

LITERATURA E RESISTÊNCIA EM CAIO FERNANDO ABREU: O TESTEMUNHO DOS SOBREVIVENTES

LITERATURE AND RESISTENCE IN CAIO FERNANDO ABREU: THE TESTIMONY OF SURVIVORS

Rosicley Andrade Coimbra¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar um conto e um poema de Caio Fernando Abreu, ambos intitulados “Os sobreviventes”. A partir de algumas considerações da literatura de testemunho, tomaremos a melancolia como uma forma de resistência ao esquecimento e, dessa forma, levantamos a seguinte hipótese: há um imperativo ético (a resistência) que impulsiona personagens e eu lírico a relembrem experiências desagradáveis, dando origem a imagens que tentam simbolizá-las. Partindo desta perspectiva, o olhar melancólico aparece como um *medium* que procura impedir que a memória do passado seja apagada por completo. Nesse sentido, ambos os textos se encontram na convergência de uma memória individual com uma coletiva, servindo como versões não oficiais da história recente do Brasil. Assim, a melancolia presente nos textos deve ser vista mais como resistência ao esquecimento, posto que o melancólico pode ser caracterizado como um indivíduo preso à memória.

Palavras-chave: Memória, Experiência pós-ditatorial, Melancolia, Resistência.

Foram anos em que não se podia viver muito para fora: a repressão política nos empurrava para dentro. Nesse movimento, havia duas opções principais e radicais: ou você caía de cabeça nas drogas ou mergulhava na clandestinidade política.

Caio Fernando Abreu, “Pequenas e grandes esperanças”

1. Considerações iniciais

Em uma crônica intitulada “Pequenas e grandes esperanças”, escrita em 1985, o gaúcho Caio Fernando Abreu faz uma breve síntese dos anos 1970 e afirma que a memória tem sempre uma “tendência otimista de filtrar as lembranças más para deixar só o verde, o vivo”, concluindo que, “[e]ncontrar um único adjetivo para os anos 70 não [seria] tão fácil assim”, pois mais fácil, segundo o autor, seria usar a expressão “anos 70”, como se fosse possível “espremer aqueles dez anos em um único significado, ignorando as nuances todas” (ABREU, 2005, p.141).

De fato, tentar dar uma configuração a todas as contradições dos anos 1970 não é tarefa fácil e nem é desejável, pois seria uma atitude demasiado historicista, já que daria por encerrado todas as questões não resolvidas dessa década. Caio escreve a referida crônica sob os últimos suspiros do regime militar (1964-1985) e tem como ponto de referência para suas reflexões não somente o presente de sua escrita, mas também uma visão decantada da época sobre a qual escreve, ou seja, ele se posiciona num presente cambiante e lança um olhar sobre o passado recente e, de certa forma, busca enxergar alguns eventos que nunca se fecharam em definitivo, mas que foram interrompidos com o golpe de 64. Assim, podemos dizer que Caio se posiciona

¹ Possui Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atualmente é Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG), com apoio de Bolsa CAPES. Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 91-110, jul./dez. 2018. Recebido em: 29 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

como uma personagem testemunhal, porque vivenciou as arbitrariedades da ditadura militar e sentiu na pele a violência de um governo despótico. Na mesma crônica, o escritor diz que “[f]oram anos em que não se podia viver muito para fora: a repressão política nos empurrava para dentro. Nesse movimento, havia duas opções principais e radicais: ou você caía de cabeça nas drogas ou mergulhava na clandestinidade política” (ABREU, 2005, p.141).

De certa maneira, Caio esboça nesse excerto as duas formas de resistência encontradas no período ditatorial em questão: a guerrilha e o desbunde. Como a primeira opção foi rapidamente destruída nos primeiros anos do regime, praticamente reduzida a pó, mesmo depois de ter tentado sobreviver na clandestinidade, restou, portanto, a segunda opção na qual Caio se enquadraria com algumas ressalvas. Esta outra alternativa representou resistir aos projetos e planos do governo militar, como a massificação da população ativa, cujo único objetivo era a extração da mais-valia, possibilitada pelo forte aparato repressivo que visava garantir os lucros cada vez maiores para a elite que sempre esteve aliada ao golpe de 64. Resistir nessa segunda opção foi procurar apoio em um outro lugar, no sonho e na utopia do *flower-power*.

Caio Fernando Abreu, portanto, pertenceu à geração que assistiu ao golpe militar, em 1964, e testemunhou a violenta repressão aos movimentos estudantis, o esmagamento da resistência militante, a cassação dos direitos políticos pelo AI-5, em 1968, a instituição da censura, a prática de tortura, assassinatos, dentre outras barbaridades cometidas pelo regime. Sua obra percorre não apenas um período de exceção, quando liberdades individuais foram suprimidas, mas compreende também o retorno da democracia, em 1985, após um longo, lento e doloroso processo que deixou muitas cicatrizes e feridas abertas. Suas narrativas falam de um Brasil que ainda batalha por uma identidade, conforme afirmou em um depoimento: “Somos hoje um país que perdeu a identidade, o brasileiro não tem mais face e a tarefa do escritor pode ser, de repente, tentar ajudar na reconstituição. Escrevo sobre coisas que estão se passando a todo momento” (ABREU, 2005, p.256).

Como podemos observar, a literatura de Caio Fernando Abreu é testemunha de uma época de extremo autoritarismo, servindo como ponto de partida para reflexões sobre a história não oficial do Brasil e as várias formas de resistência durante o regime militar. No entanto, devemos ressaltar que sua obra não pode ser considerada como “literatura de testemunho” no sentido estrito do termo. Mas é possível fazer uma aproximação com a ideia de “testemunho”, uma vez que o autor e suas personagens podem ser vistos como testemunhas de um contexto autoritário ou mesmo sobreviventes de um estado de exceção. Esta aproximação é possível a partir do momento em que identificamos entre seus personagens indivíduos que estiveram engajados na militância, mas que sofreram uma derrota moral, tendo todos seus sonhos

desmantelados pela repressão, transformando-se em sobreviventes de uma época de utopias e ideais, lançados em um tempo que não os reconhece mais.

Este trabalho se propõe, portanto, a analisar um poema e um conto do autor, ambos intitulados “Os sobreviventes”. Tomaremos como ponto de partida o possível diálogo entre os dois textos, passando pela questão do trauma, bem como do esforço de dar sentido às experiências traumáticas que inviabilizam qualquer projeto coletivo. Outro ponto que os aproxima seria a melancolia, decorrente do sentimento de perda e da estreita ligação com o passado, trazendo no olhar as marcas e os resquícios de um tempo que ficou em suspenso, não se realizando como desejado. Nesse sentido, sobrevivência e derrota se correlacionam, pois os sobreviventes se sentem mais fracassados que vencedores e para que possam efetivamente sobreviver após a derrota, dois outros pontos devem ser considerados: memória e esquecimento. Notaremos, no decorrer de nossa leitura, que existe um grande esforço para esquecer o passado e seguir em frente, empreendendo uma viagem totalmente solitária e sem um rumo definido.

Antes de analisarmos efetivamente os textos, faremos um breve comentário sobre a “literatura de testemunho”, destacando algumas de suas características, para em seguida fazermos uma correlação com o contexto político do Brasil dos anos 1970, isto é, tomando alguns pontos relacionados ao regime militar como um evento traumático, para então adentrarmos à obra de Caio Fernando Abreu.

2. Breves notas sobre a “literatura de testemunho”

A “literatura de testemunho” aparece no século XX em torno dos eventos relacionados à Segunda Guerra Mundial, mais especificamente aos estudos dedicados à *Shoah*, com as narrativas dos sobreviventes dos campos de concentração. O grande paradigma é Primo Levi com o livro *É isto um homem?*, publicado em 1947. Este livro abriu uma série de precedentes para se discutir questões relacionadas à ética e estética no pós-guerra, além de colocar no centro das reflexões dois conceitos importantes: *literatura* e *testemunho*. Não nos deteremos aqui à velha questão “O que é literatura?”, pois não é esse o objetivo deste trabalho. Destacaremos apenas algumas notas sobre o *testemunho* enquanto categoria relevante para se pensar a literatura do século XX.

A partir da obra de Primo Levi, as discussões sobre o testemunho ampliaram suas perspectivas e seu alcance passou para além dos relatos dos sobreviventes dos campos de concentração e passaram a tratar também dos testemunhos de sobreviventes dos regimes ditatoriais, de indivíduos socialmente excluídos da história e marginalizados pela sociedade. Nesse sentido, a literatura de testemunho envolverá não só os estudos dedicados a autores como Primo Levi e aos acontecimentos em torno da *Shoah*, mas também a outros territórios, como os estudos

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 91-110, jul./dez. 2018. Recebido em: 29 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

latino-americanos, que apresentam uma perspectiva diferente, o que faz com que seja possível alargar ainda mais o leque de possibilidades de se tratar do tema².

Um ponto que deve ser considerado é a questão de o termo “literatura de testemunho” se referir a um gênero literário novo, com algumas especificidades, como a convergência do aspecto biográfico com o histórico, tendo no testemunho o ponto de contato. Nesse sentido, teremos a figura da testemunha, que deve ser considerada não somente quem esteve ou participou de determinado evento, mas também quem ouviu e se dispôs a transmiti-lo – seria esta última uma espécie de herdeiro. Logo, a questão da testemunha toca em outro ponto, o da *expressão*. Por esta perspectiva, teríamos então um *testemunho direto*, com a narração de uma história a partir de um ponto de vista de dentro dos acontecimentos, isto é, narrado por quem o vivenciou; e um *testemunho indireto*, com a narração dos acontecimentos por um terceiro, alguém que não esteve presente no evento, mas que possui autoridade e condições suficientes para narrá-lo (VILELA, 2012, p.144).

Como dito antes, nos países da América Latina, a literatura de testemunho deve ser observada sob uma perspectiva totalmente diferente da existente na Europa. A partir anos de 1960, dentro dos estudos hispânicos, por exemplo, teremos a chamada “literatura de *testimonio*”. Uma diferenciação justificada pelo fato desta ter como enfoque realidades históricas distintas das da Europa. Conforme destacou Seligmann-Silva, “na América Espanhola o ponto de partida [do *testimonio*] são as experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres”, bem como as narrativas de perseguição aos homossexuais³ (2005, p.81). Assim, enquanto

na Alemanha a psicanálise, a teoria e a história da memória têm desempenhado já há algum tempo um papel central, na América Latina o *testimonio* é pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas “exemplares”, da tradição da crônica e da reportagem (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.82).

Portanto, para se pensar a questão do *testimonio* na América Latina é preciso levar em consideração, em primeiro lugar, a heterogeneidade cultural do próprio continente. A *Shoah* foi um evento único, o que a torna o *evento central da teoria do testemunho* (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.83, grifos no original); assim, todos os estudos e obras estão e serão relacionados a esse evento

² É preciso salientar que a literatura de testemunho não se restringe à somente essas duas vertentes. Uma grande discussão também se desenvolve acerca dos relatos dos sobreviventes de grandes massacres, como o genocídio armênio, em 1915, até hoje não reconhecido pelas autoridades. Um outro exemplo ficaria por conta dos relatos de sobreviventes das guerras travadas no leste europeu, principalmente na Iugoslávia, na década de 1990. A menção a apenas duas vertentes se deve à questão de recorte e espaço para as discussões neste trabalho.

³ A se pensar nesse último aspecto, poderíamos destacar como exemplo o livro *Antes que anoiteça*, do cubano Reinaldo Arenas, publicado após seu suicídio em 1990. Trata-se de um relato autobiográfico sob o regime de Fidel Castro e a perseguição aos homossexuais.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 91-110, jul./dez. 2018. Recebido em: 29 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

único. Já em relação à América Latina, temos um vasto e diversificado panorama de eventos. Mas um poderia ser tomado como fio condutor da história da própria América: a colonização. Por isso, a literatura de *testimonio* será antes de tudo um “registro da história”, requisitando para si o estatuto de *contra-história*, apresentando “provas do outro ponto de vista, discrepante do da história oficial” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.89). Conforme as palavras de Seligmann-Silva: “Não existe aqui [na América Latina] o *tópos* da singularidade nem o da unicidade do evento testemunhado: pelo contrário, enfatiza-se a continuidade da opressão e a sua onipresença no ‘continente latino-americano’” (2005, p.89). Já em relação à pessoa que fala no *testimonio*, diferentemente da *Shoah*, não temos uma narrativa com forte acento na “subjetividade e indizibilidade da vivência” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.89) ou em questões relacionadas ao trauma. O essencial dentro do *testimonio* é a política da *memória* e da *história*, mas com “tendência para a simbiose entre essas duas formas de lidar com o passado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.89).

O exemplo mais comentado do *testimonio* na América Latina, provavelmente, é o de Rigoberta Menchú, da Guatemala, com *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*, publicado década de 1980. No Brasil, podemos citar Carolina Maria de Jesus, com *Quarto de despejo*, em 1960, e um exemplo bem mais recente seria Luiz Alberto Mendes, com *Memórias de um sobrevivente*, publicado em 2001. São três exemplos que não apresentam qualquer semelhança temática entre si: Rigoberta é líder indígena e relata as atrocidades cometidas contra seu povo na Guatemala; Carolina, mulher, negra e semialfabetizada, relata em seu diário as dores da fome e da vida na favela; enquanto Mendes narra sua infância, as passagens pelas instituições para menores infratores e sua vida em um presídio de segurança máxima, onde encontra redenção na literatura. Como visto, são três histórias bem distintas quanto à matéria. Mas há um ponto em comum, que é a posição ocupada pelos narradores: a marginalidade.

No entanto, para se continuar a falar em testemunho no Brasil, devemos, primeiramente, estreitar um pouco mais a questão relacionada a esse tema, para que assim possamos ampliar a abrangência do conceito e pensar nas narrativas dos sobreviventes da ditadura militar (1964-1985), aqui um evento que pode ser considerado central para o testemunho. A ditadura militar deixou vítimas e, conseqüentemente, traumas, tanto nos sobreviventes das torturas, quanto nas famílias dos desaparecidos e assassinados. Temos, portanto, sobreviventes e testemunhas de um tempo de violência, cujas feridas ainda estão expostas e a memória desses sobreviventes, ainda, continua sendo a principal fonte da história não oficial. A esta altura deve-se pensar em um outro ponto dentro da literatura brasileira pós-ditadura militar: o trabalho do luto. Nesse sentido, a luta dos sobreviventes – ou melhor, das testemunhas – vai de encontro às políticas do esquecimento,

constantemente reforçadas por discursos que buscam apagar um passado recente que deixou centenas de vítimas.

Para Jaime Ginzburg, o estudo do testemunho exige uma concepção de linguagem que esteja associada ao trauma. Desse modo, a escrita seria o “contato com o sofrimento e seus fundamentos, por mais que sejam, muitas vezes, obscuros e repugnantes” (GINZBURG, 2012, p.55). O trauma, o luto e a melancolia aparecem em algumas obras literárias mais atuais⁴ e pensá-los como componentes estruturais de tais obras é interessante não só do ponto de vista literário, mas também histórico. Por persistir e resistir à representação toda e qualquer tentativa de narrar o trauma esbarra em um grande desafio, a linguagem. Mesmo assim, escrever ainda seria uma maneira de expor a dor e de tentar dar uma configuração à cena traumática.

Uma escrita feita a partir da memória dos sobreviventes foge às versões oficiais da história e propõe uma perspectiva diferente; ela cria um ângulo no qual o observador se posiciona em ponto divergente do historiador. Trata-se de uma tarefa que remete à proposta de Walter Benjamin, de “escovar a história a contrapelo” (1994, p.225). Essa tarefa seria contar a história dos vencidos, e para isso recorre-se a uma memória que não está nos livros oficiais, mas a uma experiência que não é mais coletiva (*Erfahrung*), mas sim baseada na vivência (*Erlebnis*) de cada indivíduo. Assim, as narrativas versarão sobre as esperanças de um passado que não se realizou, mas que se quer inscrevê-lo em nosso presente como uma espécie de apelo por um futuro diferente. Para isso, afirma Jeanne Marie Gagnebin, “é necessária a obtenção de uma experiência histórica capaz de estabelecer uma ligação entre esse passado submerso e o presente” (1993, p.58).

É dentro desse esforço de representação que surge a melancolia, espécie de afasia e impotência para se concluir qualquer projeto. Pensar a melancolia, associada à violência, é produtora para analisarmos algumas das produções literárias em contextos autoritários. O melancólico está, de alguma forma, preso ao passado, mas é impelido pelo presente a seguir rumo a um futuro desconhecido, sem perspectivas e, principalmente, sem memória. Segundo Ginzburg, o melancólico está “em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2012, p.48). É nessa mesma direção que caminha Olgária Matos que, na trilha deixada por Walter Benjamin, define o melancólico como “aquele que se prende ao passado, que encontra dificuldades em esquecer”, pois “é memorioso e conserva as esperanças

⁴ Como exemplo podemos citar livros como: *K – relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, *Ainda estou aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva, e *Volto na semana que vem* (2015), de Maria Pilla. Todos com fortes traços autobiográficos.

irrealizadas do passado”. Por esta perspectiva, a melancolia representaria, de acordo com a filósofa, uma forma de resistência contra o esquecimento (MATOS, 1989, p.21).

Assim, diante de uma realidade que busca liquidar toda forma de memória, o melancólico se mostra como o último sobrevivente a carregar carga tão preciosa, a recordação, “que preserva o melhor do que foi e o melhor do que pode ser” (MATOS, 1989, p.21). É nesse sentido que podemos vislumbrar algumas das personagens de Caio Fernando Abreu. Trata-se de indivíduos carregados de memória, sendo este um ponto muito comum em sua obra, a memória como “fator de deslocamento”, pois seus personagens estão sempre em trânsito e “o futuro não significa nada” (ZILBERMAN, 1992, p.141).

3. Caio Fernando Abreu: itinerário de um escritor irremediável

A estreia de Caio Fernando Abreu na literatura se deu em 1970 com *Inventário do irremediável*, um livro de contos, gênero ao qual se dedicará por praticamente toda sua carreira. Com o passar dos anos seus contos passaram por algumas transformações, principalmente em relação aos temas. Fortemente marcado pela escrita de Clarice Lispector em seus primeiros textos, sua obra ganhará uma marca estritamente pessoal a partir dos anos 1980, época de pleno amadurecimento literário, quando seu trabalho com a linguagem será mais intenso, sobressaindo, segundo Gilda Neves da Silva Bittencourt, “a subjetividade de contar, o envolvimento emocional do narrador com o que está sendo narrado, num discurso pleno de sensibilidade e emoção, em que a história propriamente dita se dissolve em meio aos comentários, reflexões e interpretações” (BITTENCOURT, 2012, p.269). E mais, os temas recorrentes na produção do autor nos anos 1970, escritos em “textos cifrados”, com “metáforas enigmáticas e imagens inusitadas”, povoados de “seres estranhos oriundos de outros planos” cedem lugar a uma “investigação profunda do ser humano, revelando seus sofrimentos, suas decepções, seus medos, suas frustrações” (BITTENCOURT, 2012, p.269-270).

Assim, a partir dos anos 1980, as narrativas de Caio F. se destacarão pela “indagação interior” e pela “angústia existencial do homem urbano contemporâneo”, ao mesmo tempo em que “denunciam implicitamente as condições sociais e históricas que o país vivia na época, sobretudo em relação à ditadura militar e ao forte preconceito contra os homossexuais” (BITTENCOURT, 2012, p.270). Dessa forma, conforme já apontado por alguns críticos, entre eles Gilda Neves da Silva Bittencourt, Caio se consolidará como o

porta-voz de uma geração desencantada, pós-Golpe de 1964, e que perdeu as esperanças e o sonho de paz e liberdade, mas ao mesmo tempo, essa voz identifica-se com os jovens da época, na linguagem mais solta e coloquial, nos gostos musicais,

literários e da cultura em geral, frequentemente citados e incorporados aos textos, identificando um tipo de pensamento, de visão de mundo e de postura existencial própria da mocidade “engajada” de tempos difíceis e desesperançados (BITTENCOURT, 2012, p.270).

Caio já havia mostrado um pouco dessa faceta engajada em outros momentos de sua obra, como no conto “Garopaba mon amour”, do livro *Pedras de Calcutá*, de 1977, no qual, inspirado em um evento particular, descreve uma cena de tortura: “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, p.98). Sobre essa passagem, Flora Süssekind afirmou que Caio não se limitou a descrever o horror, isto é, não registrou uma ocorrência, fez documento, diário ou depoimento de experiência vivida, mas fez literatura, fazendo do torturador um “personagem com falas próprias”, incorporando “ao próprio modo de narrar a tensão do que se narra” (1985, p.47).

Jaime Ginzburg também destacou o aspecto político da obra de Caio. Segundo ele, Caio é um escritor de resistência⁵, mas sem contradições, “responsável por alguns dos principais momentos de lucidez crítica com relação à opressão do regime militar, na ficção brasileira” (2012, p.405). A produção do autor perpassa os momentos mais críticos do “autoritarismo militar até o crescimento dos movimentos políticos democráticos” (GINZBURG, 2012, p.403).

Assim, ao lançarmos um olhar sobre a obra de Caio devemos levar em larga consideração todo um contexto de violência de Estado, bem como todos os movimentos externos ao Brasil, ligados às grandes mudanças no pensamento de uma geração que se rebelou contra as estruturas de poder, mas que viu seus sonhos derrotados por regimes autoritários.

Tanto o poema quanto o conto que serão analisados aqui, estão inseridos em um mesmo contexto: a violência de Estado, decorrente do regime militar instaurado no Brasil em 1964, perdurando até 1985. A incursão de Caio Fernando Abreu pelo campo da poesia é pouco conhecida e estudada. O autor mesmo não publicou nenhum livro de poesias, mas apenas poemas esparsos em jornais. O trabalho de recuperação e publicação, incluindo os inéditos, é recente. O livro *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu* é de 2012 e foi organizado por Letícia da Costa Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva. São poemas que abrangem toda a vida literária do autor gaúcho, percorrendo um período que se inicia em 1960 e vai até meados de 1990, correspondendo, portanto, mais de trinta anos de produção. Isto só prova que Caio F. mantinha uma atividade constante de criação não só em prosa, mas também em poesia, relegadas

⁵ A ideia de “resistência” colocada por Jaime Ginzburg se refere mais ao fato de Caio Fernando Abreu ter sido um escritor que, assim como outros, trabalhou temas, sujeitos e lugares que fugiam ao discurso dominante, isto é, imprimindo em sua literatura uma perspectiva diferente, cujo lugar social era marginalizado. Nesse sentido, a figura do homossexual será um dos destaques de uma parte de sua obra, mesmo o autor não querendo que a mesma fosse associada somente a esse tema.

por ele a um segundo plano. O poema selecionado consta neste volume e foi escrito no final dos anos 1970, conforme indicado pelo autor.

Já o conto pertence ao livro *Morangos mofados*, publicado em 1982, e, segundo o próprio autor, a gestação deste livro se deu quase toda na década de 1970. Trata-se de um livro em que, de certa forma, detectamos um tom melancólico em praticamente todas suas narrativas, o que parece ser indício da percepção da falência de todo e qualquer projeto coletivo de futuro, mas também uma preocupação em salvar a memória daqueles tempos. É um livro no qual podemos encontrar o que Idelber Avelar chamou de “incorporação reflexiva” da derrota, ou seja, “o momento em que se aceita a derrota como determinação irreduzível da escrita literária” (2003, p.27). A tese de Avelar nos autoriza a considerar *Morangos mofados* como uma ficção pós-ditatorial, quando a derrota já é parte da própria escrita literária que procura realizar por vias artísticas o trabalho de luto.

Devido à proximidade da escrita dos textos, a década de 1970, conseguimos visualizar alguns aspectos que podem ser tratados à luz do testemunho, ao mesmo tempo em que podemos refletir questões relacionadas à história recente do Brasil, estabelecendo um diálogo entre literatura e história. Como já foi dito, a década de 1970 é considerada o auge do regime militar, mas também é quando este começa a dar demonstrações de arrefecimento. No entanto, isto não o impediu de ainda dar mostras de intenso autoritarismo. Conforme afirmações de Nadine Habert, “a produção cultural durante os anos da ditadura foi marcada pelo clima de censura e repressão, de vigilância permanente, dirigida principalmente contra o pensamento crítico e inovador que não se submetia à ideologia dominante” (1996, p.74). Mesmo com todo esse clima de terror, houve uma série de manifestações que se tornaram significativas e representantes da resistência. No campo das artes, isso representou a busca de novas linguagens e novas formas de criação (HABERT, 1996, p.74).

Vejamos agora como o poema e o conto podem ser vistos à luz das questões levantadas até aqui.

4. “Os sobreviventes”, o poema: o retorno fantasmal

Inicialmente, o que chama a atenção no poema “Os sobreviventes” é o título que pode ser associado à ideia de catástrofe. Mas também podemos associá-lo a um outro poema, com título similar. Trata-se de “O sobrevivente”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado na década de 1930, no livro *Alguma poesia*. É um poema escrito no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e que fala da impossibilidade de se fazer poesia após a barbárie: “Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia” (2013, p.56). Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 91-110, jul./dez. 2018. Recebido em: 29 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

Drummond antecipa o *dictum* adorniano em quase duas décadas, o de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (2002, p.102).

Entretanto, o poema de Caio Fernando Abreu não se afina ao poema drummondiano no que se refere ao contexto. Mesmo assim, ainda é possível pensarmos em sobreviventes de um evento. Estas são algumas conjeturas iniciais, baseadas nas impressões de uma primeira leitura do poema de Caio. Para melhor confirmarmos tais ideias, é preciso que analisemos o poema na íntegra. Segue:

OS SOBREVIVENTES

1. Os sobreviventes⁶
2. às vezes ainda aparecem
3. em busca de papo
4. ou qualquer coisa assim.

5. Ainda trazem os cabelos compridos
6. duas ou três pulseirinhas
7. alguns panos coloridos
8. ou um incenso nas mãos.

9. Só os olhos mudaram.
10. Aquela loucura das pupilas
11. aterrizou, virou espanto
12. de ter virado espanto.

13. Pois um sobrevivente
14. nunca imaginou que pudesse um dia
15. virar sobrevivente de um tempo
16. e de si mesmo. Mas virou.

17. Pelas tardes, de repente,
18. os sobreviventes ainda aparecem
19. procurando nos meus olhos
20. o que nos olhos dele já não existe.

21. Mas nada encontram.
22. Faz tempo, rasguei as fantasias
23. pendurei os colares nas paredes
24. mandei o pano indiano pra lavanderia.

25. Nos reconhecemos assim
26. esbarrando pela noite ou pelas tardes
27. feito zumbis de almas para sempre perdidas
28. no sonho que se foi. E que não volta.

29. O ofício agora é navegar sozinho.
30. Sem razão, sem porto, sem destino,
31. sem irmão nem mapa. Sobre-vivendo
32. à nossa própria morte. E isso é tudo.

Sampa, 23 de julho de 1979.
(ABREU, 2012, p.79-80)

⁶ A enumeração dos versos tem o objetivo de melhor localizar o leitor durante a análise. Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 91-110, jul./dez. 2018. Recebido em: 29 mar. 2018. Aceito em: 10 jul. 2018.

O título nos direciona para uma leitura em que dois aspectos se destacam, a saber: catástrofe e trauma. São palavras-chave para pensarmos a questão do sobrevivente. Para Marcio Seligmann-Silva, o sobrevivente é “aquele que passou por um ‘evento’ e viu a morte de perto” e sua existência/presença “desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade” (2003, p.375). Neste ponto perguntamos: por qual evento passou esse(s) sobrevivente(s)? E por que “ainda” aparecem para o eu lírico?

A maioria dos sobreviventes busca algo: um ouvinte. Sua existência solicita alguém que suspenda toda e qualquer desconfiança em relação à sua história. Um sobrevivente requer atenção, paciência e, principalmente, credulidade. Por mais fantástica e inverossímil que possa parecer sua história, ela é real, pois um sobrevivente é uma testemunha. Seligmann-Silva afirma ainda que “os sobreviventes são aqueles que, como versões modernas e em carne e osso de Ulisses, visitaram ainda em vida o inferno” e a “impossibilidade de narração advém do ‘excesso’ de realidade com o qual os sobreviventes haviam se defrontado” (2005, p.79).

Ao adentrarmos o poema de Caio Fernando Abreu vamos percebendo que não se trata de uma catástrofe nas proporções da *Shoah*. São sobreviventes sim, mas de um outro evento. São testemunhas de um tempo de exceções e extremo autoritarismo, de lutas e de sonhos. Antecipadamente, podemos dizer que a tragédia de suas vidas foi a derrota das utopias. Assim, bem mais que sobreviventes, são também testemunhas de um tempo. A indicação espacial (“Sampa”) e temporal (“23 de julho de 1979”) apontam para um contexto e isto é relevante para a leitura do poema.

O eu lírico inicia o poema falando da existência dos “sobreviventes”. O segundo verso (“às vezes ainda aparecem”), composto de uma locução adverbial (“às vezes”) e um advérbio (“ainda”), ao mesmo tempo em que indica a frequência da aparição dos sobreviventes, também sugere persistência. Sua aparição pode ser vista como um indício, isto é, uma espécie de prova testemunhal da existência de um evento ou de uma época. Como dito antes, além de sobreviventes, são também testemunhas e carregam as marcas de um acontecimento e de um tempo. Portanto, sua aparição não é gratuita. A imagem que o eu lírico sugere dos sobreviventes é de figuras quase incorpóreas, fantasmáticas. E quando aparecem estão sempre em busca de algo: “papo / ou qualquer coisa assim”. Percebe-se, assim, na primeira estrofe, a existência do sobrevivente e sua aparição nada regular, mas persistente, com a lembrança que surge sem ser convocada. Por outro lado, existe também a impressão, sugerida vagamente, de que tal aparição é uma necessidade. Seria a necessidade de contar o que vivenciou? Ou é a necessidade de lembrar?

A segunda estrofe faz uma espécie de descrição dos sobreviventes. O aspecto que apresentam revela traços e objetos de um outro tempo: “cabelos compridos”, “pulseirinhas”, “panos coloridos” “incenso”. Tudo denota que eles se mantêm, de alguma forma, presos àquele tempo. No entanto, a terceira estrofe mostra que algo mudou: “os olhos” estão diferentes. A “loucura” desapareceu. Só ficou o “espanto / de ter virado espanto”. Temos aqui uma prova de que os sobreviventes são figuras deslocadas no tempo, anacrônicas. Transformaram-se em sobreviventes “de um tempo / e de si mesmo[s]”, coisa que nunca imaginaram.

A imagem que se apresenta na terceira estrofe não poderia ser associada ao contexto de uma ação política no sentido de luta e militância, mas sim ao movimento da chamada “contracultura”, dos experimentalismos lisérgicos, dos orientalismos, dentre outras formas de experiências. A esses sobreviventes parece que assusta menos a frustração da luta armada e de um mundo redimido pelo comunismo, do que a volta da carece, de saber que tudo continua do mesmo jeito, de que toda luta foi em vão. O tipo de sobrevivente e de desilusão política que temos no poema não pode ser comparado às narrativas dos sobreviventes da luta armada e dos torturados nos porões da ditadura. Trata-se de sobreviventes de uma época em que se sonhava com mundos utópicos nos quais haveria somente “Paz e Amor”.

Um ponto que chama a atenção é o de que, inicialmente, há no poema uma negativa do eu lírico em falar de si mesmo como um sobrevivente. Os versos da sexta estrofe deixam entrever uma negação de se falar deste passado. Nesse sentido, a aparição dos sobreviventes poderia ser vista como uma espécie de recorrência de uma lembrança que se quer esquecer, mas que teima em voltar quando menos se espera. Essas lembranças que retornam estão muito próximas da repetição da cena traumática. Como já foi dito, o trauma não se deixa representar e essa “incapacidade de simbolizar o choque [...] determina a repetição e a constante ‘posteridade’, ou seja, a volta *après-coup* da cena” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.48). De alguma forma, o eu lírico do poema recorda sua vida ao ver os sobreviventes, pois estes são provas testemunhais de seu passado. Encará-los é encarar o próprio passado e a si mesmo.

Entre a quarta e a quinta estrofes notamos uma aproximação entre o eu lírico, que se mantinha afastado, e os sobreviventes. A quinta estrofe marcaria uma espécie de divisão dentro do próprio poema. É o momento em que o afastamento entre o eu lírico e os sobreviventes começa a diminuir. Esta estrofe apresenta esquema similar ao da primeira. Entretanto, agora há uma marcação temporal mais exata: “Pelas tardes, de repente”. Há, portanto, um momento do dia em que os sobreviventes aparecem e de maneira repentina. O “às vezes” da primeira estrofe é substituído pelo “de repente”.

Assim, ao aparecerem, os sobreviventes procuram nos olhos do eu lírico aquilo “que nos olhos deles já não existe”. Em seguida, na sexta estrofe, a confirmação de que o eu lírico também seria um sobrevivente, que também compartilhou da mesma loucura, dos mesmos sonhos e ideais dos sobreviventes. Também teve cabelos longos, usou pulseirinhas, panos coloridos e acendeu incenso. Mas abandonou tudo: “rasguei as fantasias / pendurei os colares nas paredes / mandei o pano indiano pra lavanderia”.

Podemos dizer que a aparição dos sobreviventes se dá também no eu lírico. De alguma forma, esse eu lírico recalcou seu passado. Mas as imagens desse passado estão sempre voltando. As tardes aparecem como momento crítico no qual as lembranças surgem, trazendo junto os sobreviventes. E, apesar da negação do eu lírico, ele também é um sobrevivente e se reconhece como um igual ao dizer, na sétima estrofe, que ele e os sobreviventes se reconhecem “esbarrando pela noite ou pelas tardes / feito zumbis de almas para sempre perdidas / no sonho que se foi. / E que não volta”. São nesses momentos em que as lembranças retornam com maior intensidade e o eu lírico esbarra em si mesmo no passado.

A última estrofe é conclusiva e apresenta a única saída possível: a solidão. O que os unia outrora eram as ideias, os sonhos, as utopias. Mas os projetos coletivos se esfacelaram. Tudo é morto, inclusive os sonhos e as vontades. Percebemos que não existem mais referências para o eu lírico. Estão todos esvaziados de qualquer projeto.

O que resta é a possibilidade de uma viagem que deve ser feita solitariamente, sem companheiro algum. “Sobre-viver” à própria morte seria aprender como sobreviver em um mundo no qual aqueles sonhos não são mais possíveis. Um mundo no qual o passado é perdido e o futuro incerto.

O encerramento do poema é melancólico. O poema é o testemunho de uma perda, mas que não é física e sim moral. Temos uma internalização da derrota, isto é, o momento em que a derrota é aceita. Toda aquela loucura que marcou uma geração da qual Caio Fernando Abreu fez parte, cheia de sonhos e ideais, cuja definição poderia ser dada em duas palavras: *contestação* e *rebelião* (PAES, 2001, p.20), se viu esmagada pelo autoritarismo. A chamada “contracultura”, que contestou todas as estruturas do poder, fosse capitalista ou socialista, se viu expropriada de todos aqueles sonhos. Viu pouco a pouco o lema “Paz e Amor” ir perdendo força e sendo calado pela força.

Em certa medida, o poema nos traz um sujeito que perdeu a capacidade de acreditar em sonhos e em qualquer forma de esforço coletivo. A sensação de perda deixada pelo último quarteto do poema cria a imagem do sujeito extremamente melancólico e assombrado, “às vezes”, “de repente” ou “ainda”, pelos fantasmas do passado. Os sobreviventes teimam em

aparecer, porque são restos de um passado não resolvido; um passado que comportava um futuro que não aconteceu. Os sobreviventes do poema de Caio estão presos a esse passado, presos a um eterno devir, trazendo com eles uma memória que resiste ao esquecimento.

A perda dos sonhos dá origem à melancolia, pois é uma perda de natureza mais ideal. “O objeto [perdido] não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor” (FREUD, 2011, p.51). A melancolia é considerada uma patologia por Freud, pois é uma espécie de perturbação do sentimento de autoestima. Segundo ele, a melancolia “se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (FREUD, 2011, p.47). O melancólico expõe sua precariedade, além de perder “o interesse pelo mundo externo, inibe suas atividades e diminui os sentimentos de autoestima” (GINZBURG, 2012, p.183).

O poema, mesmo sendo uma tentativa de dar configuração a uma experiência individual, também pode ser lido como uma tentativa de configurar um trauma coletivo. A oscilação entre sobrevivente e sobreviventes, no poema, pode ser a marca dessa coletividade. Como dito, Caio Fernando fez parte da geração da *contracultura*, viajou pelo mundo e viveu intensamente novas experiências, mas sempre sentiu que algo faltava a si e é dessa falta que se alimenta sua literatura.

5. “Os sobreviventes”, o conto: a aceitação da derrota

Um pouco diferente é a perspectiva que temos no conto “Os sobreviventes”. Mas o tom melancólico permanece, guardadas as proporções. Temos dois amigos, não nomeados – apenas indicados como Ele e Ela –, que falam da partida dele para o Sri Lanka. Contudo, este é o mote para que ela comece a fazer uma espécie de desabafo: “ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, a velha *angst* [...] tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso” (ABREU, 2005, p.27). Qual seria a origem dessa angústia? Podemos suspeitar que é em relação ao futuro, uma vez que viveram intensamente os anos anteriores:

ai que gracinha nossos livrinhos de Marx, depois Marcuse, depois Reich, depois Castañeda, depois Lang embaixo do braço, aqueles sonhos todos colonizados nas cabecinhas idiotas, bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50 em Paris, 60 em Londres ouvindo *here comes the sun comes the sun little darling*, 70 em Nova York dançando disco-music no Studio 54 [...] (ABREU, 2005, p.27).

Como podemos perceber, pertencem à geração que viveu intensamente os anos 1960 e 70. Mas que se encontram agora em estado letárgico, sem esperanças, pois o sonho acabou, como declarou John Lennon. A própria personagem deixa explícito que nos anos 1980, no qual

estavam, nada havia restado de toda aquela garra de antes: “80 a gente aqui mastigando esta coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse azedo na boca” (ABREU, 2005, p.27). Na verdade, o que resta é apenas o gosto amargo da derrota, “esse nó no peito”, dirá ela. Ou seja, apesar de tudo, de sua “cabecinha privilegiada”, do “potencial criativo”, da “lucidez libertária” e do “bababábababá” (ABREU, 2005, p.28) nada aconteceu. Tudo se frustrou e ela, com todo seu potencial revolucionário contra o sistema, teve que se render ao mesmo sistema, e trabalhar durante oito horas numa “multinacional fodida” (ABREU, 2005, p.28).

A palavra *companheiro* aparece com clareza e é um indício de que os dois personagens seriam militantes, verdadeiros “sobreviventes” da luta contra a ditadura militar. O que diferencia o antes do agora é que, quando estavam engajados, havia um ideal e, diante das adversidades, havia sempre palavras de conforto: “anoiteci, roubaram minha esperança, enquanto você, solidário & positivo, apertava meu ombro com sua mão apesar de tudo viril repetindo reage, *companheira*, reage, a causa precisa dessa tua cabecinha privilegiada [...]” (ABREU, 2005, p.28). No presente não existe mais os mesmos gestos, mas o contrário, ele (o amigo) não tem mais aquela atitude, pois não há mais causa alguma, e é ela quem pede – quase implora – por um pouco de incentivo:

[...] como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca este gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza [...] (ABREU, 2005, p.29).

Ao analisar este conto, Jaime Ginzburg destacou que, “embora recuperada, a personagem reconhece estar impotente com relação às possibilidades de transformação da sociedade” (2012, p.425). Dessa forma, seu pedido pela exortação do companheiro é mais uma súplica desesperada, pois assim como ela, ele também está vazio de perspectivas. A perda do objeto ideal, que pode ser entendido como os ideais libertários e revolucionários, criou um vazio difícil de preencher, principalmente pelas palavras.

Ginzburg afirma também que o conto se “encerra expondo o esvaziamento do desejo dos personagens”, e que nenhum objeto é “capaz de trazer satisfação, garantir prazer, dotar a vida de sentido” (GINZBURG, 2012, p.427). O que vemos nas linhas finais é o insistente e frustrante desejo em acreditar em alguma coisa; daí a insistência na repetição de expressões como “axé, axé, axé, *odara!*”, espécies de mantras que ela vai repetindo enquanto ele vai saindo. Ginzburg diz ainda que o conto de Caio Fernando Abreu pode ser lido alegoricamente, seguindo a proposta de Idelber Avelar sobre a literatura pós-ditatorial latino-americana. De acordo com ele, “Os sobreviventes’ propõe uma imagem negativa e corroída do país, em contraste ostensivo com o

nacionalismo ufanista dominante na propaganda de Estado da década de 1970” (GINZBURG, 2012, p.427).

O conto apresenta personagens extremamente melancólicos, que viveram toda a efervescência dos anos 1960, passando pelos 70 até chegar aos 80. Do mundo *underground* ao *rock*, passando pela psicodelia e por Woodstock, viveram a loucura das utopias, das contestações e das revoluções. Mas o que restou de tudo isso? “Cultura demais mata o corpo da gente, cara”, diz ela em outro momento. Teria sido o excesso de cultura? Não se pode afirmar isso com certeza. O que há de certo é o gosto amargo da derrota, como morangos mofados.

Os anos de 1980, momento atual dos personagens, é visto sem qualquer perspectiva positiva, principalmente no campo da política – basta mencionar as medidas nada populares que o governo militar estava tomando desde os anos 1970. A narrativa do conto é indício de uma fratura na forma de se conceber tudo isso. O foco narrativo é fragmentado. As vozes se cruzam e se confundem num jogo que confunde o próprio leitor. A escolha por esse tipo de narrativa é totalmente deliberada. Uma narrativa tradicional, bem ordenada, soaria demasiado falsa para tratar tais questões. Tudo isso exige um tipo de narrativa que demonstre a impossibilidade de se falar sobre o trauma. As narrativas modernas demonstram esta incapacidade de organizar de maneira coerente o passado e o futuro; assim, os textos terão uma configuração caótica, fragmentária. As narrativas serão configuradas por cacos e estilhaços. O narrador, diferente do narrador tradicional tratado por Benjamin, será o que Jeanne Marie Gagnebin chamou de “trapeiro” ou “narrador sucateiro”, um “catador de sucata e de lixo”, que “recolhe os cacos, os restos, os detritos”. Nesse sentido, o “narrador sucateiro” recolheria o que foi descartado pelo discurso histórico, isto é, aquilo que a história oficial não sabe o que fazer (GAGNEBIN, 2006, p.53-54).

Tratar aspectos relacionados ao trauma, como a solidão e a melancolia tornam-se questões centrais dentro da literatura moderna. No conto de Caio os personagens são testemunhas de que a literatura enfrenta “domínios como a inviabilidade extrema de representação e o silenciamento, em que a significação das palavras não dá conta do horror vivido como trauma” (GINZBURG, 2012, p.178). Para os personagens, sobreviver não se configurou em uma vitória, mas sim em uma verdadeira derrota. O gosto amargo que sentem constantemente é o gosto da derrota. Independente de qualquer ação, não há um futuro a se vislumbrar, pois o único futuro possível pertenceria àquele passado de sonhos. Luana Teixeira Porto reconheceu que “os personagens são sobreviventes de uma geração que lutou contra o sistema político e social e cuja resistência foi enfraquecendo com o tempo”, daí essa “descrença perante a vida e o sistema social do qual fazem parte” (2010, p.80). Pela perspectiva de Porto

temos dois personagens melancólicos, reconhecíveis “diante da alusão à experiência da perda de condições psíquicas, ideológicas e físicas” que se traduzem em “lamentação do presente em relação a passado” (2010, p.81).

Os personagens vivem, portanto, presos a uma espécie de limbo. A melancolia os acorrenta à memória do passado e os torna impotentes. O isolamento invalida qualquer ação coletiva. “A perspectiva melancólica, afirma ainda uma vez Jaime Ginzburg, suspende os valores coletivos convencionais e coloca em questão o teor traumático da realidade, o impacto violento da História e a dificuldade de superar dilemas associados ao passado” (2012, p.411).

6. Considerações finais

Os textos escolhidos têm em comum muito mais do que o título. A melancolia, relacionada à perda e à derrota os aproxima, assim como a impossibilidade do resgate do antigo vigor, da antiga força que os impulsionava. As experiências resultantes não foram totalmente assimiladas no sentido de uma formação (*bildung*). O cotidiano também se mostra inquietante, pois não apresenta nada que possa ser transformado em um projeto ou traduzido em uma experiência coletiva. A ação do eu lírico e dos personagens do conto nos dão a exata medida de uma geração que abandonou todos os sonhos. De um lado, toda a força dos loucos revolucionários e rebeldes lutando contra o sistema; de outro, jovens lutando frente à frente contra um regime autoritário. O que há em comum entre eles? A derrota. O inimigo os derrotou sem muito esforço. A antiga garra desvaneceu.

Sob a perspectiva da literatura de teor testemunhal, os dois textos conseguem elaborar um posicionamento crítico, articulando não só o elemento estético, mas também o histórico. Isso traz para o campo das reflexões questões também não resolvidas no campo político. Os indivíduos anônimos apresentam uma versão da história; uma versão construída com o que foi rejeitado oficialmente. Os sobreviventes de eventos traumáticos existem e resistem. Além de sobreviventes são testemunhas e como tal buscam por um ouvinte. Nestes termos, as palavras de Jeanne Marie Gagnebin são oportunas para pensarmos a testemunha. Segundo ela:

Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (2006, p.57).

Portanto, temos aí um novo sentido atribuído à testemunha. Testemunha seria também aquele que ouve uma história até o final e a carrega consigo. A necessidade imposta aos

sobreviventes de testemunharem seu tempo requer como contrapartida um ouvinte. No entanto, esse ouvinte não deverá ser passivo diante de uma história narrada por um sobrevivente. Deverá ele, o ouvinte, tornar-se também uma testemunha, pois somente com a transmissão – sempre problemática – de uma vivência é que se conseguirá estabelecer uma História a partir do ponto de vista dos sobreviventes da derrota.

A morte da testemunha significaria o fim da possibilidade de se contar o outro lado dessa história. Retomar o passado significaria captar aquele relampejo do qual falou Walter Benjamin e somente o historiador teria esse dom, sobretudo se estiver convencido de que “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1994, p.224). Provavelmente, o inimigo a que Benjamin se referia fosse o esquecimento, pois a grande luta de um sobrevivente não diz respeito somente à busca por um ouvinte, mas também diz respeito à luta contra o esquecimento. A luta que percebemos nos dois textos é entre a memória e o esquecimento. De um lado, lutar para que o horror não seja esquecido; do outro, também é preciso esquecer para sobreviver, ou melhor, é preciso “sobre-viver”.

O eu lírico do poema e o personagem masculino do conto parecem exercitar uma possível saída, isto é, se apoiam no esquecimento para continuar a viver. O eu lírico rasgou as fantasias e o personagem “ele” parte para o Sri Lanka, procurando deixar para trás seu passado. Já “ela” permanece presa no apartamento, uma metáfora do fechamento em si mesma. Tanto o eu lírico quanto o personagem (“ele”) do conto entenderam que para seguir adiante é preciso, às vezes, do esquecimento.

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze a short story and a poem by Caio Fernando Abreu, both named “The survivors”. From some considerations in the literature of testimony, we will take melancholy as a form of resistance to forgetfulness and, in this way, we create the following hypothesis: there is an ethical imperative (the resistance) that drives characters and I lyrical to remember unpleasant experiences, giving originate images that try to symbolize them. From this perspective, the melancholic look appears as a medium that seeks to prevent the memory of the past from being completely erased. In this sense, both texts are in the convergence of an individual memory with a collective, serving as unofficial versions of the recent history of Brazil. Thus the melancholy present in the texts must be seen more as resistance to forgetfulness, since the melancholic can be characterized as an individual attached to memory.

Keywords: Memory, Post-dictatorship experience, Melancholy, Resistance.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Os sobreviventes. In: _____. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. Pequenas e grandes esperanças. In: _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. Garopaba mon amour. In: _____. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. Os sobreviventes. In: _____. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. Organização de Letícia da Costa Chaplin & Márcia Ivana de Lima. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida; traduzido por Julia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O sobrevivente. In: _____. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AVELAR, Idelbar. Introdução. Alegoria e pós-ditadura. In: _____. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto brasileiro do final do século XX. In: GOMES, Gínia Maria. (org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória e libertação. In: _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: _____. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

_____. Exílio, Memória e História: notas sobre “Lixo e Purpurina” e “Os Sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In: _____. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

_____. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In: _____. *Crítica em Tempos de Violência*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

_____. Morte e Melancolia. In: _____. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2012.

HABERT, Nadine. *A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebelião, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: _____. (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____. (org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

_____. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados: melancolia e crítica social*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

VILELA, Eugénia. Do testemunho. *Revista de Filosofia Princípios*. Natal (RN), v.19, n.31. Janeiro/junho de 2012, p.141-179.

ZILBERMAN, Regina. Existência urbana e ficção atual. In: _____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.