
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DESREALIZAÇÃO E ALEGORIA NA REPRESENTAÇÃO DA TORTURA E DA MORTE EM “GAROPABA, MON AMOUR”, DE CAIO FERNANDO ABREU

André Luiz Gomes de Jesus (UNESP/SJRP)
andregomes_79@yahoo.com.br

RESUMO: No presente artigo analisamos as relações entre a alegoria, o conceito de desrealização e o tema da morte, que, articulados, constituem uma representação da tortura no conto “Garopaba, mon amour”. Tema recorrente da literatura produzida na década de 1970, a violência é tomada, no conto em questão, como acontecimento que flagra um momento problemático da história brasileira, o contexto da ditadura militar, e, a partir da construção de uma narrativa estilhaçada/fragmentária, torna o conto um documento em que memória, trauma e vivência de choque (*chokerlebnis*) se articulam na constituição de um texto que pode ser lido como uma alegoria da violência.

PALAVRAS-CHAVE: alegoria; desrealização; memória; morte.

1 – INTRODUÇÃO

Um dos aspectos importantes da literatura produzida, no Brasil da década de 1970, foi a tentativa, efetuada por alguns escritores, de constituir uma voz que se opunha ao regime político então vigente no país. Nesse sentido, podemos afirmar que boa parte da produção ficcional brasileira da época estava marcada por uma característica fundamental: a de ser uma literatura do impacto sobre o leitor, uma vez que, entre os seus preferidos, estava o tema da violência e do autoritarismo, então uma faceta da política efetuada pelos generais-presidentes. Antonio Candido, em seu ensaio *A nova narrativa* (2000), chama a atenção para alguns aspectos da ficção brasileira dos anos 70, a saber: valorização de procedimentos que causam choque no leitor; o uso de elementos a que o crítico denomina *ultra-realismo*, gênero marcado, sobretudo, pela representação da violência, a negação explícita da ideologia dominante, sem

afirmação implícita de qualquer ideologia, etc. Além dessas características que poderíamos classificar como temáticas, a narrativa brasileira da década de 1970 se marcou pela emergência de uma série de procedimentos formais que reafirmaram e, de certo modo, radicalizaram as experimentações literárias já propostas pelo movimento Modernista, a exemplo de *Macunaíma* (1928), romance em que há a nítida influência da música clássica (daí ser chamado de rapsódia) e, também, os romances fragmentários de Oswald de Andrade, como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933).

Desse modo, ainda conforme Candido, a ficção brasileira desse período estava marcada pela implosão das fronteiras de gênero, uma vez que incorporava técnicas e linguagens de outros veículos midiáticos, a exemplo da apropriação da linguagem do depoimento policial, que encontramos num romance como *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978), de Roberto Drummond, texto em que a narrativa é feita a partir de recortes de jornal e de depoimentos gravados em fita K-7, que exigem do leitor maior atenção para conseguir depreender algum sentido do texto. Ou ainda, se pensarmos num romance como *Sangue de coca-cola* (1980), também escrito por Drummond e caracterizado pelo aspecto onírico e dividido em núcleos bastante parecidos com a estrutura folhetinesca.

A implosão de gêneros somada à incorporação de outras linguagens leva a uma série de traços que marcaram a narrativa brasileira dos anos 70, que possui “tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com gosto pelos contornos fugidios” (Candido 2000: 210). Esse gosto pelos contornos fugidios pode ser encontrado no conto “Garopaba, mon amour”, de Caio Fernando Abreu, inserido no livro *Pedras de Calcutá* (1977) e objeto de análise do presente ensaio. O conto, cujos aspectos formais se caracterizam pela fragmentariedade e pelo estilhaçamento da linguagem, pode ser lido como um documento em que os procedimentos de fragmentação e desrealização da narrativa se articulam na constituição de uma alegoria que toma determinado fato histórico (a perseguição efetuada pela ditadura militar àqueles que eram considerados subversivos) e o transforma em um documento em que memória, trauma e vivência de choque (*chokerlebnis*) se articulam na constituição de um texto alegórico que tem o seu sentido atualizado constantemente.

2 – A DESREALIZAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA FÁBULA

Um rapaz caminha em direção ao mar, enquanto vai rememorando e remoendo os sofrimentos pelos quais passou até que, no final, ocorre a sua morte que pode, graças a sugestões presentes no texto, tanto ser um assassinato quanto um suicídio que teriam a função de apagar as lembranças das sessões de tortura por ele vividas. Esta é a fábula de “Garopaba, mon amour”, conto que narra a prisão e a tortura de um jovem *hippie* que se encontrava junto a outros companheiros em Garopaba, Santa Catarina, praia conhecida por ser frequentada por componentes da chamada contra-

cultura nos anos 70. Depois das seções de tortura pelas quais passa, o protagonista é solto e, por meio de uma lembrança confusa e fragmentária – traço da vivência traumática – devido à brutalidade do que viveu, relembra imagens de sua vivência com outros companheiros de acampamento, do momento em que é levado pelas policiais e, finalmente, das sessões de tortura a que é submetido, vivendo uma verdadeira experiência de morte sem morrer, uma vez que ele é anulado como sujeito.

Se a fábula do conto parece simples, o modo encontrado pelo autor para narrar os acontecimentos não pode ser visto da mesma forma. “Garopaba, mon amour” está inserido na ordem de textos que também podem ser pensados à luz do conceito de desrealização de Anatol Rosenfeld, explicado no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (1985). Para este crítico, o conceito de desrealização estava ligado a uma série de procedimentos que tinham por finalidade relativizar a concepção, até então bastante difundida, de um pacto realista da literatura, ou seja, as obras literárias do século XX seriam mais figurativas e dariam uma ideia de descontinuidade, o que geraria paradoxalmente maior realismo, uma vez que não conseguimos apreender nossas próprias experiências de maneira integral e tampouco conseguimos apreender a experiência do outro, como o romance oitocentista nos fazia crer. Nesse sentido, a desrealização se caracterizaria pelos seguintes traços: eliminação da ilusão de espaço, abalo da ideia de continuidade temporal, tentativa de representar o fluxo de consciência por meio da própria subjetividade da personagem, desfazimento da concepção de personagem nítida e com características bem acabadas e totalmente apreensíveis ao leitor, valorizando-se, a partir de então, os estados íntimos da personagem (Rosenfeld 1985: 80 – 85).

Ao caráter “desrealizado” do conto junta-se a constituição alegórica, ou seja, nos fragmentos de acontecimentos, estilhaços que são colados, constituindo o fluxo narrativo, surge o sentido do texto: o choque do homem contemporâneo diante de um mundo sem sentido e, por conseguinte, a certeza de um mundo dominado por inúmeras mortes, muitas delas simbólicas, porque esvaziam a vida do sujeito, ainda que não acabem de fato com ela. A desrealização da narrativa ocorre, como dissemos, quando há a suspensão ou a relativização das categorias temporais e espaciais, o que se configura numa relação com o tempo, representada na emergência de imagens do passado e do presente na consciência do protagonista que, no caso do conto em análise, se vê aprisionado a um processo infernal de repetição da tortura vivida, imagética que remete a seu apagamento como sujeito, inserindo-se, portanto, num processo que remete ao morrer e que tem na morte simbólica – o trauma, a impossibilidade de esquecer – a sua expressão máxima. Nesse processo de relativização temporal e de irrupção dos destroços da consciência da personagem principal, o narrador tem papel fundamental, já que é por meio da articulação do procedimento de narrar (sumário) e de mostrar (cena) que ele nos coloca diante do acontecimento, ou, se quisermos, diante dos estilhaços de acontecimento.

Em “Garopaba, mon amour”, o importante não é contar o acontecimento *a posteriori*, mas trazê-lo para a atualidade do texto literário, presentificando-o e transformando o fato (a tortura) em elemento de reflexão sobre a morte e o morrer. Em

outras palavras, o leitor é chamado a participar dos acontecimentos como se fosse uma espécie de testemunha ocular. No conto, “tortura e delírio se misturam, forçando a própria narrativa a modificar-se para dar conta deles” (Sussekind 1985: 47). Desse modo, se há, por um lado, a transformação da linguagem da narrativa que se vê “forçada” a estilizar-se para dar conta de um evento que, por si mesmo, é fragmentário e fragmentador, deve haver, por outro lado, a desautomatização do leitor para que ele possa compreender os recursos utilizados por Abreu para a construção do narrar.

Voltando, então, aos elementos constitutivos do conto, no que diz respeito à focalização, a narrativa possui uma estrutura não-linear à que se junta um narrador que modifica a focalização, de modo que o leitor possa apreender o acontecimento por meio de várias perspectivas. Em algumas ocasiões, esse narrador se ocupa da narração dos acontecimentos: “Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica . . . Quando começaram a descer, percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu” (Abreu 2007: 95). Ele focaliza os acontecimentos de fora, preocupando-se em dar o maior número de detalhes deles sem, entretanto, abdicar de uma certa intrusão na subjetividade da personagem principal, como podemos perceber pelo final do trecho “Soube que procuravam por ele. E não se moveu”. Vejamos o trecho todo:

Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começaram a descer percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. (Abreu 2007: 95-96).

A presença do narrador, no entanto, vai sendo relativizada pela simbiose entre este e a personagem, ou seja, o dizer do narrador vai se misturando ao modo de falar do protagonista, até o ponto de o leitor não poder mais diferenciar a quem pertence a fala. Há, então, uma espécie de incorporação ou identificação plena entre narrador e personagem, a voz narrativa veicula os pensamentos do jovem torturado, por meio do discurso indireto livre, como se fosse a própria personagem que se dirigisse ao leitor. Há, desse modo, uma adesão do narrador à perspectiva da personagem principal, mostrando, por meio desse recurso, alguns dos estados mentais dele, lembranças fragmentárias e o processo de delírio que ocorre após as sessões de tortura. Nesse caso, o uso do discurso indireto – quando o narrador apenas narra alguns acontecimentos – e do discurso indireto livre – quando os estados mentais da personagem são colocados em primeiro plano – são recursos importantes mobilizados pelo narrador que, em alguns trechos, anula-se de modo que a vivência da personagem seja mostrada a partir de sua própria perspectiva:

Paredes caiadas de um branco sujo. O chão de cimento com restos de vômito, merda e mijo. O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil

dependurada. Não quero entender. Isso não deveria ser uma bandeira real, verde-amarela que o homem joga para um canto ao mesmo tempo que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável. (Abreu 2007: 99 – grifos nossos)

E ainda:

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê, agora, Mar? Se para sempre teremos medo. Dar dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne. (Abreu 2007: 99)

O discurso do narrador, configurado na descrição do espaço onde se dão as sessões de tortura, é substituído por outro em que não há mais a distinção entre ambas as instâncias textuais, aliás, temos a fala da personagem, de seus processos mentais dirigindo-se a Mar – que pode ser tanto personificação do mar ou personagem a quem o protagonista está afetivamente ligado. Há, então, uma espécie de montagem em que o narrador, ora cede a voz, ora a detém e, desse modo, insere o leitor dentro do próprio acontecimento, bem como dos sentimentos suscitados por estes acontecimentos no “interior” da personagem. Neste “gesto” se configura a relação de mostrar/narrar. Desse modo, ao mesmo tempo em que narra os acontecimentos, o narrador os mostra a partir da ótica da personagem.

O narrador “cede” sua perspectiva onisciente quando se anula, deixando que os acontecimentos tomem o primeiro plano. Nesses momentos, não há mais um mediador entre os eventos e o leitor, emergindo, então, a cena, como se uma câmera focalizasse os acontecimentos. Desse modo, as vozes de torturado e torturador emergem, mostrando a crueza da violência e da brutalidade. Neste gesto de mostrar a tortura, temos, além de uma representação da morte e do morrer, a retomada emblemática da truculência como elemento de controle estatal, já que no processo de tortura, o rapaz é morto simbolicamente, é neutralizado como pessoa, sendo, portanto, reificado. Cada soco ou tapa desferido pelo torturador metaforiza um processo de morte pelo qual passa o jovem torturado e intensifica a agressão anterior. O silêncio do narrador, que deixa que a cena fale por si mesma, tem o efeito de gerar no leitor o mal-estar de participar do evento narrado para retirar dele as suas próprias conclusões. Nessas cenas de violência, as falas de torturado e torturador recebem uma pequena intervenção da voz narrativa – por meio de parênteses que remetem à rubrica teatral e/ou ao roteiro cinematográfico, numa tentativa de mostrar como se davam as sessões de tortura:

(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 2007: 98)

O “silêncio” do narrador tem por finalidade mostrar o indizível do que é vivido pelo protagonista. Diante do processo de morrer, configurado pela barbárie da tortura, a palavra escrita é incapaz de representar a crueldade em sua potência. Além disso, há uma incapacidade de a personagem – e, também, do narrador – expressar por meio da simbolização da linguagem a vivência mortal/anuladora da tortura. Isso fica ainda mais evidente na fala estilhaçada de torturado e torturador. Da mescla das falas de ambos, temos uma imagem da violência, mas, sobretudo, da morte. Na continuidade do texto, as orações coordenadas, que marcam a rapidez das falas, remetem ao início do delírio e do esvaziamento da personagem – ele não é mais sujeito, é um ser reificado, em processo de morte identitária. Nesse procedimento, temos o desencadeamento da memória traumática, que volta, infernal, sempre ao ponto de início, não permitindo à vítima o descanso do esquecimento nem tampouco o benefício da elaboração. As lembranças infernais, a partir de então (e desde o início do conto, mas de forma menos evidente) “martelam” em sua mente após a sessão de tortura. O leitor é, desse modo, obrigado a partilhar da barbárie e da brutalidade sem ter, também, o benefício da simbolização da linguagem. E, nesse processo caleidoscópico doloroso, a voz do narrador aparece apenas para compor e descrever sucintamente a cena:

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 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 verme. Revoltadinha a bicha. Veja como se defende. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete de 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 pra avivar a memória? (Abreu 2007: 98)

Em “Garopaba, mon amour”, temos o procedimento de presentificação a que Rosenfeld se refere no ensaio anteriormente citado, que faz com que os *flash-backs* irrompam na consciência do jovem torturado que, em seus delírios no presente da narração, lembra-se da festa com os companheiros, da aproximação e da abordagem dos policiais e, também, de fragmentos traumáticos da tortura. Neste sentido, o torturado torna-se prisioneiro de um tempo infernal, configurado pela memória e pela suspensão da cronologia – daí o caráter não-linear da linguagem do conto – que impede o leitor de saber quanto tempo passou entre a tortura e a morte do rapaz, indicada pelo *flash-forward* (no final, o seu corpo é encontrado no mar). O intervalo

pode ser de apenas algumas horas ou de dias, meses ou anos. O salto em direção ao futuro sugere que o protagonista tenha se matado (ou tenha sido morto) no mar: “Mar adentro: dias mais tarde encontrariam suas órbitas de olhos comidos pelos peixes transbordando algas e corais” (Abreu, 2007:101).

“Garopaba, mon amour” é mais do que um documento sobre a ditadura militar e a tortura, é, sobretudo, um inventário sobre a memória, sobre o esquecimento e sobre a morte. Como vimos, Abreu faz com que, em alguns momentos importantes do conto, o narrador desapareça e ocorra o fluxo psíquico da personagem, o que modifica a sintaxe e, por conseguinte, a coerência das orações. Em outras palavras, temos, a partir do fluxo psíquico da personagem, a sensação de delírio que perpassa todo o conto. No conto, os elementos impactantes configurados nas falas das personagens e nos comentários descritivos do narrador que intervém de maneira sutil fazem com que violência, autoritarismo e brutalidade tomem o primeiro plano da narrativa de modo que o leitor, com mal-estar ocasionado pelo acompanhamento de uma vivência brutal, assuma uma posição em relação ao narrado/mostrado. Em outras palavras, o leitor é instado a sair de seu lugar confortável, sendo colocado diante da cena de horror impossível de ser, para a vítima, traduzida pela linguagem verbal. Este procedimento, ancorado na repetição constante da vivência chocante que se afirma no texto pela presença das imagens do passado que mostram as sessões de tortura, representa um rompimento com a fantasia, num gesto que pode ser descrito como “gesto ético, o único que pode se realizar” (Cantinho 2002: 110), como se neste gesto ético de mostrar o brutal e a morte se configurasse uma tentativa de despertar o homem contemporâneo para o contexto de violenta cisão em que ele está inserido. Podemos afirmar, então, que a representação da brutalidade, no conto, tem por finalidade indiciar a morte.

O caráter fragmentário das lembranças do protagonista e a fragmentariedade da linguagem representam o horror da tortura e remetem ao esvaziamento mortal a que o protagonista é submetido. Diante da brutalidade, que pode ser vista como um verdadeiro assassinato de sua personalidade, o jovem não tem como digerir o vivido, representá-lo por meio da linguagem, daí a confusão mental em que se encontra, elemento que remete diretamente às características estilizadas do conto, que representa a própria dor do *hippie* pela sua subjetividade esfacelada na tortura. Na tentativa de conseguir um mínimo de paz, a personagem retorna à praia onde foi presa, entra no mar e aparece “dias mais tarde” morto e com “as órbitas dos olhos comidas pelos peixes” (Abreu 2007: 101). Note-se que o texto joga com a ambiguidade da morte do protagonista que tanto pode ter sido assassinado quanto ter se suicidado. Nesta ambiguidade, a morte reivindica tanto o lugar de elemento reumanizador quanto de duplicador da brutalidade. No caso do suicídio, ela é reumanizadora porque representa o gesto de reafirmação do *hippie*, de sua diferença, de seus ideais. Entretanto, ela duplica o sentido de desumanização no caso de o jovem ter sido assassinado, já que é desfecho cruel de um processo de morte que se inicia na prisão e tem seu clímax nas sessões de tortura. Abreu lança da mão da mescla de “passados” (a reunião com os companheiros *hippies* e as sessões de tortura) e do presente – as lembranças fragmentárias desses “passados”, somando-os ao momento presente

em que a personagem, perplexa e marcada pelo horror, caminha pela praia tentando “digerir” o vivido, debatendo-se no delírio de uma consciência agônica.

Esse recurso favorece não apenas a representação das ações de maneira presentificada, obrigando o leitor a um posicionamento crítico, mas é, sobretudo, uma maneira de o autor constituir seu texto como documento de memória de um momento marcadamente problemático da história do país, fugindo de um tipo de narrativa que tentava, no período de abertura que marcou o início da redemocratização do Brasil, mimetizar a tortura em relatos “jornalísticos”. No conto, ao retratar uma vivência individual, o autor busca não apenas falar do contexto em que a tortura foi uma prática instituída pelos militares, mas fazer uma reflexão que tem como ponto de chegada o homem e o seu lugar num mundo cindido pelo choque de várias ameaças de morte, simbólicas ou não. Nesse sentido, emerge a alegoria em seu sentido fragmentado e expressivo.

Devido ao fato de Abreu não fazer da tortura um registro documental, Flora Sussekind afirma que Abreu não se limita a descrever as sessões, mas as representa como incomunicáveis e quase que irrepresentáveis, num jogo de mostrar em vez de narrar para que o próprio leitor sinta, por si mesmo, horror à violência:

Caio Fernando Abreu não se limita a descrever o horror . . . ou refletir sobre a possível lógica da tortura . . . No seu caso o procedimento é bem outro. Não se está registrando ocorrência, fazendo documento, diário ou depoimento de existência vivida. Mas sim literatura. 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. (Sussekind 1985: 47)

Para Sussekind, o trabalho com a linguagem, a forma não linear de narração e os procedimentos narrativos utilizados – entre eles, a linguagem fílmica – caracterizam o conto de Abreu como um trabalho de ficção que destoa de um gênero fonte da época: o romance-reportagem. Crítica importante por parte de uma estudiosa da literatura que se posiciona de maneira bastante dura quando o assunto é a literatura brasileira da década de 1970. Não obstante não se inscrever num *zeitgeist* que tinha como característica a descrição crua da tortura, Abreu não abdica da linguagem alegórica, mas a constrói a partir da colagem dos estilhaços de lembranças do jovem torturado. Neste sentido, a morte emerge como sentido global de um texto que tem como principal característica o não dizer diretamente a morte, mas representá-la na dureza das palavras, nos gestos brutos do torturador, na reiterada lembrança dolorosa do torturado e na sugestão do suicídio/assassinato do *hippie*. Tanto as personagens como a própria vivência reivindicam o lugar de um dizer outro que fala, sim, do contexto histórico em que o conto foi inserido, mas que tem seu sentido constantemente atualizado.

3 – UMA ALEGORIA CONTEMPORÂNEA

Como vimos acima, a literatura brasileira dos anos 70 foi pródiga nas estratégias dos escritores para a construção de textos que faziam críticas ao *status quo*. Caio Fernando Abreu, egresso desse período, uma vez que iniciara sua carreira em 1970, com a publicação de *Inventário do irremediável*, assim como outros autores de sua época, utilizou as soluções formais então bastante comuns: uso do fantástico em alguns contos, a presença de textos que poderiam ser vistos como alegorias, o que possibilitava o risco de o texto ser lido de uma maneira bastante fechada, impossibilitando, desse modo, outras leituras, outros olhares.

Com a abertura política iniciada na segunda metade da década de 1970, o autor abandona, ou pelo menos relativiza, o uso de alguns procedimentos que cifravam o texto, permitindo-se, a partir daí, criticar mais “abertamente”, por meio de seus textos, o autoritarismo e a violência do regime militar brasileiro. É nesse sentido que o conto “Garopaba, mon amour” se aproveita do “sentimento” de vivência claustrofóbica, inerente à sociedade contemporânea para, a partir daí, fazer suas reflexões sobre a morte e o morrer, representando-os na vivência traumática. A morte simbólica, configurada na perda de referenciais identitários, torna-se um elemento constante, tendo como índice, nos textos, o forte sentimento de uma vivência desagregadora e solitária e a violência, que se tornam um dado comum aos textos de Abreu. Daí emergem algumas das possíveis figurações da morte e do morrer. Esses dados são reiterados, ainda, pela presença de elementos que sugerem a morte efetiva da personagem. A morte e o morrer, bem como o contexto da ditadura, são mostrados em sua crueza, embora nessa tentativa de mostrar cruamente, a linguagem se torne incapaz de dizer diretamente, indiciando os elementos nos “cacos” de linguagem que falam sobre a dor e sobre a mortalidade. O conto pode ser visto como uma forma de alegoria em seu sentido expressivo, uma vez que captura, fragmentariamente, um fato historicamente datado para, dele, retirar um sentido que é constantemente atualizado ou seja, ele comunica o vivido ao leitor atual e mobiliza uma reflexão sobre o contexto em que foi produzido.

A cronologia não-linear do texto remete à alegoria porque, na junção de cenas fragmentárias que causam o estranhamento no leitor e se constituem como um todo, temos o procedimento descrito por Benjamin de falar a partir do “sem expressão”, ou seja, a partir da morte. A verdade aparece, então, no rompimento com a obra que se quer total e detentora de uma verdade pronta, absoluta. Temos, então, um sentido para texto a partir do conceito benjaminiano de obra que se monta a partir de “cacos, ‘fragmentos do mundo verdadeiro’” (Gagnebin 1994: 117), pois para Walter Benjamin: “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (1984: 198), e “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica. Os verdadeiros teóricos dessa área, mesmo entre os românticos não lhes davam importância. Postas na balança, ao lado dos símbolos, as coisas foram consideradas demasiado leves” (1984: 209).

Ao tomar a vivência a partir da memória fragmentada do rapaz, Abreu cria um painel alegórico em que o trauma é elemento essencial. No gesto de contar cada acontecimento de maneira fragmentada, o autor faz a morte emergir: cada cena de tortura, mostrada pela atualidade do diálogo, reitera o caráter de morte simbólica que emerge, no conto, nos cacos de cenas brutas, que, “colados” nos dão uma imagem da morte como anulação ou dilaceramento do sujeito, como aprisionamento nas lembranças dolorosas. Nesse sentido, o texto, como dissemos, tanto critica um acontecimento historicamente localizado quanto o atualiza, tornando-se um documento de memória que lembra o homem do perigo que o ronda constantemente.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escreveu as dezoito teses de “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin, afirmou, na segunda tese, que “nossa imagem de felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência” (1985: 222), e continuando a sua reflexão, o crítico frankfurtiano diz que a “imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação (1985: 223). Poderíamos acrescentar que a nossa imagem de infelicidade está marcada pela história que passamos e *salvá-la*, no sentido benjaminiano do termo, é uma tarefa de todo aquele que pretende ver/rever a história, não como um conjunto de acontecimentos acabados, mas como baliza que o homem contemporâneo possui para não permitir que a brutalidade assuma o controle, como aconteceu em muitos momentos históricos.

Nesse sentido, podemos tomar o conto aqui analisado como um documento de história que, sob certo ângulo, pode ser visto como uma espécie de questionamento da verdade histórica, já que o golpe militar era propagado como uma revolução em defesa de nossa democracia. Todavia, não temos, como em alguns testemunhos ditos reais, tais como alguns romances-reportagem, a história nua crua, a tentativa de referenciar, via literatura, os acontecimentos históricos. Todavia, é exatamente, na alegorização de torturado e torturador – os quais no conto, não têm identidade definida – e na negação do realismo por meio da construção de um discurso literário fragmentário e não linear que há, como dissemos anteriormente, a emergência dos fatos.

Para Caio Fernando Abreu, não importam os nomes dos torturados nem torturadores, mas importa, sim, denunciar a violência e a brutalidade dos acontecimentos. Abreu toma o acontecimento histórico como estilhaço/fragmento de uma vivência dolorosa e a transforma em elemento de discussão que pode, dadas as condições de recepção, tornar-se documento de reflexão sobre um passado e convite para construção de uma sociedade que não repita os acontecimentos representados no conto. Nesse sentido, Abreu possui a consciência de que documentos de cultura têm, em seu cerne, traços da barbárie humana ainda existente. Ele afirma isso de maneira sutil ao seu leitor, convidando-o tirar suas próprias conclusões e que, ele – o leitor –, deve

reconhecer por si mesmo que a história humana tem como traço fundamental a violência que pode e deve ser sempre evitada.

5 – OBRAS CITADAS

ABREU, Caio Fernando. 2007. “Garopaba, mon amour”. *Pedras de Calcutá*. Porto Alegre: Agir. 95-102.

BENJAMIN, Walter. 1984. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.

———. 1985. “Sobre o conceito de história.” *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 222-232.

CANDIDO, Antonio. 2000. “A nova narrativa.” *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática. 199-215.

CANTINHO, M. J. *O anjo melancólico*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.

DRUMMOND, Roberto. 1978. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo: Ática.

———. 1985. *Sangue de coca-cola*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. 1994. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.

ROSENFELD, Anatol. 1985. “Reflexões sobre o romance moderno.” *Texto e contexto I*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva. 75-97.

SUSSEKIND, Flora. 1985. “Retratos e egos.” *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar. 42-87.

DISREALIZATION AND ALLEGORY IN THE REPRESENTATION OF TORTURE IN CAIO FERNANDO ABREU’S “GAROPABA, MON AMOUR”

ABSTRACT: In the present paper I analyze the relationship among the allegory, the concept desrealization and the subject of the death that articulated, are a representation of the torture in the short-story “Garopaba mon amour”. Recurrent subject in the 1970s literature, the violence is taking in the short-story in question, as an event that catches a troubled moment in Brazilian history – the context of the military dictatorship – and from the construction of a narrative shattered/fragmented makes the short-story a document memory, trauma and shock experience (*chokerlebnis*) are articulated in the constitution of a text that can be read as an violence allegory.

KEYWORDS: allegory; desrealization; memory; death.

Recebido em 12 de julho de 2010; aprovado em 30 de novembro de 2010.