

## EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA EM “GAROPABA MON AMOUR”, DE CAIO FERNANDO ABREU

EXPERIENCE AND MEMORY IN “GAROPABA MON AMOUR”, BY CAIO FERNANDO ABREU

Ana Paula Trofino Ohe (UNESP/IBILCE)

**RESUMO:** O objetivo desse trabalho é promover uma análise interpretativa do conto “Garopaba mon amour”, de Caio Fernando Abreu, tendo como fio condutor a questão da experiência rememorada pela personagem principal. O *corpus* escolhido faz parte do livro *Pedras de Calcutá*, de 1977, período em que vigorava a ditadura militar no Brasil e cuja presença se faz sentir no texto, tanto no sonho utópico como no medo e nas sessões de tortura que marcaram a época. A base teórica utilizada é constituída, sobretudo, por textos de Walter Benjamin e de autores que se valem da reflexão benjaminiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Experiência; Memória; Ditadura Militar Brasileira.

**ABSTRACT:** The aim of this work is to promote an interpretative analysis of the short story "Garopaba mon amour" by Caio Fernando Abreu, with a thrust the issue of experience by the recalled character. The corpus chosen is part of the book *Pedras de Calcutá*, 1977, when applied to military dictatorship in Brazil and whose presence is felt in the text, as in the utopian dream as in the fear and in the sessions of torture whit marked the era. The theoretical basis used is made especially for texts of Walter Benjamin and authors that are worth of consideration benjaminiana.

**KEYWORDS:** Experience; Memory; Brazilian Military Dictatorship.

### 1. INTRODUÇÃO

Para os antigos gregos, a memória era considerada uma identidade sobrenatural ou mesmo divina, tendo como representante a deusa Mnemosyne, mãe das musas protetoras das Artes e da História. Mnemosyne concedia aos poetas o poder de voltar ao passado e lembrá-lo para contá-lo à coletividade. Desse modo, “a memória é, pois, inseparável do sentimento do tempo ou da percepção/experiência do tempo como algo que escoou ou passa” (CHAUÍ, 2001, p. 126).

Como colocado pela autora, o conceito de memória articula-se à apreensão do tempo, ou melhor, à qualidade com que esse tempo é apreendido, uma vez que mesmo que nosso cérebro registre tudo, a memória diz respeito àquilo que foi gravado com um significado, um sentido. Dentro dessa perspectiva, o filósofo francês Bergson distingue dois tipos de memória: a “memória-hábito”, ou seja, aquela que é automática, adquirida pela repetição e a “memória-pura”, que não precisa de repetição para conservar uma lembrança, sobressaindo, deste modo, um valor afetivo, visto que faz parte daquilo que Walter Benjamin denomina “experiência”.

A questão da experiência percorre inúmeras obras do pensador alemão entre as

quais podemos destacar os ensaios “Experiência e pobreza”, “O narrador”, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, “A imagem de Proust” e “Sobre o conceito de História”. Procuraremos, neste artigo, expor alguns aspectos abordados pelo autor a respeito da experiência, da vivência e da memória, investigando como essas instâncias encontram-se presentes no conto “Garopaba mon amour”, de Caio Fernando Abreu.

## 2. EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA

A parábola do velho vinhateiro com a qual Walter Benjamin (1994) inicia o ensaio “Experiência e pobreza” ilustra a transmissão da experiência que atravessa gerações. Aqui, o pai, em seu leito de morte, revela aos filhos um tesouro enterrado em seus vinhedos. À procura do tesouro, os filhos cavam incessantemente a terra, porém, nada encontram. Eles só passam a compreender os dizeres paternos após a chegada do outono, quando suas vinhas produzem mais do que qualquer outra da região.

Com essa parábola, o autor ilustra a transmissão da experiência, não de uma experiência baseada no acúmulo de bens materiais, mas de um saber privilegiado proporcionado pelo tempo. É nesse sentido que em “O narrador” é enfatizado, também, a importância do conselho, que “tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Benjamin 1994: 200), seja a sabedoria do “camponês sedentário”, aquele que permanece na terra natal, seja a do “marinheiro”, que se aventura mundo afora em busca de saberes desconhecidos e ao retornar traz consigo histórias e relatos a serem compartilhados com aqueles que ali permaneceram.

A experiência a qual Benjamin se refere é a “*Erfahrung*”, em outros termos, corresponde à “verdadeira experiência”: uma experiência em que não há a intervenção da consciência. Experiência, esta, que foi se perdendo na modernidade, cedendo lugar à “*Erlebnis*”, entendida como “vivência”: a experiência vivida, consciente e cotidiana, característica do habitante dos grandes centros urbanos.

É justamente a diluição da “*Erfahrung*” que tem gerado aquilo que o autor denomina “pobreza da experiência”. Essa pobreza é concomitante ao enfraquecimento da narrativa frente ao romance, uma vez que neste não mais se encontra o conselho, a memória comum que une narrador e ouvinte. O caráter oral se desfaz no romance para adequar-se a um leitor solitário e desorientado que habita a metrópole. Além do “fim” das grandes narrativas, a “pobreza da experiência” está relacionada, também, ao desenvolvimento da técnica de reprodutibilidade da obra de arte, na qual “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Benjamin 1994: 167). Dessa forma, para o autor, os elementos reproduzidos tornam-se desprovidos de suas “auras”, ou seja, do conteúdo original enraizado pela tradição que lhes imprimem um caráter autêntico e único.

Nessas duas situações citadas acima, verifica-se que a tradição e a memória foram extintas tanto da leitura solitária dos romances como dos elementos reproduzidos em grandes escalas impossibilitando, deste modo, um compartilhar e, por conseguinte, uma continuidade.

Segundo Benjamin (1989), para Marcel Proust, a experiência privada (*Erlebnis*) já não tem mais vínculos com aquela que é coletiva (*Erfahrung*). O escritor forja o

termo “memória involuntária” (*mémoire involontaire*), correspondente à “memória pura” da teoria bergsoniana, em que o passado é cristalizado como uma lembrança, uma imagem. Essa memória pertence à vida contemplativa da qual se constitui a “verdadeira experiência”, opondo-se à “memória voluntária” (*mémoire volontaire*), uma memória automática que, apesar de transmitir informações do passado, não guarda nenhum de seus traços. Para o romancista francês “só se pode tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’.” (Benjamin 1989: 108).

Dentro dessa perspectiva, Jeanne Marie Gagnebin (1994) complementa que a verdadeira experiência encontra-se vinculada à organização da atividade artesanal, uma vez que devido ao seu ritmo lento e ao seu caráter totalizante se inscreve num tempo mais global, um tempo para contar, cujos movimentos precisos do artesão mantêm uma relação profunda com o próprio processo narrativo, uma articulação entre a mão e a voz, o gesto e a palavra.

Por sua vez, o ritmo acelerado e a fragmentação do trabalho industrial levam à “sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora”, resultando no “declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiriam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e a um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem” (Gagnebin 1994: 10-11).

Se, nas palavras da autora, a modernidade é marcada pela inexistência de uma experiência coletiva, “Garopaba mon amour”, retrata, a partir de um relato individual, uma memória comum à geração das décadas de 60 e 70, convidando o leitor a não apenas compartilhar uma rememoração, mas, também, resgatar parte da H(h)istória possível a todos.

### 3. LEMBRANÇAS DE GAROPABA...

“Garopaba mon amour” é um dos vinte contos que compõem o livro *Pedras de Calcutá* (1977), de Caio Fernando Abreu. A fábula do conto narra a caminhada da personagem principal à praia onde vivenciou o trauma da tortura, a humilhação, a tensão e o medo que marcariam para sempre sua vida, sequelas dos que afirmavam um ideal não condizente com aquele imposto por um Brasil ditatorial.

Dessa forma, o leitor acompanha esse retorno, sendo convidado a conhecer a história a partir da caminhada que proporciona relembrar fragmentos da experiência individual da personagem que afloram no texto por meio de *flashes backs*, fazendo do próprio retorno uma tentativa de “atar as pontas de sua lembrança individual com as da memória que pertence a todos” (Pellegrini 1996: 55).

Assim como em vários contos do escritor gaúcho, “Garopaba mon amour” é aberto com uma epígrafe, no caso, uma citação do conto “Garopaba meu amor” de Emanuel Medeiros Vieira: “Em Garopaba o céu é azul muito forte. Não troveja quando o Cristo é colocado na cruz” (Abreu 2006: 95).

Essa epígrafe funciona como uma espécie de alegoria do conto. Valendo-se da imagem da crucificação de Cristo, faz-se uma alusão à escritura que relata o momento da morte de Jesus no qual a escuridão encobre toda a terra, ou, em outras palavras, a própria natureza se manifesta contrária ao ato humano de crucificar o filho de Deus. Contudo, o mesmo não acontece com o céu de Garopaba, imparcial, ou, talvez,

impotente às brutais cenas de horror, de forma a instaurar no conto a mesma idéia de injustiça pela qual passara Cristo, agora desdobrada em outra espécie de crucificação: a de todos aqueles vitimados pelas (supostas) subversões ao regime ditatorial.

Garopaba é o nome de uma praia localizada em Santa Catarina que nos anos 70 era muito frequentada por *hippies*, insinuando, dessa forma, uma identificação da personagem principal com o movimento *hippie*.

A década de 70 assistiu à proliferação de uma imensa diversidade de comportamentos, tendências culturais e estilos de vida, denominada “contracultura”, entre os quais pode-se destacar: o misticismo oriental, a vida em comunidades religiosas ou naturalistas, a valorização do individualismo e expansão do uso de drogas, entre outros (Habert 1994: 74). Tais tendências são partes do que se considera o movimento *hippie*. Iniciado nos Estados Unidos, o movimento caracterizou-se por opor-se radicalmente à militarização da sociedade e, também, à Guerra do Vietnã, expandindo-se rapidamente pela Europa e posteriormente difundido pelo mundo. Formado por jovens de cabelos compridos e roupas largas, os *hippies* pregavam a paz, o amor livre, a vida em comunidade em sintonia com a natureza, a não-violência, a oposição às guerras, entre outras práticas que caminhavam na contramão da sociedade industrial e dos valores tradicionais, o que fez com que o movimento fosse identificado como um “comportamento desviante”. Ressalta-se, aqui, que o caráter desviante apenas se constitui mediante a uma determinada regra, no caso do regime ditatorial, as regras remetem à obediência, passividade e ao silêncio, imposições que a personagem principal deseja romper, tanto que o conto se inicia com uma lembrança da chegada à praia, espaço cujo sonho de vivenciar a liberdade parece possível de se concretizar:

Foram os primeiros a chegar. Durante a noite, o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos (Abreu 2006: 95).

No trecho citado acima, pode-se reconhecer a festa, a presença de bebida alcoólica, cigarros e drogas, elementos que juntos vem contribuir com a sensação de liberdade que logo seria tirada do grupo. A supressão do uso de vírgulas pressupõe uma mistura dos elementos descritos, fazendo com que a própria descrição do espaço remeta a uma desordem, uma desobediência moral, que em tempos de ditadura militar não são permitidos.

A festa deixa vestígios no espaço, marcas que na concepção benjaminiana sobre a modernidade ganham um sentido paradoxal, uma vez que mesmo produzidas por elementos descartáveis, facilmente removíveis, trata-se de vestígios, indícios impróprios na era moderna ou “cultura de vidro” (Benjamin 1994: 118), na qual tudo se torna impessoal, solitário e efêmero, reconhecida pela necessidade do apagamento dos rastros. Se num primeiro momento o espaço é descrito a partir da presença de elementos dispersos, num segundo momento tais elementos são facilmente “apagados” da descrição, da mesma forma que a tradição apaga da história “oficial”, os relatos dos

vencidos:

“Não há mais ruídos de pandeiros, nem fitas coloridas esvoaçam ao vento, nem sopros de flautas se perdem em direção à costa invisível da África. Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas (Abreu 2006: 97).”

Silenciados, resta ao grupo, apenas, o medo e o clima apreensivo. É dentro dessa perspectiva que Benjamin em “Sobre o conceito de História” faz um alerta sobre quem são aqueles que contam o passado e sob qual ponto de vista ele é contado, e sua resposta é inequívoca: na ótica dos vencedores, no entanto, “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (Benjamin 1994: 223).

O autor não nega o passado, porém, propõe um repensar desse passado, pois “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (1994: 225). Dessa forma, verifica-se que o medo dos vencidos, o sofrimento de tantos brasileiros anônimos torturados: “mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas” (Abreu 2006: 97), não é contado nas histórias por aqueles que venceram.

Nota-se que a personagem principal é desprovida de nome, de forma que a própria ausência de referência fixa faz com que deixe sua dimensão individual e adquira um caráter coletivo, podendo ser reconhecida como qualquer brasileiro que lutou contra um governo opressor, promovendo um encontro entre história pessoal e a história coletiva:

O texto está fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico, em que este desencadeia, pela memória, as associações; mas é o primeiro que confere àquelas associações uma validade estrutural básica. Sem a história estaria privado de sua dimensão temporal. Por outro lado, a memória não seria acionada sem aquela experiência (Barbosa 1986: 56).

Portanto, “Garopaba mon amour” é construído a partir de uma experiência individual e “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin 1989: 107). Essa experiência é rememorada na caminhada que a personagem realiza no presente, possibilitando que as lembranças e esquecimentos venham à tona e passem a ser reconhecidos como uma dor global, resgatando uma história que o conformismo tenciona apoderar-se.

#### 4. A EXPERIÊNCIA DO CHOQUE

Em seu ensaio intitulado “Além do Princípio do Prazer”, de 1921, Sigmund Freud vem estabelecer uma correlação entre memória e consciente, cuja proposição fundamental considera que “o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica”, ou, em outras palavras, consciente e memória (- involuntária, no caso de

Proust), são excludentes, “incompatíveis entre si para um mesmo sistema” (Freud *apud* Benjamin 1994: 108).

De acordo com Freud, a função do consciente não é registrar traços mnemônicos, e, sim, proteger contra estímulos, dado que um organismo é dotado de energias próprias e deve empenhar-se em preservar as formas específicas de conversão de energia que nele opera contra a influência destrutiva das energias ativas no exterior, cuja ameaça se faz sentir através de choques (Benjamin 1994: 109-110). Para o pai da psicanálise a recepção do choque é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, podendo ser empregado, nestes casos, tanto o sonho quanto a lembrança.

Para Walter Benjamin, o choque designa a falta de acesso ao simbólico e se articula com o declínio da experiência, processo que pode ser visto desde a Primeira Guerra Mundial e que se estende até os dias atuais. Nos ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador” o autor atrela a pobreza da experiência ao trauma sofrido pelos combatentes nas trincheiras. Findo a guerra, ao retornarem às suas casas, marcados pelo choque, percebeu-se que “voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim, mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin 1994: 198).

Nesse sentido, torna-se possível estabelecer uma analogia entre aquilo que o filósofo alemão fala sobre a experiência traumática dos combatentes com a experiência, também, traumática dos vitimados pelas torturas, constituindo, deste modo, uma outra forma experimentar o indizível do horror: “Pedir o quê, agora, Mar? Se para sempre teremos medo [...]” (Abreu 2006: 98-99).

Sobre a memória traumática, Gagnebin (2006: 51) acrescenta “a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem”. Dessa forma, o recurso utilizado pelo narrador é o mostrar a cena ao invés de, simplesmente, descrevê-la, causando um impacto maior no leitor por retratar o acontecimento de forma mais próxima à realidade, valendo-se para isso do discurso direto:

\_ Repete comigo: eu sou um veado imundo.  
\_ Não.  
(Tapa no ouvido direito.)  
\_ Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo.  
\_ Não.  
(Tapa no ouvido esquerdo.)  
\_ Repete comigo: eu sou um filho-da-puta.  
\_ Não.  
(Soco no estômago.) (Abreu 2006: 99).

As lembranças da tortura repetem-se ao longo do texto, marcadas pelo paralelismo, apontando para frequência com que tais atos de violência ocorriam. Outro recurso narrativo utilizado é a sobreposição de vozes:

Pouca-vergonha, o dente de ouro e o cabo do revólver cintilando à luz do sol, tenho pena de você. Pouca-vergonha é fome, é doença, é miséria, é a sujeira deste lugar, pouca-vergonha é a falta de liberdade e a estupidez de

vocês. Pena tenho eu de você, que precisa se sujeitar a esse emprego imundo: eu sou um ser humano decente e você é um verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas. Se me entregar direitinho o serviço, você está livre agora mesmo. Entregar o quê? Entregar quem? Os nomes, quero os nomes. Confessa. *O anel pesado marca a testa, como um sinete. Cabelos compridos emaranhados entre as mãos dos homens. A cadeira quase quebra com a bofetada. Quem sabe uns choquezinhos para avivar a memória?* (Abreu 2006: 98 – grifo nosso).

Apesar de sobrepostas, as vozes do torturador e do torturado são claramente distinguíveis, bem como as opiniões e ideologias por elas veiculadas, daí, a “necessidade de se dar um perfil não apenas alegórico à figura do torturador, fazendo dele personagem com falas próprias ao invés de simples abstração, e de se incorporar ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra” (Süssekind 2004: 81).

O diálogo é interrompido quando o policial inicia sua ação, em outras palavras, a personagem não verbaliza essa experiência, insinuada pela marca deixada na testa e a cadeira quase quebrada.

Nesse sentido,

Quanto maior é a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (Benjamin 1989: 111).

A marca deixada na testa pelo pesado anel reforça a ação violenta, insinuada na utilização da “coroa de cristo”, instrumento de tortura correspondente a um anel de metal com parafusos que o faziam diminuir de diâmetro e cuja pressão exercida nos ossos do crânio faziam-no estalar, afundar e ser, lentamente, esmagado.

Aqui, ademais às evidências da tortura, a marca na testa pode, ainda, metaforizar o estigma, isto é,

um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser – incluído, sendo, além de uma espécie menos desejável – num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída (Goffman 1988: 6),

necessitando ser combatida, quando não, exterminada.

Há por parte do policial não apenas a agressão física, como, também, a verbal, reconhecida pelas palavras “bicha” e “boneca”; pelas expressões “veado imundo”, “maconheiro sujo” e “filho-da-puta”; pela ironia e, sobretudo, pelas ameaças que não demoram a se concretizarem sob a forma de violência.

A menção aos vocábulos “bicha” e “veado” insinua uma possível homossexualidade da personagem principal. O texto, no entanto, não aponta veementemente a orientação sexual da personagem, nem se crê ser esse seu propósito. A suposição pautada nas entrelinhas vem acentuar o caráter estereotipado e inferiorizado pela qual ela é exposta, além de revelar o preconceito contra os homossexuais.

O torturador pede nomes, pede referências que a personagem parece não poder lhe fornecer, pois, como dito anteriormente, a revolta já não reside em um ou poucos indivíduos, ela passa a simbolizar a coletividade, o povo brasileiro. Há, portanto, uma tentativa de:

unir a lembrança individual, intransferível, à memória coletiva, patrimônio histórico pertencente a todos; os estudantes, as passeatas, a guerrilha urbana, os seqüestros, a tortura, são fragmentos da História que, reestruturados linguisticamente, reconstroem o perfil do país que ficara na sombra por anos a fio (Pellegrini 1996: 46).

Nesse sentido, o próprio tom confessional envolve o leitor, cuja “a sensação (do leitor) é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano não escrito, vivido apenas.” (Süsekind 2004: 125), obtendo assim, um efeito de reconhecimento imediato com a obra, de forma, a resgatar um passado em comum, uma memória compartilhada.

No Brasil da década de 70, intensificou-se as práticas violentas respaldadas pelo Ato Institucional número 5 (AI-5) instaurado em dezembro de 1968, período conhecido, também, pelo fortalecimento da censura, as prisões, os interrogatórios e sessões de tortura, seguidos pelos misteriosos desaparecimentos de pessoas as quais julgavam-se opositoras à ordem vigente.

Segundo Proust (*apud* Benjamin 1994), não há representação naquilo que se vive no presente momento, o processo de rememoração só é possível após o término do evento. Assim, a significação se dá na fusão de dois tempos: um presente que dá existência a um momento histórico passado e este, por sua vez, dá significação ao fato presente.

Nessa perspectiva, a relação entre presente e passado não obedece a uma conexão, necessariamente, linear. Se para Bergson, a memória possibilita a presentificação intuitiva do fluxo da vida tratando-se de uma questão de livre escolha, para Proust, ao contrário, “fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência” (Benjamin 1989: 106). De acordo com Gagnebin, o romancista se sujeita a buscar semelhanças e analogias entre o passado e o presente, “a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo” (Gagnebin 1994: 15-16).

Dessa forma, em “Garopaba mon amour”, o passado aparece feito névoa, sobrepondo-se ao presente e da mesma forma que tenta se condensar, escapa a si mesmo, esvoaçando nas lembranças recuperadas e nas linhas do esquecimento.



## 5. DESEJO DE LIBERDADE E PRENÚNCIOS DE MORTE

O vento tal como o tempo, atravessa a história, fazendo das imagens desordenadas uma sobreposição de ruínas. Sua direção é incerta, é nessas idas e vindas que possibilita à personagem principal voltar à praia onde estivera antes e reatar os fios da memória:

O vento sacode tanto a barraca que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e nos levar pelos ares além das ruínas de Atlântida, continente perdido de Mu, ilha da Madeira, costas da África, ultrapassar o Marrocos, Tunísia, Pérsia, Turquia... (*Mar, o mundo é tão vasto, você consegue imaginar o Afeganistão? (...) Até o Nepal, Mar, o vento nos levaria para depositar-os na praça mais central de Katmandu.*) (Abreu 2006: 96).

Percebe-se, aqui, o desejo de fuga, um espaço onde se possa viver sem medo, lugares distantes daquele no qual se encontra a personagem principal, vontade de partir para uma cidade perdida em que não houvesse perseguição, desejo de ser um estrangeiro em algum país distante, do que sentir-se um em seu próprio país.

O parágrafo seguinte é bruscamente cortado por outra sessão de tortura para em seguida lembrar-se da chegada à praia:

Em volta há ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flauta, violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício”. (Abreu 2006: 96).

Trata-se de uma lembrança da festa, do sonho, de sentir-se em liberdade, fora das grades que aprisionam. A menção ao presídio e ao hospício remetem às instituições reguladoras pelas quais sugere-se que o grupo já passara e/ou vistas como destino dos subversivos. No conto, as prisões deixam de serem apenas físicas para se configurarem no plano simbólico, caracterizado pela falta de liberdade instaurada pelo regime político.

O desejo de liberdade pode ser expresso, também, na simbologia dos pés descalços:

Recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás-moças, solas cascudas dos pés de escravos. Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. (Abreu 2006: 97).

O fato de ter os pés nus sinaliza o desprendimento. Para Jean Chevalier (2002: 801-802), o calçado pode ser tomado por diferentes simbologias, das quais destacamos

três: símbolo do direito de propriedade, símbolo do viajante e símbolo da morte. Visto como símbolo do direito de propriedade, o sapato é identificado como os valores e padrões determinados pela sociedade, ligado ao poder, ao *status* e, sobretudo, ao pertencimento. No Brasil escravocrata, os pés descalços simbolizavam a condição de escravo. Ser escravo não era considerado um cidadão, apontando a uma condição de inferioridade. Dessa maneira, o descalçar os sapatos pode ser visto como uma subversão às normas e regras, um não compartilhar da opressão imposta e, tal qual a imagem dos escravos, sugere, nas entrelinhas, o não estar incluído socialmente.

O sapato, como símbolo do viajante, sinaliza o deslocamento, a condição estrangeira. O viajante separado de seus sapatos indica uma interrupção de sua trajetória e “espera do céu os meios para prosseguir numa nova etapa” (Chevalier 2002: 802). No entanto, no céu de Garopaba o “azul é muito forte. Não treme quando Cristo é colocado na cruz” (Abreu 2006: 95), ou, como já dito, o céu, impassível à própria crucificação de Cristo aponta para o destino irremediável: a morte. Desse modo, como uma significação funerária, os pés descalços do agonizante indicam a partida, a viagem sem volta. A nudez dos pés remete ao presságio de morte, no caso, o agonizante deixa de ser o doente para representar o torturado, cuja morte se aproxima. Na verdade, “a morte acompanha a trajetória do herói como uma entidade impalpável que paira sobre o cotidiano: a oposição ao regime carrega consigo a ameaça” (Pellegrini 1996: 50).

Valendo-se de uma prolepse, há uma antecipação da morte da personagem principal, cujo cadáver é encontrado posteriormente boiando no mar. O mar é cúmplice da história, ele assiste à chegada dos jovens à praia, à festa, aos momentos difíceis de dor. É o mar que embala a personagem principal no sono da morte: “Mar adentro: dias mais tarde encontrariam suas órbitas de olhos comidos pelos peixes transbordando algas e corais” (Abreu 2006: 101), e é ele, também, que devolve o corpo, tornando possível a realização do luto. A morte da personagem principal, no conto, pode ser interpretada de duas maneiras: como um homicídio ou como um suicídio.

A primeira hipótese vem enfatizar a violência e a perversidade, vistas, por exemplo, nas cruéis sessões de tortura, das quais muitos saíam sem vida:

\_ Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. *Se eu dobrar à direita, seu filho-da-puta, você pode começar a rezar.* Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda?

\_ Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Não me importa mais. (Abreu 2006: 96 – grifo nosso).

*Clama por Deus, pelo demônio.* As luzes do mar são barcos pescando, não discos voadores. *Com Deus me deito com Deus me levanto com a graça de Deus e do Espírito Santo se a morte me perseguir os anjos hão de me proteger, amém.* Invoca seus mortos. (Abreu 2006: 100 – grifo nosso).

Na presente sequência, sugere-se, por meio da oração realizada pela personagem principal, o caminho escolhido pelo policial, no caso, o “dobrar à direita”, o que sugere a prática da violência física que, se não acarreta a morte civil, mata simbolicamente.

Já a segunda hipótese reside no suicídio da personagem principal, justificada na

anulação da própria vida para afirmar sua identidade e ideais, “sua superioridade e a superioridade de seus valores, idéias, comportamento e experiência de vida sobre valores, idéias, comportamentos contrários identificados com o *status quo*” (Franco Junior 2005: 48):

Meu pai, precisava te dizer tanto. E não direi nada. Melhor que morras acreditando na lei suja dos homens [...] (Sentimos coisas incontroláveis, Mar: amor narcótico, amor veneno matando para sempre células nervosas, amor vizinho da loucura, maldito amor de mis entrañas: viva la muerte.) (Abreu 2006: 101).

O último parágrafo do conto é entendido, no trabalho, como uma diálogo entre a personagem e o (M/m)ar: “Eu estou satisfeito por encontrar você, sussurra. Enterra os dedos na areia. As unhas cheias de ódio” (Abreu 2007: 101), cujo (re)encontro é caracterizado pelo sussurro, uma voz baixa, quase inaudível, mas que está ali, numa tentativa de trazer à tona um passado obscuro da história.

Nesse sentido, “a impressão é, de novo, de cumplicidade como em grande parte dos textos poéticos de 70, que parecem ter absorvido dos anos de sufoco a paixão pela conversa íntima, sussurrada” (Süssekind 2004: 131), sussurro este, necessário no contexto de repressão.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que há em “Garopaba mon amour” uma tentativa de, nas palavras de Benjamin (1994: 224), “escovar a história a contrapelo”, uma vez que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi”, possibilitando, através da elaboração ficcional, um escutar palavras silenciadas.

Palavras emudecidas devido à experiência do choque, herança das sessões de violência e torturas resultantes em experiências não mais comunicáveis. Soma-se ao silêncio, as vítimas fatais, cujas histórias não puderam ser ouvidas, caindo na ignorância ou quando muito, contadas na versão convencionada pelos historiadores.

Verifica-se, por sua vez, que a própria linguagem do conto se faz a partir de uma visão descontínua da história que mistura presente e passado, lembranças agradáveis e ecos dos momentos de dor e sofrimento, resultando em frases curtas, cortes bruscos e sequências fragmentadas. Em meio a ruínas, conceito bastante difundido nos estudos benjaminianos, a personagem principal junta fragmentos esparsos, fazendo uma espécie de balanço, uma contabilização dos “mortos” e “feridos”, dos marcados e vitimados pelas ações do governo militar brasileiro das décadas de 60 e 70 do século XX.

Dessa forma, via literatura, “Garopaba mon amour” através da experiência/vivência de sua personagem principal, metonímia de tantos brasileiros, transcende a instância individual de forma a atingir o coletivo, recuperando uma das várias (H)histórias possíveis com o intuito de que não caia no esquecimento, pois como nos diz Benjamin (1994: 37), “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque e apenas uma chave para tudo o que veio ante e depois”.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C. F. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BARBOSA, J. A. Baudelaire, ou a linguagem inaugural. In: \_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 39-63.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. Pref. de J. M. Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Barbosa e H. A. Baptista. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

CHAUÍ, M. A memória. In: \_\_\_\_\_. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2001. p. 131-136.

CHEVALIER, J., CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

FRANCO JUNIOR, A. Autoritarismo, violência e diferença em Garopaba, mon amour, de Caio Fernando Abreu. *Línguas e Letras*. v.6. n.10, p. 35-50, 2005.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

GAGNEBIN, J. M. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo. Ed. 34, 2006. p. 49-57.

\_\_\_\_\_. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 7-20.

\_\_\_\_\_. Seis teses sobre as “teses”. *Cult*, ano 9, n. 106, p. 50-53, 2006.

GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

PELLEGRINI, T. Gabeira: o acerto de contas. In: \_\_\_\_\_. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar/ Mercado das Letras, 1996. p. 33-60.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editara UFMG, 2004.