

UM INVENTÁRIO DA DITADURA EM CAIO FERNANDO ABREU¹

Guilherme Fernandes²

Resumo: A proposta deste artigo é de, através da análise de uma carta de Caio Fernando Abreu enviada à escritora e amiga Hilda Hilst datada de 1970 e da leitura de dois de seus contos, respectivamente “O mar mais longe que eu vejo” e “O ovo”, esquadrihar a postura crítica do autor em face do cenário político autoritário que se fazia presente entre o final da década de 1960 e início da década de 1970. Procurando também observar nas narrativas como Caio F. lida com as dificuldades formais de representação da violência.

Palavras-chave: Violência, ditadura militar, representação.

Abstract: Based on the analysis of a Caio Fernando Abreu’s letter to his friend and writer Hilda Hilst (sent in 1970) and on the reading of two of his short stories (namely, “O mar mais longe que eu vejo” and “O ovo”), this paper tries to identify the author’s critical position on the authoritarian political scenario found in the late 1960’s and in the early 1970’s, as well as to observe in the stories how the author deals with the formal difficulties of violence representation.

Keywords: Violence, military dictatorship, representation.

Existem dois tipos de escritor: aqueles que, como Borges, trabalham sem sair do escritório e criam uma existência imaginária, e outros como Jack Kerouac, que vão atrás das histórias e vivem com o pé na estrada. Eu admiro os primeiros, mas, sem dúvida, pertencço à segunda categoria.
(Caio Fernando Abreu)

Caio Fernando Abreu é tido como um dos expoentes da literatura contemporânea brasileira, sua obra foi produzida entre as décadas de 1960 a 1990, de modo que o autor vivenciou um período de intensa repressão e autoritarismo político no país, que se iniciou com o golpe de estado em 1964 – quando os militares assumiram o poder – e se agravou em 1968, com a decretação do quinto Ato Institucional (AI-5), no qual foram conferidos poderes irrestritos ao presidente da república em âmbitos legislativo, executivo e judiciário. O período de vigência do AI-5 se estende até o final da década de 1970, tempo cuja censura imposta às produções artísticas se acentua, bem

¹ Para Renato Lacerda e Laís Satori, pelo carinho da amizade.

² Graduando do curso de Letras com habilitação em português/francês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Bolsista de IC do CNPq. Email: guilherme.fernandes@usp.br

como as torturas, exílios e os demais métodos punitivos por vezes empregados a quem não se enquadrasse no padrão de vida conformista e alienado postulado pelos ditadores. É, “por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga”. (ALMEIDA e WEIS: 1998, 332).

Caio não apenas assistiu a estes dramas gerados pela intolerância política do período, mas foi, também, vítima da repressão. Tanto no que concerne a censura prévia imposta para a publicação de livros – muitos de seus textos tiveram que ser adaptados ou simplesmente deixados de lado devido a impossibilidade de publicação na época – quanto ao que diz respeito à própria perseguição política, uma vez que o autor foi perseguido e fichado pelo DOPS em 1968, sendo obrigado a refugiar-se no sítio de Hilda Hilst em Campinas, onde escreveu parte dos textos que comporiam sua primeira coletânea de contos, *O Inventário do Irremediável*.

Antes de partirmos para a análise dos textos literários, cabe entrar em contato com um trecho de uma carta que Caio enviou para Hilda, em 1970, pois nela fica clara a relação de repulsa e inconformidade do autor diante do cenário político-social que o cercava:

As coisas realmente não andam boas. Parece que quando tudo começa a degingolar não há o que segure. Primeiro no plano político: a portaria do ministério sobre censura de livros me deixou besta. Não pensei que chegássemos a tanto, é a degradação completa, o medievalismo e a inquisição reinstaurados. A seguir, a perseguição dos hippies, como se fossem criminosos ou cães hidrófobos. *Cada dia, quando abro o jornal, tenho um novo choque e uma revolta que se acumula* e, logo após, uma terrível sensação de inutilidade (...) Porto Alegre sempre foi uma cidade nazista, cheia de grupos de defesa familiar e coisas do gênero: tudo isso repercute aqui da maneira mais alvissareira (do ponto de vista deles) possível. *Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espões – não se tem a menor segurança para falar sobre qualquer assunto menos “familiar”*. (ABREU: 2005, 293-294) [grifo meu].

Observa-se de imediato nesta correspondência o tom severo com o qual o autor critica os sistemas conservadores do país, sobretudo a família, chegando a afirmar mais adiante, nesta mesma carta, que “a situação não teria ficado assim se esse rebotalho humano oficialmente conhecido como “povo

brasileiro” não tivesse permitido, desde o início” (ABREU: 2005, 297). Ou seja, Caio julga que nossa sociedade e nossas instituições conservadoras foram responsáveis por fomentar a existência de um regime autoritário, o que está de acordo com a teoria do filósofo francês Michel Foucault (1982) exposta em *Microfísica do Poder*, segundo a qual uma estrutura de poder autoritária depende de micropoderes para se sustentar. De modo que um Estado soberano e repressor como o que foi instituído no Brasil na década de 1960 só pôde ser legitimado socialmente graças aos nossos microssistemas conservadores e disciplinares, tais como a escola e a família.

Nesta carta também fica evidente o quanto autor sente-se desconfortável devido ao risco constante que ele e seus colegas amantes de teatro e que partilhavam de assuntos *menos familiares* corriam: “Os lugares onde eu costumo ir, bares onde se reúne gente de teatro e outros desgraçados, estão cheios de espiões”. As narrativas que pretendemos analisar aqui trazem como protagonistas-narradoras personagens que, de uma forma ou de outra, se enquadram nesse perfil de *desgraçados* mencionado por Caio, justamente por aderirem a uma postura discordante e inconformada em face do regime militar.

Por fim, para concluirmos a análise da carta, é importante frisar o emprego do termo “choque”, que Caio sentia sempre ao abrir um jornal e se deparar com a gravidade das notícias da época. A acepção dada pelo autor a esta palavra nos remete diretamente a teoria do pensador alemão Walter Benjamin (1989), na qual o cidadão moderno vive cotidianamente experiências de choque resultantes de um contexto urbano e massificado. Experiências estas que se acentuam se pensarmos em períodos de prática ostensiva de violência por parte do Estado, tal como na ditadura militar brasileira.

É natural que, nesse contexto, o autor valha-se de uma estética voltada para o choque, que distancia sua prosa da mimese tradicional e catártica – capaz de produzir uma sensação de alívio e purificação – e a aproxima de um efeito estético perturbador, marcado pelo trauma e a instabilidade de seus narradores, fazendo com que leitor reflita acerca do impacto e da violência dos acontecimentos. Adorno segue esta linha teórica da estética do choque ao

analisar Kafka em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, afirmando que:

Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (ADORNO: 2003, 61)

Assim também o faz Caio Fernando Abreu em muitos textos do *Inventário do Irremediável*. Como já mencionamos, este foi o primeiro livro de contos produzido pelo autor, e foi publicado em 1970, período de chumbo do regime militar brasileiro. Nele, Caio lida de maneira alegórica com temas voltados à repressão da ditadura, seja num ambiente familiar e conservador, ou mesmo no que diz respeito aos presos políticos e torturados da época.

As narrativas a serem analisadas aqui, “O mar mais longe que eu vejo” e “O ovo”, possuem, segundo as palavras do próprio autor em prefácio publicado para uma reedição do *Inventário* em 1995, “vagas alegorias sobre a ditadura militar do país” (ABREU: 2005, 18). Além disso, ambas estão inseridas numa divisão do livro denominada “Inventário da morte”, o que já nos adianta a carga negativa e violenta de seus conteúdos.

Em “O mar mais longe que eu vejo”, a protagonista-narradora situa-se exilada em meio a uma espécie de praia deserta. A descrição que ela faz do cenário é vaga e imprecisa, aliás, nada no conto é narrado com exatidão, uma vez que a memória da personagem está bastante danificada, tanto que num primeiro momento do conto ela não se lembra nem ao menos se era homem ou mulher: “Não me lembro mais qual era o meu sexo, agora olha no meio das minhas pernas e não vejo nada além de uma superfície lisa e áspera” (ABREU: 2005, 46). É como se as experiências vividas por ela num momento anterior ao isolamento fossem tão dolorosas que sua memória as ofuscara. No entanto, ao curso da narrativa ela é capaz de lembrar-se esparsamente de alguns fatos, inclusive o motivo de ter sido enviada àquela praia deserta:

Havia outras pessoas, sim. Não aqui, mas lá, bem para lá do mar que eu avistava de cima da elevação e que é o mar mais longe que eu vejo. Mais longe ainda tinha gente, a gente que me trouxe para cá. Só não lembro mais por quê. Verdade, eu tinha qualquer coisa assim como andar de costas, quando todos andam de frente. Qualquer coisa como gritar quando todos calam. Qualquer coisa que ofendia os outros, que não era a mesma deles e fazia com que me olhassem vermelhos, os dentes rasgando as coisas, eu doía neles como se fosse ácido, espinho, caco de vidro. Então eles me trouxeram, por isso me trouxeram. (ABREU: 2005, 47).

As imagens antitéticas que a imprecisa memória da narradora nos apresenta – “(...) andar de costas quando todos andam de frente (...) gritar quando todos calam” – revelam-nos sua postura discordante diante do regime. Ora, sabemos que em um ambiente político hostil marcado pelo autoritarismo, qualquer ato de reflexão menos *familiar* – para retomar uma expressão utilizada na carta –, que viesse na contramão das políticas nacionalistas e alienadoras do governo, correria o risco de ser severamente punido, pois poderia comprometer o estado de coisas estabelecido pelos militares. Não à toa, a protagonista de “O mar mais longe que eu vejo” foi isolada da sociedade, impedindo assim que suas idéias destoantes se proliferassem.

Mais adiante, a narradora tem algumas vagas lembranças de uma ocasião na qual foi torturada, e é justamente nesse momento que a narrativa assume características de uma estética propriamente voltada para o choque, visto que a personagem tenta verbalizar uma experiência dolorosa e traumática, como é o caso da tortura, mas evidentemente não conseguirá fazer isso de maneira harmônica e linear:

Lembro, sim, eu lembro que havia coisas escuras que eles faziam e que eu não fazia, correntes, sim, sim, eu lembro: havia correntes e fardas verdes e douraduras e cruces, havia cruces, cercas de arame farpado, chicotes e sangue, havia sangue, um sangue que eles deixavam escorrer sem gritar enquanto eu gritava, eu gritava bem alto, eu mordida defendendo meu sangue. (ABREU: 2005, 47).

Através do léxico empregado nesse trecho é possível facilmente perceber que se trata de um ambiente militar, uma vez que havia “fardas verdes e douraduras”. Além disso, este parágrafo apresenta uma sintaxe diferente dos demais. As frases são esparsas e desconexas, as orações não

estão subordinadas umas às outras e há muitas repetições. O que constitui, segundo a acepção adorniana, uma *parataxe*. Esta particularidade formal reflete a maneira com a qual a personagem tem dificuldade de narrar linearmente o processo traumático de tortura que sofreu. Jaime Ginzburg já havia notado a presença desse mesmo recurso estético no conto “Os Sobreviventes”, publicado em 1977 na coletânea *Morangos Mofados*, segundo ele:

Um foco narrativo aberto a indeterminações e uma sintaxe com ênfase na coordenação, em detrimento da subordinação, contribuem para configurar uma percepção fragmentária e descontínua da experiência, em articulação com a dimensão traumática do passado a ser exposto. A adequação entre tema e forma no conto chama a atenção quando levamos em conta suas condições de produção. Abreu encontrou um caminho criativo produtivo para interiorizar o antagonismo entre indivíduo e sociedade, e a crítica das imagens dominantes do Brasil. (GINZBURG: 2007, 47)

Caio dá voz a personagens que, como já havíamos mencionado, enquadram-se num perfil de “desgraçados”. São indivíduos que presenciaram cenas atroz de violência e repressão. Esses apelos a recursos estéticos que acentuam a fragmentação na narrativa são uma maneira eficiente que o autor encontrou para lidar com a dificuldade de representação da violência, também segundo Ginzburg (2001, 132): “sem esse movimento para a diferenciação, a literatura permaneceria empregando a linguagem trivial, incapaz de provocar o leitor a avaliar a dimensão singular, estranha e terrível da experiência sugerida”.

Seguiremos agora com a análise do conto “O ovo”, que traz como protagonista-narrador um indivíduo que também sentiu na pele a repressão oriunda do regime militar. Em muitos aspectos esta personagem se assemelha a de “Um mar mais longe que eu vejo”. Ambas foram perseguidas, torturadas e sentem dificuldade em verbalizar com precisão suas reminiscências traumáticas.

Este conto faz referências diretas aos militares, sendo que o narrador refere-se a eles como “soldados da brigada”. Ao longo de sua vida, duas das

mulheres com quem ele se relacionou se casam com estes soldados, levando-o a fazer a seguinte reflexão:

Foi então que pensei seriamente em entrar para a brigada, já que duas mulheres da minha vida tinham casado com soldados. Parecia que eu estava destinado a sempre perdê-las para eles. Só que eu achava horrível aquela roupa, os coturnos, o casquete - tudo. Mas se eu queria casar- e naquele tempo eu queria -, tinha que ser soldado. (ABREU: 2005, 42).

O personagem aponta para o fato de que, se ele quisesse participar de uma convenção social como o casamento, ele teria também que se tornar um militar. Como se fosse necessário naquele tempo, para um sujeito se inserir socialmente e constituir uma família *comum*, ser absolutamente alienado ou mesmo reificado pelo sistema político autoritário.

Após a morte de seu irmão, o protagonista sobe ao alto de uma montanha, de onde passa a enxergar uma parede branca se contraindo e trancafiando todos. A desventura desta personagem tem início quando ela tenta informar às outras o que via, a repressão começa já em ambiente familiar:

Voltei pra casa e disse mãe tem uma parede branca além do horizonte. Eu já tinha uns vinte e dois anos, mas ela chamou meu pai e mandou eu repetir o que tinha dito. Eu repeti e ele me deu uma bofetada na cara. A mãe começou a chorar e pediu pra eu nunca contar a ninguém que tinha visto a parede. Mas eu estava uma fera. Chamei meu pai de filho da puta, disse que ele só me batia na cara porque era um velho e era meu pai e sabia que eu não era filho da puta ao ponto de bater num velho que ainda por cima era meu pai. Arrumei minhas coisas e saí de casa. (ABREU: 2005, 42).

Como já havíamos percebido através da análise da carta, a família brasileira estruturou-se de maneira tão conservadora e alienada que, sob a perspectiva de Caio Fernando Abreu, acabou, de alguma forma, dando suporte ao regime militar do país. O autor julga que Porto Alegre é uma cidade nazista justamente devido aos grupos de defesa familiar que lá havia. Não é à toa que em determinado momento da narrativa os pais do protagonista demonstram-se verdadeiros aliados do governo, e sentem repulsa ao vê-lo sendo capturado pelos militares: “(...) olhei para trás e vi minha mãe e meu pai muito velhinhos,

de braços dados. Pedi pra eles me salvarem, mas eles sacudiram com ódio a cabeça, o meu pai me mostrou o punho fechado e minha mãe escarrou no meu rosto” (ABREU: 2005, 43).

O personagem é preso não porque tinha a capacidade de ver aquela parede, já que na verdade, todos a viam, mas sim por não manter-se calado diante do fenômeno. Essa imagem pode ser interpretada segundo o contexto histórico-social em que o conto foi produzido, no qual muitos tinham conhecimento da repressão e da violência que se fazia presente, mas por uma razão óbvia de segurança ou de conformidade, preferiam abster-se, evitando criar tumulto. É nesse mesmo contexto que Clarice Lispector publica, em 1968, no *Jornal do Brasil*, um texto intitulado “Carta ao ministro da educação”, com o qual ela condena o novo método classificatório imposto pelo MEC para seleção de alunos que entrariam nas universidades, era o advento do vestibular tal qual o conhecemos. A escritora aponta para o fato de que esses estudantes não “poderiam sair à rua para uma passeata de protesto porque sabem que a polícia poderia espancá-los” (LISPECTOR: 1984, 95). Essa política calcada no medo e na violência é capaz de silenciar a maior parte dos cidadãos, mesmo em face de injustiças e despropósitos por parte do governo.

O conto segue com a descrição de momentos em que o rapaz, já preso, é torturado. O relato de um momento traumático não vem acompanhado de uma sintaxe diferente, à semelhança do que ocorreu em “O mar mais longe que eu vejo”. No entanto, o autor recorre agora à construção de imagens abjetas que recuperem o efeito impactante daquelas memórias violentas na mente do narrador:

Todos os dias a mulher de chifre me traz as refeições, ao mesmo tempo em que o de vários braços me segura, o de três olhos coloca uns fios na minha cabeça e eu sinto uma coisa estranha, um tremor em todo o corpo, depois caio num sono pesado e só acordo à tarde. Saio na janela espio. E vejo a parede. (ABREU: 2005, 43).

A milícia que prendeu a personagem e a torturava é narrada de maneira monstruosa, surreal e abjeta. Essa antimimese contribui para dar o efeito de choque na narrativa, demonstrando que este personagem também não é capaz

de verbalizar com exatidão as experiências dolorosas as quais foi submetido. Ainda em suas reflexões sobre o narrador no romance contemporâneo, Adorno (2003, 60) afirma que “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”. A desrealização – para usarmos um termo de Rosenfeld (1976) – na obra de Caio Fernando Abreu alude justamente à impossibilidade de representação de experiências violentas e traumáticas e à instabilidade de seus narradores.

Referências:

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2005.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. “Carro-zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAES, Fernando e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas; v. 3)

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo, Editora 34, 2003.

_____. Parataxis. In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. In: *Revista O eixo e a roda*, v. 15, 2007, p.43-54. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 28 mai. 2010.

_____. “Escritas da tortura”. In: *Diálogos Latinoamericanos*, número 003.

LISPECTOR, Clarice. “Carta ao ministro da educação”. In: *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.: cartas, conversas, memórias de Caio Fernando Abreu*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2009.