada principalmente pelo modo como a justiça no Brasil vem tratando o caso.

Em recente entrevista, ao ser questionado sobre a relação da literatura e do luto nas pós-ditaduras (entrevista de 25, abril de 2012), Avelar respondeu algumas perguntas à jornalista Izabel Fortes, do *Suplemento Pernambuco*, e expôs sua visão sobre o luto no Brasil pós-ditadura de 1964, partindo de observações acerca do mesmo episódio nas ditaduras do Chile e da Argentina.

Em todas as respostas dadas por Avelar, o episódio no Brasil fica aquém quando é comparado aos outros países. Tanto no modo como a justiça transicional vem conduzindo o processo, quanto na esfera literária em que, segundo ele, os escritores não estão ainda conseguindo produzir aquela grande obra sobre a temática. Segundo palavras do escritor:

A diferença mais notável, sem dúvida, é que no Brasil o processo de denegação e ocultamento do passado não tem paralelo entre os vizinhos. [...]. Nossa tradição amnésica e apaziguadora não tem paralelo entre os vizinhos, que tematizaram os horrores das suas ditaduras muito mais frequente e intensamente, mesmo na literatura.

Citando alguns conceitos de Benjamin, a partir dos quais o autor desenvolveu seu estudo em *Alegorias da derrota* (2000), Avelar compreende o projeto civilizador, duramente criticado na obra benjaminiana, como causador dos direcionamentos dados aos elementos históricos acerca da memória, porque tenta levar ao esquecimento os traumas gerados pela

ditadura. Avelar lembra que o autor alemão via “a crença no progresso, a crença na melhora progressiva das coisas e no avanço da civilização (como) o grande narcótico do nosso tempo. Ele via aí a raiz primeira e fundamental da ascensão do nazismo (REVISTA FORUM, 2012)”.

Fora isso, como elemento comum entre as três ditaduras descritas por Avelar, as disparidades entre os dois países e o Brasil é alarmante. Como o autor recorda, na Argentina, logo após o fim da ditadura com o governo de Alfonsín inicia-se o processo de “acerto de contas”, tendo continuidade no governo de Nestor Kirchner. No Chile, o avanço foi enorme em comparação ao Brasil, em que dos 700 agentes de Estado investigados e acusados de crimes, 30% deles cumpriram penas.

Sobre essas disparidades, Pereira fornece dados que explicam a situação de porque no Brasil esse acerto de contas é tão difícil:

Nos casos em que os tribunais militares são parte do sistema judiciário civil e contam com a participação de juízes e promotores civis, como ocorreu no Brasil, as elites militares e judiciárias são compelidas, por sua participação comum nesse mesmo processo híbrido, a construir e manter um entendimento interorganizacional sobre o significado concreto e a aplicabilidade da lei de segurança nacional. Quando os tribunais militares de primeira instância são totalmente separados da justiça civil, como ocorreu no Chile, os militares têm mais facilidade em recorrer à própria visão de justiça política como base para seus atos, sem levar em conta as ideias dos juízes e advogados civis (PEREIRA, 2010, p.42).

Na esfera da Literatura, Avelar cita os escritores João Gilberto Noll e Silviano Santiago, como exemplos da forma como trabalhar a temática da ditadura criticamente pelo viés do alegórico, no entanto, julga débeis as narrativas memorialísticas de Fernando Gabeira, porque nelas aparecem um certo tom conciliatório na medida em que Gabeira parece estar mais interessado em rever as debilidades dos grupos resistentes como uma espécie de “deixa pra lá, já passou”. Para Avelar, a Argentina novamente supera o Brasil nesse aspecto. Segundo palavras suas:

Mesmo quando a ficção argentina recente retratou cúmplices da ditadura, ela optou preferencialmente por personagens que têm sua visão do processo completamente bloqueada e cuja ignorância é a fonte dos efeitos do relato, como no caso de *Duas vezes junho*, o notável romance de Martín Kohan sobre as relações entre a Copa de 1978 e a ditadura.

Contudo, para Avelar, no Brasil existem boas produções literárias e cinematográficas sobre a temática, mas a questão é que “sua instalação na pólis ainda não está consolidada”. Perguntado sobre as produções dos anos 2000, em que a autoficção vem ganhando força, o autor vê um bom momento nas produções brasileiras, como o recente filme: *O ano em que meus pais saíram de férias* (2012), no qual o resgate das experiências dos anos de trauma

acontece junto com o resgate da própria história familiar. Sobre as produções que tratam do tema pela visão dos filhos, novamente Avelar reconhece como notável a produção argentina *Los rubios*, de Albertina Carri, que inova nas técnicas utilizadas, transitando entre ficção e documentário.

Na visão apresentada por Avelar, conforme essa entrevista concedida a Izabel Fortes atentamos para o lugar de importância que a literatura ocupa como meio para a elaboração dos traumas causados pela ditadura nos países afetados, se por um lado a justiça e a tendência política conciliatória trabalham para o esquecimento e o conformismo que se justificam pela ilusória noção de progresso, a produção literária “pode ser a que mais perfeitamente descreve, de forma indireta e involuntária, o Brasil, a terra dos cadáveres insepultos por excelência” (AVELAR, 2012).

4 A AUTORA E OS RECURSOS NARRATIVOS EM *NÃO FALEI*

O romance de Beatriz Bracher apresenta um modo díspar na abordagem da temática da ditadura militar, na medida em que a autora propõe discutir sobre um tema aparentemente anacrônico. A proposta de “trocar o interlocutor e mesmo o gênero” (BRACHER, 2004, p.52) é o meio pelo qual a sua mensagem, ganha as raias da atemporalidade. A partir de um narrador como instância de uma consciência coletiva, a história é transfigurada pela abordagem ficcional. Através da representação ficcional de um momento real de nossa história, a experiência apreendida e compreendida se torna um imperativo nesse romance, em oposição a tantas informações vazias de experiências individuais que nos chegam todos os dias. Embora seja um relato individual, o que é narrado é fecundo de experiência. Em *Não Falei* o narrador é um homem que sabe dar conselhos exatamente por conta da sabedoria adquirida nos seus 64 anos vividos.

O personagem Gustavo tenta contar essa história, mas se vê na impossibilidade de fazer isso sem recorrer a outros narradores, porque a sua linguagem transita com insegurança no romance. Talvez a insegurança seja porque o tema implique uma sociedade vista sobre dois momentos, reunidos pela cadeia de experiências do narrador, que não confia mais nas próprias lembranças. O embate entre narrar ou calar é o fio em que se tece a narrativa.

4.1 Sobre Beatriz Bracher e seus romances

“Querer o esquecimento é a maneira mais aguda de se recordar”

Gaston Bachelard

O romance da escritora e roteirista Beatriz Bracher, publicado em 2004, portanto, quarenta anos após o golpe militar no Brasil, rememora esse período de nossa história a partir de relatos sobre a vida de Gustavo, um educador (também biólogo e linguista) que se vê na iminência da aposentadoria e mudança de São Paulo para a cidade de São Carlos, onde pretende viver seus últimos anos. Partindo desse pretexto, a autora introduz uma história com acontecimentos que envolvem o período, como questões sobre a educação, por exemplo. As primeiras palavras, o narrador as dirige ao leitor com o intuito de situá-lo na difícil tarefa de compreender algo que ainda está em processo de construção. E é por meio desse alerta que conseguimos perceber logo de início que Bracher, ao construir um personagem esfacelado por um passado conturbado, deixa clara a sua busca pela forma de narrar, que se confunde com a

do personagem ao tentar essa evocação, a qual será, no decorrer da narrativa, matéria constitutiva de uma conflituosa relação do narrador com a linguagem, como podemos acompanhar nesse trecho:

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem o esforço do meu sopro-tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos-, surgisse como pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa, mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história. (BRACHER, 2004, p.07).

O enredo gira em torno da afirmação que dá título ao romance: *Não Falei*. O personagem-narrador, ao longo do romance, nega insistentemente o fato de ter delatado seu cunhado para os militares, ao ser preso durante o período do regime militar de 1964. Na época, Gustavo, que era diretor de uma escola, fora detido sob a acusação de subversão e associação a grupos de resistência. Dias depois de sua prisão, seu cunhado Armando, que participava de um grupo de resistência, foi localizado pelos militares, preso e assassinado. Gustavo carrega essa culpa e o olhar inquisidor dos seus familiares. Logo nas primeiras páginas do romance, a negação é inserida:

Vejam então. Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares. Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor de escola (BRACHER, 2004, p.08).

Além da morte de Armando, Eliana, sua mulher é mais uma que acaba perdendo a vida em consequência de sua prisão (porque se exila na França para afastar-se dos acontecimentos, onde morre vítima de pneumonia). Esse é mais um elemento para atormentar a consciência de Gustavo e com o qual ele tem que lidar, principalmente porque existe Lígia, sua filha, que tão prematuramente tem que aprender sobre a morte e conviver com a ausência da mãe.

O romance apresenta uma estrutura narrativa não linear na organização dos episódios, segmentada em parágrafos que nem sempre seguem a mesma ordem de raciocínio, incidindo por muitas vezes em divagações. Tudo o que segue é disposto a partir da rememoração de Gustavo e de seu modo próprio de organizar e priorizar os acontecimentos, ora narrando-os a partir do presente, ora recorrendo ao passado, cabendo ao leitor montar esse intrincado quebra-cabeça. Não há divisões em capítulos, há parágrafos longos, que por vezes ocupam mais de uma página, o que requer fôlego e atenção do leitor. Os personagens são introduzidos na narrativa não apenas figurativamente, ou para situar os acontecimentos, mas, é através deles

que o narrador propicia ao leitor o ponto de vista sobre ele mesmo e sobre os acontecimentos que constituem o seu passado. As enunciações estão relacionadas com o cotidiano de cada um e o plano narrativo é estruturado sobre fragmentos que dialogam entre si, constituído por vozes e estilos distintos. Assim temos: o discurso de um educador - Gustavo -, às vésperas de sua aposentadoria, com termos e preocupações pertinentes a esse microcosmo; o de um escritor, - José -, em que a partir de trechos de seu romance memorialístico percebemos um sujeito pretensioso e ousado; ou a linguagem construída por gírias, palavrões e onomatopeias encontradas no diário do sobrinho, - Renato -.

No tempo em que a história é narrada, Gustavo tem 64 anos, passaram-se 30 anos do episódio que mudou o curso de sua vida e a percepção que ele tinha sobre tudo. A sua idade parece intencionalmente representativa porque reforça a data em que ocorreu o golpe. Compreendemos nesse sentido, a narrativa de Bracher como uma dupla reflexão tanto sobre os episódios que se seguiram após a instauração do regime em 1964, com ênfase, sobretudo, no sistema educacional, como microcosmo da sociedade, não é à toa que seu personagem-narrador é um educador; quanto sobre a própria vida de Gustavo, que começa a ser repassada nesses 64 anos vividos.

Paralelamente à narrativa realizada por Gustavo, há duas histórias em processo de construção, que estruturam o plano narrativo²¹ e que dão maior consistência à totalidade do romance, porque surgem a partir delas outras vozes e pontos de vista que irão complementar ou refutar a voz do narrador. Uma é o livro que José, irmão de Gustavo, está escrevendo, um livro de memórias sobre a sua família, ficcionalizado e pelo qual o leitor vai recebendo informações a partir da ótica de José. Por meio dele temos um outro olhar a respeito de Gustavo, ao ler trechos dos manuscritos do livro de José, o narrador acredita que apesar de elementos ficcionais, as memórias recordadas têm uma relação com a realidade mais confiável que suas lembranças. Gustavo permite assim ao leitor a liberdade para julgá-lo e escolher de que ângulo melhor lhe convém ser visto e que história se aproxima da verdade dos fatos. Embora em nenhum momento ele se coloque de modo imparcial diante das informações apresentadas pelos outros interlocutores.

A outra história surge no romance de Bracher, nas primeiras páginas, concomitantemente quando o personagem-narrador decide passar a limpo a sua história. Trata-se de um livro também sobre memória, mas não sobre a memória individual, como no caso do livro que José está escrevendo. Nesse caso, o que se pretende é um livro sobre a

²¹ Está relacionado aos diferentes tempos apresentados na narrativa.

história dos anos de ditadura com foco específico na educação e por isso Cecília, ex-aluna de Gustavo tenta convencê-lo a participar do seu livro, pedindo que ele relate a ela a sua experiência como educador durante o período de repressão. No entanto, Gustavo a princípio recusa-se a ajudá-la, já que para ele é difícil recordar sobre o período.

Nesse sentido, a autora constrói dois *alter egos*, Gustavo e Cecília. Observamos que a personagem Cecília pretende fazer o que a autora propõe na primeira página, escrever uma história “sem esforço de seu sopro”. E para isso Bracher recorre a esse personagem, eximindo-se assim de qualquer julgamento quanto ao seu experimento formal, porque, por meio de Cecília, reconhecemos a tentativa da autora em explicar os recursos utilizados para escrever seu romance e a sua intenção com isso. Ao descrever a proposta de Cecília, parece que Gustavo descreve a proposta de Bracher, como podemos conferir nas palavras do narrador:

Ela começou agora a trabalhar em escola pública e está impressionada com um vazio agressivo que sente entre os professores. No romance quer falar sobre um período em que a educação parecia ter um significado detonador, explosivo e que fim levou isso tudo [...] **o seu livro não é sobre política, nem sobre educação, mas alguma coisa que nem ela entende direito ainda** (BRACHER, 2004, p.19, grifo nosso).

Os personagens compõem o enredo numa separação temporal em histórias que se entrecruzam. As categorias de passado e presente são divididas entre os que figuram o convívio do tempo presente da vida do personagem-narrador e os que fazem parte do tempo passado, dispostos na narrativa nos fragmentos que rememoram os acontecimentos. O narrador dialoga no início da narrativa diretamente com um casal que está hospedado na mesma pensão que ele, em São Carlos, depois com seu irmão José, já em São Paulo a amiga Teresa e a ex-aluna Cecília. À proporção que o romance progride, Bracher insere na narrativa interlocutores que complementam o discurso do personagem-narrador, ora negando-o, ora reafirmando-o, como o caderno-diário de seu sobrinho Renato, bilhetes, anotações de Gustavo da época da juventude, letras de canções e referências literárias, como as de Primo Levi, João Ubaldo, Graciliano Ramos, etc.

Desse modo, como interlocutores temos: Eliana (esposa), Armando (cunhado), Renato (sobrinho), Dona Esther (sogra), Vóana (avó), Joana (mãe) e Joaquim (pai), que são os personagens rememorados pelo narrador e não fazem mais parte do tempo presente. Na outra esfera discursiva, estão os personagens que embora presentes, flutuam na narrativa nas lembranças de Gustavo e são utilizados para estabelecer a relação entre presente e passado. São eles: Lúcia (filha), Jussara (irmã), Marta (neta) e Luiza (concunhada). E por fim: José

(irmão), Teresa (amiga) e Cecília (ex-aluna), os personagens que estabelecem o fio condutor da narrativa no tempo presente do narrador.

Em *A técnica da ficção* (1976), são apresentados alguns elementos que devem ser levados em consideração ao analisarmos um romance. O primeiro ponto a ser observado, de acordo com Lubbok, é a intenção do romancista ao escrever a sua obra, e a quem se dirige. Porque, como acredita o autor, “não há nada mais familiar ao leitor de romances de hoje do que a dificuldade em descobrir o tema do romance que tem nas mãos” (LUBBOK, 1976, p.33).

Em *Não Falei*, ao analisar a temática a partir dessa ótica observamos, que a própria autora introduz esse aspecto como questão em aberto no romance. Podemos dizer que vários temas compõem a narrativa de Bracher e, dependendo do lugar de onde o leitor observa, e de suas diferentes idiossincrasias, um pode sobrepor-se a outro. É inegável que o recorte histórico rememora um importante período para a história do Brasil, o regime ditatorial de 1964, com ênfase na prática da tortura, e que esse fato tenciona uma atenção e reflexão. Contudo, a discussão em torno do sistema de ensino brasileiro nos dias atuais permeia o romance do início ao fim, sempre estabelecendo analogia com o período de repressão. Do mesmo modo, as preocupações com a linguagem, como instrumento pelo qual se constroem, afirmam-se e se negam discursos, figura no romance de Bracher como um aspecto constituinte não só dos elementos da trama, mas também do próprio processo narrativo da autora, que constantemente parece buscar as palavras “corretas” para narrar a história que se propõe.

O romance é construído em meio às memórias de Gustavo. As lembranças surgem quando ele decide mudar-se de São Paulo, onde viveu desde que saiu da prisão até os dias que antecedem sua aposentadoria. As lembranças são de diversos períodos, desde sua juventude, nos anos de universidade, de quando era professor na década de 60, ou antes, quando do seu primeiro emprego como funcionário do banco; de sua amizade com Armando nos tempos de estudantes; o namoro e casamento com Eliana; a sua prisão e a acusação velada de ter delatado o cunhado; as mortes de Armando e Eliana; o suicídio da sogra; a vida em família na casa dos pais; e, sobretudo, a casa onde viveu até a morte da mãe, que abriga elementos que vão paulatinamente avivando suas recordações na medida em que ele revira os papéis e os móveis que testemunham um passado do qual Gustavo vai se dando conta aos poucos e que o leitor precisa montar, estabelecendo o que faz parte do passado e o que se situa no presente, uma vez que não há nenhum tipo de marcação na narrativa que estabeleça onde

começa e onde termina o tempo narrado. Procedimento que, embora dificulte a compreensão, não impede que ela aconteça.

Questões éticas, implicações políticas, preocupação estética e experimentação formal são características destacadas em seus livros: *Azul e Dura*, 2002; *Não Falei*, 2004; *Antonio*, 2007; e *Meu Amor*, 2009, mais o conto “João”, numa edição limitada, de 2008, e o mais recente, *Garimpo*, escrito em 2013. Com *Antonio*, ficou com o 3º lugar no Prêmio Jabuti em 2008 e com o 2º no Prêmio Portugal Telecom. Com *Meu Amor*, livro de contos, levou o Prêmio Clarice Lispector em 2009, da Fundação Biblioteca Nacional. No mesmo ano, em entrevista para a revista *Cult*, a respeito do título de seu livro *Meu Amor*, e das estratégias narrativas empregadas, a autora admitiu apostar em lugares-comuns como recurso estético. Na entrevista Bracher, justifica sua proposta:

CULT – Podemos dizer que o cotidiano é o grande motor do romance, do conto. Nada mais banal, mais cotidiano, do que uma expressão como “Meu Amor”, título de seu último livro. Como você detona o lugar-comum, ou o recria, ou o redescobre de certo modo?

BEATRIZ BRACHER: Escolhi esse título porque acho que as duas principais coisas do livro são o clichê e a linguagem. O lugar-comum é o quê? É um carimbo, pode servir para diferentes tipos de situação. Seria como tornar carne e osso a palavra, a expressão “meu amor”, mas sabendo que talvez seja uma luta inglória, sem a certeza de que vou conseguir. [...].

Então, como o clichê consegue transmitir coisas importantes, intensas e originais? O clichê não impede que a expressão seja sincera. É quase como ouvir alguém falando português errado: você associa isso com burrice, e não com ignorância da língua. E o clichê também tem isso: a pessoa pode usá-lo de maneira que revele algo original e não escamoteie um senso comum, uma ausência de sentimento sincero.

A escritora e roteirista paulista foi uma das fundadoras da *Editora 34*, onde trabalhou de 1992 até 2000. Também editou a revista *34 letras*, especializada em literatura e filosofia, entre os anos de 1988 e 1991. Sua produção e seu processo de “canonização” no “mundo das letras” estão em processo de construção, embora a escritora já tenha conquistado alguns prêmios importantes e venha recebendo elogios de críticos literários. No entanto, as pesquisas em torno de seus romances ainda são poucas.

Na atualidade, existem algumas resenhas sobre seus romances, principalmente sobre *Antonio*. Uma análise mais detalhada sobre sua obra é a dissertação de Amanda Barcellos Taranto, voltada para a linha dos Estudos Comparados que se encontra em processo de conclusão na UFRJ, intitulada “Não Falei: o livro audacioso de Beatriz Bracher”. Ainda sobre *Não Falei*, em resenha publicada no Suplemento *Prosa & Verso* (O Globo), o enfoque dado ao romance de Bracher é relativo ao regime de 1964. Marcelo Moutinho acredita que a forma empregada nos romances atuais sobre a temática aponta para novos olhares, diferentes dos que vigoraram nos anos 1960 e 1970, período em que o gênero jornalístico predominou.

A essência do livro de Bracher está na própria figura esfacelada do narrador, cuja linguagem é testemunha, no modo como as metáforas são utilizadas em descrições físicas para falar de sentimentos, característica que se destaca tornando o romance atrativo, assim como no “lirismo” exposto na crise que o atravessa. Esse novo olhar reflete, contudo, os velhos ressentimentos aparentemente adormecidos, só que construídos em uma base ficcional.

No ensaio de Carlos Eduardo da Cruz (2010), embora haja o entendimento de que o romance de Bracher foi uma proposta de trazer para a narrativa contemporânea uma temática calcada na experiência de 1964, o texto deixa transparecer um certo tom de saudosismo da época em que a ordem prevaleceu no país durante o regime. As palavras iniciais, antes de suscitar a provocação para um debate em torno da relevância de se abordar tal assunto, refletem uma percepção pueril diante dos acontecimentos históricos.

A temática de Bracher, ao contrário do que Carlos Eduardo tenta questionar, não pode ser compreendida como anacrônica, porque apenas duas décadas se passaram desde que o ensaio foi escrito, ou mesmo em 2014, três décadas de governo civil ou do fim do regime não constituem um período longo para os estudos históricos, apenas uma geração afasta o evento do seu momento. No Cone Sul (Brasil, Uruguai, Argentina, Chile e Paraguai), constituído por países que sofreram golpes e regimes repressivos, a consolidação dos regimes políticos ainda está em processo, portanto, suscetível a mudanças. O argumento de que na atualidade há questões de maior relevância a serem discutidas, preterindo assim as discussões em torno do episódio da ditadura de 1964 do mesmo modo, é falha. Basta acompanhar com maior atenção as questões políticas e econômicas de nosso país para perceber que não estamos livres de que a história se repita. E por isso há necessidade de se discutir.

O ensaio de Ribeiro (2001) sobre a formação de nossa sociedade, em que os processos de colonização e escravidão foram favoráveis à política de regimes autoritários do nosso passado recente, demonstra essa fragilidade. Nem mesmo existiu ainda o acerto de contas de questões anteriores à ditadura, e que por isso mesmo continuam influenciando discursos e ideologias autoritárias. Ginzburg atento a essas questões afirma: “o debate político e social tem dado mostras, ao longo dos anos 90, de um interesse de parte da população pelo retorno de regimes autoritários sob alegações referentes à falência da democracia, considerada uma bagunça fora de controle” (2001, p.02). E podemos acrescentar que no século XXI, embora a expansão do ensino superior seja um fato, e talvez por isso mesmo, o modismo do “politicamente correto”, proferido por pseudointelectuais, os debates sérios sobre os aspectos daninhos da democracia têm sido invadidos e, com isso, a defesa de medidas mais autoritárias.

Em *Não Falei*, a temática da educação atravessa toda a narrativa, num processo dialógico²² com o período ditatorial. O narrador vê na educação atual resquícios do autoritarismo no Brasil, quando questiona a forma como a educação dos filhos é imposta pelos pais de um modo autoritário e muitas vezes punitivo em oposição a um “tempo em que a escola tinha um desejo detonador” (2004, p.70), e as coisas aconteciam com fluidez e propósitos definidos.

No episódio sobre o aluno Benício, depoimento real concedido a Bracher por um amigo e incorporado ao romance, o papel da educação é invertido, a escola que era uma extensão da família passa a ser o primeiro lugar a educar, porque na explícita crítica de Bracher a responsabilidade da educação no Brasil vem gradualmente sendo transferida para o Estado como reflexo da falência da instituição família, na mesma proporção que cresce a convicção de que o Estado é o responsável por “resolver” todos os males sociais. Quando Gustavo questiona “em que consiste exatamente essa condição de mundo e de vida que atribuímos à escola” (2004, p.64), ele questiona o engodo em que se tornaram as duas instituições, escola e família nos dias atuais.

Ao ser convidado para ser secretário na Secretaria de Educação, Gustavo declina por muitos motivos. Primeiro por discordar do modo como vem sendo tratada a educação, burocratizada e excessivamente formal em que a visão holística, erroneamente compreendida como a melhor forma para compreender o todo, suplanta o contato individual necessário para se conhecer com mais profundidade qualquer assunto; depois, por ver a política como um espaço de “faz de conta”, em que não se pode fazer nada efetivamente.

Embora a rejeição de Gustavo ao cargo seja vista por Ligia como covardia e medo, ele acredita que há outras maneiras de lutar pelo que se acredita e que a transformação acontece dentro de cada um, para depois se expandir ao todo.

Beatriz Bracher contrapõe presente e passado também em *Antonio* (2007), seu terceiro romance que, assim como *Não falei*, traz o microcosmo da família para construir o processo narrativo. Benjamim, assim como Gustavo, reúne o relato de terceiros para compreender o seu passado. A memória é outro elemento presente nesse romance. Durante a versão apresentada por cada narrador a respeito de um segredo familiar, muitas questões são abordadas, a preocupação social e política permeiam os dois romances, assim como a construção organizada em uma estrutura não linear, a qual deve ser organizada pelo leitor. A busca pela compreensão pessoal por meio da história familiar é outro elemento que se assemelha a *Não*

²² Aqui no sentido de provocar discussão, diálogo.

Falei. Do mesmo modo, o processo narrativo no primeiro romance de Bracher, *Azul e Dura* (2002), é construído, por meio da reflexão sobre o passado. A década de 1964 é o contexto de alguns dos acontecimentos a partir dos quais a personagem Mariana busca compreender a si recorrendo a velhas anotações. Esfacelada por um acontecimento trágico, ela, por meio da escrita ficcional, cria um *alter ego*, assim como a autora em *Não Falei*, para tentar superar o seu passado e reconstruir sua identidade.

Questões conflituosas do indivíduo contemporâneo estão presentes nesses três romances. Na produção de Bracher é recorrente o recurso da memória como estratégia narrativa. Desse modo, a autora parece buscar no passado, a reflexão sobre a fragmentação das relações sociais. Porque “reconstruir o vivido é refazer a história” (p.114), repensar sobre as experiências ao buscar transmiti-las, como acreditou Benjamin ser a razão do romance. Desse modo, o narrador de *Não Falei* enfatiza seu propósito: “narrar é manter-se em movimento” (p.114). Há um diálogo no romance em análise, sobretudo, a respeito do retorno à ortodoxia (no sentido de conservadorismo) no ensino, e a rejeição à hegemonia das famílias tradicionalistas e patriarcais, em *Azul e Dura*, romance anterior.

4.2 A memória em *Não Falei*

No romance de Beatriz Bracher, diferentemente da maioria dos romances de protesto que vigoraram nas décadas de 1970 e 1980, embora o viés escolhido seja a rememoração, o caráter autobiográfico não se constitui plenamente, e o romance não se limita a mero relato pessoal. Pelo menos não por meio da recorrência a elementos reais, já que a memória do narrador é ficcionalizada. A mistura de documentário e literatura do eu²³ não acontece em *Não Falei*. Contudo, assim como nos romances memorialísticos, a reflexão sobre o período é realizada através dos fragmentos da memória do narrador que, embora ficcional, recorre a elementos reais da história, especificamente ao período de ditadura militar, para construir seu argumento. A rememoração é o meio utilizado pela autora para organizar o discurso ficcional, a partir de uma torrente de lembranças a que se entrega Gustavo. Desse modo, a proposta da escritora é tornar ficcional a experiência, distanciar-se dela, torná-la estranha, como sugere Avelar (2012, p.02), “fazer o luto por pessoas que ela não possui nenhuma reminiscência”, construindo o próprio objeto do luto.

²³ De acordo com Malcon Silverman (2000, p.61), memórias da vida real.

A memória que pode ser encontrada no romance de Bracher, emana das lembranças individuais e é confrontada, com a memória coletiva e a memória histórica. Esse labirinto de reminiscências conduz a busca do narrador à compreensão da sociedade atual. Ele estabelece com a memória uma relação dupla, de autopunição e redenção, pois se autoflagela ao tentar recordar os episódios, na tentativa de negar o ato do qual é acusado, pondo a culpa de todo o sofrimento em si. Gustavo busca desligar-se desse Outro e realizar o que Lacan denomina de terraplanagem, “cujo terreno é preciso limpar, higienizar e, fazendo uma faxina, jogar fora tudo o que evoque as marcas da arbitrariedade e da crueldade desse Outro, para seguir-se vivendo” (MACÊDO, 2015, p.39). Sem, contudo, esquecer a experiência ele admite que “cada erro é agora o que constrói o degrau por onde sobe” (BRACHER, 2014, p.42).

A memória coletiva é representada pelos monumentos físicos, ilustrados pela descrição da cidade de São Paulo, na década de 1960, assim como da casa de Gustavo, onde o personagem abriga suas reminiscências da juventude pelos rituais que conservam a memória dos falecidos, presente no romance no episódio das visitas ao túmulo de Eliana, e pelas lembranças individuais de Gustavo, que recorre a um período da memória coletiva para rememorar o seu passado. Esta é enunciada na narrativa, na medida em que o narrador opõe presente e passado nas análises sobre a educação e as mudanças sociais ocorridas em 30 anos.

Na eclosão das lembranças pelas quais Gustavo deixa-se levar, suscitadas pela mudança para São Carlos e por sua aposentadoria, enquanto ele refaz seu trajeto, tenta resistir ao desprendimento da casa materna. Velho e sozinho, a melancolia toma conta do espectro do que foi.

A dilaceração do sujeito é representada no romance por meio da descrição dos episódios de tortura sofridos pelo personagem durante sua prisão. As sequelas físicas negligenciadas denotam uma autopunição do narrador, reforçada, principalmente, pelo tormento psicológico a que ele se impõe. Como está descrito no seguinte fragmento:

Francisco Augusto, recém-saído da faculdade, recolocou os ossos de meus dedos no lugar, amarrou-as com talas que arranquei uma semana depois, constatou surdez definitiva no ouvido direito e indicou um amigo dentista para os dois dentes perdidos, não fui.

Estou bem de saúde, as doenças que vêm, vão, sem remédios constantes, custo pouco. Pai e mãe morreram, Jussara a tempo dá conta de si, Lígia e seu marido acertam o prumo, Renato não existe mais e assim, com o dinheiro da aposentadoria, mais que me basto. Não tenho carro para pagar imposto e oficina, nem forno de microondas, ou qualquer outra máquina inútil. (...) A casa, é velha, sempre demanda, um cano que estoura, uma fiação que já não funciona, a porta que range e não fecha mais. [...] Lígia, Jussara e a mãe uniram-se a Tobias e sempre queriam trocar, reformar, mudar tudo, mas meu time venceu e a casa pode envelhecer em paz. (BRACHER, 2014, p. 9- 13).

Na proporção em que o romance avança, a memória de Gustavo é ativada, tanto pelas anotações encontradas em meio às quinquilharias da velha casa onde viveu na infância e após sair da prisão, como pelos móveis e objetos conservados por ele e dos quais precisa desfazer-se para a venda da casa.

A memória individual na narrativa também é ativada por elementos de conservação da memória, descritos por Halbwachs, tais como os monumentos que constituem a memória histórica das cidades, museus, teatros, edifícios; assim como pelos rituais religiosos que conservam a memória dos mortos, como os descritos nas palavras do narrador:

Ontem fui ao cemitério. Gosto dos cemitérios antigos, das capelas e mausoléus, das letras que usam nas placas fúnebres, gosto dos epitáfios e principalmente das datas [...]. Lígia imitava os gestos das senhoras em frente aos túmulos, ajoelhar e murmurar com as mãos unidas próximas à boca. [...]. Um dia ela quis ver o túmulo da mãe. Expliquei que ficava muito longe (...). Contaram-lhe que os túmulos são homenagens que fazemos às pessoas queridas que morreram (...). Como uma fotografia que a gente guarda, mais que uma fotografia, porque ficava sempre no mesmo lugar, onde muita gente passava e podia ler nomes e se lembrar de coisas boas (HALBWACHS, 1990, p.33-34).

A realidade da violência que invadiu a cidade de São Paulo, assim como os grandes centros urbanos, é descrita no romance como elemento que tem contribuído para o apagamento da memória histórica, ou pelo menos, para a impossibilidade de sua conservação. O vandalismo e o medo, que tomaram conta da cidade em que Lígia nasceu, favoreceram o distanciamento entre as pessoas e as relações pessoais se dissolveram diante do individualismo.

A memória da filha Lígia é forjada, construída a partir de histórias que seu pai lhe contava, sempre com um tom de lirismo ao falar da morte da esposa. A impossibilidade da experiência do luto de Gustavo, que não pôde vivenciá-lo porque Eliane foi sepultada na França, e a ausência do túmulo como instrumento de conservação e preservação da memória, dificultaram o entendimento de Lígia sobre a morte da mãe, ao passo que impossibilitou o desapego de Gustavo, já que o processo de desligamento não se concretizou. E embora seja apenas isso o que lhe restou, não é o bastante. Por isso, ele conversa com Eliana durante seus sonhos:

Eu ouço Eliana nitidamente, não me assusto quando, de noite na cama, sua voz me chama. Não ouço Eliana, quem me visita é a ausência de suas pernas e do peso de sua cabeça. Não pude comprimi-la e apertá-la, por telefone, e ela precisava. [...]. Meu Deus, que tristeza, não pude abraçá-la, ela não viu meus olhos, não tinha calor nem mãos no telefone. Essa impossibilidade nunca vai me deixar. Nem a dor de faca gelada que me acorda o peito e quebra os ossos cada vez que relembro sua voz, seu frio e a distância de nossos corpos (p.107).

O fluxo de consciência do personagem é constantemente invadido por lembranças indesejáveis que insistem em trazer à tona suas reminiscências e a organização de suas ideias. O diálogo se dá dentro do próprio discurso do narrador, numa confissão em que o ouvinte é o leitor. A dificuldade de esquecer é contínua no romance, embora a rememoração constitua o processo narrativo, o embate com a memória entre aquilo que o personagem quer esquecer e o que precisa lembrar, torna a enunciação do narrador um discurso duvidoso, como ele mesmo reconhece:

Como o pensamento é traiçoeiro. Ao lado do erro, a traição é meu motor. Fui falar de duas mulheres bonitas que me atraíram, assim como quem não quer nada, apenas para ilustrar, uma analogia prosaica, e volto a militar e morte. Militar e morte. [...], o truque está em aceitar as traições, da realidade e do nosso pensamento, incentivá-las, estar sempre aberto a recebê-las, mas não se submeter a elas (p.25).

Através de algumas reflexões de Gustavo, a negação de que ele tenha delatado o cunhado vai parecendo falsa, porque sua memória é traiçoeira e revela ao leitor que a amizade construída ainda na infância abrigava um sentimento sórdido. Ao recordar a amizade com Armando, Gustavo manifesta a inveja que sente do amigo, que pode ter contribuído para a sua delação. Como podemos conferir:

Quando adolescente, tinha inveja de Armando, a mãe que trabalhava fora, a ausência do pai, o apartamento vazio e suas responsabilidades de homem da casa, tudo soava moderno e adulto em comparação com nosso pequeno clã aconchegado sob as assas de dona Joana e o guarda-chuva preto de meu pai (p.22).

Armando tocava cavaquinho. Armando desenhava. Armando namorava. Muito. Tudo. Gostava da minha família. Era querido. Em todos os lugares Armando era querido. Não chegou a ser admitido como membro da roda de choro, apenas por tratar-se de uma impossibilidade, mas meu pai divertia-se com ele nas noites em que Armando prolongava suas tardes de estudo (p.38).

A ignorância fez Armando abrir a caixa preta do pai e lá saiu apenas música. Música para Armando, música com Armando, e uma cumplicidade alegre de mestre e discípulo que nunca conheci e que não se expandiu nem contaminou outros momentos do pai ou da casa (p.44).

Do mesmo modo, o livro de memórias de José, cujo manuscrito é lido por Gustavo a pedido do irmão, traz informações a respeito das relações familiares que o personagem nem sempre reconhece como verdadeiras. Portanto, mesmo quando o leitor possui informações por meio das vozes de outros personagens (José, Renato, Jussara), que não a sua voz direta, essas informações não estão livres de sua interferência. Tanto nos manuscritos de José como nas anotações do sobrinho, Gustavo expõe seu ponto de vista, cabendo ao leitor decidir onde reside a verdade e que desfecho terá a dúvida que paira no romance sobre a negação do personagem, que conduz todo o enredo, de que ele tenha delatado seu cunhado. O fato é que o

narrador acredita que “qualquer esforço em negar a traição implicaria que ela poderia ter acontecido e isso era incompreensível” (p.71) para ele.

E é por isso que essas vozes são introduzidas na narrativa, para que o narrador se encontre e se conheça através do olhar do outro, porque sua memória é vacilante e a sua relação com as palavras é agora de aquisição. Embora o passado não possa ser reescrito, Gustavo tenta juntar seus cacos, recorrendo à memória familiar:

A nossa imagem no mundo é a soma de rumores, dos passos que demos e dos que não andamos, passaram por nós. Não há álibi nem conserto para a história que fica sendo nossa. José, com seu livro, expande minha infância para lados que não conhecia. Porque minha casa e minha família são eu, de alguma forma (p.114).

Em meio às reminiscências das relações pessoais e familiares em *Não Falei*, algumas discussões mais abrangentes são suscitadas. O foco de atenção em torno do processo educativo, o esfacelamento das relações sociais e dos movimentos estudantis, tudo parece ter perdido o caráter transformador, quando é estabelecida uma relação análoga ao período ditatorial.

O universo educacional atual, descrito no romance, em observação aos professores, aos alunos e às famílias, é confrontado com o período do regime ditatorial. A similaridade é estabelecida, sobretudo, pelo caráter coibitivo nas duas esferas, embora o narrador cite o período do regime como um dos mais florescentes em termos culturais.

Para Gustavo, o medo de apanhar é o meio ainda utilizado para conseguir a obediência em nossa sociedade. Foi a prática utilizada pelos militares e é a prática que os pais de alunos “problemas” empregam na educação dos filhos. De acordo com Ginzburg, em *Escritas da tortura* (2001), a consciência repressiva e violenta, constituída ainda no período de colonização do Brasil, através da escravidão, estendeu-se e depois se escancarou nos períodos dos governos repressivos, principalmente no regime militar, durante as décadas de 1960 e 1970, em que a repressão assumiu a sua pior forma na prática da tortura, utilizada nos interrogatórios quando o castigo físico e a destruição psicológica foram os caminhos trilhados para punir e estabelecer a ordem diante dos “ataques” dos grupos subversivos. Gustavo, ao falar sobre a violência sofrida nos períodos repressivos, explica como funcionava e como ainda funciona o medo:

Graciliano Ramos foi preso pelo Estado Novo, não conta que apanhou. Foi preso, retirado de circulação. Quando saiu, seus companheiros do Partido Comunista pediram que escrevesse um livro denunciando o regime opressor. Ele só foi escrever Memórias do cárcere anos depois, mas recém-liberto insistiram na denúncia necessária. Ele então escreveu Infância, os personagens eram uma criança franzina, o pai, os tios, o professor, o diretor, o padre, o delegado e o avô no semi-árido

brasileiro, escreveu um livro sobre o regime opressor. Apanhava, mas esse não era o assunto do livro. Apanhar não é assunto de livro nenhum. Mas o medo de apanhar, esse é grande, medo de errar, medo de não dar conta, de fazer errado de novo, medo de ter medo (p.119).

Gustavo tenta reorganizar e compreender sua vida a partir do passado evocado na casa materna. A casa é o lugar onde florescem as lembranças da família e de tudo que constitui seu passado. Um tempo em que, como sublinha o personagem, “ser de fora” significava certa importância. O que no tempo presente do narrador não faz mais sentido, porque ninguém mais se conhece. “Vivemos trancados cada um dentro de si”, é como Gustavo sente o mundo a sua volta. Por isso recorre às reminiscências, para buscar no passado qual o ponto desconexo onde tudo se perdeu. É nesse ambiente em que se dá maior parte do solilóquio sobre presente e passado, em que o narrador tenta juntar seus cacos.

Bracher utiliza-se de um espaço acolhedor, comum ao leitor, em que as lembranças estão impressas em cada detalhe e de onde todos podem retornar para recontar sua história, porque a família é o primeiro grupo do qual fazemos parte e é na casa materna que surgem as primeiras memórias coletivas. A utilização desse espaço é estratégia para aproximar o leitor do que é narrado, sensibilizá-lo e provocá-lo à reflexão. Discussões antigas, mas debatidas insuficientemente, são trazidas à baila na obra. Em *O espaço da dor*, Dalcastagnè assim define a casa, no processo da rememoração: “A casa é [...] a representação da esfera privada. Refúgio das individualidades é ali que se processa o drama mais íntimo de cada um. Diante da cama vazia, do quarto desabitado, que a ausência se insinua, machuca aquele que ficou” (p.113).

No romance de Bracher, toda a rememoração é realizada na casa materna e suscitada por conta da mudança de lar. Mudar, eis o objetivo que se mantém em toda a narrativa. Gustavo precisa realizar essa faxina para tentar recomeçar. Por isso remexer nos papéis, nos objetos e nas feridas para livrar-se dos fantasmas que o atormentam, o cunhado, a mulher, o pai e somente assim,

esse Outro mantido sob suspeita por toda uma existência, poderá se constituir como uma espécie de usina, da qual poderá extrair-se algo mais das palavras, dos silêncios e dos restos traumáticos: uma pequena criação, uma narrativa que ressoe para alguém que a escuta (...). (MACÊDO, p.39, 2015).

Nas palavras do irmão José que, segundo Gustavo, tenta imitar grandes escritores, ao escrever seu romance memorialístico, a casa e os membros de sua família são assim descritos:

Assim eram as massas de minha casa, tudo caminha e modifica-se, fala e ouve. Começo a falar tarde, e, diferente de meus irmãos, tenho dificuldade para aprender a escrever. A casa não era de muitas palavras, falava de outras formas. A escada dizia quem chegava e saía, o cheiro de cada cliente dizia quem chegava ou saía, o cheiro de cada cliente dizia do tipo de trabalho da mãe, o jeito de a porta abrir à noite para

o meu pai determinava a hora em que iríamos para o quarto. No escuro a casa cresce e é tomada por seus verdadeiros donos, o chão, as paredes, as panelas e pratos, a poltrona, o teto, as rachaduras (p.58).

No caderno do sobrinho Renato, encontrado na casa em meio a outros papéis, Gustavo defronta-se com observações sobre si, que inicialmente são negadas para depois serem reafirmadas. Desse modo, como Bakhtin postulou, insere-se, no romance, a ideia de que precisamos dos outros para nos enxergar. Gustavo precisa do irmão, do sobrinho e de suas anotações do passado, para se reconhecer. Porque:

O excedente de minha visão, com relação ao outro, instaura uma esfera particular da minha atividade, isto é, um conjunto de atos internos ou externos que só eu posso pré-formar a respeito desse outro e que o completam justamente onde ele não pode completar-se (1997, p. 44).

Assim, Gustavo, ao ler as anotações do sobrinho, reconhece-se e admite:

Como Renato, não conseguia entrar em sua cabeça que eu não ficasse excitado a cada segundo de minhas aulas, certamente eu ficava e era um grande hipócrita por não admitir meu transbordante desejo sexual por todas as trezentas lindas alunas que passavam por mim a cada semestre. (p.82).

Por isso o narrador utiliza-se da memória de terceiros para construir a sua e compreender a própria história, também por isso ele narra e escreve para “auxiliar e organizar o raciocínio”. Ao utilizar as palavras de João Cabral de Melo Neto, Gustavo busca explicar por que recorreu à voz do outro, para ouvir o seu testemunho:

Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes e o lance a outros; e de outros galos que com muitos outros galos se cruzem os fios de sol de seus gritos de galo, para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá tecendo, entre todos os galos (p. 104).

A memória histórica no romance, contida nos fragmentos rememorados sobre a ditadura, funciona como auxiliar da memória individual do narrador, na busca por sua identidade, mas não é só isso. As rememorações descritas do período ditatorial, descritas, não apenas situam os acontecimentos pessoais, como afirma Halbwachs ser o propósito da memória histórica. Mais que isso, o recorte histórico constitui o argumento que permeia o romance, que influencia e também constitui os elementos do processo narrativo, como a não linearidade e a dúvida presente no discurso do narrador. No entanto, quando Halbwachs afirma que “É na sociedade que estão todas as indicações necessárias para reconstruir partes do passado” (1990, p77.), encontramos aí o ponto de convergência com a memória em *Não Falei*. Porque Gustavo parte de reflexões a respeito do microcosmo social no qual está inserido, o sistema educacional, para aprofundar-se em um debate sobre a desilusão, com a

educação, com os jovens e com a palavra, na medida em que procura compreender seu próprio passado.

Os eventos da ditadura militar que constituem a memória histórica em *Não Falei*, são obliterados pela memória oficial, e por isso estão em disputa na atualidade. Contudo, o discurso engendrado pelo narrador não assume apenas, ou somente, o lugar dos vitimados pelo regime, ao contrário do que ocorreu em parte dos romances memorialísticos autobiográficos, o afã pelo resgate da memória não é o ponto alto na obra, não com tanto ímpeto como ocorreu nas décadas de 1970 e 1980.

As reflexões do narrador sobre o período rememorado, assim como as descrições das torturas sofridas por ele na prisão, permitem dizer que a relação que ele estabelece com todo o evento é de ambivalência. Gustavo admite que, só depois de muito tempo, pôde compreender que o inimigo maior não foram os militares, mas a ideologia que esteve por trás do golpe, e por isso o seu tormento, por não ter compreendido a situação como Armando a compreendeu.

Na medida em que o narrador expõe o saudosismo de uma “época em que os romances e filmes mudavam o mundo” (p.88), e de um tempo em que as universidades, estudantes e professores, tinham ideais a perseguir, ele nos fala do medo que se instalou durante o regime. “Um medo enorme pairando no ar, fumaça densa e incolor (...) controlando a fala, contendo alegrias simples” e por fim expõe sua raiva: “Malditos, mil vezes malditos. Não se tem ideia hoje do que foi o medo. A humilhação do medo.” (p.88).

Assim como em *Não Falei*, nas descrições de tortura, em *Memórias do esquecimento*, há a tentativa de uma dupla corrupção como explica Tavares:

O choque elétrico é a primeira dor profunda, mas a grande humilhação, símbolo da derrota e do ultraje, é despir-se. (...). É o momento da mútua corrupção entre a vítima e o algoz. Na crença de que se defende, o prisioneiro obedece e se despe. [...] O preso se dobra ao carrasco, na ilusão inconsciente de tentar corrompê-lo e atenuar a tortura seguinte, que desconhece mas intui (TAVARES, 2012, p.33).

Também o narrador de Bracher tenta manter uma “boa relação” com seus algozes na prisão. No afã de se proteger, Gustavo estabelece uma relação de camaradagem em que sua família é envolvida: “Minha mãe levava goiabada e milho, para os carcereiros e para nós, os prisioneiros”. Ambos, Tavares e Gustavo, buscaram aproximar-se de seus torturadores, porque “o medo gera o servilismo” (20012, p.26). Esse servilismo, ao mesmo tempo em que corrompe torturado e torturador, vai deixando marcas profundas como a angústia e a vergonha pela “covardia”.

Nas lembranças em torno do episódio da ditadura militar, há um momento específico da história citado como um intervalo ocorrido na memória histórica do narrador, uma espécie de branco sobre o ano de 1970, com ênfase no futebol.

Na extensa pesquisa de Elio Gaspari, como também em outros estudos que abordam o período, a década de 1970 (especificamente o ano de 1970) para o esporte foi qualquer coisa, menos imperceptível. Naquele ano, a seleção brasileira, considerada a melhor seleção de todos os tempos, foi a campeã da Copa do mundo, sediada no México. O título serviu de propaganda política em pleno auge da ditadura militar, quando o então ditador, Garrastazu Médici, utilizou-se do episódio para mascarar os excessos de seu governo, lançando slogans como “Ninguém segura este país”. A taça foi erguida pelo próprio militar que passava a imagem de um aficionado por futebol.

O ano de 1970 foi um dos mais tensos do regime, de acordo com a extensa pesquisa de Elio Gaspari, em setembro de 1969, o sequestro de Charles Burke Elbrick foi o primeiro de uma série de sequestros que começavam a desmoralizar os militares. No ano seguinte, os sequestros do cônsul japonês Nobuo Okushi, do embaixador alemão Theodor Ludwig e do embaixador suíço Giovanni Enrico, não só constrangeram o presidente, como expuseram ao exterior a situação em que se encontrava o país.

Com os atos de sequestro, intensificava-se a repressão e a caça aos opositores. Foi nesse contexto que Gustavo foi arrancado de sua casa e levado pelos militares, torturado e depois libertado. Esse espaço de tempo na memória do narrador é composto por fragmentos e intervalos. Por isso, ao tentar lembrar o ano de 1970, sua memória falha como ele tenta explicar:

Foi dessa forma que vivi a conquista do tricampeonato e é das poucas coisas que guardo nítidas do ano setenta, com uma nitidez talvez excessiva. Não os jogos, mas as jogadas e os jogadores e o sentimento de catástrofe iminente que nos acometeria a todos, caso perdêssemos. Não recordo dos policiais me tirando de casa, nem da chegada da prisão. Imagino que as celas fossem embaixo, pois sei que subia para os interrogatórios. Acho que havia sol, onde ficávamos presos [...]. Nos primeiros dias da volta, lembro do desaparecimento da casa, choro de Lígia, do frio de Eliana e da voz de Luísa no telefone (p.143).

A linguagem, o instrumento em que se manifesta a destruição moral e psíquica das vítimas da ditadura, de onde muitos saíram emudecidos, é o campo onde se dá o grande diálogo do romance. A preocupação com a forma e com a linguagem, nos *alter egos* de Bracher, assim como a insistente negação de seu narrador, numa luta inglória com as palavras, constitui a alegoria do emudecimento de narrar o inenarrável. Isso ocorre porque a tortura se dá não só pelas sevícias físicas, mas também pelo emudecimento causado pelas humilhações impostas, que visam anular a identidade do torturado e destruí-la, dissolvendo sua

personalidade. Ainda assim, apenas pela palavra é que Gustavo acredita que poderá compreender o que houve. Como é descrito a seguir:

Quando escrevo eu sei. A solidão com meus apontamentos e autores, o próprio vocabulário da linguagem escrita auxilia a organizar o raciocínio. E não estou escrevendo sobre minhas ideias, meu trabalho, mas sobre ideias e trabalhos. Mesmo em debates públicos, entrevistas para jornais e revistas, há uma batalha específica sendo travada, um ponto do real em questão e minha voz é uma intervenção no que conheço. Mas a memória? Consigo entender a posteridade das ideias, porque são um desenvolvimento, mesmo que brigado e partido, do que veio antes e um argumento ao que virá então e então (p.103).

“A minha voz é uma intervenção no que conheço (...), não estou escrevendo sobre minhas ideias, meu trabalho, mas sobre ideias e trabalho” (p.103). É flagrante nesse excerto o envolvimento da autora que, embora tente distanciar-se, imprime na voz do narrador sua apreensão. Beatriz Bracher parece falar por meio de seu narrador ao leitor, para deixar bem claro o que pretende em *Não Falei*: discutir sobre os rumos que a sociedade brasileira tomou após o regime de 1964, “buscando compreender não só a postura de diferentes segmentos sociais diante das pressões exercidas pelo regime militar, como também **a forma adequada para retomar essa discussão**” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.139). (grifo nosso).

É por meio do discurso ficcional que se organiza a postura da autora sobre um fato real. Apesar de tê-lo ficcionalizado, embora reconheça que não pode ser detentora de uma memória que não lhe pertence, assim mesmo ela também testemunha e escreve, não a partir de uma memória individual, como partícipe do evento, mas como testemunha de uma memória coletiva, já que assim, como seu narrador, organiza suas ideias através de seu horizonte de percepção e de suas idiossincrasias.

E é por isso que um professor, na iminência de sua aposentadoria, provoca o debate sobre o papel da escola e da família no romance de Bracher. Pois, embora seja um lugar-comum o apelo formulado em *Não Falei*, sobre a conscientização social ser realizada a partir da educação, a discussão em torno do assunto não é trivializada. O narrador figura no romance como a metáfora de uma experiência que vem sendo obliterada aos poucos, por isso reflete, analisa, organiza e provoca no leitor o desejo de trazer de volta a fluidez de uma sociedade que está estática nas ações e no pensamento. Para ele, “mesmo a imobilidade é fluxo” (p.61), a resistência também é movimento. Parafraseando “Alegria, alegria”, somos convidados a refletir sobre o ensino:

Mas se pensarmos em silêncio, sem voz, caminhando ao ar livre, com lenço e com documento, inteiros e não sensíveis às coisas novas que nos cercam, fechados em nossas velharias internas, num dia, não digo garoento, porque resfriar-se não auxilia

o raciocínio, mas num dia em que o sol torna-se presente apenas nas cores e formas que delimita sem grandes ornamentos de brilhos, as mãos quem sabe tesas, esfregando-se ou gesticulantes, ou segurando o queixo, coçando a orelha e a cabeça em trejeitos involuntários oriundos da cabeleira emaranhada de nossos pensamentos, passeando numa quarta-feira de cinza de junho num cemitério paulistano, se pensamos dessa forma podemos indagar-nos em que consiste exatamente essa condição de mundo e de vida que atribuímos à escola (p.63).

Nas reflexões do personagem que transita entre a busca pela indulgência e a raiva por ter contribuído para a própria ruína, as referências musicais que complementam seu discurso são utilizadas tanto para traduzir a angústia daqueles que sofreram o mesmo trauma, como para ironizar aquela esperança contida nas músicas de protesto que convidavam a sociedade a resistir, como é o caso de “Alegria, alegria”, ou da alegoria “Cortando pano”, de Luiz Gonzaga. No trecho a seguir, o narrador, na medida em que organiza suas reflexões, vai tecendo um desabafo que revela seu descontentamento com as ideologias e com a ilusão de uma resistência vitoriosa, reforçada em algumas canções. Dessa forma, ele se volta contra tudo o que o faça recordar sua ingenuidade em acreditar. Assim ele parodia as canções ao relembrar, a partir do ofício da mãe, o período sombrio após a sua soltura:

Cantava e cortava dona Joana. Não, não éramos todos iguais, braços dados ou não, cada um levava a sua história no cortar do pano, e flores e armas e amores, não lembro mais qual a importância disso. A vida era sem razão e eu não morreria pela pátria, tampouco pela revolução. Esperava e não sei o que sabia, apenas uma opressão nas pernas e braços pesados, tudo lento e difícil, a ideia de traição e morte, impotência e quase nem raiva, era um gosto amargo de derrota e sujeira (p.122).

Ora por meio de trocadilhos, ora divagando em reflexões a respeito da origem, as palavras têm um sentido de armadilha nas enunciações de Gustavo. As palavras surgem no romance, sobretudo, com a intenção de enfatizar a negação de que ele tenha entregado o cunhado aos militares, mas, mais que isso, elas testemunham a vacilação do narrador em utilizá-las. Nesse entremeio, há uma atenção específica, às palavras utilizadas durante o regime, é por meio delas que ele confessa ao leitor ter-se perdido, por não ter compreendido o significado e o peso delas, logo ele que lidava com as palavras. Como essa, as contradições nos episódios rememorados pelo personagem, acentuam o aspecto vacilante que é imanente ao processo de evocação de lembranças indesejáveis e episódios traumáticos, como os descritos em *Não Falei*. É por meio das palavras que o personagem de Bracher tenta compreender a si e ao mundo:

Encontro-me nessa fase de aquisição de uma nova linguagem uma vez que a antiga, a que sabia e usei (...), foram discutidas, aceitas e transformadas em algo que não

reconheço mais. Por isso meu copo, meu pão, minha ira, meus sessenta e quatro anos. Como se precisasse nomear e tomar posse do que levo comigo (p.15).

Esse embate é estabelecido na narrativa desde o episódio da prisão e se estende até o final do romance, como elemento que constituiu e caracterizou a perda da identidade do narrador. Nessa busca pelo eu, Gustavo compara-se a “uma criança pequena aprendendo a fala da tribo” (p.15). Assim ele explica, dentre muitas coisas, como não participou ativamente de nenhum tipo de movimento que pudesse tê-lo levado ao ignominioso episódio de sua detenção e tortura:

Eu não havia sido treinado para a cadeia especial, não fizera parte das organizações e tive que adivinhar o discurso correto. Lá, mais do que em qualquer outro espaço do conhecimento, a fala é a realidade, cria e modifica, mata e salva. [...] Eu simplesmente não podia inventar nada, porque sabia que não seria capaz de lembrar-me depois e a incoerência da história poderia matar Armando (p.77).

Se alguém “caía”, precisava resistir tantos dias em silêncio, depois desse prazo não seria tão grave se denunciasse endereços e nomes pois já seriam estéreis. Havia também algumas informações que podiam ser fornecidas nas sessões de tortura, já que era preciso falar para não morrer, falar o que quer que fosse, ganhar tempo para que os **aparelhos** fossem esvaziados e os **companheiros** colocados em segurança. Eles começavam a falar o que já estava “**aberto**”, apenas confirmando o que os militares já sabiam, tornando críveis os depoimentos, alimentando seus torturadores com algumas informações verídicas, como se estivessem cedendo, e, dentre elas, os nomes e endereços de idiotas como eu, que não sabiam de nada e, certamente, seriam logo soltos, já que tinham uma história convincente e inocente para contar. **Eu não tinha esse conhecimento, precisei adivinhar debaixo de pancada a linguagem, os códigos e os procedimentos.** [...] Depois de surdo e viúvo entendi que poderia ter falado tudo o que sabia, Armando não teria sido afetado por minhas palavras. (p.78). (grifos nossos).

O fato de não participarem diretamente das ações de resistência durante o regime militar, não impediu que muitos fossem presos e acusados de subversão. Embora Gustavo negue o seu envolvimento com grupos de resistência, seu pai recebia amigos em casa para reuniões políticas, assim como o cunhado Armando, que utilizou a casa por diversas vezes para abrigar companheiros perseguidos pelos militares. Gustavo admite que realizava, na época em que foi detido, discursos inflamados durante suas aulas na Universidade:

Não fui revolucionário, não participei de seu entusiasmo, nunca tive o lume de um inimigo certo. Meu ânimo era grande, iríamos mudar muito mais que o mundo, os homens, cada um por seu caminho e estávamos juntos, mesmo que eu não fosse capaz da mesma trincheira vigorosa dos movimentos (p.71).

(...) Armando entendia e aceitava minha maneira de participar desse movimento mais comunzinho, dar aulas, estudar, criar família. Essa não é toda a verdade, minhas aulas eram inflamadas participei da política estudantil, fiz parte do centro acadêmico, viajei para os congressos de estudantes, tínhamos grupos de estudo, contato com outros grupos, discutia em bares e escrevi artigos violentos (p.72).

Assim como o narrador-personagem, Frei Tito, por exemplo, não participou de nenhuma ação armada, mas a oposição dos freis dominicanos se deu através de apoio logístico

à ALN (Ação Libertadora Nacional), que tinha como líder Carlos Marighela, principalmente no auxílio aos perseguidos para fugirem do país. De acordo com *Um homem torturado* (2014), Frei Tito foi detido pelos militares por ter mediado o contato entre os estudantes e o dono do sítio de Ibiúna, que sediaria o Congresso clandestino da UNE, em 1968, de onde cerca de mil estudantes saíram presos. A ordem dominicana, assim como o Frei, acredita que sua prisão, as inúmeras sessões de tortura a que foi submetido e posteriormente seu banimento em janeiro de 1971, foram uma forma de coerção aos membros da instituição religiosa que fizeram oposição ao regime. A irmã de Tito, Nildes de Alencar, também acredita que sua origem humilde tenha contribuído para a crueldade empregada, o que culminou com seu suicídio em 1974.

Na vasta literatura que rememora o período do regime militar, como no livro de Daniel Aarão Reis (2000), ou no recente livro publicado pelo jornalista Carlos Chagas (2014), por exemplo, diferentes fatos relatados apontam que apenas a postura de oposição ao regime já era caracterizada como subversão, suscetível a ter sua casa invadida a qualquer momento e a ser levado aos porões para sessões de tortura.

Assim como ocorreu a Frei Tito, são também as palavras que testemunham o aniquilamento da personalidade de Gustavo, sua relação com elas é de desconfiança perante tudo o que o cerca, sobretudo a tentativa de narrar seu passado. Ao contrário do irmão José, que as utiliza com despreendimento e leveza na construção de seu romance memorialístico, Gustavo entende que precisa descobrir e fundar novas palavras, reaver o que lhe foi destruído, procurar nos erros o que lhe servirá de experiência, “retornar à primeira pessoa e ao possessivo” numa forma de apropriação da própria identidade através da palavra (p.15).

4.3 As digressões como recurso narrativo na representação da memória.

A rememoração, recurso empregado no romance para retomar a discussão sobre o período ditatorial, é desenvolvida em *Não Falei* por meio de estratégias responsáveis por imprimir-lhe a verossimilhança, como a constante interrupção do processo narrativo, representado na forma de organizar as recordações e integrá-las ao discurso engendrado. Desse modo, o relato é construído através da junção de diversos gêneros textuais, que se misturam à voz do narrador-personagem (como as referências literárias utilizadas por Gustavo), e por elementos internos que integram a memória do narrador, como as lembranças evocadas, fragmentadas, interrompidas muitas vezes pela intervenção de outras vozes que se contrapõem ao seu discurso (como o livro de José, que constantemente serve de contraponto

ao monólogo interno de Gustavo). Todo esse arranjo narrativo expõe ao leitor a dificuldade do personagem verbalizar o que lhe é inenarrável. A lembrança fragmentada, que escapa à evocação é uma faceta constituinte e imanente da memória traumática. É essa característica que se representa na constituição do romance.

A psicanalista Lucíola Freitas de Macêdo, que reflete em um de seus artigos²⁴ o trauma provocado por eventos limítrofes, como os ocorridos em guerras ou nos regimes totalitários, estabelece uma distinção entre trauma e horror bastante pertinente, analisando produções de diferentes autores, de Primo Levi a Bernardo Kucinski. De acordo com Macedo (2015, p.37), “o trauma não é idêntico ao horror”. Isto porque “O horror é o horizonte impensável e impronunciável comum a todos que padeceram a experiência. O trauma concerne aos que sobreviveram, carregando as tonalidades da angústia e a culpa do sobrevivente”.

Dessa forma, ao tentar traçar um percurso de seu passado, o personagem Gustavo esbarra na dificuldade de testemunhar sobre os episódios de sua vida e por isso o processo de rememoração é fragmentado pela constante interrupção do fluxo da narrativa em rupturas que atravessam sem nenhuma marcação o texto. As referências musicais, assim como as referências literárias, transportam o narrador a outras esferas discursivas, levando-o a divagações. Os vestígios familiares encontrados na casa, como o diário de Renato, as anotações de Jussara e o manuscrito do livro de José, da mesma forma, conduzem o processo narrativo a digressões. Por conta disso, o leitor deve manter atenção na conduta e organização das informações que são transmitidas, percebendo o tempo em que é narrado o romance. Há ainda, a recorrente análise que o personagem-narrador empreende sobre o uso e a adequação da língua, na sua incessante busca por uma nova linguagem, já que a que sabia e utilizou resultou na destruição de sua identidade. Analisa-se, no decurso de todo o romance, o uso de algumas palavras em contextos que são produzidos em meio às reflexões. A digressão, esse procedimento adotado por Bracher, outorga ao romance um intrincado arranjo de lembranças, sem, contudo, obstaculizar a fluidez narrativa.

De acordo com Ingedore Koch (1990), a digressão textual caracteriza-se pela ruptura provisória, com posterior retorno ao tópico interrompido. É um recurso que não prejudica a coerência textual, pelo contrário, ela propicia melhor compreensão no processo comunicativo, porque ocorrem deslocamentos naturais necessários ao tópico da conversação como as exemplificações, justificativas, generalizações, comparações e/ou analogias. De acordo com

²⁴ Cf. *O testemunho, entre o poético e o político*. In: *A linguagem do trauma*. Revista CULT. Ano 18 n.19, p.38.

Koch, a coerência não é afetada porque está no texto como um todo e porque o tópico discursivo não é algo estático.

Koch revisita os estudos de Dascal e Katriel para analisar a digressão textual. De acordo com eles, há três tipos de digressão: as baseadas no enunciado; as sequências inseridas e as baseadas na interação. Segundo essas divisões, as digressões apresentam papéis distintos no processo comunicativo.

Em *Não Falei* há a predominância da digressão baseada na interação, em que se relacionam fatores de ordem contextual, revelando preocupações sociais entre os interlocutores. Esse aspecto não só é notório em todo o romance, como constitui tanto o discurso proferido sobre o ensino, quanto as reflexões do narrador a respeito da repressão nos governos da ditadura militar e suas consequências. Suas concepções acerca do período apontam para a influência do regime nos rumos que tomou a sociedade, produzindo uma geração castrada e inerte, segundo sua visão. Por isso quem enuncia no romance é um aposentado e não “um biólogo, ou linguista, ou educador (...), essas, são profissões de que se pode partir para criar as coisas” (p. 7 e 9). Nessa perspectiva, a aposentadoria é representada como metáfora da inércia. Tal concepção figura no romance por meio da personagem Ligia, e muitas vezes através do próprio narrador, que entende como desistência e isolamento a escolha de não se envolver mais diretamente com o ensino. Num acesso de sinceridade, ele confessa o principal motivo da aposentadoria:

Aposentei-me por covardia. Alguns colegas chamam de revolta, lutar por direitos adquiridos, a recompensa por serviços prestados, dignidade do trabalho intelectual. No meu caso foi covardia. Iam mudar a forma da aposentadoria, iam fazer e acontecer, vilipendiar a categoria. É verdade que estava aborrecido, não via mais sentido em minha contribuição, mas é fácil deixar-se aborrecer quando a fêria está garantida (p.37).

Os ritos de despedidas, organizados pelos amigos da escola, fazem o narrador pensar sobre seu novo lugar dentro da sociedade e admitir que, de fato, encerra-se algo a partir de sua aposentadoria, embora não concorde com a noção de que aposentar-se seja sair de cena, acomodar-se, apesar de a carga semântica da palavra trazer essa conotação, como ele explica: “Rico, vagabundo, aposentado. Isso é mentira, ninguém para” (p.50).

A discussão em torno do momento da aposentadoria, assim como outras que são costuradas ao argumento principal, estabelecendo uma relação simbiótica no romance, ora são representadas como axiologias do personagem, ora como desabafo. A reflexão sobre a escolha de Gustavo em aposentar-se sugere certa preterição da sociedade com os aposentados e atenta para a questão da noção de inutilidade que é atribuída ao indivíduo nesse momento.

Durante os ritos de despedida, Gustavo sente-se num quase enterro em vida. Ainda assim, esse sentimento de inutilidade não é aceito por ele, que pretende, após livrar-se de um modelo de educação saturado, no qual não mais acredita; pesquisar sobre o processo de aquisição da linguagem. É por isso que a relação que ele estabelece com a aposentadoria oscila entre a angústia, por achar que poderia ter feito mais, e certo otimismo quanto à liberdade que terá de “agir livremente, e não sob pressão o tempo todo, poder parar e olhar de volta.” (p.50).

No trecho a seguir, a partir do solilóquio em que o narrador reflete sobre a necessidade de mudança e movimento no processo educativo, o fluxo de consciência é interrompido para dar lugar a uma autoanálise. Esse parêntese é aberto com o propósito de enfatizar o desagrado de Gustavo com a farsa que se tornou o ensino no Brasil. Para isso, Gustavo abandona as reflexões em torno do coletivo e passa a uma análise pessoal:

Não deu certo. Otávio dizia que tivemos todo o tempo do mundo para questionar, agora era a hora de fazer. Mas indagar, duvidar e ouvir é uma forma de fazer. No momento seu foco principal é derrotar o corporativismo, que julga haver endurecido as articulações das mentes e corpos de nosso magistério, e transformar a escola em espaço de inclusão.

Meus acessos de mau humor são cada vez mais frequentes. Devo repensar com cautela e racionalidade os pontos que me irritam. Inclusão é um deles. Fico possesso quando vejo essa palavra e transformo-me em uma pessoa detestável. Porque se o mau humor tem a ver, também, com a onipotência de saber o que é bem. A ira nunca é santa, só humana. Nosso último recurso para afirmar eu sou eu e não outro (p.50).

Logo no início do romance, há várias digressões em que o narrador interpõe presente e passado, para indicar sua memória falha, conferindo ao texto uma momentânea desordem na organização da história que ele pretende contar. Alguns tópicos²⁵ discursivos retornam para complementar o anterior, porém outros são introduzidos para situar o tempo da narrativa, não mantendo nenhuma relação com os demais.

Embora, no parágrafo introdutório, o personagem exponha a preocupação em encontrar a forma adequada para narrar, justificando sua dificuldade em retornar ao passado e testemunhar sobre ele, essa “explicação” poderia ser dispensada ao leitor porque no decurso do que é relatado, a não linearidade, a fragmentação discursiva, imanente ao processo de rememoração, é utilizada por Bracher como procedimento necessário para a construção de um discurso marcado pelo trauma, que constitui *Não Falei*. Logo nas primeiras páginas, a organização da narrativa sofre as seguintes digressões iniciais, que antecipam ao leitor a fragmentação que percorrerá todo o romance:

²⁵ Utilizado aqui como aquilo sobre o que os sujeitos envolvidos na interação falam no discurso, de acordo com o conceito de BROWN & YULE.

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está [...], eu gostaria de contar uma história.

Acontece todos os dias. Precisa ser em lugar com pessoas desconhecidas, aí as coisas surgem.

Eu perguntei, você trabalha em quê?, ele respondeu, sou aposentado. Vinte anos atrás, na mesa de café de uma pousada, considerei imprópria a resposta (p.7).

No fragmento citado podemos identificar três tópicos discursivos. No primeiro, o enunciado se constitui em torno da dificuldade do personagem de narrar seu passado, o que o leva a desejar que a história emergja sem qualquer tipo de esforço. Contudo, além da confessa dificuldade que ele apresenta, o discurso proferido abre caminho para a apresentação de um outro fator que será contínuo e recorrente no romance: o uso de a dificuldade do narrador como artifício para explicar o processo narrativo da autora. Esse é mais um recurso para a construção do romance de Bracher, o qual analisaremos mais tarde.

Na segunda discussão, é introduzido outro tópico que se relaciona com o primeiro como forma de explicação, expandindo a discussão em torno do processo de construção de uma história. O personagem esclarece ao leitor de que modo as histórias surgem, como experiências pessoais podem se transformar em coletivas. Por meio desse tópico, é formulada uma explicação sutil, de que é nos espaços de convívio social e a partir de elementos do cotidiano que as histórias se constituem com naturalidade. Isso é o que o personagem pretende.

Na terceira discussão provocada, o assunto muda completamente. Diferentemente dos tópicos anteriores, que se relacionam na ampliação da explicação quanto ao processo narrativo, na terceira digressão, o que é enunciado quebra a lógica dos tópicos anteriores, porque nele irrompem informações que inicialmente são isoladas para ressurgirem apenas em parágrafos posteriores desarticulados. Esse tópico discursivo não se mantém no decorrer do romance porque o encontro com o casal em um lugar-comum serve apenas de subterfúgio do narrador para iniciar o seu relato. O personagem sai do campo do solilóquio e adentra o campo do diálogo com um casal que está hospedado na mesma pensão que ele em São Carlos. Nesse momento, temos que compreender que a discussão não se dá mais no interior do narrador, mas passa a ser realizada com a participação de outros interlocutores. Esse tópico surge no meio de suas reflexões sem marcação prévia.

Há inúmeras digressões relacionadas diretamente ao tempo da narrativa ao longo do romance, e que demandam atenção do leitor na organização cronológica dos fatos relatados. Por exemplo, a partir das páginas 10 a 14, ocorre o relato sobre o que aconteceu a cada membro da família de Gustavo, no período que compreende: juventude→ prisão→ retorno à

casa materna→ aposentadoria (do narrador). A descrição é interrompida na página 14, no mesmo parágrafo, pela informação sobre a despedida na escola, realizada pelos amigos de profissão, por conta do seu afastamento e de sua aposentadoria, e sobre suas últimas ações, como professor. Durante esse tópico discursivo, outras divagações são introduzidas no texto, como a crítica que o personagem tece sobre a atual realidade do ensino. Contudo, embora haja essa ruptura, ela traz argumentos que estão intimamente relacionados com o que vinha sendo descrito. Posteriormente, o tempo presente ressurge, embora não seja retomada nesse momento da narrativa a discussão sobre sua aposentadoria, o assunto dessa vez é sobre o livro de José. Assim temos:

Jussara virou uma moça bonita e alta, mas tão magrinha, puxou mais ao pai (...). Nunca fui visitá-la, criou família em Londres (p.10-11).
 Minha mãe era uma excelente costureira chegou a ter clientela importante, gente de fora da vizinhança. [...].
 Finada dona Joana era uma pessoa muito inteligente e pouco ambiciosa [...]. Armando gostava de dona Joana. Fomos colegas no ginásio. Ele vinha almoçar comigo nas vésperas das provas, e estudávamos juntos à tarde (p.12).
 Pai e mãe morreram, Jussara a tempo dá conta de si, Lígia e seu marido acertam o prumo, Renato não existe mais (...). (p.13). (**Pretérito**) [grifo nosso].
 José esteve aqui, há uns dias, dormiu três noites no nosso antigo quarto (...) veio conversar com seu editor, com as pessoas do jornal e da revista para os quais escreve. [...]. Foi assim que ele anunciou, sexta-feira eu deixei livre para jantarmos juntos (...). Ele mantém a chave de casa, sabe onde achar os lençóis e toalhas e, apesar das críticas, vira-se muito bem com copos de geleia, pratos desemparelhados e talheres tortos. Estava no último mês das aulas de recapacitação de professores e ainda precisei comparecer a reuniões (...). Foram dias de despedidas e homenagens (...). O pretérito triunfou nas homenagens e saí mais irritado do que entrei (...). Não acredito nisso, não mais. Mas professor, com aquela vozinha de respeito bestial que não suporto (...). (**Presente**) [grifo nosso].

No terceiro enunciado seguem informações sobre José, a fim de explicar o encontro do narrador com o irmão, do pedido dele para que Gustavo leia o rascunho de seu livro e uma sutil descrição sobre a personalidade de cada um. No entanto, o assunto é bruscamente interrompido para dar lugar a uma sincera crítica a respeito dos professores, uma espécie de desabafo, já que Gustavo não fará mais parte daquele tipo de ensino em que o modelo de educação já não educa. Na concepção do narrador, a realidade reflete uma sociedade estandardizada pelo “politicamente correto” e pelo excesso de respeito que invadiu todas as esferas sociais no pós-moderno que, em sua percepção, não tem levado a lugar algum. Nesse tópico, percebemos que o narrador não suporta as formalidades, isso fica claro quando fala sobre o irmão que não gosta de “talheres tortos e copos de geleia”, utensílios que revelam a informalidade cotidiana do personagem ou quando ele fala sobre seus últimos dias como professor e rechaça o excesso de formalidades, como as reuniões. Embora, os tópicos

digressivos não pareçam ter nenhuma relação, eles sustentam entre si e reforçam argumentos que serão desenvolvidos ao longo do romance.

A maioria das digressões funciona na narrativa como uma mostra de uma memória fragmentada, esfacelada por um acontecimento traumático na vida do narrador, quase sempre o discurso é interrompido por lembranças que persistem em invadir outras reflexões.

Em meio às digressões que desenvolvem temas sobre acontecimentos históricos e questões individuais, tecem-se diversas análises em torno de alguns vocábulos em que divaga o narrador, pois em todo o seu testemunho, ele busca compreender o campo em que sua batalha foi perdida: a linguagem. Assim, em várias páginas, ele analisa palavras como: esperança, amor e tantas mais: “[...] Esperança é uma palavra falsa, possui som e grafia cujo referente é um conjunto vazio, como uma nota de dinheiro falsa, uma gravidez psicológica, transforma em estado uma ação, em nome um verbo” (p.120). E segue agregando mais vocábulos, expandindo assim a análise com exemplificações: “[...] comida não é ato de comer, diz o aluno. É verdade, é seu objeto. E amor é o ato de amar? Não, talvez amor seja ator de amar” (p.120).

Nessa digressão, embora a progressão da análise em torno do vocábulo “esperança” aconteça, ampliando as divagações para outras possibilidades discursivas, ela finda no objetivo central das reflexões do narrador, que é se contrapor a tudo o que represente otimismo em relação ao futuro. Ter esperança, no sentido de esperar por algo abstrato, é enganar-se e, Gustavo não quer esperar por algo sobre o qual ele não pode ter controle e nenhum tipo de certeza.

A análise estende-se pela cadeia de acontecimentos da época em que esteve preso e enquanto tentou optar pela “prontidão”, apto a suportar, estar pronto a suportar por algum tempo a prisão e a tortura, o que não acontece, ocasionando a raiva por ter falhado e a vergonha da experiência de “não aguentar mais, do medo de morrer, de chorar e não entender o que via” (p.121).

O mesmo ocorre em outro momento, em que a partir da palavra “assinalar”, outras são inseridas ampliando reflexões em busca de autoconhecimento. Dessa vez a digressão se dá a partir da lembrança do narrador a respeito da casa e de todos os que foram compondo paulatinamente aquele ambiente familiar; da quantidade de quartos e de como tudo foi crescendo com a chegada de filhos, netos e agregados; dos cheiros matinais e da rotina diária, como o som da escova de dentes do pai batendo na pia. No parágrafo seguinte a essa descrição, sem nenhum recurso coesivo, o narrador começa a divagar sobre a palavra “assinalar”, cujo significado segundo ele primeiro é “ensinar, fazer um sinal em”. Sua análise

vai se estendendo a outras palavras de mesmo campo semântico, tentando mostrar que, de alguma maneira, toda linguagem depende do fim a que se destina num determinado contexto, e mais que isso, de que o significado primeiro, nem sempre é o que revela o seu fim último. Assim, ao iniciar com a palavra assinalar, Gustavo chega a “traição”. Traição, eis o signo que acompanha todo o processo de rememoração, todo o discurso de negação como o signo que o marcou. Ao fazer um percurso recorrendo a exemplificações de textos bíblicos, o narrador analisa:

Assinalar, esse é o significado primeiro de ensinar, fazer um sinal em si. [...], sinal que distingue um ser (...) sinal dado pelo mestre, o que ensina. [...]. Os dois primeiros (sinais) (grifo nosso), são aqueles com que Deus marca Adão e Eva. O homem que somente poderá alimentar-se com o suor de seu trabalho e a mulher que parirá em dor. Distintivo de quê esse sinal? Distingue daqueles que lá permaneceram, os cordeiros de Deus que não lhe traíram a confiança. Com Caim ocorre o mesmo, ele recebe o sinal por haver traído a confiança. Jacó será ensinado pelo pai, e José pelos irmãos. O signo da traição não é o único e não é o que temos em mente quando ensinamos nossos alunos, mas foi o primeiro, e foi o meu, por isso interessa-me pensá-lo (p.69).

Nessa digressão, ocorrem rupturas provisórias em relação ao tópico anterior. Ao relembrar a família, a nostalgia desemboca na autoanálise inevitável e a desconfiança/negação a tudo tem como ponto de partida o “ataque” às palavras, eclodindo no discurso do narrador em tom irônico ao estabelecer, na relação entre traição e punição, a construção do conhecimento. Por isso Gustavo chama de “cordeiro de Deus” aqueles que estão livres do “sinal”, e conclui que para que haja o aprendizado é preciso trair: “Abandonamos o que somos, traímos nossos pais, isso é aprender” (p.70). Essa confissão do narrador pode ser a confissão de que de fato tenha traído Armando ou de que, ao trair-se pela linguagem, tenha recebido o quinhão dessa experiência.

Embora o argumento venha fundamentado no discurso constituído a partir dos mitos bíblicos, nos quais a memória do povo ocidental erige, para o narrador-personagem, essas verdades não fazem com que ele consiga, com isso, explicar ou justificar o passado, por meio da compreensão das palavras. Na conclusão de Gustavo, a linguagem bíblico-mitológica afirma que aquele que errou deve levar um sinal, ser punido e, dessa forma, receber o ensinamento divino. Nessa reflexão, ele segue observando as palavras e compara “traição” e “tradição”, concluindo que ambas significam fazer passar de um lado para o outro, embora nessa transição “essa entrega nunca (*seja*) inocente e o conhecimento transmitido não (*saia*) imune do outro lado” (grifo nosso) (p.69). Há, por fim, a conclusão de que toda traição/conhecimento carrega consigo consequências que o *eu* prevê.

Nessas digressões, a necessidade do narrador de reforçar o argumento e estabelecer certo propósito de natureza pessoal entre os tópicos centrais: prisão→morte do cunhado→acusação velada→culpa e, o digressivo: →negação da delação/traição →a linguagem no campo da dúvida→ considerações acerca do ensino no Brasil → autopunição; são desenvolvidos e elaborados no romance como temas secundários, a fim de conduzir ao convencimento do leitor.

Na digressão a seguir, a inconstância/inquietação do pensamento e a multiplicidade de significações que as palavras podem suscitar, é um dos momentos mais incisivos do romance, no sentido de representar a intensidade com que o narrador divaga inserindo em um parágrafo várias possibilidades de tópicos discursivos, que serão desenvolvidos no romance também por outras digressões. Observamos que no último parágrafo em análise, o tópico discursivo não tem nenhuma relação com o anterior. Vejamos:

Sou desorganizado, esquecido, por isso criei um método bastante rígido, externo a mim e do qual não conseguiria escapar, e tornei-me uma pessoa aparentemente pontual, organizada e responsável. Aparentemente é a palavra exata, porém seu teor de falsidade que é conexo e consecutivo ao do conhecimento superficial ou incompleto. Ele é aparentemente generoso, mas quando o conhecemos de verdade, você não imagina. Essa seria uma boa maneira de ensinar o português. Pegar uma expressão ao acaso, uma que surgir na conversa trivial de classe, quando não estamos aparentemente ensinando (...). Aquele momento em que damos conta de uma outra dimensão que estamos fazendo (...). O valor do erro, é exatamente esse o valor do erro. Sim porque um canto de pássaro em meio à leitura de Kant certamente é um erro, assim como um padre de carne e osso, ali do seu lado, enquanto você divaga sobre o barroco é um erro do mesmo tipo. Desvia nosso pensamento, distrai. E, eis a magia do erro, nos devolve diferentes. (...) Mas será que quando dizemos aparentemente já queremos dizer que, necessariamente, tal coisa é falsa? Ou usamos apenas para expressar o nosso receio, e esse receio pode não ter sido, de qualquer forma, motivado pela coisa em si? (...).

Digo aparentemente organizado porque é assim que minha relação com o mundo se tornou (...).

Eliana morreu com vinte e cinco anos. Faria cinquenta e nove anos amanhã (...).

Desse modo, temos as seguintes discussões: A reflexão do narrador começa com uma autoanálise comportamental, em seguida o narrador analisa a palavra “aparentemente”, o que o leva à reflexão e conjecturas sobre os meios mais eficazes de ensinar. Posteriormente, há uma breve defesa ao ato de divagar, que complementa o tópico anterior sobre o “como” ensinar, em seguida o narrador expõe insegurança diante de tudo o que havia elaborado em suas reflexões e volta a questionar o uso da palavra “aparentemente”. Logo depois, ocorre o retorno à autoanálise por meio de uma breve justificativa; e por fim, no parágrafo seguinte, o narrador adentra na rememoração dos familiares, quebrando totalmente a lógica sequencial das reflexões. Listamos, assim, sete digressões em pouco mais de duas páginas (20-22).

As descontinuidades tópicas, ora ao divagarem em torno da linguagem, ora ao inferirem sobre a realidade da educação, refletem a angústia do narrador que é ilustrada na forma com que ele se relaciona com a linguagem. Gustavo, que se perde pela linguagem e se vê traído por ela, tenta enxugar tudo o que diz e o que pensa, por isso às perguntas que lhe fazem, responde sempre de maneira concisa e: “não dá sequência ao movimento da pergunta”. Em frente à palavra, ele vacila sobre “que linguagem seria a mais segura” (p.109). Desse modo, tenta entender:

Não sei ao certo por que faço isso. Lembro-me do início, jovem adulto, gostava do efeito cortante, do inusitado que surpreende, uma brincadeira, experiência, palavra nova rolando na boca. (...) Talvez algo a ver com a objetividade da linguagem científica, que não entendia, e um certo tom de rudeza revolucionária, que não pretendia. Revolução e ciência foram-se, o sim e o não ficaram, tornaram-se habituais. [...] Quando apanhava pensava nisso. Que linguagem seria a mais segura, o balbúcio do *homo demens* ou a exatidão do *homo sapiens*, qual esconderia mais?(p.109).

A busca pela expressão, que o leva à análise de vocábulos, remete ao conhecido texto de Michel Foucault, *As palavras e as coisas* (1966), sobretudo, quando o filósofo explica a respeito do conhecimento a partir da nomeação e traça o percurso do estudo da linguagem:

Havia na reflexão clássica sobre a linguagem uma teoria da derivação: ela mostrava como a linguagem desde o início de sua história e talvez no instante de sua origem (...) deslizava em seu próprio espaço, girava sobre si mesma, desviando-se de sua representação primeira, e só se estabelecia suas palavras, mesmo as mais antigas, quando já desenroladas ao longo das figuras da retórica; a essa análise corresponde o esforço para pensar uma *origem* que já está sempre esquivada, para avançar nessa direção em que o ser do homem é sempre mantido em relação a si mesmo num afastamento e numa distância que o constituem (FOUCAULT, 2000, p. 465).

Desse modo, embora o personagem de Bracher não consiga uma relação de confiança e estabilidade com as palavras, todo seu movimento para captar o passado torna-se um imperativo, porque “é a reflexão, a tomada de consciência” e o modo de ação do pensamento moderno, segundo Foucault (1999, p.465).

Ao analisar o percurso histórico em torno do processo comunicativo, o filósofo chega à explicação de que, no princípio, o verbo como “líame primeiro da palavra”, detentora do “poder da afirmação”, a partir do século XIX, isola a linguagem, tratando-a como organização autônoma e se torna objeto, “rompendo seus liames com os juízos, a atribuição e a afirmação”, ao contrário do *cogito ergo sum*, “a passagem ontológica que o verbo ser assegurava entre falar e pensar acha-se rompida”, encerrando assim, a noção clássica de linguagem, em que, de acordo com o autor “só se podia conhecer as coisas do mundo por ela” (1999, p.408). Desse modo, a partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma e

torna-se objeto de conhecimento ao lado da história dos acontecimentos dos homens. Estabelece-se e permanece o problema entre o ser e a palavra, porque esta sempre será campo de desacordo uma vez que: “na cultura ocidental o ser do homem e o ser da linguagem jamais puderam coexistir e se articular um com o outro.” E por isso “jamais se chegará a definir (...) uma relação estável de conteúdo e continente” (FOUCAULT, 1999, p.468). Esses elementos explicados por Foucault se revelam claramente na dificuldade que o narrador de *Não Falei* tem, em lidar com as palavras, ao tentar nomear, negar, afirmar, argumentar, porque a sua linguagem é indissociável do acontecimento vivenciado, porque na medida em que é uma experiência limítrofe, faz parte do inenarrável.

Nas divagações acerca de questões individuais, é flagrante a recorrência do narrador em torno dos elementos que compõem a memória do episódio da prisão e tudo de ruim que se seguiu depois. Embora muitas rememorações familiares sejam suscitadas traçando um percurso histórico de sua vida familiar e social, há a persistência da memória em levar qualquer tipo de reflexão às recordações do trauma. Essa recorrência é denominada por Freud de *fixação*. Desse modo, o narrador apresenta-se “fixado em uma determinada parte do passado, como se não conseguisse libertar-se dela.” (FREUD, 1976, p.323). Esses esforços reunidos no sentido de repetir uma experiência traumática são concebidos também como pulsão à repetição.

As divagações que se repetem em torno da adequação da linguagem – mais que um embate individual do personagem – testemunham o estado psicológico da vítima do trauma, fixado em um passado, que precisa transmitir de sua memória em ruína. Por isso a constante lamentação. Seja ao confrontar e discordar do significado das palavras, ou, mesmo, quando desconstrói as letras de algumas canções, o narrador vai dando queixa do seu sofrimento. De acordo com Kehl (2011, p.13): “A lamentação que caracteriza a melancolia deve ser entendida como uma acusação contra alguém, um *outro* que o doente não é capaz de identificar”.

Um trecho extraído de *Manuelzão e Miguilim* (2001) ilustra esse estado do melancólico, constituinte dos personagens de Guimarães Rosa, assim como do narrador de Bracher:

Todos os dias que depois vieram eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma poção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom- enquanto estava chorando parecia que a alma toda se sacudia, misturando ao vivo todas as lembranças, as mais novas e as mais antigas. Mas no meio das horas, ele estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Ele não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutum- se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim se achava mesmo diferente de todos (GUIMARÃES ROSA apud KHEL, 2011, p. 13).

Miguilim e Gustavo foram arrancados “de uma poção de coisas”, mas permaneceram no mesmo lugar em suas histórias. Gustavo, na casa materna onde suas reminiscências afloram e não lhe deixam esquecer; no lugar de filho, irmão, cunhado, pai, tio, marido. Embora nada tenha continuado igual, nem dentro, nem fora dele.

O narrador, como metáfora do vazio e do caos da sociedade contemporânea, ao narrar desordenadamente seu passado conturbado, também revela o sentimento de angústia com as novas configurações do ensino; compartilhado por aqueles que, como ele, esperam que a educação liberte ao invés de alienar.

De acordo com o psiquiatra Joel Birman (2015), em estudo sobre a origem da angústia²⁶, a angústia como sofrimento moderno aparece como problema filosófico nas obras de Kierkegaard, Sartre e Heidegger, que aprofundam a discussão no campo do existencialismo em que ela se concretiza a partir da perda da “natureza absoluta” (Deus), que funcionava como regulamentação religiosa do mundo e que, ao desaparecer, dá lugar à experiência da perda – imanente às experiências sociais.

Em seu estudo, a origem (como termo), surge do caos e da catástrofe e passa a ser objeto de estudo na era moderna a partir dos estudos de Freud, principalmente, após a experiência da I Guerra Mundial, ou seja, a partir da perda de referenciais simbólicos definidores do certo e errado. Assim, as experiências do último século, que denotam a falência dessa mediação, como, os genocídios judeu e ruandês, a destruição de Hiroshima e Nagasaki, os desastres nucleares de Chernobyl e Fukushima e as guerras no Iraque e no Afeganistão, citados pelo psiquiatra, fazem com que nós nos aprisionemos em um universo de racionalidade, perdendo com isso a sensibilidade e causando a angústia.

Nesse contexto, o certo e o errado tornam-se indefinidos, surgindo, a possibilidade do caos. Essa ótica pode ser percebida na arte em geral. Na Literatura, a obra de Dostoievski é transbordante dessas características, principalmente em *Os irmãos Karamazov* (1880). Na literatura francesa – em especial *O estrangeiro* e *A peste*, de Albert Camus – esse sentimento de angústia é presente e contínuo, “decorrente de um sentimento de vazio pela arbitrariedade das coisas, pela sutileza dos conceitos e definições dos discursos humanos (...)”. (BITTAR; ALMEIDA, 2010, p.412). Freud, por sua vez, ao estudar a angústia, vê na experiência da alteridade a construção do sujeito em que o eu só existe em relação ao outro.

Nesse sentido, nos deparamos em *Não Falei* com um personagem angustiado pelo trauma que busca elaborá-lo por meio do testemunho, também de outros, porque a sua

²⁶ Cf. *Café filosófico* de 25/01/2015

narrativa é lacunar e por isso necessita de outras vozes – num processo dialógico em busca da construção de seu discurso. Embora no seu testemunho fique evidente que recordar seja sofrer, o personagem retorna invariavelmente ao episódio, pois: “Se o trauma é como nos ensinou Freud, aquilo que escapa à regulação do princípio do prazer, o que está por fora da cadeia de representações inconscientes, o que não se inscreve, também é algo que não se deixa esquecer que insiste e que não se apaga” (PIMENTA FILHO, 2015, p.48).

Nas digressões referentes à educação, ao estabelecer uma analogia entre os dias atuais e a época do período ditatorial, também os aspectos políticos são discutidos, embora rapidamente; o que faz com que os “parênteses” abertos sejam apenas fundamentações para reforçar o discurso do narrador-personagem, e não tópicos temáticos. Nesses “parênteses”, o narrador deixa transparecer a decepção com todo o processo. As reflexões acontecem desde o universo da sala de aula, a comentários sobre o governo do presidente Lula, em 2002, em que as expectativas do personagem são frustradas.

Ao introduzir questões como essa, percebemos no romance de Bracher uma reflexão ponderada, que não revela em nenhum momento o envolvimento ideológico/partidário da autora. Na medida em que o narrador expõe seu ponto de vista a partir do seu lugar na sociedade, inserido num microcosmo que não pode ser delimitado ou polarizado entre burguês e marginal, há o equilíbrio que impede a tomada de posicionamento pelas vias puramente ideológicas. Embora seu narrador revele a prematura decepção com um governo que gerou grandes expectativas, a ponderação com que a autora conduz a reflexão, consegue não estandardizar ou reduzir a discussão a um mero posicionamento político, porque seu narrador é experiente e prudente.

4.4 O discurso do *Outro* na construção da memória do narrador.

Para construir o romance por meio do processo da rememoração, o narrador de *Não Falei* recorre a outras vozes para complementar o mosaico de lembranças que surgem fragmentadas ao longo dessa autoanálise. Nele tenta organizar os acontecimentos que antecedem e sucedem a sua prisão, marco e base estrutural do enredo do romance, e inscrevê-los através da linguagem no presente, ao traçar um percurso comparativo entre presente e passado.

No processo narrativo, contemplamos uma combinação de estilos através da “estilização de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional²⁷ (cartas, diários, etc.)”. Como já foi mencionado, o romance é composto por distintos gêneros intercalados com o discurso do narrador. Esses diferentes textos, são listados por Gustavo que se vê num turbilhão de lembranças e informações quando começa a selecionar os objetos da casa, porque ela terá que ser esvaziada para demolição. A aparição desses vestígios do seu passado familiar é assim descrita:

(...) Em algum momento eu teria mesmo que parar, arrumar as coisas velhas (...). Esses papéis todos que acho intocados pelos armários e gavetas. O pai morreu, a mãe, Renato. Lígia mudou-se, Jussara casou-se, cada um foi deixando bilhetes, cartas, canhotos de cheques, atas de reuniões, cadernos, tudo socado pelos cantos. Se a casa não fosse ser demolida eles ficariam em seu lugar, até que o futuro morador se encarregasse de jogar fora.

(...) Papéis e mais papéis. Moldes de dona Joana, anotações escolares da Vóana, rascunhos de atas e manifestos de seu Joaquim, cartas de Jussara, contos anotações e esboços de Lígia e o livro de José. (p.91-92).

Nesse sentido, a partir de alguns conceitos de Bakhtin sobre o gênero romanesco, identificamos em *Não Falei*, alguns tipos dessas unidades estilísticas de composição, descritas pelo autor. A teoria bakhtiniana do romance, bem como os estudos que buscaram aprofundar seus conceitos reforça as premissas de que a narrativa romanesca é uma combinação de estilos e que sua linguagem é um sistema de línguas. Como afirma o autor:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais (...), jargões profissionais, fala das gerações, das idades; enfim, toda estratificação (...) constitui premissa indispensável do gênero romanesco (BAKHTIN, 1990, p. 74).

Na análise empreendida, o “princípio da exotopia”, está intimamente relacionado à instância do autor-criador, definido por Bakhtin como aquele autor que é parte constitutiva da obra. Este é um dos pontos sobre a estética romanesca da teoria bakhtiniana que ajudam a compreender o romance de Bracher. Segundo essa teoria, é apenas através do olhar do *Outro* que podemos nos imaginar por inteiro, porque, de acordo com o autor: “esse excedente de minha visão, do meu conhecimento, da minha posse (...) é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (BRACHER, 2011, p.21).

²⁷ Cf. *Questões de Literatura e de Estética* (1990).

Na medida em que o autor-criador é a consciência de uma consciência, conferindo a esse tipo de autor um excedente de saber, ou seja, ao ponto em que ele sabe mais que seu “herói”, isso faz desse autor mais que uma instância narrativa abstrata, ele existe como o *Outro* que dará “acabamento” ao discurso, ampliando o horizonte para “completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar” (BRAIT, 1997, p.221). Nesse sentido, o romance constitui-se a partir de diferentes ângulos, já que são ofertados ao leitor outros excedentes de visão através das vozes dos personagens que atravessam o discurso do narrador. De acordo com a teoria bakhtiniana, o excedente de visão é o que constitui a “natureza dupla” numa relação dialógica que está permanentemente contaminada pelo olhar do *Outro*.

No prefácio à edição francesa, de *Estética da criação verbal* (2011), Tzvetan Todorov observa que, na concepção de Bakhtin, os horizontes se expandem na medida em que o escritor constrói seu discurso por meio de citações, porque segundo ele: “no mundo contemporâneo é impossível assumir uma verdade absoluta, e devemos nos contentar em citar em vez de falar em nosso próprio nome”.

Estudiosa dos conceitos de Bakhtin, Beth Brait explica que é exatamente por não coincidirem as vozes do autor-criador e a do narrador que surgem os personagens e com eles outros estilos de linguagens e vozes “perpetuamente inacabadas, como inacabada é a vida nossa de todo dia” (BRAIT, 1997, p.222).

Dessa forma, o livro que o personagem José está escrevendo, inserido no romance em meio ao discurso do narrador, mais que um recurso estético é a forma pela qual o próprio personagem Gustavo completa o seu excedente de visão, na medida em que o leitor o conhece não apenas pelo que é narrado, mas pelo outro lado que escapa ao “herói”. Isso ocorre porque, “há uma limitação intransponível no meu olhar que só o outro pode preencher”. (BRAIT, p.222), já que “cada um de nós se forja pela imagem internalizada do outro” (LIMA, 2011, p.293).

As impressões de José, tanto sobre a família, como sobre o irmão Gustavo, estão dispostas ao longo de todo o romance, através do manuscrito de seu livro, no diálogo interior estabelecido pelo narrador, e o que é inserido sofre interferência direta do personagem-narrador, sempre ao fim de cada trecho “lido” por ele. Dessa forma, o leitor “ouve” não apenas uma voz à qual fará inferências sobre as informações, mas uma narrativa que deve ser complementada também pelo olhar do leitor. Dessa forma, o excedente de visão do leitor também complementa o romance. A equipolência dos discursos confere ao que é enunciado a constante dúvida da veracidade da história contada, uma vez que os personagens não são tipos

estereotipados, mas cada um apresenta uma consciência individual e idiossincrática. No seguinte trecho, a família é apresentada a partir do olhar de José:

[...] O ritual da manhã é quebrado, apressado ou modificado se G. entra antes de seu final, vestido, limpo, cheiro de sabão de coco, silencioso. Guarda o pijama dobrado no armário, ajeita a cama e desce sem beijar a mãe, apenas responde “dia” ao seu bom-dia. O dia de G. esfarinha essa mistura de céu e terra ainda um pouco noite e sonho e o dia se põe definitivo com a batida da porta de baixo e o cheiro de pão que meu pai traz junto com seu jornal máscara matutina. (...) *José*- Livro inédito. O pai tinha cheiro de pão, Mamado de sono e a mãe, morno, só G. tinha cheiro de sabão de coco, o que tira os cheiros, um cheiro de coisa e ao de gente. G. não tem cheiro, com ou corpo, quase nem tem nome. Nome de letra. Terei sido isso? Preocupa-me o que fica, o que ficará (...). (p.59).

A percepção apresentada no livro de memórias de José sobre sua família (os irmãos, o pai e a mãe), é pautada em exagero e distorção, de acordo com o olhar de Gustavo. Em alguns trechos, a apropriação do estilo de escritores pela qual ele constrói sua narrativa ou a forma astuciosa com que José traça a personalidade de cada um, colocando-se sempre em situação conveniente é ironizada pelo narrador, como no comentário a seguir:

tal faço eu à medida que me vai lembrando e convido à construção ou reconstrução de mim mesmo” (Machado por José). “*Que me vai lembrando*, que coisa bonita, reapropriar-me do inesperado que já não sei. Diferente de José que procura, assim como dom Casmurro, construir um passado que lhe seja dócil ao presente, eu procuro meus erros (...). (p.16).

Há no comentário do narrador, além da ironia, a tentativa de semear a dúvida sobre a veracidade do discurso do *Outro*. Pois, para Gustavo, José constrói um discurso “que lhe seja dócil” e não verdadeiro. Nesse sentido, é sugerido pelo personagem que os discursos são contrários. Enquanto o irmão constrói um passado conveniente, Gustavo vai remexendo e buscando nas quinquilharias da velha casa vestígios que ajudem a construir e compreender seu passado. Mesmo ao discordar do que é enunciado por seu irmão, o narrador dialoga em pé de igualdade com os outros personagens e essas vozes são costuradas às suas palavras de modo imparcial, já que o objeto do discurso está indissociavelmente “amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações” (BAKHTIN, 1990, p.86).

Enquanto Gustavo tem uma visão sobre o seu pai e sua família, José percebe de outra maneira essas relações. Portanto, quando o leitor tem as informações a partir do ponto de vista do narrador-personagem, o episódio que o leva a repassar o seu passado ganha com a voz de outros interlocutores, informações que farão com que o leitor se posicione diante de seu

testemunho. Essa necessidade de outras vozes para a construção de um discurso é representada no romance pelas palavras de João Cabral de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã: ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes e o lance a outros; e de outros galos que com muitos outros galos se cruzem os fios de sol de seus gritos de galo, para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá tecendo entre todos os galos (...). João Cabral de Melo Neto- Tecendo a manhã- (BRACHER, 2014, p.104).

Nesse trecho, como em outros do romance, estabelece-se um diálogo dentro do solilóquio. A referência textual é expandida pelo narrador a partir das seguintes afirmações: “(...) mesmo seu canto solitário é canto e dele vem luz. E ele ter feito importa, mesmo que não mais ecoe o canto”, “você cantará e no seu canto todos os engolidos soarão”. Ampliando a reflexão, Gustavo dialoga com o texto de Neto acrescentando a sua consciência ideológica, prolongando com sua réplica a tentativa de afirmar e firmar seu objeto. Ou seja, na ideia contida na metáfora dos passarinhos embora esteja claro que para “ser ouvido” não basta apenas a voz de um, o personagem de Bracher defende a importância de sua voz e de sua luta individual no imperativo de exprimir o que foi reprimido.

No trecho a seguir, a voz do *Outro* sofre a interferência direta no romance, estabelecendo uma espécie de diálogo, mesmo que um dos interlocutores não esteja presente. Há a constante réplica do narrador ao que é lido por ele:

(...) os móveis, sua disposição, a tonalidade do ar, a maneira de refletir o som da voz de Eliana, a poltrona onde Armando se sentava quando os visitava, a almofada que ele amarrotava debaixo do braço, estava lá, amarrotada,
(não tínhamos poltrona, só um sofá muito chinfrim que não sei onde foi parar)
A cama de casal, presente de D. Ether
(essa foi vendida)
E as cortinas de dona Joana na janela da cozinha.
(não, não, tinha uma janelinha basculante muito feia, era minúscula e quente, a cozinha). (BRACHER, 2014, p.31-32).

No fragmento analisado o narrador identifica distorções nos detalhes contidos no romance de José sobre a casa. Mesmo refutando essas informações, ele segue lendo o manuscrito do livro do irmão porque é necessário esse outro olhar para que o personagem construa o seu a partir do olhar do *Outro*. Gustavo explica o que o conduz até o fim dessa leitura: “Irrito-me e simplifico a história de José e seus irmãos. *Simplificada ela cabe no oposto exato de meus termos*, pode ser banalizada.” [grifo nosso]. (p.57). Há de forma clara o conflito nos diálogos e o embate inevitável, porque “(...) todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (p.100), já que “Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada” (BAKHTIN,

p.89). José apresenta sob sua ótica uma percepção contrária a do irmão Gustavo, que busca nas vozes algo que o ajude a testemunhar um passado conturbado.

No romance, o manuscrito do livro de José compõe a maior parte do “diálogo-réplica” que o narrador empreende. É necessário enfatizar que, à medida que o irmão pede para que Gustavo leia o manuscrito de seu livro e opine sobre ele, o princípio da exotopia também se aplica a José, que precisa do olhar do *Outro* para complementar o seu excedente de visão, já que o livro ainda não foi concluído. No excedente de visão “eu me projeto no outro que também se projeta em mim” (2005, p.194). E é isso que ocorre a cada réplica feita pelo narrador, como no exemplo a seguir:

A mãe saiu do quarto, eu já ia para a escola com os irmãos, e Amado me chamou na sua cama. E eu perguntei o que era. (...)
 - Vem rápido ver uma coisa
 Fui largando o pijama entre as camas e ele me mostrou a cabaninha de lençol que era capaz de fazer com seu pau duro.
 - Olha só, você consegue fazer assim?
 José- Livro inédito.
 (...)

Banho rio das Velhas, chácaras fundas, de sombras, peles clara debaixo da roupa, casca preta da jabuticaba. Fundos de chácaras, tanta folha, cheiro de mato, troca-troca. A do Vianinha era um despropósito, já estava descabeçada, ele já tinha um princípio de pentelho buçando e esporrava um tiquinho dum’ espuminha. (...).
 Pedro Nava- O círio perfeito-1983
 (...)

E na nossa vizinhança também havia matos fundos e jabuticabas, peles claras e escuras, e José prossegue agora num linguajar urbano e exibicionista que me dá ganas de pular.
 [Gustavo]. (BRACHER, 2014, p.111-112).

O texto de José é comparado ao texto de Pedro Nava e ambos complementam o discurso do narrador de *Não Falei*. Nos dois textos comparados, há a descrição do momento da descoberta da sexualidade. A analogia empreendida pelo narrador compõe seu discurso, que imbuído de intenções, busca a cada instante desacreditar no discurso do *Outro*. Esse embate de discursos, a certa altura, ganha maior intensidade na seguinte afirmação: “José mente descaradamente ao dizer o que foi e o que fomos” (p.100).

O personagem-narrador dialoga ainda com suas próprias anotações contrapondo presente e passado. Recorda a juventude, reflete sobre a educação e sobre a sua prisão. Na casa, ele encontra antigas anotações, a partir das quais complementa a percepção sobre si. O diálogo acontece entre Gustavo, aos 64 anos e o *Outro* que surge a seus olhos na transposição temporal. A seguir, ao rememorar a época de estudante, Gustavo reflete sobre a atual

configuração do ensino e conclui através de suas reflexões que as “soluções” para uma boa educação nem sempre funcionam na prática:

(...) Não é à toa que pesquisadores, em geral, são melhores professores que não pesquisadores. O ensino deveria ser apenas o lugar onde se transborda o conhecimento provindo de atividades outras, do mundo.

(...) Eu tinha um professor de história que era uma figura boníssima, especialista em Euclides da Cunha. Ele ficava durante as nossas aulas escrevendo artigos para o *Estadão*, sobre Euclides da Cunha. (...) E a aula dela era o seguinte, ele chamava o um e o dois. (...) Era assim, “número um”, (...) “leia da página tal à página tal do Joaquim da Silva”, e isso era a aula de história no colégio estadual modelo de São Paulo.

De fato, nem sempre o ensino como atividade paralela dá bons resultados. (BRACHER, 2014, p.82-83).

As anotações da época de professor também são lidas e é através delas que o narrador constrói o percurso histórico-social. Elementos como o engajamento político dos professores e alunos durante o período do regime, o respeito que ainda existia entre a família e a escola, as músicas que embalavam as manifestações, os filmes que tinham um sentido “detonador”. O personagem acredita que nos dias atuais tudo isso se perdeu, e em tom saudosista, relembra esse tempo à medida que anseia por um novo projeto social que possa trazer de volta tudo isso:

(...) agora, quero ler de novo um romance brasileiro e ouvir uma música brasileira e ver um filme brasileiro, mas o significado mudou, e não encontro o que procuro. Essa história de uma época em que romances e filmes mudavam o mundo é curiosa. Primeiro o mundo existia apenas para ser cantada, a serventia das guerras estava em serem narradas; séculos e milênios se passam e a cantoria transforma-se em armas. (p.86 e 88).

As referências literárias presentes no romance colaboram para a afirmação do seu discurso. Em quase todas, que ora antecedem, ora sucedem a voz do personagem, o discurso, de alguma forma, é complementado ou ampliado. Invariavelmente os textos escolhidos fazem referência a episódios de cerceamento da liberdade. Como na referência ao texto de Levi [A Trégua, 1963], a seguir:

(...) Assim, a hora da liberdade soou grave e acachapante, e inundou, a um só tempo, as nossas almas de felicidade e doloroso sentimento de pudor, razão pela qual quiséramos lavar nossas consciências e nossas memórias da sujeira que as habitava; e de sofrimento, pois sentíamos que isso não podia acontecer, e que nada mais poderia acontecer de tão puro e bom para apagar o nosso passado, e que os sinais da ofensa permaneceriam em nós para sempre, nas recordações de quem a tudo assistiu, e nos lugares onde ocorreu, e nas histórias que iríamos contar.

[Encontro de tropas russas com judeus em um campo de concentração abandonado pelos alemães em fuga].

Primo Levi - A trégua-1963.

E deixamos isso acontecer, acontecemos esse horror. E continuamos a acontecer, acontece, continuamos homens. [Gustavo]. (p.121-122).

Sendo assim, é através desses recursos que o discurso do narrador é produzido e também a defesa do objeto. De acordo com Bakhtin, precisamos do olhar do *Outro* porque:

(...) o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética, é produtiva, cria pela primeira vez o homem *exterior* em um novo plano da existência. (BAKHTIN, 2011, p.33).

A partir das reflexões que vão surgindo a cada anotação, bilhete e carta, tudo o que é referenciado constrói esse diálogo. A essas informações, o narrador vai construindo o olhar sobre si a partir dos excedentes de visão dos outros, porque “pelo princípio da exotopia, eu só posso me imaginar por inteiro, sob o olhar do outro” (TEZZA, 1997, p.221). Agregando impressões, discordando de pontos de vista, admitindo certos comportamentos assim Gustavo recria o seu percurso em uma história contada por muitos. Algumas vezes prevalece a culpa, noutras, a defesa. O fato é que nesse passar-se a limpo, ele não constrói apenas um discurso que o defenda, mas, busca refletir o seu presente e o coletivo, ao organizar suas reminiscências. Num bilhete do amigo Francisco Augusto, Gustavo lê: “Você tinha uma história convincente para contar, você não milita, nem sabe do que está se passando, não sabe de nada desse negócio. Você podia dizer o que quisesse do Armando, ele não tinha como cair por suas mãos. Você não tinha o que abrir” (p.125). O narrador, então, dá a sua réplica às anotações do amigo: “O problema é que eu não sabia disso. Não sabia o que era uma história inteligente ou convincente (...). Ele não entendia, achava que era quase hediondo ter me deixado machucar tendo uma história inteligente a contar” (p.125). Esse diálogo, assim como todos os outros, dá-se somente na reflexão interior do narrador, que tenta organizar todos os fatos para narrá-los à Cecília, o que não acontece, já que no final do romance o leitor se dá conta de que tudo se passou apenas no íntimo do personagem Gustavo, ao ler o último parágrafo do romance, composto apenas da seguinte frase: “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível” (p.148), estabelecendo inevitavelmente a relação com o título *Não Falei*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Eu quero chafurdar na dor desse ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca.”

Caio F. Abreu

Rememorar, reviver, ressentir é trazer de volta um passado o qual se quer esquecer. Colocar o dedo na ferida. Assim como o personagem de Caio F. Abreu, no primeiro conto de *Morangos Mofados*, é o que pretende fazer e o faz o narrador de *Não Falei*. Entretanto, não é apenas isso que une os dois narradores. O que os torna cúmplices é um testemunho que revela o sentimento de angústia que restou dos “anos de chumbo”.

Caio F. Abreu, no conto “Os sobreviventes” (1982), consegue representar visceralmente o sentimento de frustração e desencanto com o presente. Seu texto poderia ter sido escrito nos dias atuais, mas data da década de 1980. A angústia diante de um projeto coletivo não realizado e o vazio que ficou depois do fim do regime militar são elementos que contextualizam e testemunham essa realidade que representa a geração pós-regime, a qual Martins (2004) intitulou “Geração AI-5”. Esse mesmo sentimento é trazido à tona pelo testemunho de Gustavo. E ainda que o tempo histórico, a visão ideológica e a geração separem as linguagens dos narradores, esses falares assemelham-se.

O contexto histórico que constitui o pano de fundo do romance de Bracher é também o período do regime, e o vazio que restou nos anos que sucedem o período, o amálgama que engendra o discurso do narrador. Em *Não Falei*, o fracasso representado pelas mudanças sociais se mistura ao sentimento de impotência diante das novas configurações sociais. Junto a isso, a acusação velada de ter “traído” o amigo Armando encenam o difícil testemunhar do personagem-narrador.

Na análise do romance *Não Falei*, buscamos identificar, inicialmente, como o processo de rememoração acontece na medida em que temos uma memória inventada. Podemos afirmar que essa condição é um dos recursos pelos quais ocorre o distanciamento tanto da autora como de seu personagem. A consciência ideológica do narrador é sobretudo a consciência de uma consciência coletiva. Desse modo, com base nos estudos de Halbwachs, que relaciona a memória individual à coletiva, podemos assinalar que, no romance, essa simbiose de memórias se complementa para construir a memória do personagem-protagonista.

O leitor vai se deparando ao longo do que é relatado com elementos inseridos no contexto histórico-social do Brasil das décadas a partir de 1960 aos anos 2004; com ênfase no

período em que a ditadura endureceu, representado na narrativa pela perseguição e tortura dos “subversivos”; em especial, na história individual do personagem Gustavo. Embora a memória de Gustavo constitua a narrativa, a memória coletiva é inserida a partir de suas reflexões e o leitor assiste a um embate entre diferentes enunciadorees. A memória individual é o que prevalece, pois o episódio histórico é relatado pelo olhar da vítima. Por meio de um romance escrito dentro do romance de Bracher, o leitor também se depara com uma memória forjada. As rememorações do livro do personagem José, metaforizam a história contada a partir da ótica da conveniência. Desse modo, as abordagens utilizadas para representar a memória, ampliam os diferentes ângulos de visão em torno do assunto.

A relação estabelecida por Bracher entre os campos da literatura, história e memória aponta para os rumos da prosa brasileira em torno do tema. Se as autobiografias que narravam o período a partir de relatos pessoais verídicos trivializaram-no, a distância do narrador, assim como a mudança no foco temático, singularizam o romance em questão. Em *Não Falei*, a prisão e a tortura não são o centro da discussão. Assim, o que é apontado no conto de Caio F. Abreu, como projeto da contracultura ganha maturidade e amplitude na voz de um narrador experiente, como é o personagem Gustavo, o qual se apropria da memória coletiva para refletir sobre o presente.

Quando analisamos o envolvimento histórico da autora na construção de seu romance, compreendemos que, ao retomar essa discussão pelas vias da ficção, o exercício da memória não é submetido ao que poderia ser visto como autoflagelação. A autora cria um personagem e uma história que poderia ser a história de muitos que vivenciaram o período do regime. Dessa forma “temos o romance como uma estrutura que trabalha com diferentes modos de ordenação e que capacita o leitor a compreender como dar sentido ao mundo” (CULLER, 1975 apud LIMA, 2011, p. 305). Como afirma Lima:

A *mimesis* consiste em através de um uso especial da linguagem, fingir-se outro, experimentar-se como outro ou ainda usar a linguagem, não como meio de informação, mas como espaço de transformações, cumpridas não em função de um referente a que descreveria, mas possibilitadas pela própria ideação verbalmente formulada.

É exatamente isso o que acontece em *Não Falei*. Nessa prosa, a literatura não é submetida à história ou vice-versa, a linguagem posta como objeto de análise sugere, nas entrelinhas, novos experimentos, pois o inimigo vai além dos perpetradores do regime. A história da ditadura militar não se sobrepõe aos aspectos estéticos, mas estes dão uma moldura diferente do que ocorreu, por exemplo, nas autobiografias publicadas em torno do assunto.

A tentativa da elaboração do trauma constitui a forma do processo narrativo do romance. Para que essa elaboração se concretize é preciso testemunhar ao *Outro* a experiência vivida. Relatar pela palavra escrita é o que pretende Cecília. O momento e as mudanças (de casa, da cidade) desencadeiam as reflexões em Gustavo, elas são suscitadas não apenas pela aposentadoria, mas principalmente pelo provável relato que fará de suas experiências a Cecília. No entanto, o relato não se concretiza e o romance finda com um personagem que não consegue relatar o seu passado, sugerindo que o trauma do regime ainda não foi superado pela sociedade brasileira, mas que o testemunho é o que se acredita ser o melhor caminho.

Ademais, observamos que o romance *Não Falei*, ao retomar episódios da ditadura como componente temático, afasta-se da representação realista dos fatos, ao valer-se de metáforas e alegorias pela busca de traduzir o indizível sem, contudo, afastar-se dos fatos históricos que o constituem. Ao ficcionalizá-lo, a autora evidencia principalmente os aspectos que constituem o processo de evocação de uma memória traumática por um narrador que não confia em sua própria memória.

No percurso histórico, assim como na ficção, o assunto vive às voltas com disputas pela versão oficial, e essa disputa não deixa de tocar em pontos nevrálgicos que ainda não foram superados. Por conta disso, em *Não Falei*, a história não é relatada apenas por um ângulo. A partir de elementos do cotidiano, a reconstituição do passado é realizada através de detalhes do dia a dia dos familiares de Gustavo e de suas histórias que são evocados nas descrições pormenorizadas, desenhando aos poucos a personalidade de cada um, inserindo-os no período rememorado. Vale assinalar que a história pessoal do narrador não surge como um mero pretexto para narrar o regime de 1964, assim como em *Azul e Dura* (2002), as relações familiares e sociais modulam os discursos e a própria forma da narrativa.

A estrutura narrativa não linear é realizada através de digressões que propiciam a divagação sobre diferentes temas. Muitos tópicos temáticos surgem como longos parênteses que suprimem uma ideia central. A prevalência dos processos digressivos representa as lacunas de uma memória fragmentada pelo trauma. Desse modo, a estrutura do romance encena não o que é dito, mas o que não encontra tradução. O silêncio do narrador é a grande alegoria de *Não Falei*. Por isso tantas digressões e tantas referências textuais.

Assim sendo, compreendemos em relação ao romance de Bracher que, mais do que adotar uma visão simplificadora dos acontecimentos do período, dividindo-o entre vitimados e algozes, a autora elabora, em *Não Falei*, reflexões tão necessárias quanto o fato de acolher os testemunhos sobre as sevícias cometidas durante o regime militar, ao dialogar sobre o episódio com extrema maturidade e consistência, principalmente nas discussões sobre

educação. Refletir sobre os frutos de um regime ditatorial e o impacto na vida daqueles que sobreviveram a ele revela, sobretudo, o grau de influência que a história oficial tem sobre a memória coletiva e o modo como a memória subalterna, além da dificuldade para sua reverberação, ainda tem que lidar com os elementos internos, como a fragmentação das lembranças causadas pelo trauma, dificultando assim seu testemunho e ocasionando por vezes seu descrédito.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: 34. 2003.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A desmemória e o recalque do crime na política brasileira. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O esquecimento da política*. São Paulo: Agir, 2002.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*. Tradução do grego: Jackie Pigeaud; tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción post dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____. Desarquivando o Brasil: entrevista sobre literatura e luto no pós-ditaduras. *Revista Eletrônica Fórum*. Concedida à jornalista Izabel Forte do Suplemento Pernambuco dia 25 de abril de 2012. Acessado dia 15 de dezembro de 2014.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Huitec, 1990. p.74-161.

_____. O excedente da visão estética. In: *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.

_____. Experiência e pobreza. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas*. Vol.I. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.114-119.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

_____. *Origem do drama trágico alemão*; tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 33-71.

BEZARRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BITTAR, Eduardo Costa; ALMEIDA, Guilherme Assis de. *Curso de filosofia do direito*. São Paulo: Atlas, 2010.

BRACHER, Beatriz. *Não Falei*. São Paulo: Ed.34, 2004.

BRAIT, Beth. (Org). *Bakhtin: conceitos – chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res) sentimento*. Campinas: UNICAMP, 2001.

BURKE, Peter. *A revolução francesa a historiografia: a escola dos annales 1929-1989*. São Paulo: ática, 1991.

CHAGAS, Carlos. *A ditadura militar e os golpes dentro do golpe*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

COSTA, Jurandir Freira. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1984.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Ed. UNB, 1996.

DUART-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. *Um homem torturado, nos passos de frei Tito de Alencar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Athur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FREUD, Sigmund [1856-1939]. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. [1916-1917]. Fixação em traumas- O inconsciente. In: *Conferências Introdutórias sobre psicanálise (parte II)*, Vol. XVI. Trad. José Luis Meurer. Imago: Rio de Janeiro, 1976.

FONSECA, Maria Carolina Bellico. O objeto da angústia em Freud e Lacan. *Revista Reverso: Belo Horizonte*. Ano 09. v.31 n.57, p. 39-44.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das letras, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.) *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. Palavras para Hurbinek. In: NESTROVSKI, Athur; SELIGMAN-SILVA, Marcio (org). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 99-110.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Jaime. *Escritas da tortura*. Université de Toulouse, 2001.

_____. Imagens da tortura: ficção e autoritarismo em Renato Tapajós. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 21. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 129-142.

_____. Notas sobre elementos da teoria da narrativa. In: COSSON, Rildo (org). *Esse rio sem fim*. Ensaaios sobre a literatura e suas fronteiras. Pelotas: UFPEL, 2000, p. 113-136.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética dos pós-moderno*. História. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

LIMA, Luiz Costa. Representação e mimesis. In: *Escritos de véspera*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACÊDO, Lucíola Freitas. O testemunho, entre o poético e o político. In: *Revista Cult*. A. 18. N. 199. São Paulo, março, 2015; p.37-39.

MARTINS, Luciano. *A "Geração AI-5" e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Livr. Argumento, 2004.

MASSUELA, Amanda; GHIROTTI, Edoardo. Memória e reparação. *Revista Cult*, São Paulo. Ano 17, n. 197; p.22, 2014.

NESTROVSKI, Athur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e Representação: ensaios* (Apresentação). São Paulo: Escuta, 2000, p.07-12.

PEREIRA, Anthony W. *Ditadura e repressão: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina*. Tradução: Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A modernidade em ruínas. In: *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIMENTA FILHO, Jorge. Memória, verdade: saber fazer com os restos. In: *Revista Cult*. São Paulo, Ano 18, p.48-50, 2005.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Revista Estudos Históricos- Teoria e História*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*. 3; v.2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989.

QUINALHA, Renan. A comissão nacional da verdade em uma transição sem justiça. In: *Revista Cult*. Ano.17, n.197, p.12-17, dez, 2009.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

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

ROSENFELD, Anatol. Analogias entre a pintura e o romance moderno: reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas malhas da lera*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A arte como inscrição da violência. *Revista Cult*, ano 17. Dezembro de 2014; p.28-30.

_____. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora. Sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia (orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. O imperativo dos traços. In: *Revista Cult*. Ano 18; n. 199. São Paulo, março, 2015; p.31-32.

_____. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Athur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs). *Catástrofe e Representação: (Apresentação)*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

SEVCENCO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVERMAN, Malcon. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TAVARES, Flavio. *Memórias do esquecimento – os segredos dos porões da ditadura*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p.219-227.

KEHL, Maria Rita. (apresentação) In: *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *A propósito, existem mesmo digressões?* Campinas, 1990, p. 123-126.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.