

**Sobrevivendo a fantasmas:
Memória e labor literário no romance brasileiro contemporâneo**

Juliane Vargas Welter¹

RESUMO: Entendendo a literatura como palco de exposição de impasses e (re)elaboração da memória coletiva e individual, este artigo busca analisar a literatura brasileira aliando forma literária e processo histórico-social. Para isso, refletiremos sobre os romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum; *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher; *Azul-corvo* (2010), de Adriana Lisboa; e *K. Relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski. A partir do contraste entre esses romances, procura-se analisar uma sequência na história da literatura contemporânea que compreende a emulação de um processo histórico.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar; redemocratização; Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT: Understanding literature as a stage for impasses and for the (re)elaboration of collective and individual memory, this paper intends to analyze Brazilian literature allying literary form and socio-historical process. For this, we shall think over about the following romances: *Dois irmãos* (2000) and *Cinzas do Norte* (2005), from Milton Hatoum; *Não falei* (2004), from Beatriz Bracher; *Azul-corvo* (2010), from Adriana Lisboa; and *K. Relato de uma busca* (2014), from Bernardo Kucinski. From the contrast between these romances, we intend to analyze a sequence in the History of Contemporary Literature that comprehends the emulation of a historical process.

Key words: Civil-Military Dictatorship - Redemocratization - Brazilian Contemporary Literature

No romance *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, o narrador expõe o seu local de fala: marcado pelo trauma do passado na ditadura civil-militar, e, em consequência disso, marcado também pela falta de perspectiva de um futuro. Diz ele: “E isso é irreversível, perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou acorrentado aos fantasmas”. Preso àquele passado, preso àquelas pessoas do passado: “E não quero quebrar essas correntes porque pertencço a eles, a ela. O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta...”. Uma relação constituída pelo aprisionamento de sua própria sobrevivência: “Pertencço a eles

¹ Doutora em Literatura Brasileira (UFRGS)

porque eles morreram por uma coisa em que acreditavam e que eu não acredito mais...” (TAPAJÓS, 1977, p. 84)².

A narrativa de Tapajós, que mescla história e ficção, elabora esteticamente a experiência da guerrilha vivida pelo autor apontando as limitações e fazendo uma autocrítica política bastante usual no que podemos chamar de “literatura de testemunho” do final da ditadura. O livro é composto de fragmentos, ou seja, não há divisões de capítulos, e o narrador é majoritariamente em primeira pessoa, por vezes transmutado para uma terceira pessoa que observa. Assim, em meio à rotina de um militante envolvido na guerrilha urbana, somos levados pelos *flashbacks* do narrador. Essas lembranças, que se referem a sua companheira, são iniciadas sempre pela expressão “em câmera lenta” e vão se somando pouco a pouco ao longo da narrativa: vamos descobrindo, assim, por partes, o que aconteceu. Ao final, o enredo se fecha com a descoberta do assassinato da militante sob tortura. Apesar do protagonista em si não ser torturado, lidamos aqui com uma carga de trauma que passa pela perda do objeto amado e que é percebido formalmente nas fragmentações e mudanças de foco do narrador. Ao transformar a sua história em ficção, Tapajós elabora formalmente um testemunho da guerrilha, ele, um sobrevivente, e do seu processo traumático, compondo um processo de luto possível graças a sua transformação em discurso. Pela forma narrativa, somos levados em um jogo ao mesmo tempo frenético e lento, ou seja, instável, com as mudanças na voz narrativa e com a montagem da cena final, anunciada desde o princípio, e que se completa só no desfecho, a derradeira última página.

Ao começar nossa reflexão pela obra de Tapajós publicada em 1977, que se encaixa no que foi comumente chamado de “narrativas de tortura”, pela denúncia dos métodos utilizados pelo Estado repressivo, intentamos articular esse passado ao nosso presente democrático marcado por fantasmas e não resoluções que são do campo do real, mas que se apresentam também via elaboração literária. Dessa forma, ao investigarmos o objeto literário refletimos sobre um objeto que é ficcional, mas que está atrelado ao seu tempo histórico, funcionando como um local privilegiado de exposição de memórias e fraturas da sociedade. Além da simples representação temática, a arte internaliza, pela estrutura, o mundo a sua volta. Logo, através da incorporação de processos externos, a literatura formaliza o processo

² Todas as citações a TAPAJÓS (1977) se referem a mesma paginação (p.84).

histórico-social que lhe é devido. Dessa maneira, ao narrar a sua militância e a perda do objeto amado pela tortura e morte, o romance engendra em sua estrutura, através da fragmentação do discurso, o trauma dessa perda e a frustração de sua luta política.

Essas reflexões sobre forma e processo histórico são tributárias, na história da literatura brasileira, sobretudo a dois críticos: Antonio Candido e Roberto Schwarz. Segundo o primeiro, referindo-se ao início da nossa literatura, no canônico livro *Formação da Literatura Brasileira* (2009), ela é uma literatura “empenhada”, ou seja, tratamos aqui de escritores que entendem a sua posição como carregada por uma função histórica, marcada por um sentido de missão: formar a nação. Essas discussões remetem diretamente às produções e às condições históricas do século XIX brasileiro, mas que são pressentidas até nossos tempos: se a ideia de formar a nação talvez esteja fora da ordem, a problematização do nosso passado e das nossas idiosincrasias como país arcaico e moderno ainda se fazem presentes. Assim, carregamos como marca uma literatura que está sempre em diálogo com o seu tempo e a sua sociedade.

Já Schwarz, em ensaio incontornável da crítica literária brasileira, “Cultura e Política: 1964-1969”, reflete como a forma internaliza o processo externo, nesse caso referindo-se a uma produção imediatamente posterior ao golpe civil-militar de 1964. Segundo o crítico, a crise provocada pelo golpe foi engendrada nos romances e nos filmes através da tematização da “conversão do intelectual à militância” (SCHWARZ, 1978, p.89.), citando, em nota de rodapé, como exemplos, os romances *Quarup* (Antônio Callado) e *Pessach, a travessia* (Carlos Heitor Cony) e os filmes *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha).

A partir dessas elaborações, propomos as breves reflexões que se seguirão neste artigo, mas não pensando na produção artística na ditadura e sim na produção da redemocratização: tematicamente ligada ao regime autoritário, mas temporalmente produzida já nos anos 2000. Ou seja, tratamos aqui de uma literatura contemporânea que problematiza o seu tempo (democrático) ao olhar em retrospecto para o passado (ditatorial). Para isso, analisaremos tanto o plano histórico-social quanto a estrutura romanesca, entendendo que a literatura é um palco de exposição de fraturas e impasses, funcionando também como espaço de (re)elaboração da memória. Ao analisarmos essas obras algumas questões se tornam

imperativas: por que, ainda hoje, 52 anos após o golpe civil-militar de 1964 e 21 anos após o fim do regime, esse ainda é um tema recorrente na literatura brasileira? Que medida de nosso tempo (e daquele) é dada por essas repetições?

1. Nael e Lavo, memória e escrita

Quando lemos os romances *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum nos deparamos com uma história social do Brasil no século XX vista e vivida a partir de Manaus/AM. Para termos uma noção cronológica do arco temporal ficcional, perpassamos, somada as duas obras, a história do país de 1914 até, provavelmente, final dos anos 1980, mesclando memórias e vivências dos narradores e de outros personagens centrais para a construção romanesca. Somos conduzidos pela escrita desses narradores em primeira pessoa, Nael e Lavo (o primeiro, narrador de *Dois irmãos*, e o segundo, de *Cinzas do Norte*), que utilizam da verve intelectual para contar a sua história: ao final da narrativa descobrimos que eles estão escrevendo um romance, o romance que lemos.

Para analisarmos essas obras mantendo a articulação do processo social à elaboração estética investigamos algumas categorias como a posição dos narradores, que nos dois casos são em primeira pessoa, logo “pouco confiáveis”; a memória, central para Nael e Lavo e entendidas como plurais, exercitadas e construídas a partir do presente, somada à dicotomia testemunho-trauma, categorias que podem ser aplicadas aos nossos narradores, de maneira geral, pela vivência da violência do regime militar. Somado a isso, guiando a nossa leitura, as reflexões de Roberto Schwarz (1978; 1999) acerca da relação entre a matéria interna e a externa. Esse aporte teórico norteou todas as reflexões seguintes.

Em *Dois irmãos*, Nael, filho da índia Domingas, empregada de Zana e Halim, busca a identidade paterna em um dos irmãos gêmeos, Yaqub e Omar. À família soma-se Rânia, a irmã mais nova. Para escrever a sua história, nosso narrador utilizará das histórias de Halim, Domingas, dos escritos do professor Laval e de sua própria vivência, perpassando assim boa parte de história do Brasil no século XX, tendo como foco principal as disputas dos irmãos, inimigos desde a infância. Os dois irmãos representam dois modos de vida: Yaqub, engenheiro, militar da reserva, vai embora para São Paulo nos anos 1950, vivendo uma era

de progressos; já Omar opta pela boemia manauara, e pelos mimos da mãe e da irmã. Desde o princípio da narrativa Nael é simpático ao irmão engenheiro, sendo a recíproca verdadeira. Já Omar é mal visto pelo narrador pelos comportamentos boêmios e despreocupados, mas também pela forma como é tratado e trata as mulheres da casa, mantendo assim uma relação de tensão com este, enquanto com Yaqub o que se percebe é uma relação afetiva. Mas um acontecimento irá desequilibrar a balança dos sentimentos de Nael em relação aos gêmeos, a morte do professor de francês Antenor Laval pelos militares em abril de 1964:

Ele acabara de sair do Café Mocambo, atravessava lentamente a praça das Acácias na direção do Galinheiro dos Vândalos. Carregava a pasta surrada em que guardava livros e papéis, a mesma pasta, os mesmos livros; os papéis é que poderiam ser diferentes, porque continham as garatujas dele. Laval sempre carregava uma pasta com seus poemas e rabiscos, não guardava o que escrevia, dava aos alunos. Dizia: “Um verso de um grande simbolista ou romântico vale mais do que uma tonelada de retórica – dessa minha inútil e miserável retórica”, acentuava.

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril (HATOUM, 2006, p. 141-42.).

Até então secundário na narrativa, o professor ganha um capítulo à parte quando é espancado e preso em abril de 1964 na praça da cidade, acontecimento que foi presenciado por muitos de seus alunos. Descrito como um dândi perdido na província, com um passado cheio de mistérios, mulherego, excêntrico, diziam que era um militante vermelho, o professor não negava nem concordava. A partir da morte de Laval e da instauração do regime militar, Nael, traumatizado por presenciar a prisão e o espancamento do professor em praça pública, passa por um processo de mudanças: ao perceber a proximidade de Omar com o Mestre (até então não bem esclarecida), perdoa o Caçula, mesmo que por um instante: “não pude odiá-lo naquela tarde chuvosa, nossos rostos iluminados por tochas, nossos ouvidos atentos às palavras de um morto, nosso olhar na fachada do liceu, na tarja preta que

descia do beiral à soleira da porta”. Segundo Nael, “se toda a nossa vida se resumisse àquela tarde, então estaríamos quites” (HATOUM, 2006, p.143).

Ao mesmo tempo, é surpreendido com um Yaqub calmo em meios às ocupações feitas pelos militares, dizendo que Manaus está pronta para crescer, não se intimidando com os militares nas ruas. Ao perder o professor e identificar em Yaqub um suposto apoiador do regime, nosso narrador se afasta do irmão mais velho, acabando por desistir da busca paterna. Ao final, espécie de sobrevivente daquela família (os irmãos continuam vivos, mas separados) escreve seu romance tendo na mãe (em menor grau), no suposto avô e nos escritos de Laval suas origens, utilizando desses relatos para escrever a sua história. Mas, enquanto relembra o passado, em um jogo de memórias e esquecimentos, aponta seu ressentimento para o processo de modernização de Manaus e para com o futuro, segundo ele uma “falácia que persiste” (HATOUM, 2006, p. 196).

Já *Cinzas do Norte*, com enredo muito similar a *Dois irmãos*, será escrito por Lavo agregando a sua própria vivência aos manuscritos de seu tio Ranulfo e aos pertences de Mundo, incluindo aqui cartas de ambos. Diferentemente de Nael, que narra a sua própria busca, Lavo narra a vida do amigo Mundo, um artista incompreendido pela família e insatisfeito com seu tempo: “Medo...” (...) “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim, melhor morrer” (HATOUM, 2005, p.165). A narrativa centra-se na amizade entre os dois meninos, que inicia em 1964, até o presente ficcional, no qual Mundo não está mais vivo: falece no final dos anos 1970, de uma doença misteriosa. Ao contar essa história, concentra-se sobretudo nos 1960/1970 e na difícil relação entre o amigo e seu pai autoritário Jano, um admirador dos militares. Soma-se a Mundo como personagem com verve libertária tio Ran, um representante do que poderíamos chamar da “esquerda festiva”, sem filiações políticas e um boêmio, mas repleto de ideias libertárias. Encarna também a figura do intelectual ao ser um devorador de livros que “vinham de muito longe, do Sul” (HATOUM, 2005, p. 24) e ao tentar escrever a sua história com seu grande amor: Alícia, mãe de Mundo. Escritos esses que serão legados a Lavo, que narrará essa e outras histórias, revelando os processos de modernização de Manaus e as relações mantidas pela elite com os militares já em uma ditadura assentada.

Pelas vozes dos narradores e pelas construções feitas sobre Laval, Mundo e tio Ran podemos levantar algumas hipóteses sobre a construção do passado feita nos romances e sobre a visão trazida sobre uma certa intelectualidade. Para isso, centraremos primeiramente na posição desses narradores. Nael, sem nome até quase o final do romance, constitui-se como um mediador entre os leitores e a experiência estética, falando em primeira pessoa, mas de um lugar periférico, já que a mãe é uma agregada da casa e ele um filho não reconhecido. Ao mesmo tempo, sua narrativa é terceirizada, pois a constrói também com a ajuda de Domingas, Halim e Laval, em um jogo de memória/esquecimento, vivência e poesias:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer (HATOUM, 2006, p.197).

Falamos então de uma posição maleável pelas aproximações e distanciamentos que o narrador mostra ao longo da trama, sejam eles temporais ou afetivas. Lavo mostra-se muito parecido com o narrador de *Dois irmãos*, mas com uma diferença: sua posição é ainda mais periférica, pois está fora da família central do romance. Nos dois casos tratamos de histórias de famílias pela via memorialística e nos dois casos lidamos com a figura paterna: Nael não sabe quem é seu pai e Mundo mantém uma relação muito conflituosa com o seu, vindo a saber no final da vida quem era seu verdadeiro pai. Adiciona-se a isso o fato de Lavo ser órfão de pai e mãe. Lidamos então com narradores e protagonistas freudianamente entre o pai ausente e o castrador.

Esses mediadores, ao contarem essa(s) história(s), revelam sobretudo a maneira como se constituem, funcionando ora como ouvinte ora como participante, utilizando da sua própria memória e das memórias alheias, em um jogo de ter lembranças ou ir em busca delas caracterizado pelo exercício da rememoração. Tratando eles como romances memorialísticos, são narradores que acabam por não criar ilusões de verdade, demonstrando para o leitor suas idas e vindas afetivas: os sentimentos de Nael com os irmãos, o medo que Lavo sentia de Jano, etc., nuances que acabam por se revelar na voz da primeira pessoa narrativa.

No caso de Nael, a sua posição ainda é mais suspeita e também a mais válida pelo alto envolvimento com a história narrada, a busca paterna. Ao mesmo tempo, funciona como uma espécie de fusão de narradores, já que reconta histórias de Domingas e Halim. Concomitantemente, conta a sua vivência e se utiliza dos escritos do professor Laval, transmitido a nós pela escrita solitária do romance. Já Lavo participa de processo semelhante ao construir a narração via cartas de tio Ran, a carta de Mundo, a sua vivência e os relatos dos tios sobre o passado. Podemos perceber, assim, que Milton Hatoum arquiteta uma colcha de retalhos ao trazer para o romance, de fato, muitos narradores: oficialmente Nael e Lavo, mas que se valem de outros narradores traduzidos por eles, permitindo que tenhamos acesso a ângulos diferenciados, principalmente no caso de *Cinzas do Norte*, no qual as cartas estão inseridas no corpo do texto, sem mediação direta de Lavo.

Ao refletirmos sobre essa posição memorialística, somos levados a refletir também sobre a noção de testemunho e seguindo assim a lógica benjaminiana de que se testemunha sempre uma cena traumática chegamos à noção de trauma, visto nessas construções literárias como constitutivo de suas estruturas, considerando-as palco de elaboração de uma memória traumática. Destarte, podemos ler a construção narrativa de Nael como um processo de resolução de seus traumas: do testemunho da violência, da derrocada da família, também da derrocada do país e de sua busca pelo pai. Resolução de trauma que passa por Lavo, mas em menor grau já que seu relato é sobre outrem, sendo seu trauma de âmbito mais generalizado e menos presente. Ainda assim, os narradores são testemunhas observadoras de uma época, construindo suas narrativas no tempo presente, como uma espécie de resolução daquele passado, não traduzido até então para o discurso. Ao mesmo tempo, escrevem essas histórias em um momento de poucas esperanças, já que para Nael o futuro é uma falácia e para Lavo uma incógnita: “O mais idoso desabafou: ‘Os militares vão cair fora!’. Uma voz rouca levantou a dúvida: ‘E o que vem por aí?’” (HATOUM, 2005, p.286).

No que concerne às figuras narradas como desajustadas, libertárias, ou simplesmente “de esquerda”, Laval, Mundo e Ranulfo (tio Ran), somos remetidos à certa ideia de intelectualidade representada nos romances, tratadas aqui de maneira bastante carinhosa e idealizada, nos levando ao clássico texto de Schwarz (1978). Pela leitura do crítico, na década 1960 a crise da intelectualidade que não participa mais do debate político em função

do acirramento do regime é apreendida no romance pela tematização da conversão do intelectual à militância. Assim, da conversão do intelectual ao guerrilheiro, passamos à idealização do intelectual na produção contemporânea: em Laval, personagem ilusoriamente secundário, considerado um Mestre, com M maiúsculo; Mundo, a motivação da construção romanesca, exaltado na narrativa como alguém poderoso: “logo percebemos que seu poder, além de emanar das mãos, vinha também do olhar” (HATOUM, 2005, p. 16); e Ranulfo, que segundo Lavo ganhava “a grandeza de um ser revoltado” com as palavras de crítica e revolta que proferia dando “uma certa dignidade para o tio Ran” (HATOUM, 2005, p. 223) . Em contrapartida, quem está do lado de lá – Yaqub e Jano, para sintetizarmos – é retratado de maneira negativa, seja pela sede de progresso ou pela personalidade autoritária.

Nenhum dos três intelectuais aparece em cena como militante, mas são condenados via regime militar e via sociedade opressora provinciana. O primeiro, professor; o segundo, artista; o terceiro, um leitor e um escritor deflagrador de ideais libertários. Não há mais problematização de conversão do intelectual à militância, o tempo já passou e a avaliação agora é outra: os problemas vividos por esses “desajustados” são trazidos à tona com um olhar entre condescendente e admirador de nossos narradores que não se posicionam abertamente sobre política em nenhum momento, nos levando a um horizonte de vida pública inexistente com a modernização conservadora.

Soma-se ainda à discussão a análise feita por Schwarz (1999) no texto “Fim de Século”, com a derrocada do desenvolvimentismo e a desagregação. Seguindo essas conjecturas, os narradores mudariam suas perspectivas – em Milton Hatoum, o romance é narrado em primeira pessoa, mas com relativo distanciamento, numa perspectiva mediadora. As promessas de integração nacional aparecem pela via memorialística: Nael e Lavo repassam a história do país acusando o passado, mas sem a perspectiva de uma nova integração presente, de um novo projeto nacional. Reconstroem esse passado atravessado pelo luto do processo ditatorial, pela falta de um projeto nacional e simultaneamente prestam essa homenagem a esses intelectuais. A esses processos soma-se a perspectiva do labor literário como sopro de otimismo: seus narradores e personagens sobrevivem às tragédias, mortes e separações através desses relatos escritos. Mesmo que as memórias sejam ruins, ou só reste ruínas, o processo escritural dará um sopro de otimismo ao fim das narrativas, como

uma espécie de fé no trabalho da literatura enquanto forma de superação e rememoração do passado.

Ao tratarmos de uma categoria como memória, constructo desses romanaces, temos que perceber que ela é sobretudo individual, mas que está atrelada a um lugar social assim como a um discurso oficial. Segundo Seligmann-Silva,

toda memória é o resultado de conflitos e negociações que se iniciam dentro das pessoas que vivenciaram aquele evento e depois se desdobram nas relações entre os indivíduos, grupos e classes, que se embatem na esfera pública. Daí não estarmos autorizados a falar sobre uma memória do período da ditadura, mas antes sobre várias e conflitantes memórias (2012, p.64).

Essa memória única e exercitada nos permite pensar no jogo de esquecimento trazido pelo próprio Nael, esquecimento esse considerado também uma forma de memória que contém uma capacidade de (re)significação das coisas e de si mesmo. Trata-se de uma representação das coisas já apresentadas anteriormente para si, uma possível reconfiguração de tais dados guardados na memória que são despertados pela rememoração. Assim, o ato de esquecer é acompanhado do constante recordar e ressignificar produzido pelos narradores ao longo das obras, traduzidos para o presente de maneira única.

Se o futuro é uma falácia, via Nael, e não sabemos o que vem aí depois dos militares, via Lavo, o trabalho intelectual parece uma saída. A escrita sobre Mundo parece ser um alento na medida em que permite a expurgação de velhos fantasmas e a transmissão do relato da vivência através da literatura. Consciente de seu papel de escritor e propagador daquelas trajetórias, esse narrador contemporâneo percebe a cisão a que fora exposto e faz da escrita uma forma de resolução. Assim como Nael, que resolve o seu passado individual levado ao plano coletivo: pela escrita daquelas memórias dá vida aos narradores Halim e Domingas e ao professor morto pelos militares Laval. Pela via intelectual, a escrita, (re)elabora a memória e o trauma. Ao mesmo tempo, presta uma espécie de homenagem àqueles intelectuais derrotados pela ditadura.

2. Gustavo, Fernando e K., delação, deserção e desaparecimento.

A tônica do acerto de contas do passado traumatizado via intelectual coloca-se como o norte de outra narrativa contemporânea, o romance *Não falei* (2004) de Beatriz Bracher:

Preciso reler Machado, reapropriar-me do inesperado que já não sei. Diferente de José [o irmão escritor], que procura, assim como dom Casmurro, construir um passado que lhe seja dócil ao presente, eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara e indagando a cada marco pomposo, você ainda me serve? (BRACHER, 2004, p.16).

Gustavo, o narrador, um professor então com 64 anos, deseja reconstruir sua história, marcada pela suposta falsa acusação de delação do cunhado Armando, morto pelos militares. Torturado nos anos 1960, “dizem” que denunciou “um companheiro que morreu logo depois”. Mas ele garante: “quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei” (BRACHER, 2004, p. 8). A narrativa explicita o vazio e o ser deslocado e recluso em que este possível delator se transformou após sua soltura, não conseguindo manter nenhum tipo de relação afetiva com proximidade: “No trabalho escondia o monstro inquieto e triste em que me tornara. Surrado, traidor, assassino, viúvo, pai e finalmente órfão de pai” (BRACHER, 2004, p. 117). Este vazio individual é também um vazio de seu lugar de fala derrotado, falando como um sobrevivente culpado pela sociedade. Se Gustavo narra para se encontrar, a não resolução da dúvida (teria ele falado?) para o leitor demonstra a força do trauma engendrado na forma: o fechamento torna-se impossível, demonstrando os limites do discurso em relação à narrativa traumática.

Já o romance *Azul-corvo* trata-se, em primeira instância, de mais uma busca paterna: Vanja (Evangalina) perde a mãe aos 13 anos e decide ir em busca de identidade do pai verdadeiro, já que quem assumiu esse papel na sua certidão de nascimento é Fernando, ex-marido da mãe que mora em Lakewood, no Colorado. Assim, a narradora inicia sua caminhada narrativa indo ao encontro de Fernando nos Estados Unidos, e dessa maneira elaborando um jogo narrativo que mescla o passado e o presente, ou seja, em um jogo de memórias que passam também pelas memórias de um guerrilheiro desertor, reconfigurando a figura romântica do militante.

Pela memória de Vanja, que perpassa mais ou menos 9 anos de sua existência, entre 2001 e 2010, conhecemos a história de sua falecida mãe, a de Fernando e a sua. Sendo que se a princípio o romance é sobre a busca paterna, se torna também um romance sobre a culpa de

Fernando: desertor da guerrilha do Araguaia, se exila nos EUA e não trabalha, pelo próprio discurso, esse trauma. Para a narradora, ele “olhava sempre para algum lugar”, ele “parecia estranho e longe dali”, mas “esse era ele, de maneira geral” (LISBOA, 2010, p. 108). O autoexílio e o silêncio foram as formas encontradas para que pudesse encarar a própria sobrevivência:

Eu o enterrei, um ex-Fernando debaixo do chão. E junto com ele, sua ex-vida, suas ex-memórias que, por mais que ele compartilhasse, seriam sempre e somente suas e de mais ninguém. O que ele sentiu na mata, o que ele sentiu no pub londrino, o que ele sentiu deslizando sobre a lama congelada de Pequim. O que ele sentiu ao abraçar Manuela, Joana, Suzana, Isabel. O que ele sentiu antes e depois desses abraços. Ao desertar dessas mulheres ou ao ser desertado por elas (desertar: tornar deserto, abandonar, despovoar; deixar de estar presente; desistir, renunciar) (LISBOA, 2010, p. 116).

Por sua vez, o aclamado livro *K. Relatos de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, dá vida ficcional a sua irmã, Ana Kucinski, professora de química da USP, que figura na lista dos “desaparecidos” políticos da ditadura. É narrado em primeira e em terceira pessoa e relata a busca do pai, senhor K., pela filha, mudando assim uma configuração exposta até aqui: não falamos mais de filhos sem pais, mas de pais sem filhos. O romance reconstrói a busca marcada pelo desaparecimento, que atravessa a memória dos oprimidos: sem rastros, sem túmulo, sem existência. Assim, somente essa memória pode dar conta de resistir, pois ao tentar narrar a morte de Ana, intenta finalmente sepultá-la, funcionando assim a literatura como um túmulo e o trabalho de narração como um ritual de luto. Como nos outros romances, a culpa é parte importante: tradutor de ídiche, esse pai não percebe o envolvimento da filha na resistência pois embrenhado demais está em sua atividade de intelectual.

Considerações finais

O fio de Ariadne perseguido até aqui nos levou ao labor literário como forma de resolução de traumas nos romances de Milton Hatoum. Ação retomada em Gustavo de Bracher (2004) que tenta escrever para elaborar, enquanto Fernando, em *Azul-Corvo*, que não discursa o seu trauma, não o resolve. Enquanto isso, Kucinski (2014) ficcionaliza a

realidade e a problemática dos “desaparecidos” políticos que ainda persiste em 2016. Assim, a elaboração estética desse coloca-se como uma forma de encerrar um ciclo que em Hatoum era ficcional e agora é violentamente real. Essas obras fazem assim uma aposta que passa sobremaneira pela reconstrução do passado através da arte. Reconstrução que tem um tom de resistência pela palavra escrita ao trazer à memória coletiva diferentes possibilidades de leitura.

Segundo Marcos Napolitano:

O isolamento da cultura de direitos nos setores de elite e da classe média de formação superior, ao lado de outros arranjos políticos-institucionais que marcaram a transição negociada com os militares, como a lei da Anistia de 1979, ajudou a construir uma cultura de impunidade. O resultado é que os torturadores e seus superiores escaparam da justiça de transição, processo fundamental para estabelecer bases vigorosas às novas democracias políticas que se seguem ao fim dos regimes autoritários. O trauma e a herança da repressão, portanto, ainda que restrito quantitativamente, foi mais amplo e determinante do que se pensa para a história recente do Brasil (NAPOLITANO, 2014, p.147).

O fato de encontramos em uma literatura contemporânea um volume considerável de obras (muitas vezes de autores já consagrados) que retomam nosso passado ditatorial corrobora a afirmação do historiador. Se a lei de Anistia de 1979 perdoou a guerrilheiros e torturadores, a literatura sofreu o impacto de anos de impunidade e esquecimento institucionalizado.

Nesse sentido, a obra *Fim* (2013), de Fernanda Torres, vai em duas direções: com um mosaico de narradores, o romance conta a história da morte de cada um dos amigos de um grupo que viveu (e vive) na zona sul carioca, jovens adultos no meio do regime militar, que ao recontarem suas vidas não relatam a ditadura. A marca histórica só aparece em uma pequena menção que forma o caráter de um dos casais narrados: Ciro e Ruth, considerados os mais bonitos e descolados, esconderam alguns amigos que estavam vivendo na clandestinidade, mas esse é apenas um pequeno detalhe que parece querer reforçar características daqueles personagens, vistos como uma espécie de casal ideal, o que será desconfigurado ao longo da narrativa. Ou seja, de maneira geral, é possível falar dos anos 1960/1970 sem mencionar um regime autoritário e repressor que torturou e matou centenas de pessoas, mesmo quando se fala de uma classe média, lugar de fala desses narradores?

Essa possibilidade expõe uma disputa da memória do regime ainda em jogo na sociedade brasileira, o que se torna mais sintomático quando esse apagamento acontece em meio aos trabalhos da Comissão da Verdade. Dessa maneira, como acertar as contas com o passado apagando-o das narrativas? Por outro lado, ao contornar o fato construindo narrativas que não se constituem por esse acontecimento, nos permite dizer que, como não mencionado na narrativa, o regime militar se torna então incontornável para quem lê o romance e não o encontra como dado material. Assim, o silenciamento constitui também o romance e também a sociedade.

Desse modo, através do trabalho intelectual, aquele emulado em alguns desses romances, conseguimos começar a refletir sobre esses traumas e heranças. Se isso indica a literatura como palco privilegiado de debate, também aponta, pelas próprias fraturas expostas via ficção, a falta de um debate público sobre esse passado. Emerge daí uma necessidade de reconhecer as ambivalências de nossa formação nacional transpostas ao plano estético como forma também de compreendê-las no plano histórico atual. Assim, este artigo se configura em um esforço analítico que tem como objetivo contribuir para um debate acerca de nossa transição democrática e de seus impasses, bem como de compreender como isso é elaborado esteticamente.

Referências

BRACHER, Beatriz. *Não falei*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. Uma literatura empenhada. In: *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 14ª edição. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de bolso), 2006.

KUCINSKI, Bernardo. *K. – Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política: 1964-69”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Fim de século. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: _____. et al. (Org.) *Escritas da violência*. Vol II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TORRES, Fernanda. *Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.