

**JULIANE VARGAS WELTER**

**EM BUSCA DO PASSADO ESQUECIDO:**

**Uma análise dos romances *Onde andar Dulce Veiga?*, de Caio Fernando  
Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque**

**PORTO ALEGRE**

**2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ÁREA: ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA E LUSO-AFRICANAS**  
**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**EM BUSCA DO PASSADO ESQUECIDO:**  
**Uma análise dos romances *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando**  
**Abreu, e *Benjamim*, de Chico Buarque**

**JULIANE VARGAS WELTER**  
**ORIENTADOR: PROF. DR. HOMERO VIZEU ARAÚJO**

Tese de doutorado em Literatura Brasileira  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutora pelo Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE**  
**2015**

#### CIP - Catalogação na Publicação

Welter, Juliane Vargas

Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu, e Benjamim, de Chico Buarque / Juliane Vargas Welter. -- 2015.  
267 f.

Orientador: Homero José Vizeu Araújo.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Literatura e Sociedade. 2. Literatura Brasileira. 3. Caio Fernando Abreu. 4. Chico Buarque. 5. Redemocratização. I. Araújo, Homero José Vizeu, orient. II. Título.

*Catar feijão se limita com escrever;  
Jogam-se os grãos na água do alguidar  
E as palavras na da folha de papel;  
E depois joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
Água congelada, por chumbo seu verbo;  
Pois, para catar esse feijão, soprar nele,  
E jogar fora o leve e o oco, palha e eco.*

*Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
O de que entre os grãos pesados entre  
Um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
Um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo, não quando ao catar palavras:  
A pedra dá a frase seu grão mais vivo:  
Obstrui a leitura fluviante, flutual,  
Açula a atenção, isca-a com o risco.*

(João Cabral de Melo Neto)

## **Agradecimentos**

Se é legítimo dizermos que o trabalho intelectual de escrita é solitário, também é justo expormos que ele se vale de uma rede de contribuições de instituições e pessoas. Ao longo desses quatro anos de doutorado não foram poucas as ajudas recebidas, assim, todas as instituições e pessoas citadas neste agradecimento fazem parte dessa caminhada e foram fundamentais cada um à sua maneira e a seu tempo.

Em primeiro lugar, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelos últimos 13 anos (graduação, mestrado e doutorado) de educação pública e de qualidade. Da graduação no curso de Letras aos últimos dias de escrita da tese, sempre encarei a UFRGS não apenas como um espaço de formação, mas também como um grande espaço de vivências no qual meu amadurecimento intelectual e político decorreu dentro e fora das suas salas de aula.

Agradeço ao Instituto de Letras, a seus/suas funcionários/as e professores/as, que foram determinantes na minha formação intelectual. Muitos funcionários/as e professores/as se fizeram presente em minha trajetória, por isso faço questão de expressar meus agradecimentos à instituição que eles representam. Reforço também meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Letras, ao qual estive vinculada durante o Mestrado e o Doutorado.

Agradeço à Fundação CAPES, pela bolsa de estudos concedida no Brasil, bem como pela bolsa de estudos concedida pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. Saliento a importância da atividade de pesquisa acadêmica nesses âmbitos e a oportunidade de ter conhecido outras realidades universitárias, internacional e nacionalmente. Em tempos de expansão das universidades e instituições de ensino superior, ressalto o dever de alunos/as, pesquisadores/as, técnicos/as e professores/as em batalhar por ainda mais recursos e pela consolidação dessas oportunidades, que hoje são privilégios, mas que devem ser encaradas como um direito de todos.

Agradeço também ao meu orientador, Prof. Homero Vizeu Araújo, pelos últimos 7 anos de convivência e aprendizagens. Nossas conversas sempre foram estimulantes para o andamento do trabalho e, diante disso, tenho certeza que sua contribuição está presente em cada página da presente tese, bem como em minha formação intelectual. Estendo meus agradecimentos também a Profa. Maria Graciete Besse, que tão gentilmente me acolheu no

Seminário Études Lusophones na Univesité Paris-Sorbonne. Essa experiência não apenas foi intelectualmente estimulante, mas também uma vivência fundamental para o andamento deste trabalho.

Gostaria de agradecer também aos professores Antônio Barros e Antônio Sanseverino, leitores criteriosos do meu exame de qualificação; ao Prof. Antônio Sanseverino agradeço também a leitura e avaliação do projeto de tese, ainda em 2012, bem como a acolhida para o estágio de graduação naquele mesmo ano. Não tenho dúvidas de que seu envolvimento com meu trabalho foi de fundamental importância para minha formação intelectual.

Agradeço também aos professores que compõem a banca desta tese, Prof. Antônio Sanseverino, Prof. Benito Schimdt e Profa. Eleonora Camenietzki pelo aceite do convite, pela leitura cuidadosa e pelas contribuições à tese.

Não posso deixar de agradecer também ao grupo de pesquisa “Literatura Brasileira em Dinâmica Desigual e Combinada no Ocidente”, mais conhecido como “Onde tem bambu vai flecha”. Coordenado pelo Prof. Homero Araújo e composto pelos/pelas colegas Giovani Orlandini, Juliana Terra, Mariana Klafke, Octávio Reis, Olívia Barros e Tiago Schiffner. O grupo foi um dos principais amparos intelectuais e, porque não dizer, emocionais deste trabalho. Foram tantos os debates, as risadas e os “quarupes” que é difícil de medir a gratidão aos *bambuzeiros*. Um agradecimento especial à Mariana e Olívia, que acreditaram na minha ideia e foram fundamentais para que o Seminário Literatura e Ditadura, ocorrido nesta universidade em 2014, se tornasse uma realidade.

Às amigas Gabriela Luft e Karina Lucena, um “muito obrigado” especial. Companheiras de empreitadas acadêmicas e extra-acadêmicas, me agraciaram com a amizade e com as inúmeras ajudas ao longo desses anos de pós-graduação: revisões, *resumens*, livros, dicas, incentivos e também muita cumplicidade. A elas minha gratidão eterna.

Destaco também um singelo mas importante agradecimento aos pesquisadores das obras de Caio Fernando Abreu que gentilmente me enviaram seus trabalhos: Isabella Marcatti e Rodrigo Peixoto Abreu.

Não gostaria de esquecer de nenhum dos/das amigos e amigas que participaram dessa caminhada seja dividindo as alegrias do doutorado (ou as reclamações), dividindo uma cerveja em um bar, ou pegando um livro na biblioteca para mim, ou simplesmente torcendo para que tudo desse certo, a vocês meu muito obrigada: Alessandra Gasparotto, Cássia Silveira, Gabriel Berute, Guinter Leipnitz, Laura Hahn, Natascha Franzen, Pablo Fernandes,

Paulo Ott, Tiago Ribeiro e Rodrigo Weimer. E um agradecimento especial à Muriel Freitas, amiga de todas as horas que esteve ali dando colo e colocando cerveja no copo.

Agradeço também aos meus pais, Mareci Vargas e Julio Welter, e ao meu irmão, Matheus Welter, pelo apoio incondicional, material e emocional. Eles sempre acreditaram em mim e essa força foi essencial para tornar a jornada mais tranquila.

Ao Fernando Pureza, meu maior *supporter*, que não só torceu e apoiou este trabalho (e o leu muito!), mas também suportou esses últimos momentos de escrita. A ele, qualquer agradecimento seria injusto, porque a sua ajuda está com certeza em parágrafo da tese e de minha vivência. Assim, em uma tentativa de síntese, agradeço a ele a companhia e o companheirismo (e um recado: agora eu vou ter tempo para ler a tua tese!).

## RESUMO

Entendendo a literatura como palco de exposição de impasses e de (re)elaboração da memória coletiva e individual, esta tese busca analisar a literatura brasileira aliando forma literária e processo histórico-social. Para isso, investigaremos dois romances, *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu, e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, publicados já na redemocratização mas que dialogam com o nosso passado recente: a ditadura civil-militar. A partir do contraste entre esses romances, procura-se refletir sobre uma sequência na história da literatura brasileira que compreende a emulação de um processo histórico específico: a redemocratização, problematizada a partir de narradores ou protagonistas que rememoram um passado esquecido colocando-se, no presente, como testemunhas culpadas. O movimento argumentativo se orientará a partir das discussões de Roberto Schwarz em “Cultura e Política: 1964-1969” aliando conceitos que nos permitem fazer um traçado panorâmico das relações entre a literatura e o processo histórico, entre eles o nacional-desenvolvimentismo, o *romantismo revolucionário*, a modernização conservadora, a indústria cultural e o movimento contracultural. Vinculam-se a esses termos categorias como experiência, memória, esquecimento, trauma e testemunho, bem como o ponto de vista da morte e a ciclicidade como forma, dispositivos que contribuem para uma análise estrutural das presentes obras. Intenta-se assim refletir sobre a mediação feita pela literatura contemporânea que olha em retrospecto para o regime autoritário e problematiza a redemocratização, assim como investigar essa literatura entendendo-a como parte de um processo literário específico.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu. Chico Buarque. Esquecimento. Testemunho. Redemocratização.

## RESUMEN

Se comprende la literatura como escenario de exposición de contiendas y de (re)elaboración de la memoria colectiva e individual; por lo tanto, esta tesis analiza la literatura brasileña aliando forma literaria y proceso histórico-social. Para ello, examinaremos dos novelas: *Onde andar Dulce Veiga?* [*¿Dónde andar Dulce Veiga?*] (1990), de Caio Fernando Abreu, y *Benjamim [Benjamín]* (1995), de Chico Buarque, publicadas ya en la redemocratizaci3n pero en diálogo con el pasado reciente de Brasil: la dictadura civil-militar. A partir del contraste entre esas novelas, se busca reflexionar sobre una secuencia en la historia de la literatura brasileña que comprende la emulaci3n de un proceso hist3rico específico: la redemocratizaci3n, problematizada a partir de narradores o protagonistas que rememoran un pasado olvidado ubicándose, en el presente, como testigos culpables. El movimiento argumentativo se orientará a partir de las ideas de Roberto Schwarz en “Cultura e Política: 1964-1969” [“Cultura y política: 1964-1969”] aliando conceptos que nos permiten hacer un trazado panormico de las relaciones entre la literatura y el proceso hist3rico, es decir, el nacional-desarrollismo, el *romanticismo revolucionario*, la modernizaci3n conservadora, la industria cultural y el movimiento contracultural. Se vinculan a esos términos categorías como experiencia, memoria, olvido, trauma y testimonio, así como el punto de vista de la muerte y la ciclicidad como forma, mecanismos que contribuyen para un análisis estructural de las obras. Se intenta así reflexionar sobre la mediaci3n que hace la literatura contempornea al mirar en retrospecti3n el régimen autoritario y problematizar la redemocratizaci3n, así como investigar esa literatura comprendindola como parte de un proceso literario específico.

**Palabras clave:** Caio Fernando Abreu. Chico Buarque. Olvido. Testimonio. Redemocratizaci3n.

## ABSTRACT

Understanding literature as a stage for exposition of impasses and of (re)laboration of collective and individual memory, this thesis intends to analyze Brazilian literature allying literary form and socio-historical process. For this, we shall investigate two novels, Caio Fernando Abreu's *Onde andar Dulce Veiga* (1990) and Chico Buarque's *Benjamim* (1995), both published in the redemocratic period, but that establish a dialogue with our recent past: the civil-military dictatorship. From the contrast in between these two novels, we intend to reflect about a sequel in the history of Brazilian literature that comprehends the emulation of a specific historical process: the redemocratization, problematized from narrators or protagonists that recollect a forgotten past putting themselves, in the present, as guilty witnesses. The argumentative movement orients itself from the discussions of Roberto Schwarz's "Cultura e Política: 1964-1969", allying concepts which allow us to panoramically trace relations between literature and historical process, as to say, the national-developmentalism, the *revolutionary romanticism*, the conservative modernization, the cultural industry and the countercultural movement. These terms are tied to categories as experience, memory, obliviousness, trauma and testimonial, as well as the death point of view and the cyclicity as form, both being devices that contribute to an structural analysis of the present novels. We intend to reflect about the mediation made by contemporary literature that looks backwards to the authoritarian regime and problematize the redemocratization, as well to investigate this literature understanding it as part of a specific literary

**Keywords:** Caio Fernando Abreu. Chico Buarque. Obliviousness. Testimonial. Redemocratization.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>TEMPORALIDADES: DO PROJETO DE INTEGRAÇÃO NACIONAL À (RE)INVERSÃO DA ORDEM.....</b>	<b>24</b>
1.1	“MÚSICA DE TOM, NA MINHA CABEÇA, É CASA DE OSCAR” .....	24
1.1.1	“TODOS VÃO DIZER QUE SEMPRE FUI UM LOUCO, UM ROMÂNTICO, UM ANARQUISTA” .....	43
1.2	“NÃO DÁ MAIS PARA DIADORIM” .....	56
1.2.1	“VEJA SÓ QUE COISA MAIS INDIVIDUALISTA, ELITISTA, CAPITALISTA, SÓ QUERIA SER FELIZ” .....	73
1.3	“REVOLUÇÃO NO BRASIL TEM UM NOME”: OS ECOS DA DITADURA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA, UM PANORAMA .....	87
<b>2</b>	<b>OS ROMANCES.....</b>	<b>108</b>
2.1	“ALGUMA COISA ACONTECE NO MEU CORAÇÃO/ QUE SÓ QUANDO CRUZA A IPIRANGA E A AVENIDA SÃO JOÃO”: DULCE VEIGA .....	108
2.1.1.	ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? A BUSCA FORMAL.....	119
2.1.2	“EU NÃO TIVE CULPA”: O ACERTO DE CONTAS DO NARRADOR.....	135
2.1.3	“EU NÃO SOU IGUAL A ELES, ELES SABEM DISSO”: OS DESVIANTES .....	142
2.2	“GOSTOSA, QUENTINHA, TAPIOCA”: BENJAMIM.....	157
2.2.1	“EU MATEI A TUA MÃE”: O ACERTO DE CONTAS DO PROTAGONISTA .....	165
2.2.2	“ONDE ANDARÁ CASTANA BEATRIZ?” A LENTE DO NARRADOR.....	180
<b>3</b>	<b>O CONTRASTE .....</b>	<b>191</b>
3.1	“E DE SÚBITO A LEMBRANÇA ME APARECEU”: MÁRCIA F. E ARIELA MASÉ.....	191
3.2	“LINDONÉIA DESAPARECIDA”: DULCE VEIGA, SAUL E CASTANA BEATRIZ .....	198

3.3 “PERDI A PONTE QUE DÁ PASSAGEM PARA O FUTURO E ESTOU ACORRENTADO AOS FANTASMAS”: OS NARRADORES E SEUS PROTAGONISTAS .....	211
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>219</b>
<b>REREFÊNCIAS.....</b>	<b>230</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>248</b>
ANEXO A: As canções de Onde andaré Dulce Veiga? .....	249
ANEXO B: Capa de Morangos Mofados 8ª edição .....	256
ANEXO C: Capa de Onde andaré Dulce Veiga? Edição Companhia das Letras.....	257
ANEXO D: Capa de Onde andaré Dulce Veiga? Edição editora Agir. ....	258
ANEXO E: Sumário cartográfico de Onde andaré Dulce Veiga? .....	258
ANEXO F: O Atlas do romance .....	262

## INTRODUÇÃO

Trabalhar com literatura contemporânea é deslocar-se por caminhos escorregadios e novos que permitem o salto criativo possibilitado pela falta de acúmulo crítico, contudo impossibilitam o distanciamento temporal que pode levar à sofisticação do argumento. Ao mesmo tempo, entendemos aqui que o recorte temporal arbitrário fechado em si mesmo e sem articulações tem mais a esconder do que a mostrar sobre essa produção literária. Por isso, começamos nossa análise explicitando que entendemos a literatura brasileira como um sistema que passa por um projeto de nação, seu sequestro pelo regime militar e sua posterior reflexão sobre as consequências desse processo, que implica inclusive em uma produção que se quer fora desse sistema. Assim, centrar-nos-emos principalmente na reflexão dessas consequências analisando dois romances publicados após a primeira eleição democrática para presidente (1989), ou seja, após a abertura política definitiva. Esta pesquisa entende essa produção como central em um arco que vai da construção do projeto de nação até a problematização da existência desse projeto. É nessa seara que a presente tese se insere: refletir sobre uma produção literária recente em diálogo com dois processos históricos próximos, o regime ditatorial e a redemocratização, e que ainda geram muitos debates e polêmicas<sup>1</sup>.

Analisaremos, nas páginas que seguirão, dois artistas consagrados, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque. O primeiro, contista por excelência, ganhará uma série de prêmios literários e será aclamado quando da publicação do livro de contos *Morangos Mofados* (1982)<sup>2</sup>; o segundo, como cancionista, dispensa apresentações, como romancista fez enorme

---

<sup>1</sup> Para termos uma ideia, em 2014, no aniversário do golpe civil-militar de 1964, uma série de estudos historiográficos foram publicados revisitando o assunto, apontando para novos caminhos interpretativos e gerando uma série de polêmicas. Para maiores detalhes ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014. v. 1; REIS FILHO, Daniel Aarão. (Org.); RIDENTI, Marcelo. (Org.); MOTTA, Rodrigo. P. S. (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil - 50 anos do golpe de 1964*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014. v. 1; GOMES, Ângela de Castro; FERREIRA, Jorge. *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Cultura política brasileira e modernização autoritária. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014; NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014; VILLA, Marcos. *Ditadura a brasileira 1964-1985: A democracia golpeada a esquerda e a direita*. São Paulo: Leya, 2014.

<sup>2</sup> Alguns dos prêmios recebidos pelo escritor: Menção honrosa para o conto “Três tempos mortos” (1968); Prêmio Fernando Chinaglia da União Brasileira de Escritores pelo livro *Inventário do Irremediável* (1969); Prêmio do Instituto Estadual do Livro pelo conto “A visita” (1972); *O ovo apunhalado* recebe menção honrosa do Prêmio Nacional de Ficção (1973); a peça *Pode ser que seja o leiteiro lá fora* recebe o Prêmio Leitura do SNT (1975); Prêmio Status de Literatura para o conto “Sargento Garcia” (1980); *Triângulo das Águas* ganha o prêmio Jabuti (1984); *Os dragões não conhecem o paraíso* recebe o Prêmio Jabuti (1988); *Onde andarás Dulce*

sucesso com seu romance de estreia *Estorvo* (1991)<sup>3</sup>. Mas não trataremos aqui dos gêneros tradicionais desses escritores, o conto e a canção, e sim daquele no qual se arriscam, o romance, a forma literária burguesa por excelência, trabalhando respectivamente com *Onde andará Dulce Veiga?* (1990) e *Benjamim* (1995). Apesar de tratarmos de formas novas para esses autores, nos referimos a artistas já consagrados e com público estabelecido, podendo então falarmos de obras que possuem um grande potencial artístico e são relativamente bem acabadas, salvo críticas que faremos posteriormente. Tendo em mente, de um lado, que falamos de artistas que dispensam apresentações e que se aventuram pela forma romanesca, e de outro, que tratamos de uma produção que se dá em período de redemocratização e que dialoga diretamente com a ditadura civil-militar<sup>4</sup> que se iniciou em 1964 e terminou, pela história oficial, em 1985<sup>5</sup>, intentaremos propor novas leituras para essa produção e suas relações com a sociedade.

Caio F.<sup>6</sup>, nascido em 1948, na cidade de Santiago, interior do Rio Grande do Sul, e falecido em 1996, em Porto Alegre, capital do estado, viu e viveu a modernização e as transformações do seu país e de sua geração. No plano histórico-econômico, amadureceu em meio ao processo ditatorial e de redemocratização, tendo a oportunidade de vivenciar a ditadura e presenciar a primeira eleição democrática brasileira, aquela que elegeu Fernando Collor de Melo e fez o país entrar em uma grave crise política e econômica nos anos 1990. Já

---

*Veiga?* recebe prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte; *Ovelhas Negras* recebe o prêmio Jabuti (1996). Disponível em <<http://www.caiofernandoabreu.com/premios>>. Acesso em 06 de março de 2014.

<sup>3</sup> O autor recebe o Prêmio Jabuti de livro do ano em 1991 por conta da publicação do romance, o que se repetirá nos romances *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2009).

<sup>4</sup> Hoje discute-se novamente qual seria a nomenclatura ideal a ser usada para definir o regime autoritário que iniciou em 1964. Como escolha pessoal, mantenho a nomenclatura civil-militar acreditando que essa definição pode dar conta do regime como um todo, dividindo as responsabilidades entre o Exército e a sociedade civil. Para acompanhar maiores detalhes sobre o debate ver: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014 (2014); REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014 (2014). Além dessa bibliografia, muitas das reflexões aqui expostas se valem da participação da doutoranda no “Seminário 1964-2014: Um olhar crítico, para não esquecer”, promovido pelo Grupo de Pesquisa História Política – Culturas Políticas na História/UFMG, nos dias 18,19 e 20 de março de 2014, em Belo Horizonte/MG.

<sup>5</sup> A história oficial consolidou o ano de 1985 como o ano final do regime, mas essa seria uma data que diria respeito à saída dos militares de patente dos cargos do Executivo, sendo uma data alicerçada pelos próprios militares. O prof. Daniel Aarão Reis, por exemplo, defende que essa data seria 1979, com a revogação do AI-5, quando sairíamos de um Estado de Exceção para um Estado de Direito Autoritário; a partir da minha leitura acredito que essa data poderia inclusive ser estendida até a Constituição de 1988. Para maiores detalhes ver nota 1.

<sup>6</sup> Referir-me-ei ao autor como Caio F. a partir daqui. Faço essa escolha em virtude de uma preferência do próprio escritor que assinava suas cartas dessa maneira. Segundo relatos, gostava de dizer que era primo da Christiane F., famosa personagem de filme homônimo dos anos 80: “Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída”, lançado em 1981. O filme, baseado em um romance também homônimo, trata do envolvimento da jovem Christiane com as drogas e com a prostituição na Berlim dos anos 1970. Para maiores detalhes ver: DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F.* Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 203.

no que diz respeito a aspectos individuais, viveu a liberação sexual dos anos 1960, o “desbunde” dos 1970 e o medo da AIDS nos 1980. Discípulo confesso de Clarice Lispector, escreveu dos 19 aos 48 anos uma série de textos (cartas, contos, crônicas, poesia, romances e teatro) marcados sobremaneira pela veia intimista, tratando do seu tempo e das angústias de sua geração. Comumente apropriado pelos estudos existencialistas e pós-estruturalistas, o que pretendemos aqui é inserir a obra de Caio F. em um estudo materialista, associando forma e processo histórico-social, sendo, portanto, uma nova leitura possível dessa literatura<sup>7</sup>.

Já Chico Buarque nasceu em 1944, na cidade do Rio de Janeiro, sendo herdeiro da tradicional família Buarque de Holanda, circulando desde pequeno entre a elite intelectual e artística do país. Como cancionista, faz parte do panorama artístico desde os anos 1950. Inscrevendo-se na literatura em 1967 com a publicação de sua novela *Fazenda Modelo*, vem a escrever, nos anos 1970, em parcerias, as peças de teatro *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978). Sua produção musical mantém-se em alta até hoje, visto que já lançou cerca de 40 discos, compondo centenas de canções<sup>8</sup>. Retorna à literatura a partir da década de 1990 com o já citado romance *Estorvo* (1991), acrescentando-se à lista os romances posteriores *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *O irmão alemão* (2014). Como romancista, Chico Buarque vai da desagregação individual e coletiva a um panorama possível e aterrador do Brasil no final do século XX.

Apesar de ser uma descrição bastante sintética de Caio F. e Chico Buarque, essa pequena introdução ajuda-nos a começar a compreender o motivo da escolha de parte da produção desses artistas como objeto de pesquisa. Para que essas opções sejam melhores apreendidas, retomaremos nosso trabalho antecessor, a dissertação de mestrado, defendida nesta universidade em 2010.

Intitulada “Autópsia de um passado: uma leitura de *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum”, o trabalho tinha como objetivo analisar as referidas obras em uma perspectiva panorâmica, tendo como hipótese um diálogo direto com nosso passado recente, o regime ditatorial, e uma espécie de acerto de contas geracional. Essa interlocução mostrava-se fundamental na construção narrativa da obra hatouniana, visto que nos dois romances a datação histórica e as consequências daqueles acontecimentos eram centrais para a estrutura romanesca e para a posição ocupada pelos narradores distanciados.

<sup>7</sup> Colocamos como “nova leitura” visto que ao elencarmos os trabalhos produzidos sobre o romance *Onde andará Dulce Veiga?* não encontramos análises que dialogassem com o materialismo histórico.

<sup>8</sup> Ver <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em 27 de março de 2014.

Para que a análise fosse feita, partimos das discussões acerca das produções artísticas antecessoras ao golpe civil-militar, sendo analisadas pelo viés do nacional-desenvolvimentismo e do *romantismo revolucionário*. Percorrendo um caminho em partes cronológico e em partes conceitual, tivemos um capítulo especial para analisar dois romances já do período redemocrático, mas que poderiam ser articulados com a obra hatouniana pelo viés do acerto de contas: *Onde andará...* (1990)<sup>9</sup>, de Caio F., e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque. Naquele momento, não sendo parte central do trabalho, a análise desses romances limitou-se a um pequeno capítulo, ponte para a análise das obras de Milton Hatoum e sua vinculação com as produções antecessoras. Pode-se perceber por aquela pequena reflexão que o tratamento dado nessas obras era bastante diferenciado das construções de Hatoum, suscitando assim uma série de apontamentos e hipóteses que não poderiam ser elaboradas naquele momento.

Findado e defendido o trabalho, aqueles questionamentos se apresentaram como uma possibilidade de desdobramento do raciocínio e a continuação dos estudos com parte do antigo objeto é uma tentativa de confirmar parte daquelas indagações e avançar em direção a outras. Assim, a hipótese central exposta neste trabalho é a seguinte: Caio F. e Chico Buarque emulam em suas obras um panorama do processo político-social no Brasil que passa pela voz culpada das suas testemunhas e por um acerto de contas com o passado que revela nossa democratização falha, nos permitindo falar em uma sequência na história da literatura brasileira que internaliza esse processo. Mas falamos aqui não de testemunhas tradicionais, a ocular ou sobrevivente, e sim de testemunhas que carregam ambiguidades: o papel entre ativo e passivo de delação, ou seja, esses personagens delataram, mas os seus papéis são quase ocasionais. Essa atuação é reforçada pelo local social de fala desses protagonistas: nem militante, nem militar, nem apoiador, nem crítico ao regime, essas testemunhas não têm qualquer envolvimento com a vida política e social do país a não ser pela delação. Em síntese: essas testemunhas acabam por revelar um apagamento do seu passado de culpas marcado pela passividade, o que atravessa o campo ficcional e encontra o silenciamento de políticas de Estado e civis que debatam e julguem, publicamente, os crimes cometidos durante o regime civil-militar brasileiro.

Temporalmente trabalharemos aqui com uma produção que se ergue após a abertura política, em um contexto marcado pela hiperinflação, pela descoberta da AIDS (e o seu

---

<sup>9</sup> A partir daqui referir-nos-emos ao romance simplesmente como *Onde andará...*

impacto para a comunidade gay), e a frustração com a primeira eleição democrática no país. Esses processos políticos coletivos e individuais se articulam aos processos de construção narrativa dos autores, o que nos levará a dar conta das obras como um grande mosaico de seu tempo, que dialogam fortemente com o nosso fim de século e, quiçá, com os processos atuais, principalmente no que se refere à produção literária elaborada já no século XXI que também tem trazido à tona, em maior ou menor grau, discussões sobre o regime autoritário<sup>10</sup>.

Para construir a argumentação, analisaremos conjunturas que vão desde o pré-golpe até a redemocratização do país, passando pelo regime autoritário, articulando-as com uma série de conceitos que nos ajudarão a entender o processo que culmina nos romances aqui investigados. Os objetos de análise principais são os já citados romance *Onde andar...* (1990), de Caio F. e *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, mas em alguns momentos somar-se-ão a eles outras obras que possam corroborar ou problematizar argumentos expostos. Entre essas obras encontram-se o livro de contos *Morangos Mofados* (1982), de Caio F., que ocupará posição central na nossa reflexão sobre a contracultura; e *Estorvo* (1991), *Leite Derramado* (2009) e *O irmão de alemão* (2014) de Chico Buarque, que nos permitem ampliar a visão sobre o trabalho formal do romancista.

Para melhor compreender o local de inserção da prosa dos referidos escritores na literatura brasileira (este trabalho é, sobretudo, uma forma de entender o lugar desses escritores no sistema literário nacional<sup>11</sup> e também pensar sobre esse sistema na contemporaneidade), optamos por iniciar no Capítulo 1, “Temporalidades: do projeto de integração nacional à (re)inversão da ordem”, com uma discussão sobre o processo que vai da democracia de 1946 até a redemocratização, passando pelo regime ditatorial. Esse capítulo terá no subcapítulo 1.1 a discussão da conjuntura pré-golpe, marcada pelo nacional-desenvolvimentismo, entendido aqui como uma política que tenta elaborar e implantar um projeto de integração nacional ancorado na ideia de Nação e da forte intervenção do Estado. Intenta-se relacioná-lo com o campo literário<sup>12</sup>, para que assim se possa refletir sobre possíveis impasses e soluções estetizadas. Tanto essa análise quanto as análises posteriores serão baseadas principalmente nos estudos de Candido (2006a), Gomes (2013), Jameson

<sup>10</sup> No subcapítulo “1.3 “REVOLUÇÃO NO BRASIL TEM UM NOME”: os ecos da ditadura na produção contemporânea, um panorama” faremos uma breve síntese sobre essas reflexões.

<sup>11</sup> Utilizo o termo “sistema literário” de acordo com Candido (2009), sustentado pelo tripé autor-obra-público, que possibilitou uma leitura da formação da literatura nacional que funde matéria histórico-social e estética.

<sup>12</sup> Entendo “campo” pela ótica de Bourdieu (2004, p. 70), como “o lugar de relações de força (e de lutas que visam transformá-las ou conservá-las)”.

(2006a, 2006b), Kurz (2004), Napolitano (2014), Reis (2014), Ridenti (2000) e Schwarz (1978; 1999; 2012).

Esse projeto de integração do nacional-desenvolvimentismo será barrado pelo golpe civil-militar de 1964, reforçando o debate em outro patamar, o do *romantismo revolucionário*, discutido no subcapítulo 1.1.1. Conceito crucial para o desenvolvimento deste trabalho, o *romantismo revolucionário* tem como base o trabalho de Michael Löwy e Robert Sayre *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade* (1995). O conceito baseia-se na ideia de que o romantismo pelo viés revolucionário vê no homem novo, não contaminado pelo processo urbano de modernização, ou seja, vê no homem rural a solução para a sociedade, olhando ao mesmo tempo para o passado (romântico) e para o futuro (modernizador). Aplicando essa premissa ao contexto brasileiro, Marcelo Ridenti escreve o livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC a era da TV* (2000) discutindo o imaginário da intelectualidade brasileira sobre o que seria o povo. Nesse caso, uma criação ilusória de um herói capaz de fazer a revolução<sup>13</sup>, discussão que ganhará outros matizes na redemocratização.

No subcapítulo precedente, 1.2 “Não dá mais para Diadorim”, analisaremos as conjunturas do regime autoritário, tendo como viés central a modernização conservadora e o “milagre econômico”, um processo de acumulação de bens para uma minoria que acarretará em um distanciamento cada vez maior entre as classes sociais, ou seja, um processo de modernização que não destruiu os elementos tradicionais da sociedade pré-industrial e que mantém o poder nas mãos das grandes elites oligárquicas. Articulada à modernização conservadora, esboçaremos alguns apontamentos sobre a indústria cultural, nos valendo dos estudos fundacionais de Adorno (1996) e de estudos específicos sobre a produção cultural brasileira e sua articulação com o mercado: Otsuka (2001), Napolitano (2014), Pellegrini (1996; 1999), no que se refere ao período anterior à abertura política, falando então da inserção da indústria cultural no seio da produção artística; e Napolitano (2014) e Ridenti (2010) no que se refere à redemocratização e à absorção de intelectuais de esquerda pela televisão, vide Dias Gomes, que passa então a produzir telenovelas de imenso sucesso; e a Editora Brasiliense, que após uma crise financeira renova-se, norteadando suas produções por

---

<sup>13</sup> Ideia que se encontra encarnada em muitas das produções culturais da época, vide o show *Opinião* (1964) e os populares festivais da canção que trazem para o palco a valorização do nacional-popular; além do romance *Quarup* (1967), de Antônio Callado, que coloca os índios do Xingu como representação dos homens ideais.

coleções<sup>14</sup>, tendo como público-alvo a jovem geração que cresceu em meio à repressão. Apesar de não tematizarem especificamente sobre esse mote, esses estudos acabam, em muitos momentos, entrelaçando a produção e a assimilação da cultura pelo mercado, que se insere no Brasil sustentado pela modernização conservadora do regime militar.

No subcapítulo 1.2.1, adentraremos nas reflexões acerca da contracultura, entendida como a produção proveniente das estruturas marginalizadas e analisadas sob a ótica de Roszak (1972). Somam-se a essa discussão o texto de Veloso (2008), articulando a contracultura ao comportamento “desbundado”<sup>15</sup>. Encarnação de uma utopia estética cultural, ela pode ser vista como uma resposta da juventude após a derrota da luta armada, sendo contestatória tanto à direita quanto à esquerda. Articularemos à discussão contracultural o livro de contos *Morangos Mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, relacionando-o com a transição democrática utilizando dos aportes teóricos já citados refletindo sobre o processo de abertura e suas implicações (ou a falta delas) no campo cultural.

Fechando o arco de raciocínio, finalizaremos o capítulo 1 discutindo produções contemporâneas que também trazem à tona esse passado ditatorial brasileiro. Assim, no capítulo 1.3 intentamos demonstrar através da análise de romances e canções contemporâneas o quanto essa discussão ainda está em aberto e se faz presente nas produções do nosso tempo. Dessa maneira, fecharemos um ciclo que abrange o período pré-golpe e o período democrático atual para então nos centrarmos, nos próximos capítulos, nas duas obras norteadoras da discussão.

Optamos aqui por seguir uma ordem cronológica: partiremos da análise individual dos romances, *Onde andar...* e *Benjamim*, respectivamente, no Capítulo 2, culminando a análise com a comparação entre as obras que se dará no Capítulo 3, chave para a busca da hipótese aqui defendida. As análises literárias basear-se-ão no acúmulo das discussões acerca de categorias já trabalhadas como nacional-desenvolvimentismo, *romantismo revolucionário*, modernização conservadora, indústria cultural e contracultura, e em novas categorias que são

---

<sup>14</sup> Entre elas: *Primeiros Passos, Tudo é história, Encanto Radical, Cantada Literária e Circo de Letras*, todas iniciadas no começo da década de 1980.

<sup>15</sup> O verão de 1972 ficou conhecido como o “Verão do desbunde” no Brasil. Para maiores detalhes ver: ALONSO, Gustavo. “O píer da resistência: Contracultura, Tropicália e Memória no Rio de Janeiro”. *Achegas. Net: Revista de Ciência Política*. N. 46. Janeiro-julho de 2013. Disponível em <[http://www.achegas.net/numero/46/gustavo\\_alonso\\_46.pdf](http://www.achegas.net/numero/46/gustavo_alonso_46.pdf)>. Acesso em 01 de julho de 2014. Para uma acepção de “desbundado” como aquele que “desertou” da luta armada ver: SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. 6ª edição. São Paulo: Global Editora, 1981.

norteadoras do processo analítico, como experiência, memória, esquecimento, trauma, testemunho e sexualidade.

Para discutirmos o conceito de experiência, assumimos o viés de Walter Benjamin (1994a; 2000; 1994b), sobretudo nos textos clássicos “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Essas categorizações são criadas pelo filósofo alemão em uma tentativa de análise da Modernidade, por isso é central atentarmos para a construção da categoria experiência (*erfharung*) em contraponto à categoria vivência (*erlebnis*), entendendo a primeira como a experiência autêntica, coletiva, calcada na sabedoria, no acúmulo e passada de geração a geração (narrativa oral), atrelada às formas comunitárias; e a segunda entendida como inautêntica, apegada às exigências práticas, própria do indivíduo solitário (romance), que não consegue mais transmiti-la, preso às novas formas econômicas engendradas pelo capitalismo.

As contribuições benjaminianas alcançarão também outras categorizações, como o conceito de memória, tanto individual como coletiva, e a sua especificidade, a irreversibilidade do passado:

A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular ao que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, pode sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo (BENJAMIN, 2000, p. 105).

Entendendo a literatura como espaço de (re)elaboração da memória e esta como uma construção plural, exercitada e condicionada pelo presente acrescentaremos à discussão os trabalhos de Seligmann-Silva (2000; 2003; 2005; 2012), que ajudarão a problematizar a noção de testemunho, tendo como premissa a noção benjaminiana de que toda obra de arte pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie; e de teor testemunhal, categoria explicitada em “obras nascidas de ou que tem por tema eventos-limites” (2003, p.8). Concomitantemente, problematizaremos as categorias trabalhadas, de testemunha e testemunho, ao analisarmos o papel desses personagens-chaves nos romances aqui investigados. Explicamos: a literatura de testemunho dentro da bibliografia já consolidada é marcada por duas modalidades: a atrelada à *Shoah* (referente ao estado nazista) e a atrelada ao *Testimonio* (referente às produções da América Latina e seu passado colonial e ditatorial). Enquanto a primeira teria como articuladores o trauma e a história da memória, a segunda teria a tradição religiosa da confissão, a apresentação de vidas exemplares, etc. Primeiro, precisamos problematizar o

conceito, pois ao refletirmos sobre as narrativas de tortura no Brasil, por exemplo, lidaremos com o trauma e uma reconstituição da memória, como poderemos ver em romances pós-ditadura como *Batismo de Sangue*, de Frei Betto, e tantos outros. Assim, propomos que as nomenclaturas consolidadas sejam expandidas para que possamos pensar também na literatura brasileira, principalmente contemporânea.

Assim, essas leituras da memória e do testemunho permitirão que se chegue à noção de trauma, trabalhado a partir do viés psicanalítico dos textos fundadores de Freud (1987a, 1987b, 1987c, 1995) em articulação com os conceitos supracitados. Essas premissas freudianas são explicitadas a partir da visão do psicanalista no pós-I Guerra Mundial, cunhando o termo “neurose traumática”, decorrente da grande guerra, sendo entendido o trauma como o rompimento de um “escudo protetor”. Em decorrência disso, os soldados, sobreviventes (logo, testemunhas) da grande catástrofe, lembrariam seus traumas na compulsão à repetição, através de sonhos ou de comportamentos automáticos. No argumento que aqui se constrói, o trauma é visto na construção literária como constitutivo de sua estrutura, considerando-a palco de composição de uma memória traumática (repressão, no sentido lato, e delação, no sentido estrito) de um evento-limite (a ditadura militar).

Se por um lado o trauma se torna central na construção literária, o esquecimento também adentra a estrutura narrativa. Sendo assim, discutimos o termo enquanto uma forma de memória, numa categoria problematizada a partir do suporte teórico de Ricoeur (2007). A leitura da obra do filósofo francês nos permitiu trabalhar com esse caráter pela ótica do duplo amnésia/anistia, pois tanto no plano ficcional quanto no plano histórico-social lidamos com essa estratégia: nos romances, com o apagamento de culpas; no Brasil, com o esquecimento institucionalizado com a lei de Anistia (1979)<sup>16</sup>.

Enquanto trauma e esquecimento constituem categorias centrais para a análise literária, não se pode perder de vista a importância também da sexualidade, sendo ela uma categoria central para análise do romance de Caio F. – e visível ao longo de toda sua obra. Analisamos, então, o quanto a sexualidade coloca-se na obra como um desafio à heteronormatividade, sendo preceitos fundamentais para o desenvolvimento do raciocínio a noção de norma (heterossexual) como criadora das sexualidades não padrões e de gênero

---

<sup>16</sup> O artigo 1º da lei concedia anistia a “todos (...) (...) no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979 que cometeram crimes políticos ou conexos com estes”. Porém, o perdão político não teve alcance só nos presos, torturados e exilados, os torturadores e assassinos que trabalharam para o regime também foram contemplados com essa lei. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6683.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm)>. Acesso em 05 de dezembro de 2013.

como constructo social<sup>17</sup>. Esses pressupostos nos ajudarão a sistematizar os jogos de ambivalência sexual presentes no texto analisado, uma simultaneidade que confere às construções caracteres tanto heterossexuais, homossexuais ou bissexuais e que problematiza o gênero masculino como dotados de características estanques, diferenciadas como não-femininas. Ao mesmo tempo, investigaremos o quanto essas discussões iluminam ou não a leitura do romance.

Assim, no primeiro subcapítulo, 2.1, trataremos do romance do escritor gaúcho, que busca pela segunda vez a forma romanesca<sup>18</sup>. A nossa análise centrar-se-á nas diferentes buscas engendradas na obra: a busca por Dulce Veiga, a busca por si mesmo, a busca formal e a busca pela memória. A partir da estrutura do romance e do percurso do narrador em primeira pessoa, (re)elaboraremos o passado pela ótica de um testemunho culpado: nem vítima, nem sobrevivente, o narrador pode ser visto como um delator involuntário. A essa discussão soma-se a ambivalência sexual presente no romance que desafia a norma preestabelecida com personagens que assumem identidades múltiplas.

Na análise de *Benjamim*, no subcapítulo 2.2, centrar-nos-emos na voz narrativa em terceira pessoa, levando em consideração que tratamos aqui de um narrador observador que assemelha-se a uma câmera de filmagem ao tomar inúmeros focos visuais. Concomitantemente, a reflexão abarca o personagem principal, Benjamim, que conduz a narrativa de lembranças ao tentar retomar um passado esquecido também pelo testemunho culpado. Assim, o percurso de análise utilizado na obra de Caio F. será repetido na obra de Chico Buarque, ainda que a discussão sobre sexualidade não encontre eco em *Benjamim*.

No último capítulo, o Capítulo 3, chegamos ao contraste entre os romances, lidando com o plano estético e com o processo social a que lhes diz respeito. Este, marcado por um processo de esquecimento institucionalizado pela Anistia e por uma redemocratização que mantém muito dos legados do regime militar e aquele como espaço de retorno de um passado recalçado pelo esquecimento: a rememoração das culpas dos protagonistas, transformando-as em testemunhas às avessas já que são também delatores. Se esse passado não foi resolvido via plano público, os romances elaboram esses traumas, da violência física e simbólica. Essa comparação entre os romances nos permitirá perceber rupturas e inovações estéticas

---

<sup>17</sup> Partimos das premissas básicas dos textos fundadores de Simone de Beauvoir (1980a; 1980b).

<sup>18</sup> Seu primeiro e único romance até então é *Limite Branco*, publicado em 1971.

concomitantemente à emulação da redemocracia, com soluções narrativas que apontam para novos impasses.

Dito isso, é importante frisar que, ao longo do texto, não se procurou desdobrar capítulos teóricos e metodológicos individuais, e sim engendrar leituras feitas ao longo de toda a formação, algumas devidamente citadas ao longo do texto, outras pressentidas implicitamente. Buscamos assim uma originalidade interpretativa que pudesse servir de avanço nos estudos da História da Literatura como um todo, almejando construir um diálogo entre teoria e análise de tal forma que a interpretação autoral saísse vencedora.

# 1 TEMPORALIDADES: DO PROJETO DE INTEGRAÇÃO NACIONAL À (RE)INVERSÃO DA ORDEM

## 1.1 “MÚSICA DE TOM, NA MINHA CABEÇA, É CASA DE OSCAR”

O título escolhido para este capítulo sintetiza boa parte das ideias contidas nesta argumentação que se inicia e foram proferidas por Chico Buarque: “Quando minha música sai boa, penso que parece música de Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar” (BUARQUE apud BARROS e SILVA, 2004, p.15). A música de Tom Jobim e a casa de Oscar Niemeyer podem ser definidas com inúmeros adjetivos laudatórios visto suas qualidades artísticas, mas ao ampliarmos o espectro olhando não só para essas qualidades, mas também para o local de inserção dessa arte produzida no Brasil (um país periférico, a época da produção de Jobim e Niemeyer com altas taxas de desigualdade social, analfabetismo e inflação, ou seja, mantendo suas idiossincrasias), nos deparamos com um quadro bastante promissor. Em síntese: a materialização da música de um em casa de outro (de igual qualidade) se coloca como uma metáfora possível para aquele Brasil em crescimento.

A “primavera democrática brasileira” (NAPOLITANO, 2014, p.27), pensada aqui no período de 1945-1964, que abarca processos econômicos, políticos e culturais em sua positividade, é marcada por dois movimentos: luta contra o atraso em sentido lato e combinação entre tradição e mudança. Acúmulo que passa pela Revolução de 30, pela ditadura getulista e tem seu auge nessa República. Movimentos que são pressentidos não só nas transformações materiais, mas também nos debates intelectuais e na produção cultural. Paradoxalmente ou não, será exatamente esse cenário a antessala da ditadura civil-militar brasileira. Contudo, antes de adentrarmos no regime autoritário que (re)inverteu a ordem não só política, mas também o modo de pensar o país, tentaremos fazer um balanço dessa antessala que é essencial para entendermos as produções já contemporâneas com as quais nos centraremos ao longo da tese.

Para termos uma ideia dessa “primavera” no campo cultural, é nesse período que se concretizam a Bossa Nova, mesclando samba e jazz, popular e erudito, tendo suas origens na

Zona Sul carioca do final dos anos 1950; o Cinema Novo, influenciado pelo neo-realismo italiano e pelo *nouvelle vague* francesa, tendo em Glauber Rocha seu nome mais emblemático; a Música Nova, movimento de vanguarda dentro da música erudita, que teve entre seus idealizadores Rogério Duprat e Júlio Medaglia; o amadurecimento da dramaturgia nacional e a construção de casas de teatro que possibilitaram esse processo, como o Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) e o Teatro de Arena; o Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional de Estudantes (UNE), tendo em sua definição a ideia de uma cultura nacional, popular e democrática; o Movimento de Cultura Popular do Recife, que nasce na primeira gestão de Miguel Arraes e tem como um de seus participantes Paulo Freire; as Campanhas de Alfabetização utilizando o método Paulo Freire; e os movimentos de Educação de Base promovidos pela Igreja Católica, para ficarmos em alguns exemplos. Segundo Napolitano (2014, p.20): “Todos esses movimentos são tributários do clima de utopia e debate propiciado pela agenda reformista do governo Jango não como meros reflexos da política na cultura, mas como tentativa de tradução estética e cultural nas equações políticas”. E é importante ressaltar: esses projetos não eram unívocos em seus fundamentos e objetivos, mas participavam de uma mesma reformulação do modo de se fazer e pensar o país. Somam-se a esses movimentos a construção e inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, seguindo plano urbanístico de Lúcio Costa e orientação arquitetural de Oscar Niemeyer, e uma outra conquista, não menos importante: a Copa do Mundo de Futebol de 1958, o primeiro título brasileiro.

Essa conquista se torna especialmente marcante ao atentarmos para o momento de sua realização, os “anos dourados” do governo Juscelino Kubitschek, e para os seus antecedentes: o episódio traumático do “Maracanazo” na final da Copa do Mundo de 1950 que se realizava no Brasil, ou seja, a derrota de seleção anfitriã de virada para a seleção Uruguaí em um Maracanã lotado. Já na Copa do Mundo de 1954, na Suíça, na tentativa de esquecer o fantasma da derrota, até os uniformes são renovados, mas a seleção brasileira é eliminada nas quartas-de-final para a seleção da Hungria, em um jogo marcado pela violência dentro e fora de campo. Profeticamente, antes da Copa de 1958, o cronista Nelson Rodrigues elabora, olhando para aquele trauma de 1950, uma reflexão sobre o que ele chama de “complexo de vira-latas”: a inferioridade em que se colocam os brasileiros, sobretudo no futebol, mesmo

face à sua superioridade<sup>19</sup>. Espécie de humildade disfarçada, ela será sobrepujada com a conquista de 58, que decretará o nascimento do mito do futebol brasileiro como o melhor do mundo<sup>20</sup>.

Campeões do mundo no futebol, com uma produção cultural gigantesca em qualidade e pluralidade, com projetos que visavam à solução de velhos problemas, o país vivia um clima de utopia. Segundo Chico Buarque:

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. [...] Ela [Brasília] foi construída sustentada numa idéia (sic) daquele Brasil que era visível para todos nós. Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro etc. Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores de que eu poderia falar, houve um emburrecimento do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (BUARQUE apud BARROS E SILVA, 2004, p.16).

Primeiramente, há que se mediar a noção de Brasília como símbolo dessa sociedade nacional integrada, já que distante das demais capitais e construída à base da exploração do trabalho de retirantes, ela é também fruto das tensões sociais brasileiras. Dito isso, no que se refere a esse projeto coletivo, ele encampa as conquistas e as tentativas de conquista supracitadas, o que passa pelo governo de Juscelino Kubitschek e João Goulart, pelo nacional-desenvolvimentismo e pelo nacional-popular. Articulamos assim o jargão dos “50 anos em 5” do governo JK, no qual o desenvolvimentismo e o adjetivo “novo” eram a marca material e simbólica; e o governo Jango, que teve como grande qualidade uma revisão da agenda<sup>21</sup> política rumo à democratização da cidadania e da propriedade, com tentativas de reforma agrária, bancária, eleitoral e tributária (em 1962), e que pensava a cultura sob o signo do nacionalismo e modernismo. Assim como associamos o nacional-desenvolvimentismo, baseado no protagonismo do Estado e na industrialização, e o nacional-popular, anti-imperialista e antielitista, tendo o povo como inspiração mas não como consumidor. São esses

<sup>19</sup> Para maiores detalhes ver: RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51-52: Complexo de vira-latas.

<sup>20</sup> As conquistas posteriores, 1962 e 1970, também podem ser trabalhadas como bastante emblemáticas no campo político. A Copa do Mundo de 1962, por exemplo, foi a Copa de consagração de Mané Garrincha, casado com a janguista Elza Soares. Para maiores detalhes ver: CASTRO, Ruy. *Estrela Solitária: Um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Já o tricampeonato de 1970, em meio às políticas repressivas do governo Médici, será utilizado como propaganda para o regime militar. Ilustrativa crônica da época nos dá Elsa Soares, agora em 2014, às vésperas da Copa do Mundo FIFA de Futebol no Brasil: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/05/1459050-a-copa-que-nao-comemorei.shtml>>. Acesso em 11 de junho de 2014.

<sup>21</sup> Para Napolitano (2014, p.17), o governo Jango teria uma nova “agenda” e não “projeto”, pois as mudanças colocavam-se como temporárias e não definitivas.

núcleos que darão o caldo cultural e político daquele período pré-golpe e não por acaso também seus impasses.

O nacional-popular funciona como uma espécie de totem para esse projeto coletivo: pré-golpe e pós-golpe (até o AI-5), a figura do povo balizava a discussão e a produção, visto como o protagonista idealizado desse país que (re)nascia. Isso explica-se, em síntese, pelas mudanças socioculturais trazidas pela modernização, o que inclui a intensa imigração do campo para a cidade, o que acarreta em um crescimento populacional urbano atrelado a altos índices de analfabetismo e pobreza. Assim, na tentativa de resolver nossos problemas sociais e retirar da miséria e da ignorância uma massa populacional, reformula-se a ideia de “nação”, uma comunidade imaginada, nos termos de Benedict Anderson (2008), por uma elite política e cultural (atrelada ao Estado e configurando uma intelectualidade), que tenta incorporar essa massa à sua ideia de nação, almejando a uma sociedade nacional integrada<sup>22</sup>.

Na produção literária, segundo Antonio Candido (2006a), esse debate alcançará patamares inéditos que dizem respeito a um olhar sobre si mesmo não mais como dependente, mas sim como inserido em uma cultura maior. Reflexão que passa por uma reavaliação do nosso próprio subdesenvolvimento e que diz respeito à América Latina como um todo, tem no monumental *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, exemplo máximo na literatura brasileira. Com um salto formal singular e com sua “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” (p.195), Rosa articula matéria interna e externa, inserindo-se e inserindo a produção nacional em um sistema que não é nem de cópia ou negação da influência, mas de vinculação:

trata-se dum sintoma de maturidade, impossível no mundo fechado e oligárquico dos nacionalismos patrioteiros. Tanto assim, que o reconhecimento da vinculação se associa ao começo da capacidade de inovar no plano da expressão e ao desígnio de lutar no plano do desenvolvimento econômico e político (CANDIDO, 2006a, p.186).

Esse raciocínio retoma a história da literatura nacional como um todo: desde seu nascimento, a produção literária brasileira precisa lidar com seu local de fala, ou seja, um país periférico, que se inferioriza perante suas metrópoles econômicas, passando por momentos de cópia e assimilação direta de um modelo. Passamos o século XIX na tentativa de superar a metrópole europeia, e no XX, o amadurecimento de nossa literatura permitirá que sejamos influenciados pelas correntes oriundas do velho continente “não mais como transposição, mas

---

<sup>22</sup> A discussão sobre “povo” e nacional-popular será trabalhada com mais atenção no subcapítulo posterior.

como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada depois da Primeira Guerra Mundial e do nosso progresso econômico” (CANDIDO, 2006b, p. 133).

Para termos uma notícia no campo literário do processo como um todo, a década de 1930 de nossa literatura, pensando somente na prosa, viveu esse momento em que se alastravam pelo mundo as ideias marxista-leninistas e fascistas que terão em nossa produção espaço para discussão. A vertente marxista – que muito nos interessa na presente análise – terá seu quinhão no chamado “romance de 30”, que trará o subdesenvolvimento como protagonista de muitas narrativas. Sem a intenção de esgotar a lista e generalizar a produção literária da década, temos os casos simbólicos de Jorge Amado, militante do PCB, que chega a publicar quase um livro por ano na década de 1930, entre eles *Cacau* (1933) e *Capitães de areia* (1937), sempre tendo como guia a realidade nordestina miserável; e Graciliano Ramos, preso durante o Estado Novo getulista, que narra o êxodo dos retirantes nordestinos em *Vidas Secas* (1938) e será reapropriado nos 1960 pelo Cinema Novo não por acaso. No romance urbano, Dyonélio Machado, membro do PCB, e Érico Veríssimo dão a tônica. Trata-se de uma produção vasta e de qualidade, como até então não se havia visto na literatura nacional, com a superação de velhos regionalismos e também com uma forte aposta na urbanidade em crescimento (e em boa parte dos seus problemas)<sup>23</sup>.

Chegando ao início dos anos 1960 com uma produção literária de alto padrão, contando com nomes como os de Clarice Lispector, Guimarães Rosa<sup>24</sup>, Jorge Amado (que continua a publicar, mas agora afastado do PCB, e estreando nova fase em sua literatura<sup>25</sup>) e com a estreia de nomes de peso como o de Rubem Fonseca<sup>26</sup> e João Antônio<sup>27</sup>. Assim como o modo de ser e existir ganhou mais espaço nas narrativas, com dramas intimistas, a literatura urbana, com personagens marginalizados, também se mostrava em franco crescimento.

---

<sup>23</sup> Sem intenção de generalizar a produção da década – que conta também com produções marcadas por valores católicos, como a obra de Otávio de Faria – me detenho no romance de 30 e seus escritores por ser um momento de denúncia e discussão do subdesenvolvimento, e também de militância ligada à esquerda no país.

<sup>24</sup> Guimarães Rosa estreia com *Sagarana* (1946), e entre suas próximas obras estão *Com o vaqueiro Mariano* (1947), o já citado *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras estórias* (1962), *Tutaméia* (1967), *Estas estórias* (1969), - *Ave, palavra* (1970).

<sup>25</sup> Jorge Amado publica até os anos 1950 romances tidos como militantes da esquerda política, uma primeira fase de sua obra. A sua segunda fase, que coincide com seu afastamento do PCB, caracteriza-se de maneira mais geral pelas figuras femininas sensuais como Gabriela, Dona Flor, Teresa Batista e Tieta; respectivamente *Gabriela, cravo e canela* (1958); *Dona Flor e seus dois maridos* (1966); *Teresa Batista cansada de guerra* (1972) e *Tieta do agreste* (1977).

<sup>26</sup> Rubem Fonseca estreia em 1963 com o livro de contos *Os prisioneiros*.

<sup>27</sup> João Antônio estreia também em 1963 com o livro de contos *Malaguetas, Perus e Bacanaço*.

Associando os raciocínios anteriores, conseguimos montar um panorama cultural e econômico que aponta/justifica o clima de utopia constatado. Se na literatura já não nos inferiorizamos e nos colocamos no debate transnacional, nas outras artes não será diferente. E sendo elas de ainda maior alcance popular e mais empenhadas no debate (exatamente por seu meio de ação ser de contato direto com o público), serão cruciais na construção do projeto nacional e também na sua radicalização pós golpe.

Naqueles anos estreiam<sup>28</sup> as peças *O Auto da Compadecida* (1955/1956), de Ariano Suassuna; *Eles não usam Black-Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri; e *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes<sup>29</sup>. Peças de grande sucesso que irão trazer para o palco o drama das classes menos abastadas agora heroicizadas e o início da militância teatral atrelada à esquerda, sendo o teatro, junto com a canção, a ponta do debate político público da época. Abrindo um rápido parêntese é importante destacar a assimilação dessas obras pela indústria cultural<sup>30</sup>: *O Auto da Compadecida* já foi adaptado três vezes para o cinema, em 1969, 1987 e 2000<sup>31</sup>, e uma vez para a televisão, em 1999, em formato de minissérie<sup>32</sup>. *Eles não usam Black-tie*<sup>33</sup>, tendo estreado no cinema em 1981, sofreu algumas modificações no enredo por influência das greves do ABC paulista no início dos anos 1980. Já *O Pagador de Promessas*, logo de sua estreia foi levado às telas do cinema, em filme homônimo, ganhando o prêmio máximo no Festival de Cannes de 1963<sup>34</sup>. A minissérie, baseada na peça, é produzida em 1988, tendo algumas cenas censuradas pela Rede Globo<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Para um estudo mais detalhado ver: PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 (Debates v. 111).

<sup>29</sup> A escolha das peças se dá pelo caráter temático e estrutural, sem a intenção de generalizar ou esgotar a lista e a discussão.

<sup>30</sup> Assunto que trataremos com mais atenção no subcapítulo 1.2

<sup>31</sup> Respectivamente: *A compadecida*, dirigido por George Jonas, com roteiro de Ariano Suassuna; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, dirigido e roteirizado por Roberto Farias; *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes, com roteiro de Adriana Falcão.

<sup>32</sup> A minissérie foi ao ar pela Rede Globo no início de 1999 e devido ao enorme sucesso originou o filme, já citado, de mesmo nome, no ano seguinte, mantendo o elenco original.

<sup>33</sup> Dirigido por Leon Hirszman.

<sup>34</sup> *O pagador de promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte, é até agora o único filme brasileiro que recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes (França). Fato não comprovado, mas muito dito, seria de que um dos grandes responsáveis pela vitória teria sido o cineasta François Truffaut, então jurado do festival. Para maiores informações ver: DUARTE, Anselmo. “Palma é o prêmio máximo”, dizia Anselmo. [07 de novembro de 2009]. São Paulo: Estadão. Entrevista concedida a Luíz Carlos Merten e Luiz Zanin. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,palma-e-o-premio-maximo-dizia-anselmo-duarte,462712,0.htm>>. E EWALD FILHO, Rubens. “O pagador de promessas (1962)”. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/resenha/o-pagador-de-promessas-1962.jhtm>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

<sup>35</sup> *O pagador de promessas* (1988), dirigida por Tizuka Yamasaki, foi uma minissérie originalmente feita em 12 capítulos para a Rede Globo. Censurada, é rodada em 8 capítulos – e reprisada em mais duas oportunidades: 1991 e 1999. A censura se referia às menções políticas e à reforma agrária. Para maiores informações ver

A obra de Ariano Suassuna, influenciada pelos autos vicentinos, trará as figuras de Chicó e João Grilo e o julgamento dos personagens por Jesus Cristo, o Diabo e a Virgem Maria. Valorizando o nacional-popular e criticando algumas figuras da Igreja, Suassuna proporcionará uma segunda chance no julgamento final (perante um Jesus Cristo negro, Nossa Senhora e o Diabo) somente a figura do pícaro João Grilo, o anti-herói, parente próximo da figura do malandro<sup>36</sup>. Já *Eles não usam Black-tie*, com uma greve operária como pano de fundo, desenvolve seu enredo colocando em cena os moradores de uma favela e seus problemas socioeconômicos, dando destaque para a figura do “fura greve”, que ao final é praticamente banido ao ostracismo pela família e pela classe. *O pagador de promessas* aposta em outro impasse: o homem rural ignorante e ingênuo no tratar com a Igreja, o Estado e à imprensa, fazendo de seu protagonista Zé-do-burro uma releitura de Cristo no calvário, só que agora renegado pela “Santa Madre Igreja”, que será literalmente carregado nos braços do povo. Interessante perceber o quanto essas peças diferem na construção do herói popular: enquanto Suassuna traz o herói rural e malandro, Dias Gomes encena o herói popular rural intocado pela modernidade e Guarnieri o herói urbano com consciência de classe.

Cruciais nesse desenvolvimento do teatro nacional foram também casas de teatro como o TBC, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. O TBC, fundado em 1948, com o intuito de obter os lucros que até então a dramaturgia não havia proporcionado, é o palco da estreia de *O Pagador de promessas*. Já o Teatro de Arena, fundado em 1953, tem o espírito polêmico e transgressor de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mantendo por vezes um caráter didático:

Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muito mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquele visto por Silveira Sampaio e Abílio Pereira, nem mesmo o de Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa (PRADO, 1988, p.66).

O Teatro de Arena viria a funcionar como ponta de lança do teatro político, realizando um notável trabalho de teorização, além de trazer grandes revelações artísticas. Já o Teatro

---

Revista Cult, nº 115, ano 10, julho de 2007, Dossiê *TV Brasileira*: Pensadores discutem sua qualidade, poder e ética.

<sup>36</sup> Para maiores detalhes acerca da relação entre pícaros e malandros, ver: CANDIDO, Antônio. *Dialética da malandragem*. O Discurso e a Cidade. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54.

Oficina, de cunho mais agressivo, nasce no final dos anos 1960, em tempos de maior radicalização, tendo na ousadia a palavra de ordem.

No Cinema Novo, a tríade já clássica do movimento trouxe à cena a miséria: *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos, encena a trágica ciclicidade da miséria nordestina na seca; *Os fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra, mostra o paradoxo do Estado que diante da fome da sua população envia soldados e não comida; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha, mostra a seca, o coronelismo e o messianismo dando a tônica. De maneira geral, mas sintomática, falamos aqui de miséria, Nordeste e em muitos casos da ganância das classes superiores, o que já é pressentido no próprio *O Pagador de promessas*, com o protagonista ingênuo sendo mal interpretado e ludibriado na cidade. Esse jogo de cena demonstra uma tentativa de comunicação com as classes populares e que simultaneamente intenta educar as elites com uma definição de povo e da própria que ficava a cargo de uma intelectualidade mais ou menos de esquerda, mais ou menos reformista, e de sua tentativa de integrar uma sociedade até então esfacelada pela desigualdade.

A leitura otimista consensual projetada até aqui é dada por nossos olhos postos no passado mas também era possível no calor da hora. Segundo Roberto Schwarz (1978, p. 69), por exemplo, “O país estava irreconhecivelmente inteligente” naquela época. A ideia de conciliação de nossos antagonismos estava no seu auge:

o local e o cosmopolita, o sertão e o litoral, o folclore e a vanguarda, o popular e o erudito pareciam próximos de encontrar seu ponto de solução. A obra de Guimarães Rosa realizou essa proeza, da qual Brasília seria a síntese histórica, a materialização de uma sociedade nacional integrada. Esse projeto, porém, [...] foi demolido antes de existir, ou ficou intacto, suspenso no ar. O golpe de 64 iria abortá-lo – quem sabe para nunca mais (BARROS E SILVA, 2004, p.15)<sup>37</sup>.

Somada às reformas de base do presidente João Goulart, a euforia explica-se assim como o trauma político: o projeto daquela República, nacionalista, estatista e em aliança com as classes populares foi barrado pelo golpe. As leituras contemporâneas mais arejadas veem nessa artimanha uma resposta a um projeto de sociedade janguista que desgostava as elites. O mesmo movimento que insuflava a esquerda ou os reformistas, como a revolução chinesa

---

<sup>37</sup> Novamente é importante atentarmos para essa visão conciliadora de Brasília como símbolo da sociedade nacional integrada pois ela apaga todas as tensões sociais presentes na construção da nova capital. Para maiores detalhes ver BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005; MOSER, Benjamin. *Cemitério da Esperança*. Pernambuco: Cesárea, 2014 (Ebook).

(1949), a revolução cubana (1959) e a libertação da Argélia (1962), ou seja, países subjugados que conseguem se livrar das amarras coloniais e de mercado, provocou também a elite conservadora, declaradamente anti-esquerdista e anticomunista, apoiada pelo governo americano.

Com a tomada do poder e com a destituição de João Goulart da presidência, o primeiro presidente militar a assumir foi Castelo Branco, que trabalhou com uma política repressiva mais seletiva, focando em instituições e movimentos culturais na tentativa de dissolver os elos e acabar com o diálogo, o que recaiu sobretudo nos movimentos sociais. Com o Ato Institucional nº 1, o regime cassou cento e dois cidadãos que eram contrários à “revolução”, entre políticos, sindicalistas, militares que apoiavam Jango e pessoas ligadas a grupos de esquerda. O próprio termo “revolução” é reforçado no ato, apontando para a “vontade da Nação” e para o futuro que se abre para o país<sup>38</sup>. Mas, se muitos acreditavam que a tomada de poder era uma “intervenção cirúrgica” para evitar o “golpe comunista”, a ideia caiu por terra com a promulgação do Ato Institucional nº2, em outubro de 1965, considerada a certidão de batismo do regime, com inúmeras cassações a partidos e deputados, além da intervenção no poder Judiciário pelo poder Executivo<sup>39</sup> e pela criação do bipartidarismo que seguiria existindo no Brasil até 1980.

Após o golpe, a linha de frente do debate se manterá naquelas artes de maior alcance de público, o teatro e a canção, pensando sempre em uma forma de mobilização, seja no show Opinião, no teatro de Arena ou nos Festivais da Canção. O tom mais vanguardista ficará a cargo do agressivo Oficina e da antropofágica Tropicália, que tem papel central para o entendimento das produções que a circundam e sobre a qual falaremos posteriormente.

Iniciando pela ordem cronológica e emblemática, a primeira resposta ao golpe virá da canção com o show Opinião. Organizado inicialmente pelos principais integrantes do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), que eram ligados ao PCB, é dirigido por Augusto Boal, e cantado por elementos tidos como representativos da nossa sociedade: Zé Kéti, representante da malandragem carioca; João do Vale, símbolo do trabalhador rural; e Nara Leão, a musa bossa-novista. Queria-se através dessa representação de classes atingir a vários segmentos da sociedade, cantando e representando o povo. Para

---

<sup>38</sup>Disponível em [http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=1&tipo\\_norma=AIT&data=19640409&link=s](http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=1&tipo_norma=AIT&data=19640409&link=s). Acesso em 31 de maio de 2014.

<sup>39</sup> Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm). Acesso em 31 de maio de 2014.

termos ideia do impacto cênico e musical da peça, entre uma canção e outra, os atores-cantores davam depoimentos, citavam trechos de filmes<sup>40</sup> ou peças, como é o caso de um trecho de “Missa Agrária”, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, antes da catártica canção “Carcará”: “Glória a Deus, Senhor nas alturas/ E viva eu de amarguras/ Nas terras do meu senhor”, com a exaltação do “Senhor” e a opressão do “senhor”, em um jogo que mistura religiosidade e exploração. Após a citação do trecho, inicia-se a canção, que cita estatísticas sobre a migração nordestina<sup>41</sup>:

Carcará  
 Pega, Mata e Come  
 Carcará  
 Não vai morrer de fome  
 Carcará mais coragem do que homem  
 (...)  
 Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais.  
 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas.

Partindo da exploração do senhor, passando pela duplicidade da imagem do carcará, que tanto pode ser visto como a própria população nordestina (que apesar de tudo “não vai morrer de fome” e resistir), ou como a ditadura que se inicia (que “pega, mata e come”), chegando então aos dados sobre os retirantes em busca de melhores condições de vida. Em apenas uma canção, pode-se ilustrar o tom do show: uma mobilização passiva que tem espaço dentro do palco mas que fora dele fora derrotada. Pela leitura de Schwarz (1979, p.80), o show é marcado por um “mal-estar estético e político” e pelo acordo tácito entre o espetáculo e o público: derrotada, o que fazia a esquerda conclamando e ovacionando o povo, ele também derrotado pelo golpe?

Já a Música Popular Brasileira, através dos Festivais da Canção, movimentou a classe média universitária, cantando a revolução pelo viés do nacional-popular, funcionando como palco catártico dessa classe média politizada. Nesses palcos circulavam Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso e os Mutantes, só para ficarmos em alguns nomes fundamentais da música brasileira. De propostas mais tradicionais e articuladas com uma esquerda política também mais tradicional, até os argumentos

<sup>40</sup> Como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

<sup>41</sup> Para maiores detalhes sobre o show ver KLAFKE, Mariana. *Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós-1964*. (Trabalho de Conclusão de Curso). UFRGS: Porto Alegre, 2013. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/79038/000900761.pdf?sequence=1>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

provocativos da Tropicália, os festivais inundaram a televisão, sendo promovidos pela extinta TV Excelsior, Record, Rio e Rede Globo, o que demonstra uma dialética própria do momento: atrelados mais ou menos a uma esquerda, serão gradualmente inseridos na indústria cultura que se solidifica no regime militar<sup>42</sup>.

Artes de menor impacto, o cinema e a literatura também participaram do debate, mas com menos força. Em leitura já canônica sobre o período, Schwarz (1978) afirma que a crise provocada pelo golpe civil-militar foi engendrada nos romances e nos filmes através da tematização da “conversão do intelectual à militância” (p.89). E acrescenta as narrativas que entram nesse debate: os romances *Quarup*, de Antônio Callado e *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e os filmes *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Essas quatro obras refletiriam de maneira similar e também díspar sobre a luta armada, sobre o papel do intelectual e sobre os rumos do país. E acrescenta em nota de rodapé: “É interessante notar que o enredo da conversão resulta mais político e artisticamente limpo se o seu centro não é o intelectual, mas o soldado e o camponês” (nota 1, p. 89), o que seria visível nos filmes *Os fuzis* (Ruy Guerra), *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos). Ou seja, está diluído no comentário que é no protagonismo do povo que esteticamente teríamos um trabalho mais bem acabado e não nos embates de uma intelectualidade desarmada, moral e fisicamente, que fala de si mesmo.

Retomando então as obras emblemáticas, *O desafio*, primeiro filme dessa safra, lançado no ano após o golpe, traz para a cena um intelectual dividido entre a luta de classes e o amor pela esposa de um grande industrial. Tratando do tema de maneira bastante estereotipada, uma das cenas é um trecho do show Opinião em que Maria Bethânia<sup>43</sup> canta “Carcará”. Já *Terra em Transe* complexifica o debate discutindo populismo, política e poesia, desmistificando a figura do povo e tendo como *gran finale* a cena de Paulo Martins (representante da intelectualidade na obra) morrendo com uma metralhadora na mão. Ao mesmo tempo, através da personagem Sara, militante de esquerda, temos a definição de uma condição e de um tempo histórico, e do próprio papel dessa militância que se vê imbuída de uma missão:

---

<sup>42</sup> Esse processo se intensificará na modernização conservadora, a qual trataremos com mais atenção no subcapítulo 1.2.

<sup>43</sup> Que substitui Nara Leão a partir de 1965 no show.

O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher... eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças meu primeiro cartaz. Eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram... me prenderam... me deixaram muitos dias numa cela imunda... com ratos mortos... me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram... com as marcas. E, mesmo assim, eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica de meus sentimentos. E se forem as ambições normais, de uma mulher normal? De que outra ambição posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?<sup>44</sup>

Em *Quarup*, na figura do padre Nando, jovem idealista que almeja criar uma sociedade utópica com os índios no Xingu, o romance vai desde o abandono da batina até a prisão e a incorporação do agora ex-padre ao movimento guerrilheiro. Pela voz de Nando temos a emblemática definição do “melhor caminho” a ser tomado para solucionar nossos problemas:

– Eu por mim – disse Nando – acho que para se pegar o espírito do Brasil e as raízes de sua vocação no mundo o roteiro seria outro. Pouquíssimos brasileiros o fazem e daí a confusão em que vivemos. Eu considero a ida ao centro do Brasil, onde vivem os índios em estado selvagem, mais importante, muito mais importante do que conhecer o Rio ou São Paulo. E considero uma visita à zona das missões, no Rio Grande do Sul, mais importante do que visitar Olinda, Bahia, Ouro Preto. Vejam bem – continuou Nando concentrado –, é só no Brasil que ainda existem, tão perto das grandes cidades, homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é, com o mundo da razão e do tempo. Entre eles a aventura do homem na terra poderia começar de novo. Quanto às Missões, às ruínas dos Sete Povos, elas são os restos de uma experiência maior do que qualquer das utopias abstratas já escritas. Ali os jesuítas tentaram recomençar o mundo com os índios guaranis (CALLADO, 2006, p.20).

Apegado a um mundo de abstração que vê em uma vocação ou em um espírito genuinamente brasileiro não inteligível, sendo exatamente essa a causa da “confusão” na qual viveríamos, padre Nando quer o recomeço. Para que isso seja possível somente em meio àqueles não contaminados pela História e pelo seu tempo. Para o padre, a saída se dá pela incorporação à luta armada, uma saída apontada no mundo real por uma esquerda mais radical.

Já Carlos Heitor Cony com *Pessach: a travessia* problematiza um grande dilema daquela geração: passividade ou luta armada? Na figura de um escritor bem-sucedido e avesso à política, narra o seu envolvimento involuntário com a guerrilha, assim como faz duras

---

<sup>44</sup> Os trechos que correspondem a falas de personagens são transcrições diretas do filme. In: TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Danuza Leão, Glaube Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Autran, Paulo Gracindo e outros. Rio de Janeiro: Mapa filmes/Difilm, 1967. 1 DVD (115 minutos) (1967).

críticas a organizações da esquerda brasileira. Retratado como um individualista (muito se diz que Paulo Simões, o intelectual do romance, seria o próprio autor), é visto como “o último homem a se engajar”, um sujeito que “não chega a ser reacionário”, mas “não passa de um liberal, um burguês liberal, inconsciente de seu tempo, de sua missão” (CONY, 2006, p. 157-8). Isso até que realmente encontre seu destino:

Finalmente, estou na rua, sozinho, livre. Não tenho nenhuma sensação especial, nem mesmo a de liberdade. Posso fazer muitas coisas, e, eliminando a hipótese da traição – ir à Polícia e denunciar todo mundo – sobra-me muito. Experimento a sensação nova, inédita em minha vida: pela primeira vez tenho de fazer alguma coisa. Pela primeira vez há sentido em meus passos, pela primeira vez cumpro uma ordem e repilo instantaneamente a palavra ordem, ninguém me ordenou nada (...). Não sei bem o que vou fazer em Porto Alegre, mas meu destino – eu tenho um destino finalmente – meu futuro, minha missão é ir à agência e é nela que eu entro (CONY, 2006, p.249).

Importante atentar para as escolhas lexicais: missão, destino. Novamente lidamos com categorias que tendem à abstração e idealização e não ao mundo factível real. O dilema dessa intelectualidade passa sobremaneira pela noção de estar imbuído do espírito do seu tempo, portanto lutar não é uma escolha e sim uma imposição que é aceita quase como divina. Interessante notar que, com exceção do filme de Saraceni, as outras obras são lançadas em 1967, um ano antes do AI-5 e da mudança completa de perspectiva. E também é importante ainda lembrar que os três, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony e Glauber Rocha, foram presos juntos em 1965. Responde Cony, em entrevista à Folha de São Paulo (28/7/1996):

Em 67, saíram três obras sobre o tema da guerrilha, da luta armada como horizonte de resolução da crise política. "Quarup", do Antonio Callado, "Terra em Transe", do Glauber Rocha, e o meu livro, "Pessach". O caminho das armas era lembrado como solução extrema. Cada um pegou o tema de uma maneira.

(...) Nós estivemos presos juntos em 65, na mesma cela, Glauber, Callado e eu. Foi o episódio que ficou conhecido como "Oito do Glória". Ia haver uma reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos), durante o governo Castello Branco, e o regulamento da entidade proibia que se realizasse essas conferências em países não-democráticos. Quando houve o golpe de 64, a reunião já estava marcada. Um dos esforços da diplomacia do Castello foi confirmar a reunião. Seria a bênção da organização de que o Brasil era uma democracia. Os intelectuais então se organizaram para protestar contra aquilo. Estavam lá o Glauber, o Callado, o Flávio Rangel, Thiago de Mello, Márcio Moreira Alves e outros. Demos uma vaia e fomos presos. Ficamos presos quase um mês. O Glauber já tinha levantado a produção do "Terra em Transe" e estava escrevendo as cenas. Ele escrevia lá na prisão, em papel de embrulho. O Callado já tinha escrito cerca de 90% do "Quarup", e eu começava a escrever, sem saber o que o Callado tinha feito. O meu livro acabou tendo uma crítica muito ostensiva à esquerda e ao Partido Comunista, coisa em que o Callado não entrou. Ele não quis fazer uma divisão.

(...) Ah, você nem imagina como fui patrulhado, à esquerda e à direita. O próprio livro foi sabotado de toda maneira, inclusive dentro da editora, a Civilização Brasileira. Havia um grupo grande do partidão [PC] com interferência na editora. O livro foi considerado uma pedra no sapato. Achava-se que não era o momento de questionar a pureza ideológica, a pureza tática da esquerda. Ora, não fiz outra coisa a não ser isso. Levei para a ficção o meu questionamento como jornalista. Não é porque eu crítico o vencedor que estou dando razão ao vencido. Isso para mim é muito importante. Foi em 64 e é ainda hoje. [...] Mas, voltando à época do regime militar, a coisa foi se configurando de tal forma, que a partir de um determinado momento você só tinha duas saídas: pegar o violão ou o fuzil. Eu, como não toco violão, toco piano, e não gosto de fuzil, porque me repugna a violência, tive que parar mesmo. Um prenúncio disso tudo ficou nessas três obras que citei. Não esqueça que o personagem do Jardel Filho no "Terra em Transe", o poeta Paulo Martins, morre com uma metralhadora na mão (CONY, 1996)<sup>45</sup>.

Mas se a antessala do golpe foi primaveril, a antessala do AI-5 em 1968, o golpe dentro do golpe, será agressiva e renovadora no campo estético. Se nos anos anteriores a preocupação rondava a figura do povo e do intelectual, a *Tropicália*, as peças *O rei da vela* e *Roda Viva*, e o filme *O bandido da luz vermelha* tensionaram nossas contradições e os discursos, trazendo como marca um deboche até então não visto nas produções canônicas ativas no debate político.

No teatro, *O rei da vela*, escrito em 1933 por Oswald de Andrade (ou seja, temos como marca da peça modernismo brasileiro e antropofagia), virá a ser encenado em 1967 pelo polêmico e agressivo diretor José Celso Martinez Correa no Teatro Oficina. A peça narra a história de Abelardo I, financista, dono de uma fábrica de velas, que domina a todos os personagens: o intelectual, a família descendente de barões do café, etc., mas obedece somente a um, o Americano. Os desenlaces narrativos passam por piadas sobre o imperialismo: “um cai, outro substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes” (1999, p.84) e sobre a intelectualidade:

ABELARDO I — Sim, a de fricção é que rende. É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social! (p.52).

Já *Roda Viva* (Comédia Musical em Dois Atos), de Chico Buarque, é encenada pela primeira vez em janeiro de 1968, pelo mesmo Zé Celso. No enredo, uma reflexão

---

<sup>45</sup> Entrevista completa em: CONY, Carlos H. Na prisão com Glauber e Callado. Folha de São Paulo, 28 de julho de 1996. Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

aparentemente bem-humorada sobre a indústria cultural que cria seus heróis e os devora, nesse caso, literalmente. De maneira debochada, com críticas explícitas ao Iê-iê-iê, e até maniqueísta, com seu protagonista manipulável, problematiza o mercado, seus consumidores e propagandistas, em uma narrativa em que ora os nomeia como “povo”, ora como “garotos-propaganda”, com toda a carga semântica que isso acarreta em meio ao debate político da época. Benedito Silva, Ben Silver ou Benedito Lampião (nome dado de acordo com as “ordens” do mercado), o protagonista, é literalmente devorado pelo “povo”: na encenação foi utilizado um fígado de boi cru, o que fez com que muitas vezes o sangue jorrasse na plateia.

No cinema, com o lendário anti-herói “Bandido da luz vermelha”, Rogério Sganzerla materializa o deboche e os impasses do país inspirado nos crimes cometidos por João Acácio Pereira da Costa, assaltante paulista que ficou famoso pelo uso de uma lanterna vermelha em seus assaltos<sup>46</sup>. A construção fílmica toma como premissa a história do assaltante ficcionalizando praticamente toda a narrativa. Formalmente, o filme mescla indústria cultural, violência e urbe paulista, trazendo na cena inicial um letreiro com a frase: “Um gênio ou uma besta?”, seguida de outros letreiros, vozes radiofônicas e da voz do próprio protagonista:

Quem sou eu?  
Um gênio ou uma besta?  
O destino do homem.  
Decretado hoje estado de sítio no país.  
Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo.  
Guerra total na Boca do Lixo.  
Trata-se de um faroeste sobre o terceiro mundo<sup>47</sup>.

Em tom apocalíptico e provocativo, a narrativa é conduzida como um faroeste em meio à cidade de São Paulo, engendrando não só um processo de modernização periférico mas também incompleto e aparentemente sem perspectiva. Em meio aos assaltos amalucados, ao estupro de suas vítimas e às saídas dramáticas de cena, o Bandido problematiza a “estética do lixo” e leva a discussão para um outro patamar, o que significa também romper com as velhas discussões e formas: não há conciliação, e sim a catarse da violência, que será um dos nortes do “cinema marginal” dos 1970. Mas essa violência estará diluída em momentos de

---

<sup>46</sup> Para maiores detalhes sobre o filme ver: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 (1993).

<sup>47</sup> Os trechos que correspondem a falas de personagens são transcrições diretas do filme. In: BANDIDO DA LUZ VERMELHA, O. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Helena Ignez, Paulo Villaça e outros. Urano Filmes, 1968. (92 minutos) (1968).

humor, em um filme que na prática é um manifesto terceiro-mundista no qual a única saída possível é a “avacalhação”:

Eu sei que fracassei. Minha mãe tentou me abortar pra mim não morrer de fome. Nasci assim e quem tiver de sapato não sobra. Usado pelos bandidos da Mão Negra porque não sabia, só precisava de terror e mais nada. Eu pensava que tava dando o maior dentro e foi o maior fora da minha vida. Fui talhado pra cadeira elétrica. Nunca me dei bem, eu não simpatizava com os bandido. Fracassei, eu sei disso. Eu tinha que avacalhar. Um cara assim só tinha que AVACALHAR pra ver o que saía disso tudo. Era o que eu podia fazer<sup>48</sup>.

Além disso, retoma também velhos debates, como a figura do intelectual, visto como uma “laia de parasitas”, ou como a miséria, vista como parte do folclore nacional pelo político populista, afinal, um “país sem miséria” “é um país sem folclore” e sem turismo<sup>49</sup>. Esse eixo de análise, pensando nas peças e no filme de Sganzerla, orbita em torno do grande movimento de vanguarda da época, a Tropicália. Em maior ou menor grau essas produções se articulam com o movimento, ou o movimento se articula a elas, seja pela “espinafração”, pelo deboche ou pela “avacalhação”.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, com o Tropicalismo, intentaram romper com as estruturas anteriores, o que parece ter sido estimulado exatamente por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, que já inicia um processo de renovação no tratamento formal e crítico:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. [...] Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático. [...] Portanto, quando o poeta de Terra em transe decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na platéia vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (VELOSO, 2008, p.99-100,110-11).

Primeiramente, falamos aqui da cena provocativa em que o intelectual, olhando diretamente para sua plateia (no cinema) desmistifica essa figura idealizada do povo: ignorante e sem voz, como poderia ele guiar a revolução? Interessante notar que mesmo se esquivando da posição da esquerda tradicional, Caetano, ao ver essa cena dramática, se vê imbuído de “novas tarefas” a serem feitas, ainda se articulando com uma ideia de missão.

<sup>48</sup> Os trechos que correspondem a falas de personagens são transcrições diretas do filme.

<sup>49</sup> *Idem*.

Lançado em 1968, o disco *Tropicália ou Panis et Circencis* é liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, acompanhados de Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa e Rogério Duprat. Geleia geral brasileira, para usar uma expressão tropicalista, vai do tom oratório de “Miserere Nobis”, passando pelo clássica “Coração Materno”, de Vicente Celestino, e pela concretista “Bat Macumba”, o disco misturou folclore e Coca-Cola, Brasília e baby, Chico Buarque e Roberto Carlos, causando espanto na esquerda, que a acusa de americanizada, e nos conservadores, pelo jeito provocativo de vestir, falar e cantar. A emblemática “Parque Industrial”, composta por Tom Zé, com arranjos que lembram hinos marciais e músicas circenses, vai da festa com “bandeirolas no portão” até o “banco de sangue encadernado”, e tudo guiado pela “celebração” do nosso “avanço industrial”:

**Gilberto Gil:**

Retocai o céu de anil  
 Bandeirolas no cordão  
 Grande festa em toda a nação  
 Despertai com orações  
 O avanço industrial  
 Vem trazer nossa redenção

**Gal Costa:**

Tem garotas propaganda  
 Aeromoças e ternura no cartaz

**Caetano Veloso:**

Basta olhar na parede  
 Minha alegria num instante se refaz

**Gilberto Gil:**

Pois temos o sorriso engarrafado  
 Já vem pronto e tabelado  
 É somente requeantar e usar  
 É somente requeantar e usar

**Coro:**

O que é made, made, made  
 Made in Brazil  
 O que é made, made, made  
 Made in Brazil

**Gilberto Gil:**

Retocai o céu de anil  
 Bandeirolas no cordão  
 Grande festa em toda a nação  
 Despertai com orações  
 O avanço industrial  
 Vem trazer nossa redenção

**Tom Zé:**

A revista moralista

Traz uma lista dos pecados da vedete  
 E tem jornal popular que  
 Nunca se espreme  
 Porque pode derramar

**Gilberto Gil:**

É um banco de sangue encadernado  
 Já vem pronto e tabelado  
 É somente folhear e usar  
 É somente folhear e usar

**Coro:**

O que é made, made, made  
 Made in Brazil (...)<sup>50</sup>

Introduzida pela voz de Gil, monta-se um quadro de festa, talvez militar pelas bandeirolas e tons marciais do arranjo, que comemora a industrialização. Em sequência, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil mantém o tom comemorativo e alegre na possibilidade da compra da felicidade, reforçada na frase “made in Brazil”, marca da indústria e também do seu modelo de exportação americano. Refrão esse que é entoado por muitas vozes, funcionando como um jargão publicitário e que reforça o tom da indústria da propaganda presente na canção, o que é corroborado pelas “aeromoças e ternuras no cartaz”, pelo “sorriso engarrafado”, “pronto e tabelado”. O último verso fica a cargo da voz de Tom Zé, que coloca em evidência a violência simbólica e real das notícias no jornal, contrastando o moralismo e o sensacionalismo premiados pela imprensa.

Mas essa radicalização também alcançava os patamares políticos. Já em 1967, com o governo Costa e Silva, há uma intensificação nos movimentos estudantil e operário, assim como uma oposição crescente de classe média. O cenário cultural que vai do golpe em 1º de abril de 1964 até o AI-5 em dezembro de 1968 é no mínimo estranho ao pensarmos que em meio a uma ditadura o debate de esquerda (ou não conservador) norteava a cultura. Napolitano (2014) chega a chamar de derrota cultural da ditadura até o AI-5, pois como o regime defendia o capitalismo, não podia assim se afastar das classes médias, consumidora e base social do regime. O problema: eram exatamente de classe média os intelectuais que defendiam a liberdade de expressão e propiciavam a produção cultural que agitava os círculos, principalmente o estudantil. Em contrapartida, o regime não possuía intelectuais humanistas e a indústria cultural se solidificava com a modernização da TV e do cinema, mas o dinheiro era em sua maioria de esquerda.

---

<sup>50</sup> Letra disponível em <<http://letras.mus.br/gilberto-gil/1087268/>>. Acesso em 03 de junho de 2014.

Ilustra bastante o período a discussão sobre a provável hegemonia de esquerda em meio à ditadura. Para Roberto Schwarz (1978, p.62), nos anos 60 “apesar da ditadura de direita, há uma relativa hegemonia cultural de esquerda no país”. O autor defende essa posição pela efervescência cultural da esquerda intelectual (estudantes, artistas, jornalistas etc.), que é a responsável pela produção ideológica a época. Mas salienta: “é de esquerda somente a matéria que o grupo (...) produz para consumo próprio”. Alegando que a hegemonia do país sempre fora burguesa e assim permanecia, já que foram sempre “dominantes as ideias, os ideais, os valores, a visão de mundo da burguesia”, Ridenti (1993, p.90) discorda das colocações de Schwarz (1978), e chama esse momento cultural de contra-hegemonia (ou hegemonia alternativa), já que se limitava a um grupo da sociedade, como o crítico literário refere. O autor parte das discussões de Raymond Willians, que define:

A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes (1977, p.113).

Concordando com o crítico literário brasileiro e discordando de Ridenti (1993), Franco (1998, p.43) coloca-se em defesa de Schwarz (1978), alegando que esse, ao fazer a constatação da hegemonia, não se refere a toda vida cultural do país, somente àquela dos anos 1960 e “a um universo de, no máximo, ‘umas cinquenta (sic) mil pessoas’”. Os dois críticos partilham da mesma visão ao referirem-se à intelectualidade de esquerda: colocam-na como referência do todo. O que permite-nos inferir que as críticas feitas a Ridenti (1993) mostraram-se limitadas, visto que o autor não critica Schwarz (1978) por uma possível visão de cultura hegemônica em toda a história do país e sim se refere àquele momento específico. O próprio termo “relativo” utilizado pelo crítico já contraria a “hegemonia”, colocando-se o conceito da palavra como o grande entrave da discussão, como se pode perceber através da definição de Willians (1977). Preponderante apenas no seu universo de esquerda, seria até redundante chamá-la de hegemônica, já que dentro de um limite específico da sociedade. O que temos é

uma vasta produção de qualidade da intelectualidade da esquerda política, mas produzida e consumida por ela mesma.

Mas esta efervescência cultural que permite a discussão de (contra)hegemonia será abruptamente interrompida com o AI-5, que inaugura período de forte repressão e violência. As movimentações culturais de esquerda são censuradas e combatidas, com muitos artistas e intelectuais sendo presos, exilados ou assassinados, inaugurando uma nova fase no regime repressor, que passará pelo “milagre econômico” e pela modernização conservadora, assim como teremos a consolidação da indústria cultural, eixos que nortearam a economia e consequentemente também a cultura.

### 1.1.1 “**TODOS VÃO DIZER QUE SEMPRE FUI UM LOUCO, UM ROMÂNTICO, UM ANARQUISTA**”

Focada apenas na figura de Paulo Martins, ao longe, se constrói uma das cenas mais emblemáticas do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha: um desabafo do poeta, intercalado com a música de Heitor Villa Lobos, *Bachianas n.3*, e com a imagem de trechos da poesia de Mário Faustino, “Balada (Em memória de um poeta suicida)”: “não consegui firmar o nobre pacto/ entre o cosmo sangrento e a água pura/ (...) gladiador defunto, mas intacto/ (tanta violência, mas tanta ternura)”. Diz o poeta Paulo Martins:

A impotência da fé.  
Estou morrendo agora nessa hora, estou morrendo nesse tempo, estou correndo meu sangue e minhas lágrimas, ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista, que sempre, ah não sei, Sara!<sup>51</sup>

Essa fala do personagem enquanto assume uma derrota que é individual mas também coletiva, coloca-se como ligação para a categoria a ser discutida neste momento: o *romantismo revolucionário*. Ao tratarmos do cenário cultural dos anos 1960 é preciso retomar a visão de uma intelectualidade e recuperar o impacto dessa derrota. Para isso, o conceito nacional-popular é central. Baseado em uma premissa anti-imperialista e antielitista, o termo engendrará, na produção artística brasileira, um imaginário sobre a figura do “povo”, espécie de mito do projeto de integração nacional e da tentativa de sua retomada, mesmo que apenas

---

<sup>51</sup> Os trechos que correspondem a falas de personagens são transcrições diretas do filme.

no plano simbólico. Essa figura é vista aqui pela ótica do *romantismo revolucionário*, termo cunhado por Michel Löwy e Robert Sayre (1995) no livro *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, e tem como premissa a leitura de Marcelo Ridenti (2000), *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, que analisa a categoria articulando-a com o contexto brasileiro do pré e pós golpe, e sua breve retomada em alguns contextos de redemocratização.

Ao usarmos esse conceito como ponto de partida, é importante definirmos o que é entendido como “romântico” e como “revolucionário”, partindo das leituras supracitadas, para, dentre outras coisas, não o confundirmos com os termos do movimento literário do século XIX (apesar da forte ligação mantida entre eles). O romantismo é entendido aqui, então, como uma visão de mundo composta em uma estrutura coletiva que é sobretudo anticapitalista e passadista. Para Löwy e Sayre (1995), o romantismo, enquanto visão, nasce ao mesmo tempo em que as engrenagens do mercado e da produção começam a mudar já no século XVIII com a Revolução Industrial, provocando um desencantamento com o presente, sendo portanto crítico a essa modernidade e vendo no passado pré-capitalista uma idealização baseada em valores éticos, morais e/ou religiosos. Já o termo “revolucionário” é entendido dentro de uma ótica que almeja transformar o mundo. Esse *romantismo revolucionário* concebido como uma forma cultural crítica à mecanização e racionalização em nome de valores pré-modernos é marcado por uma nostalgia do paraíso perdido, mas não com o intuito de retorno a esse passado: ele almeja um desvio para o futuro, com o reencantamento do mundo. Segundo Max Blechman (2004, p.204) :

Le contenu utopique de la lutte révolutionnaire accompagne l’aventure poétique; la revendication d’une nouvelle vie civique est mise en relation directe avec la transformation des manières de sentir et de voir ; l’impératif d’une *vraie* démocratie se confond avec celui d’une régénération *universelle* résumée dans l’exigence unitaire : *l’imagination au pouvoir!*

Seguindo as ideias de Löwy e Sayre (1995), temos então encadeados nesse *romantismo revolucionário* uma noção de temporalidade que passa pela nostalgia de um tempo perdido (passado), pelo desencantamento com a modernidade capitalista (presente) e pelo desejo de transformação (futuro) que almeja e projeta uma retomada reinventiva do paraíso perdido em um recomeço. Entendido então como uma visão de mundo crítica à modernidade, o romantismo não poderia ser limitado a um movimento literário ou a um

momento histórico, pois se o capitalismo ainda existe, e críticos a ele também, obras românticas ainda podem ser produzidas. Nessa direção, os autores chamam a atenção para as articulações que eles consideram como românticas na segunda metade do século XX, entre elas o Maio de 68 francês, simbolicamente expressado na queima de carros, ícone máximo do capitalismo; os novos movimentos religiosos como Teologia da Libertação, que, entre tantos atributos, apoiaria a luta de classes; além de produções cinematográficas como *O poderoso chefão*, que retomaria e reforçaria vínculos de sociedades familiares considerados pré-capitalistas, e *Star Wars*, que retrataria a luta entre um império tecnológico contra um povo “primitivo”, que acredita em uma “Força” extraterrena. Ponderamos que o espectro coloca-se como amplo em demasia, abarcando movimentos político-religiosos e superproduções hollywoodianas dentro do mesmo arcabouço. O *romantismo revolucionário* é visto assim como categoria trans-histórica, o que acaba por elidir as diferenças entre possíveis romantismos, revolucionários ou não. Face a uma bibliografia constituída a partir desse termo, ao utilizarmos o conceito assumimos a posição de demonstrar suas possibilidades, mas também seus limites.

Já segundo Hauser (1995), definindo o romantismo do século XIX, um dos grandes problemas daquele movimento seria a sua unilateralidade: sem dialética, ou seja, sem a “plena consciência de que a situação histórica, em qualquer momento dado, consiste num complexo de diferentes motivos e tarefas irredutíveis”, o romântico “julga o seu próprio tempo em termos não-históricos e não-dialéticos”, não se dando conta de que esta “a meio caminho entre o passado e o futuro”. Assim, o essencial para entender o ser romântico, que não aceita sua situação histórica e social, é entender “seu medo do presente e do fim do mundo” (p.663). Ao mesmo tempo, o seu entusiasmo revolucionário, seguindo essas premissas, era baseado na ignorância da realidade do mundo e no seu conservadorismo. Assim, já podemos perceber um dos primeiros problemas da categorização romântica que será estendida à contemporaneidade: para Löwy e Sayre (1995) o romântico é positivado ao ser colocado como contrário à modernização/capitalismo; para Hauser (1995), ele é negativado pelo não entendimento do seu próprio tempo. Consideremos que esse argumento ajuda a problematizar as variações do *romantismo revolucionário*, mas não o invalida pois um argumento não exclui o outro.

Pela leitura de Löwy e Sayre (1995), chegamos então à reflexão feita por Marcelo Ridenti (2000) e sua análise no contexto brasileiro. O seu trabalho tem muito pouco a dizer sobre quem é esse “povo brasileiro”, mas tem muito a dizer sobre quem o buscava e o

imaginava: a intelectualidade, em sua maioria de esquerda, nos anos 1960. Conforme comentamos no início desse subcapítulo, há nessa figura a centralidade das produções e das discussões daquele projeto nacional-desenvolvimentista, agora pensando principalmente por uma intelectualidade que não está mais no poder já que em meio a uma ditadura militar de direita.

Imaginado como herói, às vezes até mesmo messiânico, o povo passa por uma idealização que o homogeneiza (pobre, humilde) e que será central para a canção, para o teatro e para o cinema – assim como será norteador das novas políticas de esquerda, como os Centros Populares de Cultura, sendo assim o cerne de um imaginário artístico que se desejava popular e representativo desses indivíduos. Para Ridenti (2000, p.12), “as artes, as ciências e a política do período” são marcadas “por uma utopia da integração do intelectual com o homem simples do povo brasileiro, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista, podendo dar vida a um projeto alternativo de sociedade desenvolvida”. Para elencarmos alguns exemplos clássicos, a título de simples citação, temos os já mencionados show *Opinião*, a Música Popular Brasileira e os Festivais da Canção, o teatro de Arena, produções teatrais como *O pagador de promessas* e o Cinema Novo. Movimentos e produções que podem ser encaradas como românticas, porém nem sempre revolucionárias.

O conceito nuclear do *romantismo revolucionário*, que denominamos aqui como “à brasileira”, seria o do homem novo, nos termos de Che Guevara: aquele que será capaz de construir o comunismo e que desponta em meio à revolução, que nasceria do camponês explorado não contaminado pela modernidade, ideia encontrada no imaginário dessa classe média intelectualizada. É importante ressaltar a fórmula ideal posta aqui: saudades do passado/negação do presente/idealização do futuro. E para se chegar a esse futuro, somente através desse homem novo. Pensando em Hauser, essa negação do presente é a própria incompreensão do presente, já que focados em um futuro.

Mas o que fazia essa intelectualidade flertar com esse romantismo e com a possibilidade de revolução? As revoluções e libertações nacionais daquela última década, que passam por Cuba, China, Argélia e Vietnã. E, mesmo com o golpe em 1964, esse romantismo não irá arrefecer, pelo contrário, já que irá se radicalizar com os movimentos de luta armada e guerrilha, de forte conteúdo revolucionário.

Articulando mais especificamente o pré-golpe e as discussões e propostas de um projeto nacional, podemos eleger *O pagador de promessas* como um dos grandes símbolos de

um *romantismo* que não é propriamente revolucionário: Zé do Burro é o homem puro, carregado de valores éticos e morais que são esquecidos na modernidade, servindo o personagem como uma das alegorias possíveis daquele “povo” imaginado. Do lado de Zé, os capoeiras e Minha Tia (baiana que vende seus quitutes na praça). Do lado oposto, a Igreja, o Estado e a imprensa. O caráter messiânico do protagonista, que salva seu burro e divide sua terra como promessa a Iansã, faz com que seu destino seja o do herói trágico que Cristo foi: morto, carregado em uma cruz, aglutinando todo o “povo” em seu entorno, que o carrega nos braços.

A aclamação do filme em Cannes poderia inclusive ser problematizada: o quanto o exotismo desse terceiro mundismo não sensibilizou o festival, ou, por outra frente, o quanto essa pobreza estava talhada para o consumo da intelectualidade internacional. Aqui o filme chegou a receber duras críticas da esquerda, conforme ilustra Ridenti (2000) ao trazer a apreciação do cineasta Maurice Capovilla:

É de uma perspectiva engajada, que se pretende explicitamente inspirada em Lukács e no papel revolucionário do proletariado, que o crítico e cineasta Maurice Capovilla questionou nas páginas da revista *Brasiliense* o premiado filme de Anselmo Duarte, *O pagador de promessas*, baseado em peça homônima de Dias Gomes. Segundo ele, o filme transforma o camponês em “símbolo mítico”, caracterizando-se como [...] “fruto de uma visão de mundo definível como “culto do herói messiânico”. Segundo essa visão de mundo, a principal força revolucionária é o “povo”, ainda como idéia [sic] abstrata, aglutinando em torno de um herói mítico, cuja ação se desenvolve por impulsos irracionais e incontroláveis. Não são as classes, nem a luta das classes, que resolve as contradições, mas unicamente o “povo” unificado pelo sacrifício ou exemplo de um indivíduo, o “herói”, capaz de catalisar esta força popular, perigosa e explosiva, tendente por isso mesmo a transbordar os limites de planos racionais de ação. Com isso não se pensa em revolução, mas em simples revolta do povo unificado, não pela consciência das suas necessidades, mas pela admiração e crença no poder de uma personalidade fora do comum, que se apresenta como o Messias da antigüidade, para a salvação (Capovilla, 1962b apud RIDENTI, 2000, p.87-8).

A imagem do povo pela leitura do crítico é na verdade antirrevolucionária, pois a união desse não se dá pela classe ou partido, mas em torno de uma figura heroica, trágica e popular, que o sintetiza em seus desejos e características. Importante atentar que nessa narrativa o intelectual que se faz presente é o “repórter”: esse intelectual aposta na cordialidade e na suposta vaidade para convencer Zé a aceitar suas ofertas, ou seja, de transformá-lo em alguém famoso de acordo com as lógicas do mercado. Assim, distorce as palavras do protagonista a partir de temas polêmicos, como a reforma agrária, porque já está a pensar nos rendimentos que as declarações irão gerar. Esse intelectual não acredita nesse

povo, somente no valor monetário que ele pode lhe proporcionar. Ao invés de um horizonte revolucionário e popular, somente o mercado lhe interessa.

Já com o Cinema Novo e sua tríade clássica (*Vidas Secas*, *Os fuzis* e *Deus e Diabo na terra do Sol*) a vida do imigrante ou da população miserável nordestina e as discussões sobre subdesenvolvimento dão a tônica romântica. Nordeste este que é visto como espécie de cenário ideal para essa voga: com o auge da industrialização das grandes cidades e a forte imigração com vistas a fugir da seca e a encontrar melhores condições de vida, o sertão nordestino é o espaço de uma não inclusão em um projeto de modernidade, aquele aclamado pelo projeto de integração nacional.

Após o golpe, conforme já mencionado, o primeiro movimento é do show *Opinião*, com um romantismo que aposta na figura do povo, e que tenta representar diferentes classes: o malandro (Zé Keti), o trabalhador rural (João do Vale) e a musa da zona sul (Nara Leão), e cantar o povo miserável, seja ele um imigrante do nordeste (“Carcará”) ou um favelado do morro (“Opinião”<sup>52</sup>). As críticas negativas ao show dizem sobretudo respeito a sua falta de chamada à ação, já que em meio à ditadura assiste-se à encenação das mazelas sociais do país mas sem ação efetiva, e a sua falta de crítica ao populismo. Segundo Paulo Francis, em crítica severa, apesar de ser muito agradável, o show não pode ser considerado um acontecimento político, já que não ultrapassaria o *Kindergarten* da esquerda (FRANCIS, 1965). Somam-se as críticas de Roberto Schwarz, que chama de mal-estar estético político essa fusão entre palco e plateia, todos derrotados pelo golpe, e não críticos às noções populistas presentes no seu próprio discurso, baseados principalmente em uma noção da intelectualidade como guia da massa “ignorante”, que seria, portanto, incapaz. Importante ressaltar o quanto essa intelectualidade será central internamente em obras posteriores: ela é aquela que reflete sobre a sociedade e se coloca como um guia didático de uma classe média e de um povo imaginado, também internalizará (sobretudo no cinema e na literatura) a crise da falta de ação na forma.

Já os Festivais da Canção movimentam a classe média universitária e a TV brasileira com canções que passam sobremaneira pela valorização do nacional-popular. Para termos uma noção dos festivais antes do AI-5, o I Festival da Música Popular Brasileira, na TV Excelsior, em 1965, tem como ganhadora a canção “Arrastão”, com letra de Vinícius de

---

<sup>52</sup> “Opinião” (Zé Keti): Podem me prender, podem me bater/Podem até deixar-me sem comer/Que eu não mudo de opinião./ Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu não saio não. /Se não tem água, eu furo um poço/ Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa/E deixo andar, deixo andar/Fale de mim quem quiser falar/Aqui eu não pago aluguel/Se eu morrer amanhã, seu doutor/Estou pertinho do céu. Disponível em <<http://letras.mus.br/ze-kei/197278/>>. Acesso em 10 de junho de 2014.

Moraes e música de Edu Lobo, interpretada por Elis Regina, que, além de inovar na performance, canta uma abundante pesca louvando a Iemanjá, Santa Bárbara e Nosso Senhor do Bom Fim. No II Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, agora na TV Record, dividem o primeiro lugar “A banda”, de Chico Buarque, que encena uma narrativa de esperança e desesperança, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo Barros, de cunho mais agressivo e mais aclamada pelo público, que heroiciza o sertanejo. O III Festival, em 1967, considerado o “Festival da Virada”, tem como grande vencedor “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam, engendrando erudito e popular e mesclando “viola, violência, violeiro”, canção ovacionada pelo público<sup>53</sup>; seguido respectivamente de “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, que a interpreta juntamente com Os Mutantes, e narra a história de uma briga entre um João e José, o pedreiro e o feirante (o “povo”?), pelo coração Juliana; “Roda Viva”, de Chico Buarque, canção tema da peça homônima encenada pelo agressivo Oficina; “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, interpretada juntamente com os Beat Boys, grupo que surge com a Jovem Guarda, e tem como refrão a ambivalente “por que não”, podendo tanto ser uma pergunta retórica quanto uma resposta evasiva.

É interessante notar o quanto desse romantismo detectável é produto a ser consumido (algo que a canção sentirá com ainda mais força nos anos 1970): a difusão de uma cultura de esquerda pelos festivais se dá graças a expansão da indústria cultural e das redes de televisão no país. Além desse festival, havia outros, como o Festival Internacional da Canção, da TV Rio e TV Globo, que em 1968 foi palco de uma das cenas mais emblemáticas da era dos festivais: o discurso de Caetano Veloso após ser vaiado pela plateia. Enquanto o cantor entoava a canção “É proibido proibir”, um dos lemas do Maio de 68 francês, a plateia estava de costas para o palco. Brada Caetano:

Mas é isso é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? Vocês são iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os

<sup>53</sup> Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=B9rLispdqio>>. Acesso em 10 de junho de 2014.

atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de Charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja o festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver. Chega!<sup>54</sup>

Primeiramente, podemos pressupor que o público que vaiou Caetano Veloso era esteticamente conservador, algo que não era privilégio exclusivo da direita: a esquerda, “que diz que quer tomar o poder” muitas vezes levava o seu o anti-imperialismo a limites do risível<sup>55</sup>. Além disso, a crítica do músico se dirigia também à produção desses festivais, que legitimavam a indústria cultural que promovia a transformação dessa cultura de esquerda em simples produto a ser consumido.

É interessante notar que essas acusações nos permitem analisar a própria Tropicália, um movimento artístico da década de 1960, sob dois ângulos: uma vertente vanguardista e uma vertente romântica. A primeira se colocaria como crítica a essa noção do povo como herói e ao nacional-popular. Ela não se queria romântica no sentido conservador, mas posicionava-se como crítica, espécie de terceira margem da direita e de uma esquerda conservadora. Engendra assim dicotomias como o nacional pela via antropofágica e o internacional pela via imperialista norte-americana (Coca-Cola, guitarra elétrica) a ser devorado pelo nacional antropofágico e assim ser transformado em uma outra coisa que será nossa. O que marcaria sobretudo sua verve *revolucionária*. A outra verve, pela leitura de

<sup>54</sup> Áudio e transcrição em <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. Acesso em 10 de junho de 2014.

<sup>55</sup> Em 1967 organizou-se em São Paulo a “Passeata da Música brasileira” que ficou mais conhecida como “Passeata contra a guitarra elétrica”, e contou com as participações de Elis Regina, Jair Rodrigues, Zé Ketí, Geraldo Vandré, Edu Lobo, MPB-4 e Gilberto Gil, que alega ter ido exclusivamente em função de um pedido de Elis Regina. Depoimento disponível em: NOITE EM 67, UMA. Direção: Renato Terra, Ricardo Calil. Produção: Beth Accioly. Intérpretes: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil. Rio de Janeiro, VídeoFilmes, 2010. 1 DVD (85 minutos).

Ridenti (2000, p.269), seria vista não como um rompimento absoluto com seu tempo, mas como um “fruto diferenciado”, romântico porque atrelado à “ruptura com o subdesenvolvimento” e com a “constituição de uma identidade”. O depoimento de Caetano, já no exílio, sobre a luta armada, é utilizado para reforçar essa tese:

Acompanhávamos de longe o que se passava no Brasil. Sem que eu estivesse certo do que poderia resultar de uma revolução armada, o heroísmo dos guerrilheiros como única resposta radical à perpetuação da ditadura merecia meu respeito assombrado. No fundo, nós sentíamos com eles uma identificação à distância, de caráter romântico, que nunca tínhamos sentido com a esquerda tradicional e o Partido Comunista. Nós os víamos – e um pouco nos sentíamos – à esquerda da esquerda (VELOSO, 1997, p. 427 apud RIDENTI, 2000, p.279).

No teatro, com o Arena, de caráter didático desde seu nascimento e articulando essa aliança teatro-povo, Augusto Boal encenará as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), que buscam os heróis do passado contextualizados no presente político-social como apontamento para uma revolução futura. No Oficina, de caráter agressivo, que pregava “o teatro político, pensando em termos racionais, com um programa definido”, cedendo “lugar a uma espécie de revolta, que pretendia atingir o homem como indivíduo e não como ser comunitário” (PRADO, 1988, p.114), o romantismo é apontado por Ridenti (2000, p.162-3) com nuances que passam pelo retorno ao índio antropofágico e não mais pela tradição popular, mas continuando a ser norteadas pelas questões da identidade e do subdesenvolvimento. Como exemplar da vocação provocativa do teatro, as encenações de *O rei da vela*, do modernista Oswald de Andrade, e *Roda Viva*, que faz do “povo” o devorador do jovem protagonista. Anárquico em sua essência, o Oficina assemelha-se em muitos aspectos a sua co-irmã antropofágica, a Tropicália.

O Cinema Novo, que na sua fase inicial focava na miséria do país, trazendo para a tela os problemas e soluções que aparecerão na canção, com *Terra em Transe* os problematiza: o personagem Felício, um dos representantes da idealização da esquerda, ou seja, o homem pobre e simples na narrativa, é, segundo o personagem Paulo Martins, “tão covarde, tão servil. E eu queria provar que ele era covarde e servil. A fraqueza. Gente fraca! Sempre... gente fraca e com medo”. Pela voz intelectual, temos o tom do desencanto da própria intelectualidade para com aqueles que “faltaram à revolução” e que são, na verdade, criação do seu próprio imaginário, sendo assim uma problematização sobretudo dessa intelectualidade de esquerda:

O povo é Jerônimo. Fala, Jerônimo. Fala, Jerônimo. Fala!  
 Não tenha medo, meu filho! Fale! Você é o povo.  
 Fale.

Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato.  
 Estou na luta das classes, acho que está tudo errado. E eu não sei mesmo o que fazer.  
 O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente.

Estão vendo o que é o povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?<sup>56</sup>

E que traz uma outra problematização: a não homogeneidade dessa população, afinal nem todos têm “consciência de classe”. Soma-se a isso a falta de interesse de uma elite política e intelectual em escutá-los, que em realidade é maioria:

Um momento! Um momento, minha gente! Um momento! Eu vou falar agora. Eu vou falar. Com a licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar.

Extremista! Extremista! Extremista! Extremista...  
 A fome...E o analfabetismo...são propagandas extremistas! O extremismo é um vírus que contamina ações, contamina o ar, contamina o sangue, contamina a água...e a moral...<sup>57</sup>

Filme que impulsionará o nascimento do Tropicalismo, segundo depoimento de Caetano Veloso<sup>58</sup>, apontará o desencanto da intelectualidade com uma forma de fazer política, que passa pela idealização de si mesma e do outro, e também de crítica à política mais institucionalizada (e, em especial, ao populismo). Concomitantemente, o poeta militante, dilacerado pela sua condição, morre com uma metralhadora nas mãos.

Aceitando a premissa de Marcelo Ridenti, de que essas tentativas de romper com o subdesenvolvimento têm nuances de romantismo, o vanguardista *O bandido da luz vermelha* entraria na conta como aquele que, em agonia, explode o terceiro mundo: não há mais heróis e a narrativa dos marginais (daqueles que estão à margem do processo de modernização) é somente de violência, demonstrando o processo incompleto da nossa formação nacional. Ao mesmo tempo, com Sganzerla, não há negação do presente, nem saudades do passado e muito menos apontamentos para um futuro, características daquele *romantismo revolucionário*: só há presente, e ele vai explodir na miséria do subdesenvolvimento. Pensando no arco do cinema, vamos da estética da fome (Cinema Novo) até a estética do lixo (Boca do Lixo,

<sup>56</sup> Os trechos que correspondem a falas de personagens são transcrições diretas do filme.

<sup>57</sup> *Idem*.

<sup>58</sup> Ver Capítulo 1.1.

Cinema Marginal), levando os impasses da modernização já expostos na Tropicália a outros limites. Aqui o povo é João Acácio, o bandido da luz vermelha, nascido no lixo, que não tem alternativas a não ser “avacalhar” e “esculhambar”.

Ridenti (2000) salienta que muitos desses movimentos não se queriam românticos, pelo contrário, alguns se apresentavam como realistas. Porém, essa busca de uma autenticidade na cultura popular ou na tentativa de rompimento com as condições econômicas e sociais do país para construir essa nova nação dá a eles o caráter romântico na busca por esse futuro melhor. Mas ao relacionarmos a estética de Sganzerla, por exemplo, à categorização, apagamos mais do que iluminamos a obra, demonstrando alguns limites e impasses do *romantismo revolucionário*: sem idealizações ou apontamentos para o futuro, o “Bandido”, como alegoria do subdesenvolvimento, nos termos de Xavier (2012), aponta para o que não estava em discussão até então – a cultura marginal, os excluídos do processo modernizador dentro da metrópole em crescimento. Somado a isso, ao refletirmos sobre aqueles que estão à margem e não se encaixam na categoria “povo”, somos levados a problematizar aqueles que não cabem dentro da categoria, ou seja, a reparar que em uma categoria abrangente as múltiplas individualidades (gênero, classe, raça) não estão contempladas. As mulheres têm o mesmo valor nesse jogo? O trabalhador de classe média e o miserável têm o mesmo peso? A população negra e os problemas raciais estruturais da nossa sociedade estão em pauta? O marginal da metrópole ocupa o mesmo espaço que o retirante da seca? Será que João Acácio, Paulo Martins e Zé do Burro constituem todos o mesmo “povo”?

Na literatura pós-golpe, a discussão do papel do intelectual na sociedade brasileira é ponto de tensão, com os já citados *Quarup*, de Callado; e *Pessach*, de Cony, ambos com títulos místicos, que pressupõem rituais e travessias. Padre Nando, herói de Callado, almeja criar uma sociedade utópica com os índios do Xingu, representantes do homem não contaminado pela modernização. Para Ridenti (2000, p.148) o romance

tem ao menos duas referências pré-capitalistas fundamentais: a comunidade indígena e a cultura católica, que poderiam ter sido articuladas no texto com uma política regressiva, mas de fato serviram para fabricar um romantismo revolucionário, que apresenta a utopia da união entre os intelectuais e o povo, cuja autêntica identidade nacional seria resgatada com a revolução a partir do campo. [...] É essa busca do autêntico homem do povo brasileiro – enraizado no interior, no coração subdesenvolvido do Brasil, que serviria de base para construir o homem novo, do futuro socialista – que caracteriza o romantismo revolucionário nos anos 60, como se tem buscado apontar.

O romance é bem recebido por Ferreira Gullar (1967), que elogia o mérito de defender a “deseducação”, que muito diz sobre uma ideia de crítica à religião e de defesa do ideal do “homem novo” implícito do romantismo. Na contramão de Gullar, o livro *O nacional e o popular na cultura brasileira* (ZILIO, LAFETÁ, LEITE, 1982) discorda da alegação do poeta de que o romance traria o abandono da religião pela política, mas sim traria uma abertura da religião para os problemas sociais. Para Napolitano (2014), imbuído das ideias de Gullar, o romance proporia a dissolução do individual no coletivo, na comunhão entre esse intelectual e o povo (os índios do Xingu), transformando-o assim em mais um em meio à massa.

Paulo Simões, o herói do romance de Cony, traz o dilema da intelectualidade: luta armada ou não. Diferentemente de Callado, pela leitura de Napolitano (2014), traz a redenção individual, em defesa da liberdade do intelectual que se vê sozinho imbuído de uma missão. O intelectual que participa ou não da guerrilha será uma problemática trazida também por *O desafio e Terra em Transe*, dilema trabalhado como a “cisão fáustica” do intelectual pela leitura de Ridenti (2000, p.174-5) partindo de Marshall Berman e olhando para os intelectuais de países subdesenvolvidos “inspirando-se em Fausto, o herói romântico criado por Goethe”:

O personagem é existencialmente dilacerado pela consciência de ser portador de privilégios de uma cultura de vanguarda numa sociedade atrasada, cindido pela tensão entre a modernidade e o subdesenvolvimento. Surgiria, assim, uma espécie de “identidade subdesenvolvida”, típica do romantismo (Berman, 1986: p. 44). Os dilemas fáusticos dos intelectuais também aparecem, especialmente no pós-1964, em obras de vários campos artísticos, por exemplo, em filmes como *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha; em romances como *Pessach, a travessia*, de Cony, e *Quarup*, de Callado.

Essa cisão pode se desenvolver de diferentes formas, sendo que no caso brasileiro pode mergulhar em um espiral de desencanto: o intelectual, que diante do dilema se posiciona a favor dessa identidade subdesenvolvida, vê que sua identidade, a exemplo de Fausto, só pode ser concebida com a experiência (do subdesenvolvimento ou da luta armada), emergindo assim como um Fausto moderno, cansado da *haute culture* e decidido a viver. É quando então esse herói vende sua alma para Mefistófeles ou mergulha na luta, é que ele se desencanta e percebe seu erro. A melhor ilustração dessa cisão parece vir de Paulo Martins, o intelectual de Glauber, cindido entre a poesia e a política.

Esse romantismo, segundo Ridenti (2000), também “contaminou” a construção da imagem de líderes de esquerda, como Carlos Marighella, que chegou a ser visto como o inimigo número 1 do regime, construído como um herói marginal, em defesa da honra, da

nobreza e da dignidade<sup>59</sup>. Na mesma linha, a militância do capitão Carlos Lamarca, morto no sertão da Bahia, no “*coração do Brasil*, numa autêntica saga de herói romântico, ao lado de seu valente escudeiro Zequinha Barreto”, o que é reforçado pela leitura de seu diário, no qual revela “o amor romântico por Iara Iavelberg, pela revolução, pelo povo brasileiro – em nome do qual ele não hesitaria em dar a vida (Lamarca, 1987)” (RIDENTI, 2000, p. 195). Pela argumentação de autor, mesmo as organizações vanguardistas, como a ALN<sup>60</sup> de Marighella e o VPR<sup>61</sup> de Lamarca, acabam por oferecer esses exemplos ideais de heróis românticos.

A categoria *romantismo revolucionário* pela ótica vista até aqui ilumina as produções citadas em alguns aspectos, principalmente na construção de personagens heroicos, com um romantismo um tanto quanto messiânico, e nas representações de comunhão entre intelectualidade e povo, as duas balizas desse *romantismo* (“à brasileira”). Porém, ao encararmos a noção de superação do subdesenvolvimento como uma característica desse romantismo, podemos colocar sobre o mesmo patamar produções díspares, elidindo assim as suas diferenças e apagando tensões presentes em diferentes narrativas<sup>62</sup>. Assim se a afirmação da busca de uma identidade nacional é marca da categoria (o que faz sentido ao pensarmos no romantismo brasileiro do século XIX), isso implica pensarmos que a noção de identidade não é unívoca e que essa busca emerge de diferentes atores em diferentes posições sociais.

Essas discussões e inflamações serão barradas pela promulgação do AI-5<sup>63</sup>, que inaugura período de forte repressão e violência: “foram derrotados os projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos” (RIDENTI, 2000, p.46). Artistas e intelectuais são presos, torturados/assassinados e/ou exilados. A censura se intensifica nas produções culturais e nas liberdades individuais. Ao mesmo tempo em que o regime se fecha ainda mais, a autocrítica da esquerda através da literatura – que já tem início no romance de Cony – aguça-se. O PCB chegara fragmentado e sem forças aos anos 1960, enquanto as novas organizações não conseguiram efetivar a revolução, exprimindo “a desmoralização, a desorganização, e a

---

<sup>59</sup> Podemos relacionar essa construção com composições contemporâneas, como a autobiografia do militante escrita por Mário Magalhães *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo* (2012) ou a canção e o clipe do grupo de rap Racionais MC’s “Mil faces de um homem leal (Marighella)”, como veremos no capítulo 1.3. Clipe disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=TdLd\\_NN7S6Y](https://www.youtube.com/watch?v=TdLd_NN7S6Y)>. Acesso em 11 de junho de 2014.

<sup>60</sup> Ação Libertadora Nacional, formada em 1966 com a saída de Carlos Marighella do PCB, que defendia a luta armada.

<sup>61</sup> Vanguarda Popular Revolucionária formada em 1966.

<sup>62</sup> No subcapítulo 2.1 retomaremos essa discussão em virtude do estudo do romance *Benjamim* por Ridenti (2000).

<sup>63</sup> Ver <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm)>. Acesso em 11 de junho de 2014.

dispersão que dominavam o movimento popular contrastando com o processo de centralização e unificação por que passava o poder de Estado” (REIS FILHO, 1990, p.51)<sup>64</sup>.

O tom do final dos 1960 é a amarga constatação dessa intelectualidade de que aqueles indivíduos nos quais depositavam a sua esperança não foram à luta: idealizados, sem acesso às condições básicas de cidadania, o discurso da esquerda não encontrou espaço em meio à repressão e também à população, que sempre fora apartada das discussões políticas. Se as esperanças foram depositadas na revolução, no final de 1968 ela parece mais distante. Se há uma sobrevida de algum romantismo nos 1970, ela não dará o tom central. Com perspectivas sombrias pós AI-5, a produção cultural tomará outros rumos.

## 1.2 “NÃO DÁ MAIS PARA DIADORIM”

Em conto intitulado “Intestino Grosso”, publicado em 1975, Rubem Fonseca (2010, p.150) encena a entrevista de um escritor que vaticina: “Não dá mais para Diadorim”. Pela ótica explicitada não há como narrar a não-vivência: “os caras que editavam os livros” queriam que se escrevesse sobre “os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida”, mas ele “morava num edifício de apartamento no centro da cidade e da janela” “via anúncios coloridos em gás neon e ouvia barulho de motores de automóveis” (p.139). De um lado a alegação da forte urbanização e modernização das cidades tornando inverossímil, pela ótica do escritor, uma ficcionalização que passe por um mundo rural, por exemplo. Do outro, o lugar discursivo desse escritor e sua relação com uma tradição literária.

Ao utilizarmos o conto de Rubem Fonseca como mote para refletirmos sobre o Brasil pós AI-5 é necessário termos em vista alguns pontos. Primeiramente, o conto situa-se como desfecho do livro *Feliz Ano Novo*, que representa um projeto estético do autor, ao qual Antonio Candido denominou “realismo feroz” (CANDIDO, 2006a), com a estetização da violência. O conto, estruturado de forma dialógica, com teor polêmico, tensiona imprensa, mercado e autor, com o pagamento da entrevista sendo feito por palavras, e somente sete foram de graça: “Adote uma árvore e mate uma criança” (p. 138). Redefinindo a categoria “pornografia”, vista como a miséria do personagem sem dentes ou a sordidez da fábula João e Maria, o escritor, sempre em um jogo agressivo com o jornalista, nega a existência de uma

---

<sup>64</sup> Para maiores detalhes ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

literatura brasileira: seriam apenas pessoas escrevendo na mesma língua sem qualquer articulação ente si. E responde àqueles que alegavam não ser possível construir uma civilização abaixo da linha do Equador: construímos São Paulo e outras cidades industriais, destruimos a flora e a fauna, não “dá mais para Diadorim”. Segundo, o local do conto, o desfecho do livro, funcionando como uma reflexão ficcional sobre a literatura e sobre o projeto do autor que permite pontuar o seu rompimento com uma tradição literária<sup>65</sup>.

Se *Diadorim* pode ser lida como a conciliação de nossas dicotomias, como a superação destes entraves ou como nossa vinculação a um cenário cultural que não é mais de cópia e sim de originalidade, tendo em vista as afirmações de Barros e Silva (2004) e Candido (2006a), pela ótica do escritor de Fonseca ela não é mais possível. Tendo como horizonte os primeiros, a expressão pode ser interpretada (aceitando a premissa do último) como o fim das utopias de congregação de nossas dicotomias e de crescimento de um país novo e democrático, pela ótica do projeto de nação desenvolvimentista anterior. Se *Grande Sertão: Veredas* superou a dialética do localismo versus cosmopolitismo, a impossibilidade da personagem irá representar não mais a suspensão temporária dos planos dos anos 1950 de um projeto coletivo nacional pelo golpe dos anos 1960, mas a sua própria distopia. A ausência de *Diadorim* é, em outras palavras, o fim daquelas utopias nacionais-desenvolvimentistas pela via progressista democrática, vamos dizer assim, sendo sua ausência a personificação do rompimento imposto pelo golpe civil-militar e seu posterior regime. Ao mesmo tempo, ao afirmar não haver mais espaço para esse personagem (lido aqui como símbolo de uma tradição), tendo como norte a ótica de Rubem Fonseca, o discurso carrega uma posição política bastante marcada por uma ideia de projeto de literatura e de nação que considera superado seus predecessores. Se podemos considerar problemática a avaliação de Fonseca sobre a colossal obra de Rosa, não podemos questionar a afirmação da mudança em curso.

Partindo então desse pressuposto, de modificação abrupta no “destino” nacional, que inicia com o golpe mas se consolida efetivamente a partir da AI-5, vamos falar de uma modernização conservadora, nos termos de Florestan Fernandes, nomenclatura já canônica ao

---

<sup>65</sup> Tudo isso sem perder de vista que a visão proposta por Fonseca parte de um ponto de vista liberal de um intelectual que esteve ao lado do golpe civil-militar. Para maiores detalhes acerca da participação de Rubem Fonseca no Golpe de 64 ver: DREIFUSS, René. *1964: A conquista do Estado (Ação política, poder e golpe de classe)*. Petrópolis, Vozes, 1981. Para uma discussão sobre forma literária e processo histórico que relacione a posição ideológica do escritor implícita na obra ver: ALVES, Luís Alberto Nogueira. “Rubem Fonseca y el Golpe de 64”. In: *Literatura: Teoría, Historia e Crítica*. Volume 16, n. 1. Bogota, ene./jun. 2014. Disponível em <[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-59312014000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-59312014000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es)>. Acesso em 03 de dezembro de 2014.

tratarmos do regime militar, mas que se concentra sobretudo no governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Com sua dinâmica desigual e combinada (muito para poucos, pouco para muitos) e sua dependência do capital externo, essa modernização concentra uma série de contradições em si, mas que não são frutos da essência do país periférico, e sim da combinação de sua dinâmica histórica com a expansão do capitalismo mundial. Articulados a esse funcionamento teremos suas categorias correlatas: o “milagre econômico”, que impulsionou a economia, não sem muitos problemas; e os “anos de chumbo”, nomenclatura marca da violência e da censura do período.

Segundo Renato Ortiz (2014, p.114), a ditadura veio para consolidar o capitalismo tardio, ou seja, para alocar o Brasil definitivamente no mercado mundial de consumo e produção, o que propiciará a modernização requerida pelo regime. Combinando repressão, expansão econômica, modernização e impulsionando as práticas empresariais, o regime agradará uma elite conservadora e capitalizada, que irá se beneficiar dessas políticas de Estado. Em contrapartida, a censura se intensifica, assim como as prisões, torturas, assassinatos e exílio, caracterizando o “círculo do medo”, impulsionado pelo jogo de informações dos militares sobre desaparecidos políticos, “uma invenção” do regime brasileiro “que alimentava ainda mais o trauma coletivo criado pela tortura. Sem corpo, não há superação do luto e do trauma” (NAPOLITANO, 2014, p. 141).

Para a esquerda mais radical, a guerrilha urbana e rural se tornou a alternativa possível: em 1969, Carlos Marighella escreve o *Manual do guerrilheiro urbano*; no mesmo ano, o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick é sequestrado; em 1970 é a vez do cônsul do Japão, Nobuo Okushi, do embaixador alemão, Ehrenfried Anton Theodor Ludwig Von Holleben, e do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher; e a Guerrilha do Araguaia (1967-1974). Falamos então de um momento de forte acirramento da violência: pela direita, para calar os opositores; e pela esquerda, para destituir os militares do poder. Ponderamos que essa situação tem sido tratada em alguns estudos, como os de Gomes; Ferreira (2014), como a “a teoria dos dois demônios”, ou seja, a violência de um lado aumenta em função da violência de outro, e assim sucessivamente, criando um círculo de terror interminável<sup>66</sup>, dividindo a culpa igualmente, como se a violência praticada por civis tivesse o mesmo peso que a praticada pelo Estado. Essa linha, em última instância, pode alegar que, se houve excessos dos

---

<sup>66</sup> Para maiores detalhes ver: GOMES, Ângela de Castro; FERREIRA, Jorge. *1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. (2014)

dois lados, podemos ou investigá-los igualmente (como se os militantes de esquerda já não tivessem sido condenados durante o regime) ou deixar essas questões no passado, já que “todos” são culpados.

Assim, a partir do uso da violência, o Estado militar começa a impor a derrota à militância mais aguerrida: Marighella é morto em 1969, Carlos Lamarca em 1971, e o Araguaia é dizimado em 1974. Essas derrotas, somadas àquele “círculo do medo”, à tortura, aos desaparecidos e exilados acaba por criar um trauma coletivo nessa juventude militante: os movimentos estudantis são desarticulados nessa época e só voltarão com força em 1977, já em meio à política de abertura e com um novo perfil, pois aquela juventude do *romantismo revolucionário* que viveu a ideia da integração nacional dará lugar a uma juventude que amadureceu já durante o regime e será influenciada pela contracultura e por novas formas de se fazer política.

No plano econômico, é importante dizer primeiro que nem toda a população desfrutou dessa modernização conservadora e de seu “milagre”, concomitantemente nem toda a população sofreu com a violência do regime. Em 1971, em pesquisa sobre a aceitação do regime militar, 82% dos entrevistados aprovavam o governo (NAPOLITANO, 2014, p.348, nota 228). Falamos de pessoas que provavelmente tinham agora acesso a emprego, crédito, etc., fatores que se somam ao tricampeonato mundial de futebol em 1970, às obras faraônicas como a Ponte Rio-Niterói, a Usina de Itaipu, a Transamazônica; e, claro, provavelmente estavam fora do debate político da esquerda ou por serem contrárias a ele ou por não haver canais públicos de debate político. Em contrapartida, concentração de renda, arrocho salarial e miséria, com o processo de acumulação de bens para uma minoria, o que acarretará em um distanciamento cada vez maior entre as classes sociais<sup>67</sup>.

No campo da cultura, a produção será fortemente marcada pelo AI-5 e pela reabertura política, travando batalha (ou parceria) nesse entremeio com três forças motrizes da época: a censura, que almejava reprimir a mobilização da classe média de esquerda; a indústria cultural, que desejava garantir o consumo dessa classe média e o lucro do sistema; e o seu centro, o “milagre econômico”, força propulsora do regime, dessa indústria e da própria

---

<sup>67</sup> A renda dos 20% mais ricos da população cresceu de 54,4% (do total da renda nacional) para 63,2% no período de 1960 a 1980. Na mesma época, a renda dos restantes caiu de 45,6% para 36,8%. Para maiores detalhes ver LAMPREIA, Luiz Felipe. “Relatório brasileiro sobre desenvolvimento social”. In: *Estudos Avançados*. Vol. 9, n. 24. São Paulo, maio/agosto 1995. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000200003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000200003&script=sci_arttext)>. Acesso em 03 de dezembro de 2014.

censura. Esses três elementos não podem ser vistos separadamente, já que incorreríamos em um apagamento de um jogo muito rico para entender o regime.

A censura não era um simples impedimento para produção artística, pois a relação do mercado com a ditadura tem aproximações e distanciamentos: consolidando o capitalismo no país e buscando expandir esse negócio, barrar toda e qualquer produção de teor mais progressista poderia fazer o sistema fracassar, já que boa parte dos seus consumidores estava interessado exatamente naqueles produtos que deveriam ser censurados. E é por isso que o que vemos na relação da indústria cultural (basilar para essa modernização) com o regime é uma parceria, e uma relação aparentemente paradoxal com a censura: se essa contém, a ideia central da indústria é o reverso, ampliar<sup>68</sup>. Assim, o ato repressivo é um entrave para os negócios. A arte engajada de esquerda, por exemplo, acabará se reestruturando junto com o mercado, “entrando no coração da indústria cultural” (NAPOLITANO, 2014, p. 175), o que é bastante sintomático na canção e na teledramaturgia, com a assimilação de muitos artistas pela Rede Globo de Televisão. Assim, a relação entre parte da esquerda e a indústria cultural originada no regime militar era ambígua, como se pode ver na televisão, no mercado fonográfico e nos festivais da canção, esses já nos anos 1960. Ademais, aquela juventude estudantil ativa e participante não é só mobilizadora de ação, é também um segmento desse mercado. Dessa forma, há um jogo entre a provocação para o mercado e a atração política, entre o consumidor e o cidadão. Segundo Ortiz (2014, p. 125-6):

Durante a ditadura militar havia três propostas distintas em disputa: a dos militares, cuja versão autoritárias procurava fundir uma visão de Brasil cordial e socialmente seguro, livre das forças “subversivas”; a dos movimentos de contestação, sem coincidir, porém, com a dos partidos de esquerda (tipo Partido Comunista Brasileiro), e na qual a noção de alienação desempenhava papel importante; por fim, a visão incentivada pela indústria cultural, privilegiando uma concepção mercadológica dos bens culturais.

Além disso, com as derrotas de esquerda e o reacionarismo do regime, o campo se tornou fértil para vermos germinar o movimento da contracultura no país, não só nas artes mas também nos comportamentos, como o “desbunde odara” de Caetano Veloso, o movimento *hippie* e as comunidades alternativas<sup>69</sup>. Importante frisar que o termo “desbunde”

---

<sup>68</sup> Ponderamos que ao utilizarmos o termo indústria cultural como central na argumentação almejamos iluminar o processo histórico e social da qual ela faz parte, mas chamando a atenção para o fato de que a cultura como objeto do mercado não é uma novidade, e sim um processo que se acelera a partir do século XIX no Brasil.

<sup>69</sup> Discutiremos com mais afinco a contracultura no próximo subcapítulo.

carrega duas forças: o comportamento alternativo mas também a cepa de “desertor”, ou seja, daquele militante ativo que desistiu da luta armada, como se pode ver no livro de memórias de Alfredo Sirkis, *Os Carbonários* (1979).

Com a modernização conservadora e a inserção de uma parcela da população no mundo urbano e/ou letrado<sup>70</sup>, temos a junção das novas formas de mercado cultural que surgem juntamente com esse processo com a população que agora pode se integrar a um mundo (que também é de consumo) novo. Mas, se por um lado isso demonstra um avanço significativo no que diz respeito ao acesso a bens de consumo, com a modernização conservadora e a consolidação da indústria no país que diversifica as produções e é mantida sob o olhar atento do regime militar, o consumo de cultura fica entre a arte completamente assimilada pelo mercado (de massas) e aquela que se molda, em partes, para esse mercado (de esquerda). Logo, se o projeto de integração do nacional-desenvolvimentismo imaginava a inclusão desse “povo” pelo acesso a bens artísticos e intelectuais (mediados por campanhas de alfabetização e pelo alcance mais amplo de uma cultura letrada), durante o regime se perceberá que essa entrada se dará ou por outros meios, ou mediado por esses outros meios:

Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia (CANDIDO, 2006a, p. 174).

Um exemplo é a assimilação do nacional-popular pela televisão, com o simbólico seriado *A grande família*, exibido entre 1972-1975, que retrata o cotidiano de uma família suburbana em tempos de milagre econômico, escrito por Max Nunes, Armando Costa, Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) e Paulo Pontes. Cabal para entendermos esse processo dialético de inserção de uma esquerda que flertava com o nacional-popular está na presença de Vianinha e Paulo Pontes na escritura da série: ambos participaram do *Opinião* e do Teatro de Arena. Dias Gomes será outro grande exemplo, já que escreve novelas e seriados de imenso sucesso para a TV: as novelas *O Bem-amado* (1973), com uma narrativa sobre a corrupção política e a passividade de uma cidadezinha interiorana dominada por um político

---

<sup>70</sup> Os números da migração do mundo rural para o urbano apontam que entre os anos 50 e 70, ou seja, em três décadas, 39 milhões de pessoas deixaram o campo em direção à cidade. Para maiores detalhes ver: MELO, José Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilian M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da Vida Privada no Brasil; 4).

corrupto mas carismático; *Roque Santeiro* (escrita em 1975 e censurada, é exibida em 1985), que narra a história de um santo popular, que não era exatamente santo, e o seu retorno à cidade natal; *Saramandaia* (1976), novela que se passa no interior de Pernambuco, trata das disputas de dois coronéis e é recheada de realismo fantástico.

O teatro, que antes havia sido o carro-chefe da luta da esquerda, perde forças. Em 1972, o Arena e o Oficina fecham as portas: a censura e a perseguição são ferrenhas, e ocorre o afastamento do público burguês e das classes médias, atraídos pela indústria cultural, que com a TV acaba por ganhar a disputa de audiência. Em 1973, Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem *Calabar*: elogio de uma traição, peça na qual é questionada a “história oficial” do “traidor”, transformado agora em herói que buscava o melhor para o país, em uma alegoria mais ou menos clara de crítica ao regime. Mas a peça não sobe aos palcos já que censurada. Posteriormente, ganham destaque as produções das peças *Gota d’água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, inspirada em *Medeia*, de Eurípedes, agora encenada em um conjunto habitacional pobre, trazendo como centro a relação entre Joana e Jasão, um compositor popular, e deste com Creonte, o empresário que o assedia. Censurada pelo regime, tem algumas cenas cortadas e então sobe ao palco alcançando sucesso de público<sup>71</sup>; além dela, *O último carro* (1976), peça do ex-integrante do Grupo Opinião, João das Neves, relata uma viagem de trem aos subúrbios cariocas, trazendo pequenos dramas de mendigos, operários etc. Segundo Napolitano (2014, p.189):

A ingenuidade da arte nacional-popular de esquerda nos anos 1960, que via o povo como um ente orgânico e sem divisões internas, era substituída em ambas as peças por uma visão mais crítica, explorando o sentido dramático e político das divisões internas das classes populares e dos seus impasses diante da modernização capitalista.

No cinema, os impasses de sua função foram intensificados pelo “Cinema Marginal”, produzido na Boca do Lixo paulista, que se contrapunha ao Cinema Novo subvertendo a forma e a radicalizando. Já é dessa safra o comentado anteriormente *Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, assim como *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, e *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Ao mesmo tempo, a pornochanchada, também

---

<sup>71</sup> Para maiores detalhes ver: HERMETO, Miriam. *‘Olha a gota que falta’*: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese de Doutorado. UFMG: Belo Horizonte, 2010. Disponível em <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8FML5M/tese\\_miriam\\_hermeto\\_2010.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8FML5M/tese_miriam_hermeto_2010.pdf?sequence=1)>. Acesso em 15 de junho de 2014.

produzida na Boca do Lixo, atraiu milhares de espectadores e movimentou a economia. Pela mão da Estado, a Embrafilme funcionava como um mecenato oficial, que produziu filmes como *Dona flor e seus dois maridos* (1976), *Tenda dos milagres* (1977), *Morte e Vida Severina* (1978), *O coronel e o lobisomem* (1979), atraindo os telespectadores para as salas de cinema<sup>72</sup>. Falamos de obras literárias de escritores que faziam parte das esquerdas da época e eram consagrados em seu campo, mas que são assimilados pela indústria cultural movimentando os cinemas.

Na canção, inicia-se uma crise nos festivais com o surgimento de diversos novos segmentos, como o *pop rock*, a *black music* norte-americana etc. Assim como despontam uma série de grupos e cancionistas canônicos da música brasileira como os Novos Baianos, influência da contracultura e da Tropicália, misturando diversos ritmos, entre eles o frevo, o baião e a bossa nova. Seu segundo disco, *Acabou chorare* (1972), que foi um sucesso de público, foi considerado o melhor disco brasileiro de todos os tempos pela Revista Rolling Stone<sup>73</sup>. Além deles, Rita Lee em carreira solo, Secos e Molhados, Raul Seixas, Clube da Esquina; no samba, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Clara Nunes; soma-se ainda a gravação do show “Chico e Caetano juntos”, que deve ser visto não apenas como um encontro histórico entre dois gigantes de vertentes “opostas”, mas como uma forte estratégia de vendas também. Temos ainda Jorge Ben e Tim Maia, com a entrada da *black music* e do *soul* no Brasil. O último foi considerado o maior cantor brasileiro de todos os tempos e ambos eram sucesso de vendas, tendo forte relação com a *black music* norte-americana, assim como tiveram fases irracionalistas: Jorge Ben com a numerologia e Tim Maia com a cultura racional. Além disso, a criação da Som Livre, responsável pelas gravações das trilhas sonoras das telenovelas, é uma ramificação da Globo no mercado fonográfico, o que indica a expansão de uma empresa que antes da ditadura era responsável unicamente por rádios e jornais, mas que agora alcança força nacional pela televisão e pela música. A MPB, aquela dos festivais, será o carro-chefe desse mercado, já que comporta, entre seus consumidores, aqueles com maior poder aquisitivo, logo os produtos podem ser mais caros. Na rádio,

---

<sup>72</sup> Para maiores detalhes ver GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 113 p. em PDF. (Cadernos de Pesquisa, v.6) Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2014.

<sup>73</sup> Ver <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>>. Acesso em 15 de junho de 2014.

sustenta parte da audiência, trazendo assim mais investimentos em publicidade de empresas que miram a esse segmento com capital monetário elevado e que consumiria produtos ditos mais sofisticados. Ao mesmo tempo, cresce a chamada música brega e popular voltada para um outro nicho, demonstrando o aprimoramento do mercado produtor e a diversificação do consumidor.

Já a produção literária da década vê nascer e crescer os suplementos literários em revistas e jornais, os romances experimentais, os romances-reportagem, as narrativas de tortura e o conto, que vive grande momento. Com uma tentativa de homogeneização do produto cultural, segundo Pellegrini (1996), a interiorização da indústria cultural se dá no seio da produção literária, o que explicaria a profusão de contistas e a efervescência da poesia marginal no período. Seguindo este raciocínio, o *boom de 75*, que se refere à efervescência contista, seria fruto dessa relação direta com o mercado: a produção foi incentivada por diversos concursos, engendrando um produtor e criando assim um consumidor. Ostuka (2001) trabalha com a hipótese de uma *bim de 75*, pois “estudos sobre a produção editorial sugerem” a “segmentação do mercado e consolidação da indústria do *best-seller*”, reforçando “a ideia de que o espaço eventualmente aberto para os novos escritores nacionais continuava restrito” (p.19).

Quando falamos em romance, nossa linha-mestra, retomamos as palavras de Candido (2006a, p.256) sobre a relação entre a censura e a forma: “A ditadura militar (...) aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara”. Para o autor o timbre da década é a linha experimental renovadora, nos já clássicos *O caso Morel* (1973) de Rubem Fonseca, e *Zero* (1975) de Ignácio Loyola de Brandão, com a violência do período encontrada nas experimentações da forma e da linguagem, com um narrador que se quer próximo de seu leitor. Aqui podemos acrescentar *Reflexos do Baile* (1976), de Antônio Callado, escrito na forma de uma sucessão de narrações e cartas, sendo muitas delas escritas em inglês.

Além de Candido, outros críticos também já se debruçaram sobre essa produção, entre eles Flora Sussekind (1984. 1985), e os já citados Tânia Pellegrini (1996) e Renato Franco (1998). Para Flora Sussekind (1984;1985), um dos problemas dessa safra é a falta de primor no uso da linguagem em proveito da busca incansável pela realidade. Segundo a crítica (1984, p.43), a literatura dos anos 1970 bebe diretamente da fonte naturalista que alimentaria nossa literatura desde o século XIX, preocupada em retratar a realidade, funcionando no “sentido de

representar uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas”, que seriam fundamentais para a construção de uma identidade nacional. Já Pellegrini (1996, p.21) coloca-se como uma árdua defensora, vendo esta literatura como cúmplice do leitor, que agora pode “ver”, “ouvir”, mediado pelos “procedimentos narrativos aparentemente conservadores que parecem manter a velha tradição dos ‘retratos do Brasil’”. As mesmas características são citadas para fins inversos: para esta, a tradição de retratar e preocupar-se com o “ver” é vista como positiva; para aquela, é vista como negativa, já que apenas espelha: não discute, não faz a reflexão, não trabalha a linguagem e, além de tudo, utiliza de mesma arma do regime, a nacionalidade. Enquanto Sussekind (1984 e 1985) acusa a literatura de maquiar a realidade e não discuti-la, Pellegrini (1996, p.182) afirma o contrário, pois para ela a literatura ao mergulhar no passado “aponta para o futuro”.

De um lado, a vertente oposicionista, que vê na tentativa de ficcionalização da realidade uma repetição, um engodo; do outro, a vertente defensora, que vê nesta ficcionalização um momento de reflexão; as mesmas constatações para fins díspares. As críticas em Sussekind (1984)<sup>74</sup> são severas, o que pode ser creditado ao trabalho feito no calor da hora; o que muda em Sussekind (1985) uma vez que as críticas são mais serenas, chegando a afirmar que nem todas as produções “eram de má qualidade” (p.63). Segundo Franco (1998, p.146-7), essas críticas estão “muito mais” assentadas “em um preconceito do que em um juízo crítico”, já que segundo ele a autora teria a concepção de um romance ideal como aquele afastado da vida histórica e política, o que não se confirma ao lermos Sussekind (1985), pois a autora cita obras que considera de qualidade e que fazem uso das temáticas recorrentes da década, mas com um tratamento diferenciado da linguagem<sup>75</sup>. E é a linguagem – também citada por Franco (1998) – que parece ser o ponto-chave da problemática: a autora parece desejar uma literatura em que não se tenha a descrição dos fatos e sim a sua internalização, o que viria a se refletir na forma.

Analisando a produção mais canônica da década, e aqui entram em conta autores que estão inseridos no debate já anteriormente, nomes já conhecidos de resistência à ditadura, como Antônio Callado e Carlos Heitor Cony, mantêm-se ativos mudando o tom do discurso:

<sup>74</sup> Sussekind (1984) refere-se à dissertação de mestrado defendida pela autora em 1982 e publicada em 1984.

<sup>75</sup> Entre elas *O exterminador*, de Rubem Fonseca, livro no qual o tratamento dado à tortura seria irônico; *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando Abreu, com a mistura de tortura e delírio; *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’anna, em que a tortura seria retratada com comicidade e ironia; *Em liberdade*, de Silviano Santiago, no qual ao invés de termos um relato de prisão – bastante comum na época –, temos um relato de liberdade (SUSSEKIND, 1985, p.42-88).

aguça-se a crítica à própria esquerda. E outro nome importante, e surpreendente, alia-se à nossa discussão: Érico Veríssimo, visto até então por muitos como o escritor da pequena burguesia.

Callado publica *Bar Don Juan* (1971), romance sobre a esquerda festiva e fracassada. Segundo o personagem Gil, o escritor: “Eu não quero escrever um livro sobre pessoas que se imaginaram feitas para produzir história e viveram frustradas num país pré-histórico” (CALLADO, 1974, p. 123)<sup>76</sup>. Interessante contrastar as alegações do personagem de Rubem Fonseca em “Intestino Grosso” com as alegações de Gil em *Bar Don Juan*, de Antônio Callado: “Eu estou com um livro inteiro querendo sair de dentro de mim. Não tem mais nada da cidade, de revolução, de comunismo, de possessos. Um livro atravessado de rios, de raízes, de bois e boiadeiros” (p.112). Enquanto o escritor de Fonseca repudia certa tradição, o de Callado quer voltar para um passado para poder se afastar da cidade e de todas as tensões sociais. De um lado o cinismo realista, de outro a fuga romântica.

Em linhas gerais, a narrativa trata da história de um grupo de esquerda da zona sul do Rio de Janeiro que tem como ponto de encontro o Bar Don Juan. O grupo tenta armar um esquema revolucionário que o integre às forças bolivianas de Che Guevara (1966-7). O desfecho, no velório de um companheiro, mensura o fracasso e a dor:

A bandeira da guerrilha, pensou Laurinha, a flâmula dos trágicos incompetentes de que falava Gil, dos revolucionários cujo ímpeto derrubava as Adelaides e transformava os Fredericos no trapo que Laurinha estreitou a seguir contra o peito, um velhinho de olhos mortiços e assustados, grudados à mulher (p. 175).

Dois pontos são aqui muito interessantes: primeiro, o fato do ponto de encontro ser um bar, tornando a organização muito menos digna de seriedade ou de disciplina revolucionária; segundo, o nome desse bar ser o nome de um conquistador mítico. Relacionam-se assim a luta armada e a liberalização dos costumes, que pode ser vista como uma crítica às visões mais utopistas da época. Ao mesmo tempo, apresenta um fator de tradição romântica já pressentida na boêmia francesa do século XIX.

Romance considerado frágil para a imprensa da época, foi lançado no mesmo ano de um sucesso de críticas e vendas: *Incidente em Antares*<sup>77</sup>, de Érico Veríssimo, espécie de

---

<sup>76</sup> Todas as citações ao romance referem-se a Callado (1974).

<sup>77</sup> *Incidente em Antares* foi também adaptado para a televisão em formato de minissérie em 1994 sendo transmitida pela Rede Globo.

continuação às avessas da saga de *O tempo e o vento*<sup>78</sup>, sendo esse seu último romance. Visto até então como escritor das classes médias, é retratado por sua própria personagem, Quitéria Campolargo, da seguinte forma:

- Já leu Jorge Amado?
- Por alto. É bandalho e comunista.
- E o nosso Érico Veríssimo?
- Nosso? Pode ser seu, mas meu não é. Li um romance dele que fala a respeito do Rio Grande de antigamente. O Zózimo, meu falecido marido, costumava dizer que por esse livro se via que o autor não conhece direito a vida campeira, é “bicho de cidade”. Há uns anos o Veríssimo andou por aqui, a convite dos estudantes, e fez uma conferência no teatro. Fui, porque o Zózimo insistiu. Não gostei, mas podia ter sido pior. Quem vê a cara desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele.
- A senhora diria que ele também é comunista?
- D. Quitéria, que mastigava uma broinha de milho – e mais que nunca parecia um pequinês – ficou pensativa por um instante.
- O Prof. Libindo costumava dizer que, em matéria de política, o Erico Veríssimo é um inocente útil (VERÍSSIMO, 1994, p.178).

O romance narra a história de Antares, na fronteira do Brasil com a Argentina, marcada pelos clãs Vacariano e Campolargo, que tem seu sossego quebrado quando sete mortos ressuscitam reivindicando seu enterro impedido por uma greve de coveiros e demais trabalhadores. Dominada por poucos e com a miséria de muitos, Antares, uma cidade sem liberdade, espelha sua pátria mãe, o Brasil, como simbolizado no último parágrafo da narrativa:

- O que está escrito ali, pai?
- Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...
- O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: “*Li-ber...*”
- Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo (VERÍSSIMO, 1994, p. 484-5)<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Enquanto em *O tempo e o Vento* percebe-se a exaltação da família Terra Cambará na figura de heroicos gaúchos e gaúchas, em *Incidente em Antares* pode-se alegar a decadência e corrupção da elite de Santa Fé, agora em Antares, nas famílias Campolargo e Vacariano. Em suma, o relato da decadência da outrora heroica oligarquia gaúcha. Para maiores detalhes ver: SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *O processo criativo em Incidente em Antares: uma análise genética*. Porto Alegre: PUCRS, 1995. 229 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

<sup>79</sup> Ao que se sabe, Érico Veríssimo e Jorge Amado não passavam pelos censores, e só isso explicaria a sua não censura: “Jorge (Amado) e eu declaramos que preferiríamos abandonar a literatura a ter que submeter nossos originais previamente à censura” (VERÍSSIMO apud PELLEGRINI, 1996, p.111).

Já Cony publica *Pilatos* em 1974, saga mórbida e niilista no submundo paupérrimo carioca. O narrador, castrado, percorre as ruas do Rio de Janeiro com seu pênis boiando em um vidro de compota. Um retrato da desilusão do autor? Nas palavras do próprio, em entrevista à Folha de São Paulo (2/3/2001):

Ele perdeu tudo e não quis se separar do vidro com o pênis dentro para ter uma referência do que poderia ter sido. Isso tem a ver com a situação do Brasil. O livro foi escrito em 72, logo depois dos acontecimentos políticos do final dos 60. Havia um clima de questionamento do que seria a condição humana. E eu achei que um homem sem o pênis seria talvez símbolo do homem da época.

(...) as pessoas esperavam um livro político. E este, em certos aspectos, poderia ser visto como um livro covarde, eu não queria me comprometer. Mas não era isso, era a consciência da inutilidade da minha luta. Não da luta em si, mas da minha luta (CONY, 2001)<sup>80</sup>.

A crítica àquela velha esquerda ligada ao nacional-popular também marca presença no romance:

A história do filme, cujo esboço me foi feito na hora, pelo próprio diretor, que também era o autor do roteiro, pareceu-me confusa, havia um latifundiário, a filha de um operário torturado pela polícia, padres, uma porrada de comunistas, um major do Exército americano, dois senadores, três músicos sem emprego, um poeta, duas putas, um homem vestido de Pedro Álvares Cabral, um grupo de escola de samba, tudo isso misturado num drama complicado e acima dos meus interesses e necessidades (CONY, 2001, p.84).

Em 1975, Rubem Fonseca publica o já comentado *Feliz Ano Novo*, trazendo a violência da natureza humana. Censurado pelo atentado à moral, é relançado após a abertura política. Também nessa década, Raduan Nassar estreia com *Lavoura Arcaica*, romance que, se a princípio nada tem de militante, critica a sua maneira a opressão e a falta de liberdade expressas formalmente. Já Clarice Lispector lança *A Hora da Estrela* (1977), trazendo pela primeira vez em sua obra uma protagonista nordestina, pobre e limitada, que divide a cena com um narrador intelectualizado e suas angústias acerca da construção desse protagonista e dessa narrativa. Fica-se com o questionamento de Araújo (2008, p.89): “Qual direito tem o narrador intelectualizado e pequeno-burguês de enunciar a vida da patética, miserável e razoavelmente estúpida de Macabéa?”. Se no nacional-popular do *romantismo revolucionário* o intelectual se queria próximo ao povo, agora o problema coloca-se com o sofrimento desse

---

<sup>80</sup> CONY, Carlos Heitor. Cony volta a se render a “Pilatos”. São Paulo: 2001. Folha de São Paulo, 10 de março de 2001. Entrevista concedida a Sylvia Colombo. Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/2001031001.html>>. Acesso em 26 de março de 2010.

narrador que não se sente à vontade para narrar essa vida, agora patética, da miserável Macabéa, espécie de povo idiotizado:

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito (LISPECTOR, 1998, p.13).

Além disso, no jogo narrativo e de desabafo de Rodrigo S.M. somos inseridos, narrativamente, no seio do mercado internacionalizado (aos moldes de “Parque Industrial”) do país:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar – pois já não aguento a pressão dos fatos – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. (...) Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade subserviência (LISPECTOR, 1998, p.23).

E ao final da década, surgem as chamadas narrativas de tortura/guerrilha<sup>81</sup>: *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, e *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, são alguns dos exemplos. O romance de Tapajós elabora esteticamente a experiência da guerrilha do autor, apontando limitações e fazendo a autocrítica, mas tudo isso marcado por um profundo respeito por aqueles que por ventura acreditaram nela. O livro é composto de fragmentos, ou seja, não há divisões de capítulos, e o narrador é majoritariamente em primeira pessoa, mas por vezes muda para uma terceira pessoa que observa. Em meio à rotina de um militante envolvido na guerrilha urbana, somos levados ao longo do romance pelos *flashbacks* do narrador. Essas lembranças, que se referem a sua companheira, são iniciadas sempre pelo “em câmera lenta” e vão se somando pouco a pouco ao longo da narrativa: vamos descobrindo, assim, por partes, o que aconteceu. Ao final, a narrativa 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 esteticamente um

---

<sup>81</sup> Importante frisar que antes do final dos anos 1970 já aparece na literatura personagens que são torturados, como Padre Nando de *Quarup* e Joãozinho Paz de *Incidente em Antares*, mas ao final da década surgem narrativas que apresentam como desencadeadores a tortura, muitas vezes como relato biográfico.

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, com as mudanças na voz narrativa, e com a montagem da cena final, anunciada desde o princípio do romance, e que se completa só no seu desfecho, a derradeira última página.

Já as narrativas de Gabeira e Sirkis não se inscrevem no campo da ficção e sim no da memória e da autobiografia. Ponderamos que um livro de memórias também é um livro ficcional, porém, dado os limites do presente trabalho, aceitaremos que são “memórias” e não “romances” em sentido lato. O livro de Gabeira é o mais famoso de todos, antes e depois do filme lançado com mesmo nome em 1997. Na narrativa, ele remonta o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick e assim como Tapajós faz a (auto)crítica. Mas o processo de avaliação da guerrilha e de sua própria participação é marcado como “uma aventura coletiva” (p.9), segundo seu prefácio de 1996. Na obra, Gabeira não faz qualquer balanço sobre o antes (o porquê da participação da guerrilha), construindo uma narrativa que a marca como uma espécie de sonho juvenil sem muita articulação política e fadado ao fracasso. A atenuação da violência exposta nas memórias ganhou caráter ainda mais elevado quando na transposição do livro para o cinema<sup>82</sup>, no qual os personagens são estereotipados para iluminar esse ou aquele personagem: Jonas, um dos líderes, é descrito como violento e frio; o torturador, Henrique, como um homem dividido que passa por muitas crises de consciência. Nesse balanço, a figura do torturador constrói-se de maneira mais empática que a figura do jovem guerrilheiro, morto na prisão após o sequestro. Dessa forma, diminuído em seu lugar na História, já que resumida a uma “aventura”, a guerrilha e suas problematizações são congeladas no romance, e ainda mais na tela, como uma caricatura, enquanto o narrador do romance e o personagem Fernando do filme são colocados ou como o grande narrador da experiência (sua epígrafe é a provocativa oração de Guimarães Rosa: “narrar é resistir”), ou como herói<sup>83</sup>.

Já as memórias de Sirkis, que não chegou a ser preso ou torturado, dão notícias do seu envolvimento com a guerrilha até o exílio. Em linguagem bastante coloquial, o livro é

<sup>82</sup> QUE É ISSO COMPANHEIRO, O. Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serram e Fernando Gabeira (livro). Intérpretes: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Matheus Nachtergaele e outros. RioFilme: Brasil, 1997 (105 minutos).

<sup>83</sup> Para maiores detalhes acerca das polêmicas em torno do romance e do filme ver: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.) *Versões e ficções: o sequestro da história*. Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 1997. Coleção Ponto de Partida. Disponível em <[http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/aarao\\_reis\\_verseoes\\_e\\_ficcoes.pdf](http://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/aarao_reis_verseoes_e_ficcoes.pdf)>. Acesso em 01 de dezembro de 2014.

dedicado “à geração 80”, ou seja, aos jovens e não aos seus pares de luta armada. Nesse sentido, construído quase como um diário, criando assim uma certa empatia entre leitor e matéria narrada, culminam com as ponderações sobre os limites da guerrilha e a sua opção pelo exílio. Importante salientar a visão de Lamarca construída nas memórias, que corrobora com as visões românticas, já que tratado como herói. A própria figura do protagonista se coloca em uma dimensão maior pela estrutura narrativa ao sermos informados da relação mantida entre eles exposta na carta escrita por Lamarca a Sirkis e que se encontra anexada à obra.

Essas narrativas de tortura, ficcionalizadas em maior ou menor grau, erguem-se como livros de memórias que buscam reatar o elo perdido de um passado traumático. Esses narradores/personagens são testemunhas do evento que narram, sendo sobreviventes de sua própria história. Essas narrativas podem ser vistas como pares opostos aos testemunhos do jornalista de Dulce Veiga e de Benjamim, já que eles são também testemunhas, mas testemunhas externas marcadas pelo duplo passivo/ativo, pois não participavam diretamente das ações e são marcados por uma delação quase ocasional<sup>84</sup>. Porém, falamos de autoridades narrativas de outra ordem: de um lado, o real, mesmo que ficcionalizado; do outro, a elaboração estética, exclusivamente ficcional.

No campo político, Ernesto Geisel viria a assumir em 1974 permanecendo no poder até 1979. Conhecido como presidente da transição, inclusive sendo criada sobre ele uma memória democrática, revoga o AI-5 em 1978, mas tem no seu governo a cota de 39 desaparecidos e 42 mortos, entre elas a de Vladimir Herzog. A abertura política, que inicia nesse governo, muito deve à pressão das ruas e do próprio sistema, que já não funcionava tão bem quanto antes, com o “milagre” entrando em declínio já em 1974, inflação subindo, geração de empregos decaindo e movimento estudantil retornando para a rua em 1977, assim como nasce no fim da década o chamado “novo sindicalismo”. João Batista Figueiredo assume então em 1979 ficando no poder até 1985, data oficial de fim do regime. Em seu governo, assina a Lei de Anistia, que anistia aqueles que praticaram crimes políticos ou conexos, à exceção dos crimes de terrorismo, sequestro e atentado. Lei que permitirá também que torturadores e assassinos a serviço do regime sejam perdoados. Segundo Napolitano (2014, p.147).

---

<sup>84</sup> As problematizações teóricas do testemunho enquanto categoria serão tratadas no Capítulo 2 e 3.

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 de 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.

Com a lenta e gradual abertura política no final dos 1970, chegamos aos anos 1980 com a consolidação efetiva da indústria e do mercado cultural, desenvolvimento que estava atrelado ao modo específico dos nossos processos econômicos e sociais, com a coexistência de elementos arcaicos e modernos. Marcada pelo AI-5 e pela lenta abertura, essa geração ficcionalizou o desencanto da esquerda, mas ainda cantou o nacional-popular que o mercado queria movimentando o mercado fonográfico do regime. A literatura pasteurizada, como a obra de Sidney Sheldon, invade as livrarias. Se o teatro dava o tom do debate no passado, o cinema, que atraía o público com pornochanchadas e adaptações literárias, dará espaço para a televisão. Ao mesmo tempo, o movimento da contracultura influenciará fortemente essa nova juventude já imersa em um novo mundo de consumos e de relações pessoais, agora mais individuais e menos coletivas, assim como veremos surgir novas formas de participação política, como a luta das chamadas minorias.

Nesse sentido, o grupo “Somos”, considerado o primeiro grupo brasileiro em defesa dos direitos LGBTs, foi fundado em 1978; os movimentos feministas no país, que emergem nos anos 1970, se consolidam nos 1980<sup>85</sup>; da mesma maneira o movimento negro renasce com a criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU), criado em 1978 e que exerceu enorme pressão política na Constituinte de 1988; os movimentos ecológicos também entravam em cena, pegando carona no desencanto com o marxismo mais ortodoxo dentro das esquerdas<sup>86</sup>. Assim, a luta política se fragmentava e concomitantemente atingia novas demandas para o fim de século brasileiro.

---

<sup>85</sup> Para maiores detalhes ver SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>>. Acesso em 16 de junho de 2014.

<sup>86</sup> Com inspiração nas ideias de Fritjof Capra.

### 1.2.1 “VEJA SÓ QUE COISA MAIS INDIVIDUALISTA, ELITISTA, CAPITALISTA, SÓ QUERIA SER FELIZ”

Peço um cigarro e ela me atira o maço na cara, como quem joga um tijolo, ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, angústia, duas décadas de convívio cotidiano, mas ando, ando, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, não me venha com essas histórias de atraioamos-todos-os-nossos-ideais, nunca tive porra de ideal nenhum, só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista, elitista, capitalista, só queria ser feliz, burra, gorda, alienada e completamente feliz, cara (ABREU, 1987, p.17).

Individualista, elitista, capitalista, ou seja, feliz: essas quatro qualidades são elencadas como desejáveis pela protagonista do conto “Os sobreviventes”, de Caio F. publicado no seu premiado livro de contos *Morangos Mofados* (1982). Essas afirmações podem ser desdobradas nos levando não somente a refletir sobre as qualidades estéticas do texto, mas também podendo servir como uma síntese do período de transição do regime militar para a democracia, visto na leitura feita da obra neste trabalho sob a ótica de fracasso de uma geração, desencantada tanto com um projeto de esquerda, quanto com a contracultura, a terceira via de parte da juventude dos anos 1970. Para a leitura aqui proposta, a partir da problematização desse conto e do conto final, homônimo ao livro, “Morangos Mofados”, intentamos sintetizar a ressaca pós-regime ditatorial e os apontamentos para o futuro emulados nesse livro tão sintomático de seu tempo. Além disso, tentaremos apontar que há uma positivação, ainda que mínima, ao trabalharmos com um arco que começa no primeiro e termina no segundo conto analisado, funcionando como uma trajetória que aponta para a transição pela qual passa o país.

Antes de analisarmos os contos em si, é importante refletirmos sobre o modo de produção dessa obra literária, que nos indica muito de seu contexto de inserção e diálogo, pois o livro é publicado em 1982 pelo selo “Circo das Letras” da Editora Brasiliense. Chamamos a atenção para isso visto que, no início da década de 1980, em meio à abertura, o mercado editorial brasileiro, pensando especificamente nessa editora, se renova, norteador suas publicações por coleções, tendo como público-alvo a jovem geração que cresceu em meio ao regime. Assim, o selo de publicação da obra será o mesmo da geração Beat, por exemplo. Falamos então, aqui, de um diálogo pressuposto pelos editores<sup>87</sup> entre a obra de Caio F. e

---

<sup>87</sup> Essa lista faz parte da 8ª edição do livro publicado pela editora em 1987. O selo teve como editor Luiz Schwarcz, que trabalha na Brasiliense até 1986, quando sai da editora para fundar a Companhia das Letras. Para maiores detalhes ver: ROLLEMBERG, Marcello Chami. *Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto*

Paulo Leminski<sup>88</sup>, William S. Burroughs<sup>89</sup>, Charles Bukowski<sup>90</sup>, Christopher Isherwood<sup>91</sup>, Pierre Drieu La Rochelle<sup>92</sup>, P. Schneider/G. Büchner<sup>93</sup>, André Breton<sup>94</sup>, Nathanael West<sup>95</sup>, Jean Cocteau<sup>96</sup>, Marcos L. Radice/Lídia Raucra<sup>97</sup>, J.D. Salinger<sup>98</sup>, Francisco C. Araújo<sup>99</sup> e Lawrence Ferlinghetti<sup>100</sup>. Muitos desses autores são hoje desconhecidos enquanto outros são canônicos, pelo menos no que tange a talvez um dos eixos que une a todos: a inovação, tanto estética quanto temática, que intenta muitas vezes uma ruptura com velhos padrões formais e de costumes. Inserindo assim a obra em um contexto fortemente contracultural, é importante atentarmos para o que exatamente seria esse movimento no contexto internacional e brasileiro.

Segundo Theodore Roszak, no seu livro “A contracultura” (1972), que trata especialmente da juventude norte-americana, o movimento está ligado ao desenvolvimento das sociedades tecnocráticas, que teriam seu auge nos EUA, sendo então uma contestação sobretudo aos rumos que essas sociedades modernas estavam tomando. Como uma crítica do presente, almeja especialmente uma mudança nas relações pessoais, que não passa mais por uma discussão de classe e sim por individualidades. Assim, essa geração irá romper não só com um passado conservador e reacionário à direita, mas também com um passado ligado à velha esquerda. Insatisfeitos, inovam: sai de cena a consciência de classe, cedendo lugar à

---

*sócio-cultural dos anos 80*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2012. (2008)

<sup>88</sup>*Agora é que são elas* é publicado pelo selo em 1984, sendo um “romance para tocar no rádio” segundo Leminski, que brinca com as funções do conto de Vladimir Propp, anarquizando a forma romanesca.

<sup>89</sup>*Almoço nu*, que intercala realidade e imaginação, drogas e violência, e *Junky*, um relato sobre a experiência com diversas drogas.

<sup>90</sup>*Cartas na rua* e *Misto quente* possuem forte tom autobiográfico.

<sup>91</sup>*Os destinos do Sr. Norris*, que tem sua primeira edição no selo em 1985, tem como palco Berlim em meio à escalada do nazismo.

<sup>92</sup>*Fogo fátuo* é inspirado na vida do poeta surrealista Jacques Rigaut.

<sup>93</sup>*Lenz* narra as angústias de um intelectual alemão de esquerda nos anos 1960.

<sup>94</sup>*Manifesto do surrealismo*.

<sup>95</sup>*Miss corações solitários*, que narra a história de um homem que trabalha em um jornal dando conselhos a quem lhe escreve cartas; *O Dia do gafanhoto*, tratando sobre a Hollywood periférica; *Um milhão de dólares*, obra crítica aos EUA; e *A vida alucinada de Balso Snell* no qual um homem vai parar, por acaso, dentro do cavalo de Troia.

<sup>96</sup>*Ópio* narra a experiência de recuperação do vício sofrido pelo autor.

<sup>97</sup>*Porcos com asas* tem o sintomático subtítulo “diário sócio-político de dois adolescentes”.

<sup>98</sup>*Pra cima com a viga, moçada e Seymour – uma introdução*, que ganhou uma nova tradução da L&PM: *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira*, e *Seymour, uma apresentação*, é narrada por Buddy contando a vida de seu irmão Seymour: a primeira, o dia do casamento do seu irmão; a segunda, sobre os poemas escritos por esse irmão suicida.

<sup>99</sup>*O toque do silêncio* narra o clima de medo e delação entre os militantes de esquerda.

<sup>100</sup>*Vidas sem fim* é uma antologia dos poemas do autor, um dos expoentes da literatura beat.

consciência da consciência, por isso a forte ligação com aspectos não racionais, como a forte religiosidade, o misticismo, o ocultismo e/ou a magia. Ao mesmo tempo, na tentativa de expandir as portas da percepção e entrar em contato com esse mundo não racionalizável, o uso de drogas alucinógenas se torna uma possibilidade para quem quer atingir essa consciência. Descontentes com o presente e com as alternativas possíveis, não buscam no passado a solução e sim apostam em uma terceira via, criam essa terceira via: o *underground*. Segundo Carlos Pereira (1992, p.86):

o homem novo que a contracultura tentava construir pressupunha efetivamente um novo modo de conceber e de se relacionar com o mundo à sua volta, nas mais diferentes áreas do seu cotidiano, exigindo portanto o surgimento de uma nova consciência ou de uma “nova sensibilidade”. Em todo esse processo de transformação, o *hippismo* tinha um papel realmente de vanguarda.

Assim, esse “homem novo” não é mais socialista, no sentido daquele que irá fazer a revolução proletária, mas sim aquele que começa uma revolução que parte da individualidade e de suas mudanças de percepção, racionalizáveis e não racionalizáveis. Dessa forma, a contracultura emula um romantismo não passadista, mas ainda revolucionário: almeja uma transformação, mas que passa sobremaneira pelos indivíduos.

O movimento que começa na geração Beat e em sua ideologia anti-materialista, passará depois para as mãos do movimento *hippie* e seu modo de vida alternativo. Na produção literária, são marcantes as publicações de *Howl* (1956), de Allen Ginsberg; *On the road* (1957), de Jack Kerouac; e o já citado *Almoço nu* (1959), de William S. Burroughs. Mas é na música, o rock, e no comportamento, libertário, que a contracultura terá forças. Falamos aqui, para citar alguns nomes, de *The Rolling Stones*, *The Beatles*, *The Doors*, *Jimmy Hendrix* e *Janis Joplin*, e dos lendários festivais como Woodstock. Tudo isso aliado a uma liberdade sexual que desafia os padrões conservadores e a uma busca de percepção maior através do uso de drogas alucinógenas, como o LSD e a maconha, tendo em Timothy Leary, neurocientista que defendia o uso do LSD, o seu “papa psicodélico”, e em Alan Watts, filósofo que popularizou as filosofias orientais para o público ocidental, o seu “papa do zen budismo”. No plano político mundial, estamos falando da resistência vietnamita, das lutas pelos direitos civis nos EUA, da Revolução Cultural Chinesa, da tentativa de guerrilha na Bolívia liderada por Che Guevara e do Maio de 68 francês; e no plano negativo, das ditaduras latino-

americanas. Assim, falamos de um caldo cultural novo que tensiona velhos preceitos e se quer altamente progressista nos direitos civis.

Mas o movimento não era só de ruptura, apresentando alguns impasses que são apontados por Roszak (1972, p.80-1): de “um lado, a debilidade de seu relacionamento cultural com os desprivilegiados” e do outro, “sua vulnerabilidade à exploração como espetáculo divertido para a sociedade opulenta”, sendo fortemente assimilada pela indústria cultural. Com um diálogo comprometido com as classes populares pela força do mercado, tratando-se de um movimento fortemente de classe média/alta, e aglutinando mudanças de comportamento, consumo de drogas, rock, festivais, movimento *hippie*, cultura *underground*, emula um produto a ser consumido: por um lado, o jovem rebelde, que usa jaqueta de couro e calça jeans, eternizada pela figura de James Dean, no filme *Juventude Transviada* (1955); e por outro, o jovem *hippie* que andarilha pelo mundo, entre Machu Pichu e o oriente, em busca de paz espiritual.

No Brasil, para termos uma ideia do alcance do movimento, ele parece chegar pelas mãos da Tropicália com suas inovações formais, seu jeito peculiar de se vestir e suas posições políticas não encaixáveis na disputa política da época. Mas é na década de 1970 que a influência aparece com mais força: o jornal *O Pasquim*, por exemplo, mantinha uma coluna chamada “Underground”, escrita por Luiz Carlos Maciel, considerado o guru da contracultura no Brasil<sup>101</sup>.

Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, de volta do exílio em 1972, refletirá o “desbunde” já na sua chegada em Salvador, no capítulo “Back in Bahia”:

Impressionou-me muito a combinação de hippies com foliões tradicionais e a quantidade de gays ostensivos. Os hippies e os gays se misturavam naturalmente com a massa de foliões: os hippies estavam em casa num mundo habitado por fantasiados, e os gays se confundiam com o travestimos que no Carnaval é tradição. (...) E é claro que havia muita indefinição entre hippies, gays e foliões tradicionais – e isso tudo dava uma sensação de liberdade muito grande, uma impressão de pansexualismo triunfante. Eu tinha gravado em Londres um frevo-de-trio-elétrico chamado “Chuva, suor e cerveja”<sup>102</sup> que estava tendo – me diziam – mais sucesso do

<sup>101</sup> Para maiores detalhes ver: BARROS, Patrícia Marcondes de. *A nova consciência nos Trópicos e a Imprensa do Desbunde: Entrevista com Luiz Carlos Maciel*. Disponível em <[http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras\\_marginalia9.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/leituras_marginalia9.php)>. Acesso em 02 de julho de 2014.

<sup>102</sup> Não se perca de mim/Não se esqueça de mim/Não desapareça/A chuva tá caindo/E quando a chuva começa/Eu acabo de perder a cabeça/Não saia do meu lado/Segure o meu pierrot molhado/E vamos embolar/Ladeira abaixo/Acho que a chuva/Ajuda a gente a se ver/Venha, veja, deixa/Beija, seja/O que Deus quiser...(2x)/A gente se embala/Se embora se embola/Só pára na porta da igreja/A gente se olha Se beija se molha/De chuva, suor e cerveja (...).

que “Atrás do trio elétrico”<sup>103</sup> e do que “Um frevo novo”<sup>104</sup>, que eu fizera um ano antes. Depois que o sol se pôs atrás da ilha de Itaparica, algo começou a surgir no topo da ladeira da Montanha. Eu, aparentemente o primeiro a ver, perguntei aos amigos próximos o que seria aquela forma cônica branca que aparecia por trás do vértice da balastrada, no ponto mais baixo da praça, que é onde ela se encontra com o ponto mais alto da ladeira da Montanha. Não imaginávamos que pudesse ser um trio elétrico (...). Parecia um avião pondo o bico do ângulo da ladeira. Era o caminhão do trio elétrico Tapajós que se apresentava em forma de foguete espacial. Tão logo se mostrou inteiro aos foliões na praça, acendendo suas luzes, os músicos começaram a tocar “Chuva, suor e cerveja”. Imediatamente caiu uma chuva forte que durou toda a noite. A multidão começou a cantar e dançar sob a chuva e eu, chorando e rindo, vi, inscrita no flanco anterior do “foguete”, a palavra inventada pelo pessoal do trio cujo caminhão agora passava bem perto de nós, subindo a rua Chile: CAETANAVE. (...) a imagem da espaçonave, que trazia a mitologia das viagens siderais tão típicas daquela época; o renascimento da grande canção de Carnaval se dando por meu intermédio; o milagre da chuva; tudo compunha uma festa completa de recepção para mim por parte do Brasil que me falava direto ao fundo do imaginário (VELOSO, 2008, p.456-7).

Temperada pela imagem autocentrada de Caetano, a descrição da cena de um carnaval em Salvador que tem como personagens *hippies*, gays e uma “caetanave”, banhados por uma espécie de bênção da chuva será ainda levada adiante quando o artista sobe no trio elétrico e vê “os pingos da chuva que brilhavam”, se olhasse “para cima”, tinha “a perfeita impressão de estar mergulhando aceleradamente, por entre estrelas, no espaço sideral” (p.457). Em meio a uma “viagem” lisérgica, sente alguma coisa bater no seu rosto “que não era uma gota de chuva”, a “coisa que voou para o meu peito” “se tratava de uma esperança” (p.457). O depoimento segue com a aparição da “caetanave” para Gil:

Gil, que não gostava de Carnaval mas acreditava em disco voador, estava dormindo quando o caminhão chegou à nossa porta. O som do gerador o fez acordar pensando em alguma cena de ficção científica, em alguma nave extraterrestre. Ele correu para a varanda da frente e viu suas expectativas confirmadas: no meio da noite, aquela gigantesca ogiva branca piscando luzes tomava conta da rua, parada em frente de casa. Ele demorou a se recompor para tentar entender o que é que estava se passando. Quando me viu descer do objeto estranho do qual o som trepidante provinha, entendeu antes de tudo que a magia e o ordinário se reafirmavam mutuamente, que o simbólico e o empírico não precisavam ser distinguidos um do outro, que naquele momento forte, o mito vinha fecundar a realidade. A rejeição que o exílio significara não apenas se dissipava: dava lugar a uma carinhosa compensação (p.458).

<sup>103</sup> Atrás do trio elétrico/Só não vai quem já morreu/Quem já botou pra rachar/Aprende, que é do outro lado/Do lado de lá do lado/Que é lá do lado de lá (...).

<sup>104</sup> A praça Castro Alves é do povo/como o céu é do avião/um frevo novo, eu peço um frevo novo/todo mundo na praça/e muita gente sem graça no salão/Mete o cotovelo e vai abrindo o caminho /Pegue no meu cabelo pra não se perder e terminar sozinho /O tempo passa mas, na raça eu chego lá /É aqui nessa praça que tudo vai ter de pintar.

Em meio à forte repressão, por exemplo, a canção “Odara”<sup>105</sup>, termo de origem hindu que significa paz e tranquilidade, será uma marca dessa movimentação. O estilo dos Novos Baianos também seguirá essa vertente, com direito aos músicos morando em uma comunidade alternativa<sup>106</sup>. Falamos aqui de um momento histórico no qual a resistência de esquerda é extrema, com a guerrilha urbana e rural e com o seu posterior esmagamento pelo Estado. Na época, muitos daqueles jovens guerrilheiros, derrotados ou temerosos, acabavam por desistir da luta armada vindo a serem chamados de “desbundados”, em um jogo que congrega o comportamento alternativo (geralmente ligado ao uso de maconha, e às vezes somente a isso) mas também a cepa de “desertor”, como comentado anteriormente e que pode ser lido no livro de memórias de Alfredo Sirkis, *Os Carbonários* (1979).

Retomando a obra de Caio F., ela terá com a contracultura bastante intimidade, pois trata-se de um escritor de reflexão e ruptura, que não se encaixava em uma militância tradicional de esquerda e muito menos em uma visão conservadora à direita, ocupando um lugar de debate todo especial na literatura brasileira. Em dissertação de mestrado intitulada *Angelus Contraculturalis* (Caio Fernando Abreu crítico da contracultura), Larry Wizniewsky (2001) aponta o escritor como um crítico da contracultura. A sua análise é feita a partir da leitura de quatro contos: “Fuga” de *Inventário do Irremediável* (1970), “Garopaba, mon amour” e “Aconteceu na Praça XV”, de *Pedras de Calcutá* (1977) e “Os sobreviventes”, de *Morangos Mofados* (1982). Segundo a leitura de Wizniewsky, a contracultura é vista como utopia e como trauma, sendo o último conto analisado como uma síntese da derrota contracultural, visão que partilhamos mas com um alcance maior, já que entendemos o conto como uma derrota que passa por todas as tentativas de mudança, sejam elas mais vanguardistas ou mais tradicionais. Mas, mantendo as dubiedades típicas das narrativas de Caio F., refletimos também sobre a positividade da narrativa. Pela nossa leitura, a visão de utopia e trauma, entendidos aqui como geracionais, se encaixa também se aplicado à luta da esquerda, mas não entendida como uma crítica a ações específicas, e sim como uma

---

<sup>105</sup> Faixa do disco “Bicho” (1977): Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara/Minha cara minha cuca ficar odara/Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara/Pra ficar tudo jóia rara/Qualquer coisa que se sonhara/Canto e danço que dará.

<sup>106</sup> Para maiores detalhes ver: NOVOS BAIANOS FUTEBOL CLUBE. Direção: Solano Ribeiro. Roteiro: Morais Moreira, Galvão, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Dadi Carvalho. Brasil, 1973. (44 minutos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nBostNOFcmA>>. Acesso em 01 de julho de 2014. E também: “Por que não viver não viver esse mundo?”. *Revista Trip*, n. 192. 08 de setembro de 2010. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/192/reportagens/por-que-nao-viver-nao-viver-esse-mundo.html>>. Acesso em 1 de julho de 2014.

autocrítica: atrelados às discussões intelectuais, auto-iludidos por sua posição de classe, não percebem a derrota em curso.

Já na análise de Jaime Ginzburg (2005, p.40), que utiliza de outros vetores de análise que não a contracultura, dois elementos são colocados como compositores formais da obra: o desejo, presente na entrega, e o terror, presente no recuo. Essa elaboração dual demonstraria a elaboração do antagonismo social e da relação ditadura/democracia, que demonstra o teor traumático da realidade e da História, vista como uma violência coletiva que atormenta o presente como fantasmagoria. Assim, segundo o crítico, reside no “livro uma reflexão, elaborada de modo difuso e inquietante, sobre as condições e implicações dessa passagem [da ditadura militar ao regime democrático]”. A leitura de Ginzburg (2005) permite-nos assim associar a noção de cultura marginal exposta na obra com a redemocratização e o balanço feito por Caio F. da transição entre o regime militar e a democracia que, para nossa leitura, passam obrigatoriamente pela contracultura.

Antes de adentrarmos nos textos literários em si, ressaltamos dois aspectos importantes da obra com um todo. Primeiramente, o trabalho gráfico de capa: arranha-céus ao fundo e latas de lixo repletas de lindos morangos maduros. Acima, um clarão azul estrelado em um céu azul escuro, que nos permite visualizar alguém caindo do céu<sup>107</sup>. Já de saída a presença do lixo permite-nos relacionar a obra com o trabalho da contracultura: tudo o que a *haute culture*, a cultura canônica, despreza é assimilado pelo movimento, essencialmente marginal. Esse estar à margem na confecção dos *Morangos Mofados* será tanto de caráter temático, com a presença dos “derrotados” (ou do que poderíamos chamar de minorias oprimidas), como de caráter estrutural: com vozes narrativas que confundem o leitor e com suas frases inacabadas, muitos contos são passíveis de leituras díspares em função do rompimento do próprio pacto narrativo, já que não podemos confiar no nosso narrador.

Segundo, o debate proporcionado pelas epígrafes: “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo” (Clarice Lispector: *A hora da estrela*). Nesse romance, Clarice trabalha tanto com os dilemas do processo de escrita do narrador Rodrigo S.M., que vê como seu dever narrar a vida da miserável Macabéa, porém não sabe ao certo se possui esse direito (ele, homem intelectualizado, possivelmente branco e heterossexual, o próprio narrador sartriano). Esse dilema é reforçado pela epígrafe de Osman Lins:

---

<sup>107</sup> Ver Anexo A.

*“Achava belo, a essa época, ouvir um poeta dizer que escrevia pela mesma razão que uma árvore dá frutos. Só bem mais tarde viera a descobrir ser um embuste aquela afetação: que o homem, por força, distinguia-se das árvores, e tinha de saber a razão de seus frutos cabendo-lhe escolher os que haveria de dar, além de investigar a quem se destinavam, nem sempre oferecendo-os maduros, e sim podres, e até envenenados”* (Osman Lins: *Guerra sem Testemunhas*).

Livro que trata exatamente dos problemas do escritor, seus meios de produção e seu público, é escolhido por Caio F., juntamente com Clarice Lispector, uma referência constante em suas obras, para dar a tônica da reflexão feita por ele sobre o seu próprio processo escritural. Falamos então de um escritor que se coloca no debate público sobre o seu métier e que reflete sobre ele. Assim como as epígrafes, as dedicatórias também são sintomáticas: aos mortos John Lennon, *beatle* assassinado em 1980; Elis Regina, morta em 1982 por uma overdose de cocaína e álcool; Henrique do Valle, poeta gaúcho que comete suicídio em 1981; e Rômulo Coutinho de Azevedo, médico ligado à acupuntura, morto em um acidente de avião em 1980. E, entre os vivos, Caetano Veloso. Permeado por canções e referências literárias, incluindo aqui tanto referências sofisticadas quando referências mais populares, o que é uma característica do escritor, o livro é dividido em três partes: O mofo, Os morangos e Morangos Mofados, que vão de um desencanto abissal com o passado para a possibilidade de um futuro, na leitura aqui proposta.

Segundo conto da coletânea, “Os sobreviventes” levanta algumas reflexões já no seu título. Primeiramente, quem são esses sobreviventes e a quem/que eles sobrevivem? Ao adentrarmos o universo narrativo, a resposta aparece na voz discursiva: nossos protagonistas erguem-se como porta-vozes de uma geração que fracassou pela própria ótica das vozes que narram. Sobrevivem assim ao regime militar e a derrota de não vencê-lo, mas também, implicitamente, sobrevivem àqueles que não tiveram a mesma sorte. Assim, podemos dizer, continuam enquanto outros foram mais do que derrotados, foram assassinados, em uma experiência que não é completa: (sobre)vivos e derrotados, como narrar a própria história e que história narrar?

O conto tem como subtítulo “Para ler ao som de Ângela Ro Ro”, cantora de grande sucesso na época, que encarnava uma nova Maysa, no estilo fossa romântico, e também no estilo pessoal, mantendo fama de alcoólatra e errática. Duas canções são mencionadas diluídas no texto: a de maior sucesso, “Amor meu grande amor”<sup>108</sup> que dá o tom melancólico

---

<sup>108</sup> Canção do primeiro disco da cantora: Ângela Rô Rô (1979). Trecho da canção: Amor, meu grande amor, não chegue na hora marcada/Assim como as canções, como as paixões e as palavras/Me veja nos seus olhos na

do texto: dois personagens fazendo um balanço do seu passado, enquanto um deles “fuma sem parar e bebe sem parar a vodka nacional sem gelo nem limão” (p. 15). A segunda canção compõe o desfecho do conto: “nem que eu rastejasse até o Leblon” (p.20), trecho da canção “Mares da Espanha”<sup>109</sup>, que continua a dar a tônica de desamparo dos personagens e aponta para um recorte de classe específico: essa geração derrotada não está na periferia, ela é uma elite cultural e uma classe média aburguesada. Somado a isso, essas vozes narrativas são marcadamente embriagadas, ou seja, o relato é feito partindo de um princípio de alteração de uma consciência que já não suporta a própria realidade.

O conto acontece então quase como um monólogo frenético, sem marcação, no qual os dois personagens sem nome avaliam o seu passado e a si mesmos. Cortado em alguns momentos pela fala dele, a narrativa forma-se como um lamento e uma confissão de auto-ilusão principalmente pela voz dela. Essas reflexões permitem que percebamos o seu desencanto no plano individual com seu desejo de “alienação” e “felicidade”, entretanto é também crítica ao seu aburguesamento, com “aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico”, entre “uma e outra carreira”, enquanto comparece “a atos públicos” (p.15). Esse jogo proposto na voz narrativa permite-nos marcá-la como errática, tanto no plano formal quanto no plano do enredo, com processos que passam por uma culpa quase burguesa concomitantemente a uma espécie de auto-perdão, se refugiando no desejo de felicidade, também marcado como burguês. Já a voz masculina, pondera, conciliadora: “mas tentamos de tudo”. E ela arremata: “tentamos tudo, inclusive

---

minha cara lavada/E venha sem saber se sou fogo ou se sou água/Amor, meu grande amor, que chega assim bem de repente/ Sem nome ou sobrenome, sem sentir o que não sente/Pois tudo o que ofereço é meu calor, meu endereço /A vida do teu filho desde o fim até o começo/Amor, meu grande amor, só dure o tempo que mereça/E quando me quiser que seja de qualquer maneira /Enquanto me tiver que eu seja o último e o primeiro /E quando eu te encontrar, meu grande amor, me reconheça /Pois tudo o que ofereço é meu calor, meu endereço /A vida do teu filho desde o fim até o começo/ (...). Disponível em <[http://www.angelaroro.com.br/discografia\\_1979a.htm](http://www.angelaroro.com.br/discografia_1979a.htm)>. Acesso em 30 de junho de 2014.

<sup>109</sup> Canção do primeiro disco da cantora: Angela Ro Ro (1979). Trecho da canção: Nem que eu caminhasse às três da manhã/Nem que eu me enganasse prá ver o que é bom/Nem que eu caminhasse até o Leblon, não iria encontrar/Você navegando os mares da Espanha/Tecendo prá outra seu corpo com manhã/Você navegando o vazio da Espanha e eu no Leblon/Loucura é loucura, não me compreenda/Loucura é loucura, pior é a emenda/Loucura é loucura, não me repreenda/Eu amei demais!/Você quando acorda tem gente do lado/Mas eu quando durmo é um sono abafado/De uísque e vergonha por nunca encontrar você/Ainda insiste na experiência/Pensando que o amor é como a ciência/Amantes diversas não vão trazer nada a mais/Loucura é loucura, não me compreenda/Loucura é loucura, pior é a emenda/Loucura é loucura, não me repreenda/Eu amei demais!/Nem que eu caminhasse de volta prá casa/Deixando as mentiras e os sonhos prá trás/Tentando viver o real de um amor que se deu demais/Nem que eu caminhasse às seis da manhã/Nem que eu me cegasse prá ver o que é bom/Nem que eu rastejasse até o Leblon, não iria encontrar/Loucura é loucura, não me compreenda/Loucura é loucura, pior é a emenda/Loucura é loucura, não me repreenda/Eu amei demais!/Eu amei demais!/ (...) Disponível para áudio em <[http://www.angelaroro.com.br/discografia\\_1979a.htm](http://www.angelaroro.com.br/discografia_1979a.htm)>. Letra: <<http://letras.mus.br/angela-ro-ro/726802/>>. Acesso em 30 de junho de 2014.

trepar”. O fracasso é do âmbito do corpo também, da individualidade de cada um: a relação entre eles é derrotada no exato momento de sua consumação, na hora do sexo, levando a personagem a dizer que “cultura demais mata o corpo da gente”, que eles eram tão “diferentes”, “melhores”, “superiores”, “escolhidos”, “vagamente sagrados”, mas “como bons-intelectuais-pequeno-burgueses o teu negócio é homem e o meu é mulher” (p.16).

No plano coletivo, traça uma espécie de resumo da educação sentimental de uma geração com as menções a livros de Karl Marx, Herbert Marcuse<sup>110</sup>, Wilhelm Reich<sup>111</sup>, Jorge Castañeda<sup>112</sup>, Ronald Laing,<sup>113</sup>. Todos esses autores dialogam com esses movimentos de questionamento e ruptura, que passam tanto pela verve de esquerda e de luta de classes, quanto por questões mais individuais como a sexualidade, o uso de drogas e a loucura, ou seja, questões do âmbito da individualidade e do controle do corpo. Esses temas são bastante centrais na ficção de Caio F. e despontam nesse conto tematicamente pelo fracasso da relação sexual entre as personagens, pelas menções ao uso de cocaína e ácido, e pela internação da personagem em uma clínica: “tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de psicanálise, já pirei na clínica” (p.18).

Esse misto de derrota e loucura acaba por deflagrar na personagem uma autocrítica que traça um resumo lírico de seu tempo, demarcando uma ilusão que não era só revolucionária e coletiva, era também individual: “bolsas na Sorbonne, chás com Simone e Jean-Paul nos 50, em Paris; 60 em Londres ouvindo *here comes the sun here comes the sun, little Darling*; 70 em Nova Iorque dançando *disco-music* no Studio 54”. Mas o que sobrou foi só “esse gosto azedo na boca” (p.17). Então, o vômito temático, que será retomado no

---

<sup>110</sup> Filósofo alemão que desponta no contexto do pós-guerra como grande crítico das sociedades industriais dialogando tanto com a obra de Marx quanto com a de Freud, sendo um dos grandes nomes da contracultura. Para maiores detalhes ver: MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1981; *Marxismo Soviético*: uma análise crítica. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

<sup>111</sup> Médico psiquiatra associado ao movimento contracultural em função de suas teses libertárias no campo da sexualidade. Para maiores detalhes ver: REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*: problemas econômicos-sexuais da energia biológica. 16ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1990; *A revolução sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

<sup>112</sup> Antropólogo que fez enorme sucesso entre os jovens do movimento hippie e da contracultura com seu livro *A erva do Diabo*. Para maiores detalhes ver: CASTAÑEDA, Carlos. *A erva do Diabo*. 34ª edição. Rio de Janeiro: Nova Era, [2009?].

<sup>113</sup> Psiquiatra britânico que fez parte de um movimento de “antipsiquiatria”, negando os tratamentos usuais para a loucura e acreditando ser ela construída nas relações de poder e nas práticas discursivas. Para maiores detalhes ver: OLIVEIRA, William Vaz de. “A fabricação da loucura: contracultura e psiquiatria”. *História Ciências Saúde – Manguinhos*. Vol. 18. No. 1 Rio de Janeiro, Março de 2011. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702011000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702011000100009)>. Acesso em 30 de junho de 2014.

próximo conto, vem para coroar o jorro narrativo sem pausas dela, como um emblema da própria forma narrativa. Mas o ato será então seguido de uma aposta na fé:

que aconteça alguma coisa bem bonita para você, te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em todos de novo, que leve para longe da minha bica esse gosto podre de fracasso, de derrota sem nobreza (...) (p.20)

Sobreviventes, esses personagens, apontam dois futuros diferentes: o dele, um exílio tardio, já que está de viagem marcada para lugares paradisíacos; o dela, o não racionalizável, a fé. Formalmente, com as vozes narrativas emaranhadas, diluídas em uma só, somos levados pelo espiral estrutural interno, mas se o conto pode ser visto como uma síntese da derrota contracultural ou da derrota da esquerda, pode também ser marcado por um final que arremata: “Axé, odara!”. Esse resíduo de não racionalidade parece indicar, ainda que pela via não racionalizável e pela voz embriagada da narradora, um resquício de esperança no futuro. Afinal, a marca da sobrevivência é também a marca de uma vitória contra a morte, ou ainda, de uma derrota que não é completa.

Já o último conto, “Morangos Mofados”, abre com uma epígrafe dos Beatles, da canção “Strawberry Fields Forever”, podendo essa marcação tanto ser positiva, com lindos morangos maduros, ou negativa, com “lindos” morangos mofados. Formalmente, mantém o jogo narrativo difuso, no qual não sabemos ao certo quem fala, apenas sabemos que há um narrador em terceira pessoa que cede lugar a outras vozes e que se encontra na cena em que narra, indício que aparece somente ao final da narrativa, reforçando a ideia de um relato, como veremos adiante. Dividido de acordo com notações musicais, andamentos e formas (prelúdio, alegre agitato, adágio sostenuto, andante ostinato, minueto e rondó), marcam a condução, como uma música, da narrativa e do personagem central.

No primeiro passo, “Prelúdio”, um narrador em terceira pessoa observa alguém que reclama do “gosto de morangos mofados”, e é importante ressaltar o jogo, já presente no título do livro: morangos são frutas vermelhas e vibrantes, vivas, e ácidas; já o mofo nasce da corrosão do tempo e deteriora a beleza da fruta. Assim, o que poderia ser positivo, o morango, foi corroído pelo tempo. No segundo passo, “Alegre Agitato”, de andamento rápido, essa terceira pessoa câmera acompanha o personagem, novamente sem nome, atormentado pelo gosto de morangos mofados. Essa não nomeação marca certa universalidade e também uma

marginalização do protagonista: sem nome, ele é todos; sem nome, ele é ninguém. Em uma consulta médica, em função do seu problema, ganha força narrativa o tom metálico (e frio) do consultório e os quadros de frutas mortas nas paredes. Novamente um jogo de temporalidade que marca uma espécie de derrota da vida e da beleza de frutas que mofam ou são mortas pelo tempo, ou seja, tem sua beleza e vida finitas. Não encontrando nenhum problema de saúde no jovem atormentado, o médico receita a ele “um tranquilizante levinho levinho” (p.147), para ficar com os seus “demônios suficientemente adormecidos para não incomodar os outros” (p.147).

No terceiro passo, o “Adagio Sostenuto”, de andamento, o narrador monta a cena demonstrando a solidão e a tristeza do personagem: após tomar os tranquilizantes receitados (toma três ao invés de um), acorda à tarde, querendo ouvir Beatles, “como antigamente”, e continua: “tanto mas tanto tempo, nem gostava mais de maconha” (p. 147). Solitário, se masturba enquanto escuta Wagner e ouve o telefone tocar, até a chegada da náusea e do vômito, podendo ver “alguns pedaços de morango boiando, esverdeados pelo mofo”. Então desabafa: “onde estão todos vocês, caralho, onde as comunidades rurais, os nirvanas sem pedágio, o ácido em todas as caixas d’água de todas as cidades, o azul do azulejo começando a brilhar, maya, samsara, que às vezes voltava” (p.149). Nem Beatles, nem maconha, nem comunidade alternativa, não resta mais nada do sonho contracultural. O que resta agora é o seu presente aburguesado (como a personagem d’Os Sobreviventes) de um publicitário bem-sucedido. Assim como os morangos mofaram e as frutas morreram, a sua vida também entra em um processo que é de decomposição, que novamente passa por uma voz marcada pela alteração de consciência propiciada pelos tranquilizantes e por uma não adequação à norma, marca também da voz feminina sobrevivente que tem a experiência da internação. Nos dois casos lidamos com controles do corpo propiciados pelo discurso médico: o dele, pelos tranquilizantes; o dela, pela internação.

No quarto passo, “Andante Ostinato, de repetição, o pensamento suicida no terraço que nos levará, leitores e personagem, à última parte do conto, nomeada como “Minueto e Rondó”, ou seja, por ritmos musicais mais animados e dançantes, mas marcado pela circularidade do “Rondó”. Ainda no terraço, em meio ao amanhecer, em diálogo com os “dedentro” reflete sobre sua existência, até o momento em que algo brota: “uma luz, um vento, uma onda” (p.151) e, apesar de poder “ser internado no próximo minuto” (p.152), o gosto de

morangos desaparece, antevendo um renascimento do personagem. É então que olha para o cimento e considera:

será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vermelhos.  
Achava que sim.  
Que sim.  
Sim (p.153).

Antes desse desfecho final, através do dêitico “aqui”, o narrador revela seu lugar de fala: “Mas vestido de amarelo como estava, visto de costas contra o céu, supondo que uma câmera cinematográfica colocada aqui na porta desta sala o enquadrasse agora pareceria quase bizantino”. Nosso narrador parece contar para alguém uma espécie de fábula de loucura, mas que tem como desfecho a ideia de plantar uma vida em meio ao concreto como forma de resistência.

Em sua dissertação de mestrado, Luana Teixeira Porto (2005) reflete sobre a presença da melancolia na obra, resultado do olhar perplexo diante das experiências históricas e sociais, antevista no estranhamento formal e no abuso da fragmentação. Analisando mais especificamente quatro contos, “Os sobreviventes”, “Pêra, uva ou maçã?”, “Aqueles dois” e “Morangos Mofados”, a autora chama ainda a atenção para o lugar de fala dos personagens de Caio F., já que não se tratam dos vencedores, e sim dos vencidos, fazendo assim a escritura a contrapelo da história. Pela leitura proposta, os quatro contos analisados refletiriam, respectivamente, a experiência da perda, a insatisfação do sujeito, o extremo e o sentimento, e a descrença, sendo assim uma obra “sem final feliz”. Na leitura de Porto, o conto “Morangos Mofados” é a síntese do todo:

amarra a visão sobre a distância existente entre o mundo projetado/sonhado e o mundo vivido, simbolizada na ideia de que os personagens procuram encontrar morangos frescos, vivos e vermelhos, mas eles conseguem apenas “saborear” morangos mofados. Nesse sentido, a busca dos personagens não obtém sucesso, como propõem os encerramentos dos textos e a narrativa final da obra (2005, p.140).

Já pela leitura de Ginzburg (2005, p.44), um dos caracteres fortes da narrativa é “seu difuso esforço de assinalar caminhos de mudanças, superação de males e subversão da ordem violenta”. Ao olharmos para a obra de maneira geral podemos marcar algumas questões constantes, como a presença da morte, da solidão, da falta de perspectivas no presente e no futuro, da violência e da loucura. Tudo isso em meio a personagens em sua maioria não

nomeados, assim como podemos perceber que as marcas mais negativas presentes no livro encontram-se especialmente na primeira parte, “O Mofo”, que por si só já demonstra essa destruição pelo tempo, como um passado gasto, com gosto de derrota. O que terá um tratamento um pouco mais otimista na segunda parte, “Os Morangos”, apontando para possibilidades de transformação. Já em “Morangos Mofados”, ao apontar esse renascimento e essa possibilidade de cultivar os morangos, há uma aposta na tentativa de recomeço. Não há um final feliz no sentido canônico do termo, mas sim um final que demonstra uma energia em continuar, da sobrevivência ao renascimento.

Formalmente, com vozes frenéticas e fragmentadas, fruto de um momento de tensão e de falta de grandes verdades universais, do início ao fim do livro, Caio F. sintetiza o processo de transição do regime militar para a democracia. As utopias que guiaram parte de uma juventude não encontram mais terreno face ao cenário disposto na época, mas é possível sobreviver a isso e renascer. E essa é uma aposta na fragmentação e na disfuncionalidade, já que tratamos de vozes que sobreviveram ao mofo e à ação do tempo, ou seja, vencem pela resistência o seu próprio passado e agora podem olhar para um futuro: é possível plantar uma vida aqui.

Lançado em meio a uma crise econômica e de desemprego que dominavam o cenário nacional já na abertura do regime, apostar em soluções fáceis parecia impossível. Na economia, no início da década as taxas de inflação chegaram a 100% ao ano, mas o pior ainda estava por vir: no final da década elas chegariam ao 1.800% ao ano<sup>114</sup>. O plano político-social é marcado pela anistia e seu teor conciliatório, pelas reformas partidárias que permitiram a volta das eleições para governador já em 1982, e também pelo fracasso da movimentação popular com a campanha Diretas Já em 1984.

Dessa forma, a Lei de Anistia brasileira terá papel central nessa transição e coloca-se como o princípio dos entraves da falta de justiça aos mortos, desaparecidos e seus familiares, já que não permitiu a responsabilização dos agentes da repressão. Segundo Rodeghero (2014, p. 173), “a lei vem sendo aplicada [desde 1979] de maneira a impedir a abertura de processos judiciais contra civis e militares que reconhecidamente foram responsáveis por sequestros, torturas, desaparecimentos, mortes de pessoas consideradas inimigas do regime pós-1964”. O

---

<sup>114</sup> Para maiores detalhes ver: MUNHOZ, Dercio Garcia. “Inflação brasileira: os ensinamentos desde a crise dos anos 30”. In: *Economia contemporânea* n. 1, jan.-jun. 1997. Disponível em <[http://www.ie.ufrj.br/images/pesquisa/publicacoes/rec/REC%201/REC\\_1.1\\_03\\_Inflacao\\_brasileira\\_os\\_ensinamentos\\_desde\\_a\\_crise\\_dos\\_anos\\_30.pdf](http://www.ie.ufrj.br/images/pesquisa/publicacoes/rec/REC%201/REC_1.1_03_Inflacao_brasileira_os_ensinamentos_desde_a_crise_dos_anos_30.pdf)>. Acesso 22 de jun. 2014.

esquecimento institucionalizado e a falta de uma política de memória efetiva se refletirão também nas artes, como veremos nas análises dos romances *Onde andar...* e *Benjamim*. Assim como essa literatura refletirá os nossos impasses, obras produzidas já no século XXI trarão, de diferentes maneiras, essa discussão.

### 1.3 “REVOLUÇÃO NO BRASIL TEM UM NOME”: OS ECOS DA DITADURA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA, UM PANORAMA

No ano de 2011, Carlos Marighella, considerado o inimigo número 1 da ditadura militar, completaria 100 anos de idade. Reconhecido como um dos heróis da esquerda revolucionária, morto pelos militares em 1969<sup>115</sup>, foi motivo de filme e biografia logo após o seu centenário: a sua biografia *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*, escrita pelo jornalista Mário Magalhães, levou o Prêmio Jabuti 2013 na categoria “Biografias”<sup>116</sup>; e o filme-documentário *Marighella*, dirigido por sua sobrinha Isa Ferraz, que fez nascer a música e o videoclipe aclamado e premiado “Mil faces de um homem leal”<sup>117</sup>, do grupo de rap Racionais MC’s, liderado pelo rapper Mano Brown. Em 2013, a figura do líder guerrilheiro também ganhou destaque no disco *Abracço*, lançado por Caetano Veloso, na canção nomeada “Um comunista”. Se a figura é retomada e aclamada via literatura e cinema, o mais sintomático é vê-la reapropriada pela canção via periferia paulista pelos Racionais MC’s enquanto é também recuperada pela MPB tradicional pela voz de Caetano Veloso.

Pela voz da periferia, apontamos aqui para o fato de relacionarmos canção e videoclipe em função da retomada significativa que a sequência fílmica faz do contexto de violência do regime militar com a violência atual, fortalecendo assim a figura do passado no presente<sup>118</sup>. A

<sup>115</sup> Ver Capítulo 1.2.

<sup>116</sup> A biografia retoma a vida do militante com uma extensa quantidade de documentos, reverberando em uma obra de fôlego que mapeia a vida do biografado em riqueza de detalhes. Os debates políticos, os depoimentos pessoais, os equívocos cometidos: tudo isso é tratado pelo jornalista, segundo seus dizeres, como um “romance escrupulosamente baseado em fatos reais” (MAGALHÃES, 2013). Entrevista disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/01/marighella-e-a-historia-que-nao-se-apaga/>>. Acesso em 28 de outubro de 2014.

<sup>117</sup> Foi eleita pela revista *Rolling Stone* como a melhor música brasileira de 2012 e no mesmo ano ganhou o prêmio de “Clipe do Ano” no *Video Music Brasil*.

<sup>118</sup> A referência à obra dos Racionais MC’s é mérito sobretudo das conversas informais do Grupo de Pesquisa, especialmente nas figuras dos colegas Giovanni Orlandini e Tiago Schiffner, da palestra do prof. Walter Garcia (USP) no Seminário Literatura e Ditadura (UFRGS), assim como a noção de Marighella como fantasmagoria é mérito do prof. Homero Araújo. Da mesma forma, a lembrança da canção “Um comunista”, de Caetano Veloso, é lembrança do prof. Antônio Sanseverino no exame de qualificação da tese. Os desdobramentos do raciocínio são de minha inteira responsabilidade.

começar, essa recuperação da figura do herói revolucionário pela cultura marginal é cheia de simbologias: o videoclipe de “Mil faces de um homem leal” foi gravado no seio da cracolândia paulista, na chamada Ocupação Mauá. Ocupada há 5 anos por moradores de rua, havia recebido, na época das filmagens, mandado de reintegração de posse<sup>119</sup>. Além disso, o filme tem uma superprodução, que já problematiza o seu lugar de música da periferia já que agora está bastante inserida no seio do mercado fonográfico e da indústria cultural.

A narrativa fílmica inicia com duas datas: 1969 e 2012, promovendo um jogo de interposição que reatualiza a figura do herói e seu contexto sócio-histórico. Encena-se então a tomada da Rádio Nacional em São Paulo pela ALN, rádio pertencente às organizações Globo e que foi ocupada pelos militantes do grupo de Marighella em julho de 1969. Os guerrilheiros renderam os funcionários do rádio e transmitiram a mensagem que havia sido previamente gravada em estúdio: “Atenção! Está no ar a Rádio Libertadora”, rádio que tinha como projeto a difusão da palavra revolucionária. Intercalando a encenação do ataque com imagens da época, constrói uma imagem de resistência e união entre trabalhadores, rurais e urbanos, conforme a voz de Marighella incita, discurso esse transposto pelas gravações recuperadas da rádio: “Esta mensagem/ é para os operários de São Paulo/ Da Guanabara, Minas Gerais, Bahia/ Pernambuco, Rio Grande do Sul/ Incluindo os trabalhadores do interior/Para criar o núcleo do exército de libertação”. Concomitantemente, um refrão se repete ao fundo: “Carlos Marighella”. O entrecruzamento da música dos Racionais MC’s com a transmissão radiofônica de 1969 reforça o caráter de presentificação da mensagem do líder comunista.

Na tentativa de inflamar a população e todas as classes de trabalhadores, o líder revolucionário continua: “O poder pertence ao povo/ Nosso lema é unir as forças revolucionárias/ Podem surgir dos bairros, das ruas/ Dos conjuntos residenciais/ Das favelas, mucambos, malocas e alagados”. Ou seja, o poder revolucionário pode advir de qualquer lugar onde esteja o povo (compreendendo esse povo a partir de um recorte de classe), sendo “o desejo de todo o revolucionário” “fazer a revolução”. Com o intuito de ser didático instrui: “Cada patriota deve saber manejar uma arma de fogo/ Aumentar sua resistência física/ O principal meio para destruir seus inimigos/ É aprender a atirar”. Esses eram trechos de seu

---

<sup>119</sup> Para maiores detalhes ver: “Sem-teto Racionais”. *Folha de São Paulo*: Cotidiano. 21 de maio de 2012. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/44179-sem-teto-rationais.shtml>>. As últimas notícias da Ocupação mostram que o problema ainda está em andamento. Para maiores detalhes ver: “Haddad desapropriará 41 prédios para habitação popular”. *Revista Época Negócios*. 08 de junho de 2014. Disponível em <<http://epocanegocios.globo.com/Informacao/Acao/noticia/2014/06/haddad-desapropriara-41-predios-para-habitacao-popular.html>>. Acesso em 06 de julho de 2014.

próprio *Manual*, que era trazido agora para seu pronunciamento e que os Racionais MC's recuperam na canção. Aqui se atinge um ponto nevrálgico da produção musical, ao relacionar o material histórico trabalhado com o local de fala da periferia na recomendação: o principal meio para destruir seus inimigos é aprender a atirar. Pela leitura de Walter Garcia (2013, p.82) o som dos Racionais MC's funciona como um revide: a violência contra a violência, algo que inclusive não seria uma grande novidade visto seu lugar de fala, a experientiação dos personagens e os processos sociais a que estão expostos.

Com o fim da fala, e o eco de “atenção” ao fundo, uma imagem de Mano Brown empunhando um revólver e “atirando” no telespectador introduz o início da fala do rapper: “A postos para o seu general/ Mil faces de um homem leal”. Transformando assim a figura do herói revolucionário em um Che Guevara “à brasileira” elenca uma série de qualidades: “Protetor de multidões”, “Mártir ou mito um maldito sonhador”, “Bandido da minha cor”, “Um novo messias”, “super-herói, mulato”, “defensor dos fracos, assaltante nato”. Na exposição do rapper estão no mesmo patamar categorias que poderiam ser vistas como díspares: protetor, mártir, mito, sonhador, messias, super-herói, defensor *versus* bandido, assaltante. Mas ao relacionar a elaboração estética feita pelo rap dessa figura do passado e seu lugar de inimigo do regime militar, nos deparamos com a seguinte situação: Marighella é “bandido” e “assaltante” para o Estado opressor, assim como, reconhecendo no rap seu lugar de porta-voz da periferia, a transposição do discurso do Estado democrático para com àqueles que estão à margem pode ser visto como muito similar àquele dos anos de ditadura. Assim, o herói revolucionário dos 1960 se reatualiza agora na periferia paulista em sua maioria negra. Marighella é então concebido como um herói que “ousou lutar”, “amou a raça” e “honrou a causa que adotou”, se transformando assim no nome da revolução, ontem e hoje: “Revolução no Brasil tem um nome”.

Mas que “revolução” é essa que Mano Brown retoma? As imagens do rapper e demais membros do grupo com armas em punho se repetem ao longo de todo o videoclipe, sendo uma das imagens do presente um homem na prisão que recebe o *Manual do Guerrilheiro Urbano*. Aprender a atirar e ler o *manual*: “o desejo de todo revolucionário é fazer a revolução”. O vai e vem entre imagens e sons reafirma a revolução, mas não se vincula a opção ideológica de Carlos Marighella. Sua vinculação ao comunismo é apagada, mas sua origem de classe e sua etnia são valorizadas: mulato e pobre, negro da periferia. Vítima do sistema, sujeito que faz/almeja a revolução porque não há outra saída.

Por outro lado, se a revolução aparece desprovida de um conteúdo ideológico que a vincule ao comunismo, isso não quer dizer que ela não tenha concretude. A partir daí, a narrativa do herói dá lugar às problematizações de processo social próprio, intercalando agora imagens de show de rappers e imagens de pessoas comuns, que vai da crítica ao sucesso em excesso, até a oração “fome grita horrível” passando pela intertextualidade explícita com Geraldo Vandré: “pra não dizer que eu não falei de flores” canta Mano Brown, irmanamente entoando um hino de conclamação da resistência.

Mas é a questão da violência que parece se destacar na proposta revolucionária que equaliza a luta armada de Marighella com a realidade da periferia brasileira do século XXI. É ela que passa a se tornar central a partir de um momento da canção em que Mano Brown faz menção a um cumprimento típico do Primeiro Comando da Capital (PCC), a maior organização criminosa do Brasil: “salve geral da mansão dos bamba/ não se faz revolução sem um fura na mão/ sem justiça não há paz, é escravidão/ Revolução no Brasil tem um nome (...)”. O “salve geral” é marca do PCC e o “fura” na gíria paulista significa um revólver, ou seja, seguindo os preceitos de Marighella, todo o cidadão deve aprender a atirar, mas agora o processo histórico-social é outro: a violência estrutural da sociedade brasileira. Não se trata mais do cidadão, termo amplo e universalista que se origina na Revolução Francesa, mas também daqueles esquecidos e marginalizados: eles também são a matéria pela qual a revolução se faz. Algo que é fortalecido nos versos seguintes: “Essa noite em São Paulo um anjo vai morrer, por mim, por você, por ter coragem em dizer”.

Voltam então as palavras de Marighella na gravação da Rádio Libertadora: “Todos nós, devemos nos preparar para combater”, “mesmo que seja enfrentando a morte”. No desfecho, novamente a conclamação: “A medida que se for organizando a luta revolucionária/ a luta armada, a luta de guerrilhas/ que já venha com a sua arma”, afirmação que reapropriada no contexto do capitalismo tardio brasileiro permite que se relacione essa concepção com a violência do crime organizado. Em um processo vertiginoso de conceber a revolução e a origem de classe como aspecto central da imagem de Carlos Marighella, a música lança uma problematização: quem, no século XXI, retoma a ideia de violência a partir da periferia? Incômodo difícil de ser sanado e que, em certo sentido, gera mais perguntas do que respostas.

Deixando tais dúvidas em segundo plano, retomamos o videoclipe. Na sequência, as mensagens de Marighella são interpostas ao seu assassinato e a imagens de conflitos atuais da sociedade brasileira democrática: favelas, sem tetos, crianças em meio a casebres, cartazes de

“periferia em luta”, sem terras, indígenas e protestos das mais diversas naturezas. O desfecho da narrativa, após imagens da época do assassinato, mostra os Racionais MC’s empunhando armas de fogo apontadas para o telespectador, imagens da Rádio Nacional e de seu funcionário amarrado e amordaçado, e por último uma foto de Marighella com um coro ao fundo: “abaixo a repressão!”.

É possível perceber que o guerrilheiro emerge aqui como uma fantasmagoria do herói messiânico, nos moldes do *romantismo revolucionário* mas retomado sobretudo pela verve da violência como um meio, e não do comunismo como possibilidade. Mas, além de recuperado na sua carga heroica passada, reatualizado em um contexto de extrema violência, que revidado, para usar um termo de Garcia (2013), com violência: não se faz revolução sem um “fura” na mão, aos moldes da guerrilha dos 1960, mas agora na periferia, que ficou à margem dos processos de modernização e inclusão na cidadania. O passado pode até ser heroico, mas o presente é de violência. Logo, retomar esse passado diante de um presente agressivo acaba gerando essa quimera de um Marighella pobre, mulato e que faz a revolução com um “fura” na mão. Qual a revolução que nos espera? Sem retomar a orientação ideológica do herói, essa revolução parece ter uma origem e um meio, mas fica pouco clara quanto ao seu fim.

Essa aquisição do herói pela periferia brasileira do século XXI pode também ser iluminada quando colocada ao lado do *Manual do Guerrilheiro Urbano* (1969). Extremamente didático ao elencar as maneiras como um verdadeiro guerrilheiro deve se comportar, traz também um elogio à “violência” ou à nomenclatura “terrorista”, já que vistos como marca daqueles que lutam contra a ditadura militar. A violência é vista e assinalada como um meio para se chegar ao *gran finale*: a revolução. Assim, assassinatos estão de acordo com as normas a serem seguidas: de chefes e assistentes das Forças Armadas e da Polícia, espões e desertores. Ao mesmo tempo, chancela a diferença entre o “guerrilheiro” e o “delinquente”, praticantes de violências que tem sentidos opostos já que possuem em sua ação alvos opostos: enquanto o primeiro mira somente nos bancos e grandes imperialistas, o segundo não tem critérios ao cometer seus atos, praticando-os inclusive com seus pares de classe. O marginal ataca sua classe, o revolucionário sabe quem são seus inimigos.

A crítica de Marighella feita no *Manual* pode ser vista por dois ângulos diante do videoclipe e da canção feitos pelos Racionais MC’s. Num primeiro âmbito, ela é apagada completamente da narrativa. Em nenhum momento da música é possível perceber que a lição que o manual buscou transmitir acerca das diferenças entre guerrilheiros e delinquentes ecoou

nessa nova produção cultural. Tal apagamento poderia se dar diante da dificuldade em conciliar a posição expressa no guia com a saudação “salve geral” que aparece na canção, evitando assim um tensionamento entre posições aparentemente díspares. Porém, há uma outra forma de perceber essa crítica. No videoclipe, um detento recebe entre suas encomendas o *Manual* e ele leria, ali, a distinção feita pelo militante. Em última instância, ele estaria lendo Marighella e abandonando, assim, a marginalidade (no sentido da delinquência) em prol da saída revolucionária. Nenhuma das duas possibilidades de análise são auto-evidentes, mas ambas ilustram um incômodo decorrente do apagamento das questões ideológicas que envolvem o personagem. Por um lado, a indiferença perante um projeto político que inspirava o guerrilheiro comunista; de outro, um subterfúgio (tal como entregar um livro para um prisioneiro) que pode libertar aqueles que se veriam diante de um dilema nunca antes apresentado a eles: ser “delinquente” ou ser guerrilheiro?

Já Caetano Veloso, em “Um comunista”, com uma melodia que se estabelece entre uma marcha lenta e um suspiro final, com duração de mais de 8 minutos, escreve uma canção em ritmo oposto (melódico e narrativo) a dos Racionais MC’s. Sem mencionar o nome do seu herói (o reconhecimento se dá pela trajetória narrada), conta a história do guerrilheiro, da filiação familiar até o assassinato pelo governo militar, passando pelas perseguições sofridas e pela recepção da notícia de sua morte por um Caetano no exílio.

De início, a letra já marca a raça do herói homenageado: “Um mulato baiano/Muito alto e mulato”, que será retomada em outros momentos da canção, como forma de valorizar e construir o personagem. Mas além de “mulato” e “baiano”, ele ainda era “filho de um italiano/e de uma preta huaçá”, reforçando assim a brasilidade quase inerente à figura do herói<sup>120</sup>: mulato, baiano, síntese entre italiano e negro, que reforça um caráter de louvação à mestiçagem nacional.

---

<sup>120</sup> Esse tom narrativo também pode ser encontrado na obra de Jorge Amado, *Subterrâneos da liberdade* (1954): retomando os dias de 1935, uma reminiscência à perseguição aos comunistas decorrente do crescimento da Aliança Nacional Libertadora (ANL) e da Intentona Comunista, a obra narra a forma pela qual Marighella (e outros militantes do PCB) lidara com a repressão. Na obra, ele aparece como “Carlos”, liderança comunista diante da perseguição no Estado Novo. “Mestiço de italiano e negra”, como era o próprio personagem real, os limites entre a ficção e a não ficção acabam por se confundir na construção. Assim, a heroicização de Marighella se dá por dois fatores: as suas atitudes resolutas em prol do partido e sua origem social. Apresentado na narrativa enquanto dono de um “bom humor permanente”, solidário, “mulato claro”, “mestiço de italiano e negra”, abnegado, é como se houvesse no personagem a mistura de um legítimo “homem novo” socialista fundido a um perfeito exemplar da “democracia racial” brasileira. Dessa forma, Carlos não se equivoca nenhuma vez no romance, publicado dois anos antes da desilusão de inúmeros comunistas brasileiros perante a denúncia dos crimes cometidos por Stalin.

Na segunda estrofe, depois do nascimento físico, o nascimento político: “Foi aprendendo a ler/Olhando o mundo à volta/E prestando atenção/ No que não estava à vista/Assim nasce um comunista”. Conforme entra em contato com o mundo letrado e percebe o não-dito, nasce o comunista, que pode ser lido como uma louvação à capacidade individual de Marighella por reconhecer o que está escondido e uma leitura ingênua da própria ideia de comunismo. Essa percepção nos permite encarar a construção narrativa como uma leitura romantizada do herói em sua singularidade, o que retomaremos posteriormente.

Após os dois nascimentos (o físico e o envolvimento com o comunismo), o assassinato: “Um mulato baiano/ Que morreu em São Paulo”, que de novo reforça o caráter identitário do herói, e afirma a sua morte como um assassinato: “Baleado por homens do poder militar/ Nas feições que ganhou em solo americano/A dita guerra fria/ Roma, França e Bahia”. Nesse último trecho, a violência do Estado nacional controlado pelos militares se localiza e se dilui pela voz narrativa em uma violência que seria universal, e fruto da guerra fria pós II Guerra Mundial. Após, o refrão que será repetido ao longo da canção: “Os comunistas guardavam sonhos/ Os comunistas! Os comunistas!”, em uma associação entre Marighella, comunismo e sonhos, algo que na construção proposta se ergue como positivo e retoma a pureza ingênua do herói que “guarda sonhos”. Concomitantemente, não se pode perder de vista que o ato de guardar sonhos é conjugado no passado: os comunistas “guardavam” sonhos, mas e hoje? Em última instância, a utopia da revolução é esvaziada como momento histórico, ligada então a uma ingenuidade perdida.

Na quarta estrofe, “O mulato baiano, mini-manual” é uma forma de lembrar o *Manual do guerrilheiro urbano*, que conta com uma série de preceitos a serem seguidos pelos guerrilheiros, mas retomando, com um jogo de palavras, a característica mais central: “o mulato baiano”. Essa baianidade se torna revolucionária, como se percebe pela história de vida de Marighella cantada em verso: “Do guerrilheiro urbano que foi preso por Vargas/ Depois por Magalhães/Por fim, pelos milicos”. Caetano arremata: “Sempre foi perseguido nas minúcias das pistas/Como são os comunistas”. Pela afirmação, podemos inferir que “os comunistas” colocam-se como acossados por um poder vigente e histórico que os coloca à margem, como marginais de fato, por estarem em discordância. Essa tensão no entanto não é exposta na canção, o que corrobora com a nossa leitura de esvaziamento da figura política, que permite assim com que se reforce a sua valorização pela via da mestiçagem.

Depois da história individual, abre espaço para a história dos inimigos: “Não que os seus inimigos/ estivessem lutando/ contra as nações terror/ que o comunismo urdia”. Ou seja, os detratores não estavam buscando alguma justiça que visaria o combate ao comunismo nos lugares onde ele agia de maneira violenta, o que demonstra que a concordância do “comunismo” exposta passa pela figura idealizada de Marighella, não por uma ideia de comunismo como alternativa política. Se os detratores do herói estivessem lutando contra aquele comunismo violento, a perseguição estaria correta? Mas se ele, comunista, guardava sonhos, esses sonhos não eram bons? Um jogo antagônico é exposto na voz narrativa, que se trai: esses regimes violentos comunistas não fazem parte da construção do personagem como “um comunista”? Pela narrativa proposta pelo cantor baiano, não. A dissociação da figura política se evidencia ao caracterizar o militante com as noções de “brasilidade” e “bondade”. Ser comunista é uma consequência dessas posições supracitadas, de forma que a posição política do herói é estereotipada pelos “sonhos” que guarda – distanciando-o politicamente das experiências reais socialistas da Guerra Fria. Além disso, o que seriam esses sonhos não fica explícito na narrativa. Esses inimigos, que lutavam “mas por vãos interesses/ De poder e dinheiro/ Quase sempre por menos/ Quase nunca por mais”, são postos como do lado do “mal”, reforçando assim o lado do “bem”. O bem que sonha, o mal que é interesseiro. O bem que é romântico, o mal que é pragmático. O refrão se repete, o tom melancólico segue marcando a canção.

Dito isso, Caetano passa para a sua recepção do assassinato de Marighella: “O baiano morreu/ Eu estava no exílio/ E mandei um recado que/ “eu que tinha morrido”/ E que ele estava vivo”. Novamente, o reforço da heroicidade do baiano, volta a ser o eixo da narrativa<sup>121</sup>. Como herói messiânico que vive eternamente em sua morte, ele nos lega uma espécie de exemplo que confirma que estamos mortos enquanto não seguirmos seu modelo de desprendimento.

Após, a estrofe segue a reflexão: “Mas ninguém entendia/ Vida sem utopia/ Não entendo que exista/ Assim fala um comunista”. A falta de entendimento pode ser lida como dupla: daqueles que não entendem o peso desse assassinato, ou daqueles que não compreendem a importância dos sonhos utópicos, e que vêm a ser a marca de “um

---

<sup>121</sup> Há um segundo aspecto aqui que remete a um momento histórico: Caetano escreve um texto para o *Pasquim* após a notícia da morte de Marighella. Nele, há um desfecho que é a seguinte oração: “Nós estamos mortos: ele está mais vivo do que nós” (apud SAMWAYS, 2014, p.108). A referência ao guerrilheiro morto pelos militares se dá mais tarde, já que no texto o nome não é citado.

comunista”. Essa duplicidade, contudo, pode ser lida também como a marca específica de um herói que combina em si uma tríade indissociável: “comunista”, “mulato” e “baiano”. E num crescente diante do dissabor daqueles que não compreendem o herói, a voz narrativa arremata com uma oração adversativa: “Porém, a raça humana/ segue trágica sempre/ indecodificável/ Tédio, horror, maravilha”. Os apelos utópicos não mobilizam a humanidade impossível de se decifrar, só a síntese “marighellista” conseguiria tal façanha.

Assim, em um clamor pelo herói: “Ó, mulato baiano”, avisa que o “Samba o reverencia/ Muito embora não creia/ Em violência e guerrilha”. Enquanto o herói é sujeito à reverência popular, não é pelo ato político extremo que Marighella ganha destaque. Segundo a canção, não se trata da violência, mas de suas qualidades inerentes, novamente: “comunista”, “mulato” e “baiano”. Esse ato de reivindicar a voz do samba faz com que o narrador procure Marighella como figura harmônica, desprovida de tensionamento, a ser aceito então pelo “samba”, que não aceita a “violência” e a “guerrilha”.

A canção vê na figura do militante uma essência quase teleológica: é herói porque funde comunismo e mestiçagem em um único personagem, transformando o comunismo em algo “bom”, que parece ser adjetivado positivamente exclusivamente pelo fato de Marighella ser mestiço. As tensões são apagadas ao se tratar do militante e aparecem apenas no mundo ao seu redor. Assim, segue a canção com “Calçadões encardidos/ Multidões apodrecem/ Há um abismo ente homens/ E homens, o horror”, com uma diluição da tensão do herói guerrilheiro em um mundo contemporâneo apontada com o “horror” e o “abismo” como facetas de qualquer tempo histórico, não exclusivas do regime militar. Porém, a canção segue com uma apelação quase divina e que junta as figuras femininas de Marighella, entre mãe, amante, santa e orixá: “Quem e como fará/ Com que a terra se acenda? / E desate seus nós/ Discutindo-se Clara/ Iemanjá, Maria, Iara / Iansã, Catijaçara”. Diante do horror que ousou enfrentar, o que será de nós e das mulheres (santas e mortais) que deixamos para trás? O herói enfrenta o horror e o abismo que nos deparamos, e o custo humano é resgatado na canção.

Na última estrofe, a separação de Marighella do Partido Comunista: “O mulato baiano já não obedecia/ As ordens de interesse que vinham de Moscou”. Colocado como um rebelde pela causa, não há qualquer menção a que causa é essa, mas a sua luta: “Era luta romântica/ Era luz e era treva/ Feita de maravilha, de tédio e de horror”. Pelas descrições de Caetano, o personagem é uma figura quase estereotipada de bondade, apagando assim a tensão da violência proposta pela guerrilha. Livra-se da rigidez dogmática do comunismo de Moscou e

constrói a sua síntese romântica e brasileira de comunismo, revelando assim um tom conciliatório que recria um herói a ser louvado pela sua baianidade mestiça e bondosa. Herói a ser cultuado num passado no qual se “guardavam sonhos”, diante de um presente de “abismo e horror”, Marighella é revisitado como santo, apagado de suas tensões, da violência da guerrilha e da própria luta de classes, impossível de ser presentificado de qualquer forma que seja.

Resgatado pela ficção como uma figura sempre heroica, Marighella demonstra a sua atualidade como “herói” ao ainda estar presente nas elaborações estéticas contemporâneas. Se por um lado podemos pensar que a efeméride de seu nascimento corroborou para isso, é possível também salientar que o lugar de fala que constrói essa heroicização acaba sendo central para compreender essa resignificação.

Pela leitura de Caetano Veloso, lembrar Carlos Marighella é louvar um autêntico herói brasileiro em sua idealização, mestiço e romanticamente repleto de sonhos. Desprovido de tensionamento, ao aceitarmos essas premissas, torna-se fácil e falso colocar o personagem no panteão dos grandes nomes nacionais já que não há qualquer problematização da figura, somente a conciliação do herói mulato em um contexto quase atemporal. Assim, o militante torna-se herói de um passado distante, prestes a ser reverenciado. Ao ser transportado para essa condição, a razão que orienta seu heroísmo se encontra na sua “essência baiana”, na mestiçagem e no sonho romântico de um comunismo que não teria mais lugar num presente de “horror e tédio”.

Já a narrativa dos Racionais MC’s salienta a condição racial do herói, mas sua mestiçagem abre espaço para sua condição de classe, contrastando com a realidade atual da periferia brasileira. Marighella é reinventado como síntese da periferia: mulato, pobre e que, por suas origens sociais, usaria da violência como meio para fazer a revolução. Dessa forma, o militante emerge como uma figura capaz de compreender o mais lógico princípio: “não se faz revolução sem um fura na mão”. Contudo, o Marighella de Mano Brown é um líder defensor do povo, mas desprovido de um conteúdo ideológico claro. Se em Caetano Veloso o comunismo remete a uma pureza ingênua, para os Racionais MC’s não há espaço para tal ingenuidade e tampouco para o comunismo. A revolução no Brasil tem o nome do guerrilheiro, que sendo filho da periferia compreendeu que só a violência – e não o comunismo – pode libertar o Brasil e todos aqueles que vivem à margem na sociedade brasileira.

Em última instância, as canções apontam para sinais diferentes acerca da retomada do personagem: em um caso, a ideologia aparece como triunfo moral de uma mestiçagem tipicamente baiana. No outro, a ideologia não aparece; tudo que existe é a tensão social consequente da origem de classe e sua lógica violenta. Marighella acaba sendo louvado em dois sentidos diferentes, mas que compartilham de um mesmo princípio: apaga-se a revolução comunista do horizonte de expectativas porém cultuam a sua figura – seja pela via romântica, seja pela violência; seja pela mestiçagem baiana, seja pela origem de classe.

Essa retomada de figuras do passado (ou o passado como um todo) tem se mostrado bastante presente também na literatura brasileira contemporânea, a começar pelos romances a serem analisados nesta tese e que problematizam aspectos diferenciados em relação à canção dos Racionais MC's e de Caetano Veloso. Funcionando como um palco de retomadas e reelaborações, essas obras compõem esteticamente o que muitas vezes a História e a memória coletiva tentam apagar. Se o *rap* e a MPB (re)atualizaram a figura heroica do líder revolucionário, Milton Hatoum, com os romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005); Beatriz Bracher, com *Não falei* (2004); Adriana Lisboa com *Azul-corvo* (2010); e Bernardo Kucinski com *K.* (2012) nos permitirão delinear outras problematizações que fogem da busca pelo heroísmo e sim retomam a ideia de “acerto de contas” com o passado<sup>122</sup>.

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 em Manaus/AM. Uma “historiografia inconsciente”, segundo Theodor Adorno em *Teoria Estética*: “O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela” (1988, p.207).

Para termos uma noção cronológica do arco narrativo temporal dos romances hatounianos, perpassamos, somando os dois romances, 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. Falamos então de romances que abarcam a formação do Brasil moderno e contemporâneo, o golpe militar, a ditadura e o início

---

<sup>122</sup> Ampliando o espectro podemos inserir nessa discussão outros romances da literatura brasileira contemporânea que problematizam a ditadura brasileira seja ela como presente ficcional, seja como memória, em maior ou menor grau. BRACHER, Beatriz. *Antonio*. São Paulo: Editora 34, 2007; HATOUM, Milton. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. LEVI, Tatiana Salem. *A chave da casa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007; OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Amores exilados*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

do processo de democratização, mas que têm como núcleo central sobretudo os anos 1960 e 1970. 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 retomamos algumas categorias, como a posição dos narradores, que nos dois casos são em primeira pessoa, logo “pouco confiáveis” (Adorno, 1983; Benjamin, 1994); 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 (Ricoeur, 2007; Seligmann-Silva, 1998; 2005); o conceito de *romantismo revolucionário*, pensando nos processos de idealização dos personagens de esquerda/desajustados nos romances (Ridenti, 2000); e, por fim, guiando a nossa leitura, as reflexões de Roberto Schwarz (1978; 1999) acerca da relação entre a forma literária e as questões sociais.

Em *Dois irmãos*, Nael, filho da índia Domingas, empregada de Zana e Halim, busca a identidade paterna em um dos irmãos, Yaqub, o mais velho, e Omar, o Caçula. 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, inimigos e díspares, 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. De um lado, a São Paulo progressista; de outro, a Manaus atrasada. Desde o princípio da narrativa Nael é simpático ao irmão mais velho, 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 o Caçula, 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, mulherengo, excêntrico, diziam que era um militante vermelho, o professor não negava nem concordava. Ao mesmo tempo, é adorado por seus alunos pelos seus comportamentos libertários, sendo um professor diferenciado e provocativo, que dizia que política não era assunto de sala de aula, espaço para falar de algo mais importante: a poesia.

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:

Por uma vez, só, não hostilizei o Caçula, 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. Um liceu enlutado, um mestre assassinado: assim começou aquele abril para mim, para muitos de nós.

Não pude odiar o Caçula. Pensei: 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 a 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:

nas manhãs de domingo acordávamos com os discursos de um e outro, que defendiam idéias amalucadas sobre uma revolução no Brasil. Os assuntos eram variados e cruzados: reforma agrária, pesca de tambaqui, festa a bordo de um navio o mais novo prostíbulo de Manaus, o Varandas da Eva. Brindavam ao Varandas, e Corel, com a bagana apagada na boca, gritava, animado: “O Rosa de Maio ainda é o melhor!”. Tinham esquecido a revolução e a reforma agrária, e recordavam as noites da juventude no Rosa de Maio, Lá Hoje, Shangri-lá (HATOUM, 2005, p.22-3).

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 todo narrador, 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 via forma romanesca, 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 pensar também na noção de testemunho e seguindo assim a lógica benjaminiana de que se testemunha sempre uma cena traumática somos levados também à noção de trauma, visto nessas construções literárias como constitutivo de suas estruturas, considerando-as palco de elaboração de uma memória traumática<sup>123</sup>. 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) e também ao conceito de *romantismo revolucionário*, trabalhado por Ridenti (2000). Pela leitura do primeiro, nos 1960 a crise na intelectualidade que não participava mais do debate político será apreendida no romance pela tematização da conversão do intelectual à militância, como já vimos; via o segundo, esses intelectuais, serão portadores da cisão faústica do intelectual, dilacerados pela experiência de uma alta cultura de caráter transformador e progressista em um país subdesenvolvido, formando assim uma identidade romântica e revolucionária ao mesmo

---

<sup>123</sup> Chamamos a atenção para o fato de não nos remetermos aos romances de Hatoum como “Literatura de Testemunho”, e sim classificarmos os narradores como “testemunhas” no sentido benjaminiano.

tempo. Assim, da conversão do intelectual ao guerrilheiro, passamos à idealização do intelectual: 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. Podemos ler essas estratégias como uma retomada daquele *romantismo revolucionário* pela idealização desses intelectuais, injustiçados em seu tempo e/ou como uma forma de prestar homenagens bem como serve como uma oferta de luto e acerto de contas com um passado marcado pela violência física e simbólica da repressão.

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, temos que perceber que ela é sobretudo individual, está atrelada a um lugar social mas também a um discurso oficial. Segundo Seligmann-Silva (2012, p.64):

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.

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 lembrar 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, e, concomitantemente, presta uma espécie de homenagem àqueles intelectuais derrotados pela ditadura.

Essa 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)<sup>124</sup>.

Gustavo, o narrador, um professor então com 64 anos, deseja reconstruir sua história, marcada pela talvez 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” (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” (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 (Evangelina) 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. Concomitantemente, aponta a sua condição de imigrante e dos outros que estão em busca de melhores condições de vida, elaborando um processo histórico específico dos nossos tempos:

Durante os anos que se seguiram àquele verão [da chegada nos EUA], conheci famílias inteiras de imigrantes latinos, legais e ilegais, que se sustentavam fazendo faxina.

Não conheci Maria Izabel Vasquez Jimenez, mas ouvi falar dela, a mexicana que morreu devido ao calor colhendo uvas nos campos da Califórnia, sem que lhe dessem água ou sombra. O mês era maio. O ano, 2008. A temperatura corporal de Maria Isabel chegou a 42 graus (2010, p.67).

---

<sup>124</sup> Todas as citações ao romance referem-se a Bracher (2004).

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” (p. 108). O autoexílio e o silêncio foram as formas encontradas para que pudesse encarar a própria sobrevivência.

Por sua vez, o aclamado livro *K. Relatos de uma busca* (2012), de Bernardo Kucinski, dá vida ficcional à 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, mais 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.

O fio de Ariadne perseguido até aqui nos levou à reatualização da figura heroica de Marighella pela voz de Mano Brown e à idealização do militante pela via da mestiçagem em Caetano Veloso. Nos romances, vamos do labor literário como forma de resolução de traumas com o Gustavo de Bracher (2004) e do trauma não resolvido de Fernando em *Azul Corvo* (2010). De maneira similar, os narradores de Hatoum intentam resolver um passado que em certa medida não é o seu, já que se configuram como narradores distanciados. Enquanto isso, Kucinski (2012) ficcionaliza a realidade e a problemática dos “desaparecidos” políticos que ainda persiste em 2015. 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 uma aposta que passa sobremaneira pela reconstrução do passado através da arte, seja ela a canção, seja ela a literatura. Reconstrução que tem um tom de resistência pela palavra escrita ao trazer à memória coletiva diferentes possibilidades de leitura.

Nesse sentido, a obra *Fim* (2013), de Fernanda Tores, vai na direção contrária: 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<sup>125</sup>, 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 expõem 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?

---

<sup>125</sup> A lembrança do romance se deve à fala do professor Daniel Aarão Reis no Seminário Literatura e Ditadura (UFRGS).

## 2 OS ROMANCES

### 2.1 “ALGUMA COISA ACONTECE NO MEU CORAÇÃO/ QUE SÓ QUANDO CRUZA A IPIRANGA E A AVENIDA SÃO JOÃO”: DULCE VEIGA

São Paulo, a cidade mais populosa do Brasil, centro financeiro e destino de muitos imigrantes (no passado e no presente) foi eternizada em suas idiossincrasias na bela canção “Sampa”, do disco *Muito* (Dentro da Estrela Azulada) de 1978, em que Caetano Veloso enuncia: “alguma coisa acontece no meu coração, que só quando cruza a Ipiranga e a Avenida São João”, apesar “do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas”, vê-se “surgir teus poetas de campos, espaços”<sup>126</sup>. Uma homenagem a megalópole brasileira que se coloca como uma epígrafe contrastante ao romance de Caio F.: em *Onde andaré...* São Paulo será o cenário da maior parte da narrativa e não com uma marcação apenas cenográfica, pois podemos andarilhar pela cidade, pelo menos em sua região central, pelas mãos/voz do nosso narrador. Porém, essa paisagem é menos da poesia e muito mais “da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas”.

Falamos então de um romance que se centra em São Paulo, podendo ser lido como um romance sobre a cidade, mas que se constrói em contraposição a outras cidades símbolos e com o percurso do narrador: Rio de Janeiro, Passo da Guanxuma e Estrela do Norte. Essa cartografia será explicitada ao longo de toda a narrativa, sendo fundamental para o andamento formal do romance, assim como do enredo. Mas, antes de adentrarmos no universo romanesco, cabe-nos alguns comentários sobre a obra de Caio F. como um todo e a sua relação com o público.

Ao nos propormos a pesquisar a obra do escritor gaúcho uma premissa é fundamental: revisar a sua fortuna crítica acadêmica. Isso se torna imprescindível visto que nos últimos anos o interesse pela obra elevou-se tanto no mundo acadêmico quanto no mundo *pop*: sites

---

<sup>126</sup> Letra da canção disponível em <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/sampa.html>>. Acesso em 3 de julho de 2014.

de relacionamento, como *Facebook* e *Twitter*<sup>127</sup>, permitiram que uma imensa gama de leitores se apropriasse das produções, sobretudo de trechos que cabem como conselhos ou máximas sobre amor, amizade etc., uma espécie de “minutos de sabedoria”<sup>128</sup> do século XXI.

Em uma busca rápida pela internet, por exemplo, encontramos mais de 60 perfis no *Facebook*<sup>129</sup>, entre páginas dedicadas ao escritor, perfis falsos e comunidades que funcionam como um espaço de discussão. Já no *Twitter* encontramos 9 páginas<sup>130</sup> que se propõem a tuitar frases, a imensa maioria sem qualquer referência bibliográfica, nem mesmo com o título da obra. Publicação sintomática do sucesso do escritor via mundo virtual foi a do livro *#Caio Fernando Abreu de A a Z*, em 2013<sup>131</sup>, que compilou para o leitor trechos das obras dos mais variados assuntos, catalogados ali em ordem alfabética: amizade, amor e assim por diante. O recurso gráfico da *hashtag*<sup>132</sup>, popularizado com os sites supracitados, deixa claro com quem o diálogo é feito: os leitores vorazes de 140 (ou um pouco mais) caracteres.

As questões que podem ser levantadas para esse sucesso nos meios virtuais hoje fogem aos limites do presente trabalho. Por ora, essa inserção em um imaginário popular entrelaçado com um meio marcado pelo afastamento e pela rapidez explicitam, guardada as devidas proporções, a atualidade da sua obra e o quanto um estudo aprofundado dela pode ter a nos dizer sobre a literatura brasileira contemporânea através de um autor que mantém vivo seu diálogo com um público leitor, virtual e real.

Quanto à fortuna crítica acadêmica, encontramos, via internet, mais de 60 dissertações e cerca de 19 teses que se propõem a estudar a sua obra<sup>133</sup>, escritas entre 1996 e 2014<sup>134</sup>.

<sup>127</sup> Se fizéssemos essa pesquisa há uns 5 anos atrás, nossa busca partiria do site de relacionamentos Orkut.com, então o site mais popular da internet. Salvo engano, encontraríamos um número bastante razoável de comunidades sobre o escritor.

<sup>128</sup> Livro de bolso escrito por Carlos Torres Pastorino bastante popular nas décadas de 80 e 90 que traz reflexões, conselhos e pensamentos para os seus leitores. Em 2008 encontrava-se em sua 41ª edição. Ver <<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=162659>>. Acesso em 06 de março de 2014.

<sup>129</sup>Exemplos: “Caio Fernando Loureiro de Abreu – Frases”: <<https://www.facebook.com/Abreu.Frases>>; “Grupo Caio Fernando de Abreu”: <<https://www.facebook.com/groups/16561007701/>>, Página “Caio Fernando Abreu” <<https://www.facebook.com/1caioabreu>>. Acesso em 06 de março de 2014.

<sup>130</sup> “Caio Fernando Abreu citou”: <<https://twitter.com/CaioFAbreuCitou>>, “Caio Fernando Abreu Frases”: <<https://twitter.com/caioabrefrases>>, “Caio Fernando Abreu”: <<https://twitter.com/cfernandoabreu>>, “Pequena Epifania”: <<https://twitter.com/pequenaepifania>>, “Caio F.”: <[https://twitter.com/caio\\_f](https://twitter.com/caio_f)>, “Caio F. Caio”: <<https://twitter.com/caiofcaio>>, “Frases Caio Fernando Abreu”: <<https://twitter.com/frasescaioabreu>>, “Dodecaio”: <<https://twitter.com/docecaio>>, “Caio Abreu Frases”: <<https://twitter.com/CaioAbreuFrases>>. Acesso em 06 de março de 2014.

<sup>131</sup> ABREU, Caio F. *#Caio Fernando Abreu de A a Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

<sup>132</sup> Palavras-chaves que acompanham o assunto citado e são indexadas pelo símbolo #.

<sup>133</sup> Essas buscas foram feitas via Domínio Público (<<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>>), Plataforma Lattes

Nesses trabalhos, uma gama de assuntos é tratada, desde estudos comparativos até estudos que lidam com a AIDS, com a homoafetividade, com a contracultura etc., e em sua grande maioria referem-se à produção contista do autor. Já os que se concentram no romance *Onde andar...* ou colocam a obra em uma perspectiva de sínteses são 10 dissertações e 2 teses<sup>135</sup>. Assim, privilegiamos esses estudos no nosso balanço sobre a fortuna crítica do autor, o que não nos impede de ao longo do trabalho citarmos outros estudos que nos ajudam a pensar nessa produção pela via panorâmica reforçando alguns argumentos e problematizando outros.

Na dissertação de mestrado intitulada *O olhar cinematográfico e a voz do enigma: uma leitura de The Buenos Aires Affair e Onde andar Dulce Veiga?*, Isabel Jasinski (1998) se propõe a analisar, pela ótica desconstrucionista, o cinema e o romance policial como referentes para a representação literária dos romances de Manuel Puig e Caio F., sendo que no último esses referentes se articulariam com a memória. Segundo essa leitura, o romance retrata a agonia da cultura *flower-power* “em meio à opressão das grandes cidades”, mas, no entanto, “oferece como fuga desse mundo em ruínas a sensibilidade para o belo e para a utopia da cultura “bicho-grilo”, da paz e amor, da fé, das drogas “naturais”” (p.17). Mas, ao inserir esse argumento em um contexto de desilusão contracultural, que pela leitura feita é sobretudo internacional, a autora apaga o referente mais próximo de derrota, que é nacional: o regime militar.

Ao articular a memória com a narrativa, propõe a configuração romântica do desfecho e as relações entre passado e presente ao descrever “a busca por encontrar Dulce” como um “anseio pela fantasia, pela liberdade, pelo romantismo de uma época que não voltaria mais” (p.102). Essa busca pelo passado, paraíso perdido, seria confrontada com um encontro com

---

(<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>>), Site Oficial do Autor (<<http://www.caiofernandoabreu.com/biblioteca-academicos>>), Repositório Digital da UFRGS (<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/1>>). Em se tratando de trabalhos anteriores a 2005, não há disponibilização on-line da maioria do material. Em alguns casos, entramos em contato diretamente com os autores para que pudéssemos ter acesso aos textos. Importante frisar também que no momento da pesquisa o Banco de Teses Capes estava indisponível, o que pode nos levar a pensar em mais trabalhos sobre o autor, principalmente anteriores a 1996, data do trabalho mais antigo que encontramos.

<sup>134</sup> Entrando em contato com os materiais, trabalhos anteriores foram citados, mas não tivemos acesso a eles.

<sup>135</sup> As dissertações vinculam-se a variadas universidades (ver Referências), entre elas Universidade Federal do Paraná, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Estadual de Londrina, Universidade Federal de Rio Grande, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Estadual de Campinas, sendo duas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. As duas teses encontradas estão vinculadas a Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

uma Dulce já grisalha, sem a sofisticação, envelhecida e comum, ou seja, ela já não carrega todas aquelas qualidades de diva da canção. Além desse confronto entre a diva Dulce e a *hippie* Dulce, o ritmo musical da canção *Nada além*, que vai do bolero ao rock, demonstraria a “degradação do presente em relação às imagens do passado que, apesar de abrigar os mesmos problemas em menor escala, ainda produzia a esperança, a beleza” (p.136). Pela leitura que aqui nos propusemos, apesar da simplicidade na qual a cantora se apresenta nesse novo contexto, ela não deve ser considerada uma pessoa comum, visto que se coloca como oposto da decadência da urbe acelerada: em contato com um mundo mais comunitário e com drogas alucinógenas, Dulce encontra a “outra coisa” que tanto almejava. Ao mesmo tempo, ao aceitarmos o passado como produtor de esperança apagamos um dado fundamental do romance: esse passado, que se refere à juventude do narrador e ao sucesso de Dulce, se dá, no momento do encontro entre narrador e personagem, no meio do regime militar.

Carla Fraga Leitão, na dissertação *Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce e de si mesmo* (2005), indaga se a o autor estaria rompendo formalmente com os moldes da narrativa tradicional. Pela sua leitura, o uso de fragmentação e da linguagem ambígua, assim como a mescla de formas narrativas (jornal, cinema, romance policial, introspecção etc.) marcariam a inovação do seu projeto literário. Por caminhos teóricos diversos, compartilhamos de parte da conclusão de Leitão (2005): a busca por Dulce Veiga é também uma busca formal do escritor.

A discussão sobre a canção e a diva da música é o mote central da dissertação *Nada além de uma ilusão: a diva e a música na construção do literário em Onde andaré Dulce Veiga?*, de Rodrigo de Abreu (2005), que traz, entre outros dados, o fato da produção acadêmica que se refere à obra de Caio F. começar a despontar nos anos 1990, o que indicaria um reconhecimento pela academia tardio, o que pode ser explicado pela verve contracultural do escritor. Ao mesmo tempo, no início dos anos 2000, época da pesquisa referida, muitas das obras encontravam-se esgotadas ou ainda em fase de reedição. Hoje, com a reedição já feita pela Editora Agir, com as publicações *pockets* da LP&M e com a disponibilização da obra via internet, temos acesso a quase toda a obra publicada do autor.

Acompanhando a constatação de Abreu (2005), apesar de ter recebido vários prêmios e ser reconhecido pelo seu talento, sobretudo como contista, a fortuna crítica acadêmica é escassa antes dos anos 2000 e o próprio Caio F. ensaiou uma resposta para esse apagamento:

Acho que sou uma figura um pouco atípica na literatura brasileira. [...] Na minha obra aparecem coisas que não são consideradas material *digno, literário*. Zé

Castello, de *O Estado de S. Paulo*, escreveu uma crítica brilhante de *Ovelhas negras*, em que diz que me utilizo do *trash* e me compara à Zulmira Ribeiro Tavares, que ele diz que ela escreve como uma professora. A literatura dela é organizada e limpa, é “boa” literatura. E eu sou o oposto, porque lido com o *trash*, de onde tiro não só “boa” literatura, mas também vida pulsante. [...] Mas deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho de Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário (BESSA, 2002, p. 77-78, grifos do autor).

O despudor de Caio F., que repele Graciliano Ramos e atrai Cazuza, demonstra a própria concepção de si como escritor/intelectual, iluminando o seu local de fala: é um intelectual da indústria do entretenimento, que adere à cultura de massas, inclusive fetichizando canções e clássicos de cinema. Ao mesmo tempo, pensado no seu passado e no seu presente no meio acadêmico, ao analisarmos o seu reconhecimento via academia nos deparamos com inúmeros trabalhos dedicados ao autor hoje, nos levando a levantar duas hipóteses: o seu reconhecimento como cânone, inserindo-o definitivamente na literatura brasileira; e uma maior inserção das discussões que englobam grupos marginalizados, cultura *pop*, etc. Dessa forma, atualmente, podemos constatar que o sucesso do autor não se limita ao mundo *pop*, mas também às bancadas acadêmicas, como podemos perceber pelo volume de trabalhos produzidos nos últimos anos.

Além de trazer dados para pensarmos na inserção da obra de Caio F. nos meios acadêmicos, Abreu (2005) traz duas leituras para o romance: a primeira, de temática homoafetiva, coloca Saul como o despertar do desejo homoerótico no narrador; a segunda, tem como ideia central a Estética B e a diva da canção como fios condutores na busca do sublime. Como premissa, destaca o fato de os estudos sobre o autor limitarem-se a temas percorridos ao longo de sua produção, como AIDS e sexualidade, por exemplo. O problema dessas interpretações estaria em ver nesses motes a “questão fundamental” da obra, como uma chave de leitura única. Assim, o autor busca relativizar leituras que limitam a obra a questões “fundamentais” em detrimento de questões literárias. Ou seja, procura encontrar o valor estético em questão sem passar pela representatividade temática comum nas leituras por ele encontradas.

A originalidade do trabalho encontra-se acima de tudo nas leituras da estética B e da canção: a primeira, usada como uma forma de mostrar a visão desencantada e cinematográfica do narrador, com personagens descritos estereotipadamente, dando preferência ao clichê e ao lugar comum como uma forma de representar um mundo empobrecido utilizando da verve

policial; a segunda, como uma forma de percorrer os caminhos da busca da sexualidade, da identidade e da própria Dulce, que o leva novamente a cantar. Assim, Caio F. encontraria a beleza estética ao engendrar o clichê e o belo.

Para Abreu (2005), Dulce e a canção levam o narrador a lembrar o que tentou esquecer, a sua sexualidade, que passa pelo beijo em Saul e pelo relacionamento com Pedro. Se podemos ver em Saul essa sexualidade escorregadia do narrador, ao limitarmos a leitura a esse viés apaga-se a figuração política de Saul, ex-militante, preso, possivelmente torturado, agora enlouquecido e traumatizado muito provavelmente pelas torturas. Soma-se a isso o fato de vermos em Dulce Veiga uma janela para a lembrança, conforme posto, mas uma memória que tem suas dimensões individuais e coletivas e suas raízes em um processo de culpa esquecida pelo narrador. Claro que a intenção do autor não era tratar dessas dimensões na obra, ficando nossa observação como apontamento para discussões posteriores que serão feitas neste trabalho.

Outro ponto que consideramos relevante destacar na nossa leitura/contraponto ao trabalho é a forma como o autor refere-se ao narrador do romance: “Anônimo”. Em prefácio à coletânea de contos de Caio F. *Mel & Girassóis*, organizadas pela professora Regina Zilberman (1988), ela destaca:

O significado desse procedimento [personagens sem nome] é claro: as pessoas estão esvaziadas de sua identidade, de modo que não há como nomeá-las. Este esvaziamento advém do modo de convivência determinado pela sociedade: tão competitivo que corrói a personalidade dos indivíduos. Mesmo quando excêntricos, eles se tornam parte da massa informe; por sua vez, a diluição no coletivo não impede a solidão e o abandono. O universo humano criado pelo escritor compõe-se de indivíduos tanto ou mais solitários, porque deles é retirada a possibilidade de, após terem-nos perdido, recuperarem os laços com o social, seja este representado por amigos, amantes ou membros da família (1988, p.6).

Esses apontamentos, utilizados por Abreu (2005), mostram-se uma leitura da verve contista de Caio F. e daqueles personagens não nomeados em seus textos. Em se tratando do romance aqui estudado, acreditamos que ao considerarmos o narrador um sujeito “anônimo” apagamos, via discurso, a identidade que lhe resta: a de jornalista, que será travestida da identidade de detetive via apropriação do romance *noir*. Por isso, nos referiremos a ele como jornalista.

Apesar de não se debruçar sobre as discussões da estética *kitsch*, o trabalho já aponta para o uso dos recursos da cultura de massa, como o romance policial, os personagens

estereotipados e a estética B como articuladores estéticos utilizados por Caio F. na sua busca formal. Mas, segundo sua leitura,

mesmo com o uso de recursos que sinalizam para a criação de uma obra medíocre, Caio consegue construir um discurso marcado pela nostalgia e pela emoção à medida que Dulce Veiga, cantora desaparecida vinte anos antes da ação da obra, faz-se presente pela rememoração do angustiado protagonista. O resultado dessa mistura é a criação de belos momentos nos quais a narrativa adota uma linguagem extremamente afetiva sem deixar de estabelecer bem claras as fronteiras entre o sublime e o cafona (ABREU, 2005, p.81-82).

Já a leitura de Bárbara Cristina Marques (2007), na dissertação *A estética do kitsch em Onde Andará Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*, vê no uso desses elementos massivos não um “entretanto” mas um aditivo na construção narrativa, segundo sua leitura, pós-moderna. Esse trabalho busca analisar a apreensão das culturas de massas feitas pelo discurso, apontando assim uma diluição dos limites entre cultura erudita e massiva.

Arquitetado como um grande mosaico da cultura *pop* (o romance policial, o *noir*, as referências musicais e cinematográficas), o romance traria o *kitsch*<sup>136</sup> naquela visão estereotipada de personagens e ambientes constituindo uma certa cafonice enquanto constrói também uma identificação com seu espectador pela familiaridade da descrição. Toda a composição via policial que o romance traz já o insere em uma política de mercado que prima pela familiarização: lidamos aqui com um nicho da indústria cultural apropriado e transgredido quando, ao final do romance, somos surpreendidos com seu desfecho.

Logo, Caio F., pela leitura de Marques (2007), alcança a sua qualidade estética justamente por engendrar no seu processo narrativo os elementos massivos da indústria cultural, sendo um deles o *kitsch* pelo viés melodramático da busca pela diva, que pode ser entendida como uma diva do rádio ou do cinema, todos meios de consumo atrelados à indústria cultural. Esses apontamentos permitem-nos dar um passo adiante ao pensar nas obviedades (marca da massificação cultural) das escolhas das canções que funcionam com uma espécie de trilha sonora depressiva-cafona no romance e das cenas em que elas aparecem, como veremos adiante. Esse jogo de clichês utilizados por Caio F. seriam uma forma de questionar cânones passados, segundo a autora, fazendo uma narrativa que mescla

---

<sup>136</sup> Entendida pela autora como “expressão alemã usada para designar objetos, atitudes ou obras de arte considerados de mau gosto, medíocres, cafonas, *démodés*; trata-se, assim, da ausência de estilo, marcadamente conferida pela negação daquilo que é autêntico, constituindo-se como uma arte pejorativa e falsa” (MARQUES, 2007, p.27-8).

tanto a cultura erudita quanto a massiva. Assim, o *kitsch* no romance se constrói pelo melodrama do desaparecimento da diva que queria “outra coisa”, das canções cafonas e da estereotipização dos personagens. Segundo Marques (2007, p.119):

Fica claro no romance que as referências ao clichê pop, por meio de citações e recorrências às divas do cinema hollywoodiano (Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Audrey Hepburn, Marlene Dietrich, entre outras), à canção popular argentina (Carlos Gardel) ou à música pop norte-americana de Madonna, misturadas com artistas, escritores e filmes considerados ‘eruditos’, uma espécie de símbolo cult, é um procedimento de desierarquização de valores.

Teríamos de um lado o *kitsch* representado pela cafonice e do outro o *noir*, com sua atmosfera sombria e pessimista. Enquanto o primeiro seria mais lúdico, operando por repetições, o segundo é marcado pela violência. Esse jogo de apropriação da cultura de massas exporia na verdade a apreensão irônica da verve comercial da cultura, bem como também a valoriza, já que a aproxima da cultura erudita.

Com a dissertação intitulada *Tudo além: a busca do reconhecimento identitário em Onde andaré Dulce Veiga?* (2007), Luiz Felipe Voss Espinelly trata da busca do narrador por uma identidade e por uma integração à sociedade pela ótica dos estudos multiculturais. Por essa ótica, o romance B é lido como o romance daqueles que estão à margem, assim como encontrar Dulce Veiga é encontrar a si mesmo no outro, o que é transformado em linguagem: na narração do protagonista e na canção que ele então começa a cantar no reencontro. Assim, o romance funcionaria como uma metáfora do período de transição no qual se insere, da modernidade para a pós-modernidade. Pela leitura exposta, a culpa pressentida na recuperação da memória do narrador diz respeito a delação de Saul no passado e ao beijo homoerótico trocado. Com um reencontro com um Saul amalucado e um segundo beijo, consegue então encontrar Dulce e ter a sua tão sonhada redenção.

Já Vanessa Justo (2007), na dissertação *A mônada e o enigma no roteiro noir de Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*, aposta em duas possibilidades de leitura para o romance: a mônada, como veículo de fusão entre a escrita ficcional e a vida do autor, o que é apontado através do cotejo das cartas publicadas, relacionando as composições literárias do autor com suas vivências reais e com o contexto histórico dos anos 1970/1980; e o romance como metáfora dos enigmas da realidade da época através do misterioso desaparecimento de Dulce Veiga. Os termos são entendidos no sentido adorniano: a mônada, que permite trânsito entre realidade e fazer artístico, e o enigma como espírito da obra de arte, inscrevendo no

romance “todo o peso de estar perdido na realidade do novo capitalismo, cuja palavra de ordem já não se refere às das décadas anteriores: “PAZ E AMOR”” (p.14).

Intentando relacionar forma literária ao processo histórico-social, o trabalho aposta mais nos depoimentos no autor e no que está explícito na obra do que no material estético internalizado, trabalhando então com um conceito mais próximo ao da representação ao relacionar ficção e realidade<sup>137</sup>. A leitura da obra de arte como palco de representação interessa para a leitura aqui proposta em um segundo plano, pois ao lidarmos com a articulação entre a elaboração estética e o processo histórico-social entendemos que é o oculto, pensando também na estética de Adorno, que desnuda essa conexão.

Em *Onde andar Dulce Veiga? A representação da AIDS e do mal-estar do sujeito na obra de Caio Fernando Abreu*, dissertação de Carlos André Ferreira (2010), o autor analisa o romance pela tica do pessimismo e da decadência em que se relacionam com a década de 1980 brasileira, a articulação entre o policial *noir* e a cinema B, e a descoberta dos primeiros casos de AIDS no Brasil. Assim, através do narrador e de suas relaoes com os personagens, intenta-se refletir sobre a presena da AIDS no romance, que funcionaria como uma “tentativa de encontrar uma saída em meio  angústia colocada para o sujeito” (p.2).

Os caminhos percorridos nesse trabalho se assemelham a boa parte dos caminhos a serem percorridos no nosso trabalho, mas seguindo pistas diferentes: para Ferreira (2010), na busca por Dulce, o jogo de memória e esquecimento diria respeito a sua condição de soropositivo, não-dita mas insinuada ao longo do romance. Assim, quanto mais busca a cantora, mais lembra de sua condição, o que remeteria aos dois beijos homoerticos trocados com Saul, um possível soropositivo, o do passado e do reencontro. Partimos do mesmo jogo de memória e esquecimento, mas que na nossa leitura denuncia sobretudo um testemunho culpado do narrador de Caio F. sobre o desaparecimento de Saul e Dulce.

Já a dissertação de mestrado de André Luiz Gomes de Jesus (2010), *As representaoes da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu*, como o título autoexplicativo revela, se propõe a refletir sobre as relaoes entre a literatura, a morte e a temporalidade. Para isso,

---

<sup>137</sup> Por exemplo, entre os enigmas apontados, metaforizados em Dulce, encontra-se a questão da ditadura militar e do desaparecimento de Dulce Veiga e Saul, mas visto como transposição: “Nesse sentido, podemos dizer que Dulce representa também um outro enigma, que diz respeito aos simulacros do regime militar, o qual fez desaparecer da cena cultural pessoas conhecidas e desconhecidas, como foram inúmeros os desaparecimentos, entre jovens estudantes, artistas, jornalistas, além de personalidades bem conhecidas, como os casos do Brigadeiro [sic] Rubens Paiva e do filho da estilista Zuzu Angel, ambos desaparecidos em 1971” (JUSTO, 2007, p.75). A nomeação de Rubens Paiva, engenheiro civil e político, como “brigadeiro” está incorreta, visto que ele jamais ocupou um cargo militar.

analisa cinco contos<sup>138</sup> e o romance *Onda andará...*, no qual a reflexão sobre a morte refletiria em uma valorização sobre a vida: marcado pela morte, o narrador-protagonista, “num gesto de redenção da própria vivência, passa a narrá-la” (p. 132). Assim, através do jogo da memória (momentos “mortos”) de Pedro, Dulce e Saul, compõem a sua própria imagem ao encontrar esses estilhaços. Por essa leitura, a tentativa de narrar a si mesmo compõe o seu propósito de exorcizar velhos fantasmas e dar um novo sentido a sua vida. Na leitura a que nos propomos, a noção de “acerto de contas” ou exorcismo de velhos fantasmas é central, mas para isso acreditamos que o dado material não pode ser ignorado, visto que ao limitarmos a análise somente às questões estéticas, perdemos o dado factual (o regime militar e o testemunho culpado do narrador), apagando uma das singularidades da obra e também um de seus impasses.

Wanderlan da Silva Alves na dissertação *Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas Pintadas, de Manuel Puig, e Onde andará Dulce Veiga, de Caio Fernando Abreu?* (2011) reflete sobre o autoquestionamento da linguagem feito pelos autores, inserindo-os no chamado *pós-boom* da literatura latino-americana. Caio F. assumiria na sua experimentação formal a linguagem cinematográfica, construindo assim um romance-filme, como um roteiro pronto a ser filmado.

Já nas teses de Anselmo Peres Alós (2007) e Márcia Marques (2013) os objetos são outros. Intitulada *A letra, o corpo e o desejo: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*, Alós (2007) procura, através de uma análise contrastante entre os autores e seus romances, pensar a teoria *queer*, lendo assim o romance *Onde andará...* como longe de um investimento político em uma identidade gay una, e sim em sua problematização e até refutação. Dessa forma, esse narrador (e os outros analisados) criaria um capital cultural subversivo, “abrindo novas possibilidades de autoconhecimento para os sujeitos sociais através da literatura” (p.208)<sup>139</sup>.

Já Marques (2013), na tese *De volta ao Passo da Guanxuma: espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio Fernando Abreu*, pretende compreender a obra de Caio

---

<sup>138</sup> “Apeiron”, de *Inventário do Irremediável*; “Garopaba mon amour”, de *Pedras de Calcutá*; “Terça-feira gorda”, de *Morangos Mofados*; “Linda, uma história terrível” e “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

<sup>139</sup> A tese de Alós será retomada no subcapítulo 2.1.3, assim como se acrescentarão à discussão as dissertações de Coelho (2010) e Sangaletti (2013).

F. como um todo, partindo das análises de espaço, personagens e construção narrativa<sup>140</sup>. Segundo a sua leitura de *Onde andar...*, o romance pode ser lido como a conclusão da jornada de Maurício, protagonista do primeiro romance, *Limite Branco*, pois vários temas deixados inconclusos lá retornam aqui: Maurício sai de Porto Alegre ao fim do romance sem saber o que irá encontrar, deixando assim o seu futuro em aberto. Agora essas pontas seriam retomadas e concluídas com o encontro do jornalista com o “algo mais”. Com um espaço que ganha contornos concretos, já que seus personagens não têm qualquer ligação afetiva com ele ou entre si, o jornalista e Dulce buscariam um sentido para suas vidas, algo que o narrador encontra ao fim do romance com a cantora e o Daime. Como síntese, a autora coloca os escritos de Caio F. como a busca de si mesmo através da elaboração estética.

Como se pode perceber pela exposição da fortuna crítica do romance, as leituras têm alguns pontos de intersecção, como a busca de Dulce como uma metáfora para outras buscas, como a elaboração formal, o que vincula esses estudos a uma discussão iminentemente estética. Como metáforas de representação, a narrativa foi encarada como uma busca por um paraíso perdido no passado, uma identidade, uma sexualidade, passando por uma articulação com a memória que permitiu ver nessa procura a redenção de uma vivência marcada pela iminência da morte por sua condição soropositiva, assim como permitiu articular essa busca do narrador e seu jogo de memória como uma aceitação dessa condição soropositiva. Já como busca estética, aparece em articulação com o cinema, o romance policial, o *noir* e o *kitsch*. Ao tratamento dado a Saul em alguns trabalhos cabe ressaltar as visões que veem não só a culpa da delação, mas o personagem como despertar do desejo homoerótico do narrador, que permitem assim articular duas problemáticas, a de matriz individual e coletiva: a sexualidade (atrelada a sua condição de soropositivo) e o testemunho culpado (atrelado a sua condição de delator e ao regime militar).

Muitos dos trabalhos apontaram, em diferentes momentos, para o fato de muitas das pesquisas sobre as obras de Caio F. estarem ancoradas nas temáticas da identidade, da sexualidade, do processo testemunhal de uma geração massacrada pela ditadura, do homoerotismo, do universo urbano caótico e mesmo da violência. E isso especialmente no que diz respeito ao fazer contístico do escritor. Pelo que se pode ver na fortuna crítica, alguns aspectos são retomados, de diferentes maneiras e com outros aportes teóricos, mas com uma

---

<sup>140</sup> Nesta empreitada, analisa os dois romances do autor, *Limite Branco* e *Onde andar...*, e as coletâneas de contos *O ovo apunhalado* e *Morangos Mofados*.

marcação bastante usual: entender a prosa de Caio F. como pós-moderna em função da fragmentação da narrativa, do uso de linguagens de massa e do dar voz àqueles que estão à margem da sociedade. Pela leitura a que nos propusemos neste trabalho, não encaramos o texto como pertencente a uma suposta pós-modernidade por entendermos que o projeto da modernidade não teria se esgotado – principalmente num país periférico como o Brasil. Dessa forma, ao tratarmos da obra com nuances que lidam simplesmente com a fragmentação do sujeito, acreditamos estar apagando sua marca mais forte: a elaboração estética de um processo específico da realidade brasileira, o regime militar. Nossa intenção, longe de querer categorizar a obra em nichos teóricos, intenta inserir *Onde andar...* em um debate que pretende problematizar literatura e sociedade, compartilhando de muitas das asserções de trabalhos já feitos, mas valendo-se do compromisso mimético da literatura.

### **2.1.1. ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA? A BUSCA FORMAL**

Erigido como um romance policial pelo mote “onde andar Dulce Veiga?”, o romance de Caio F. vai desvelando, como ao modo de um romance investigativo, não somente o paradeiro da cantora desaparecida, mas também o passado do narrador e sua relação com esse desaparecimento. Mas até chegarmos a essa revelação, perseguiremos, junto com o narrador em primeira pessoa, as pistas do desaparecimento e do passado esquecido na memória.

O enredo pode ser facilmente reduzido a uma narrativa policialesca que se passa no final dos anos 1980: jornalista desempregado consegue emprego em jornal menor, no qual, no seu primeiro trabalho, ao entrevistar a banda de rock *Vaginas Dentatas*, se depara com a filha de famosa cantora desaparecida, Dulce Veiga, dando início à investigação sobre seu paradeiro. Aparentemente motivada pelo trabalho de jornalista, essa procura mostrar-se-á, desde o início, atrelada a um passado individual do nosso narrador, mas também a um passado coletivo escondido na memória individual: a culpa da delação durante a ditadura brasileira. Mas esse delator se configura não pela ação ativa de denunciar, e sim pela passividade da convivência, sendo então uma testemunha peculiar dessa história, que é sua mas também de outrem, que é individual mas também coletiva.

Outras obras de Caio F. são comumente relacionadas à violência do regime militar, como o conto “Garopaba mon amour”, em que essa referência se dá mais ou menos de forma explícita. Já no que diz respeito ao romance analisado neste trabalho, mesmo as leituras que

remetem à ditadura não a colocam como central na construção narrativa. Esse apagamento pode ser compreendido não só ao lermos o romance, que é um mosaico de referências, mas também ao acompanharmos alguns depoimentos do próprio autor, que divulga o seu processo criativo e referencial: o filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto, que por sua vez é inspirado no romance homônimo de Marques Rebelo (1933). Segundo Caio F.:

Nunca entendi bem de onde vêm as histórias, de onde nascem as canções, de onde brotam os poemas. Para mim é sempre magia, mistério. Dulce Veiga nasceu da seguinte forma: morei dois anos em Londres, no começo dos anos 70 e, quando voltei ao Brasil, o primeiro filme (eu adoro cinema, cinema brasileiro principalmente), e o primeiro filme que vi foi *A Estrela Sobe*, de Bruno Barreto. É uma adaptação de um romance de Marques Rebelo, com o mesmo título, a história de uma cantora de rádio chamada Leniza Maria – no filme era Beth Faria quem fazia lindamente. Fui assistir ao filme. Estava no Brasil há seis/sete meses, ainda traumatizado de Brasil. Nesse filme, havia uma personagem chamada Dulce Veiga, uma cantora interpretada pela Odete Lara. Acho que algumas pessoas aqui, pelo menos com mais de 35 anos, sabem quem é Odete Lara. Para quem não se lembra, foi a maior estrela de cinema deste país, talvez a única estrela de cinema deste país. Ela fazia uma cantora chamada Dulce Veiga, cujo grande sucesso no filme era ‘Nada além’, um fox de Custódio Mesquita, com letra de Mário Lago. Fiquei fascinado por aquela personagem, fiquei absolutamente fascinado com a Odete e com a figura de Dulce Veiga na cabeça, a personagem. Eu me perguntava: mas onde estará Dulce Veiga? Que era o mesmo que: onde estará Odete Lara? Se aquela personagem fosse viva, o que teria acontecido com ela? Passaram-se muitos anos, isso foi em 76, 77, e de repente essa imagem da cantora Dulce Veiga, sempre cantando ‘Nada além’, começou a magnetizar, agregar, atrair outras coisas estranhas também, outras histórias, outras personagens. Fui anotando nos meus cadernos. De repente, eu ‘soube’ que essa mulher – que já não era personagem do filme, era minha – no dia da estréia [sic] do grande show dela, que a lançaria como a maior cantora do Brasil, simplesmente não compareceu à estréia [sic]. Deixou um bilhete na poltrona do seu quarto, uma bergère de veludo verde de que gostava muito, dizendo: ‘Eu quero outra coisa, desapareci para sempre, não tentem me encontrar’. Todas essas coisas foram se juntando estranhamente, caoticamente na minha cabeça até que, por volta de 1985, assumi que isso era um romance ou uma novela, e comecei a escrever (ABREU, 1998, p. 77-88).

No romance de Marques Rebelo, a personagem Dulce tem um papel secundário, o que muda no filme de Barreto. Em linhas gerais, a trama concentra-se no começo da carreira musical de Leniza Mayer no rádio, nos anos 1930, em uma trama sobre sua ascensão no rádio e sua derrocada para os valores morais da época, sendo Dulce a amante homossexual da protagonista. Mantém-se, da narrativa original, a ideia da diva da canção na sua busca, seja por sucesso ou por uma vida mais real sempre mantendo a ideia do canto como central. Fascinado pela diva do rádio e pelo ato de cantar, ao longo dos anos, são cerca de 15 anos entre a ideia e o lançamento do romance, o que agrega ao entorno desse fio condutor uma série de personagens e ações.

Apesar da ideia na cabeça, somente em meados de 1985, começa “a escrever algo que poderia ser um romance ou uma novela”, chegando “a assinar contrato com Luiz Schwarcz da Brasiliense recebendo uma quantia mensal diante do compromisso de entregar o livro em seis meses”. Passaram-se três meses e Caio F. desiste do projeto, mas, em 1989, acerta “com Luiz Schwarcz, agora na Companhia das Letras, um salário mensal, durante um ano, de 350 dólares. Começava a escrever entre 6 e 7 da tarde e só parava por volta das 5 da manhã” (COSTA, 2011, p.67).

Assim, o romance é gestado ao longo dos anos 1970 e 1980, de maneira turbulenta, o que nos é revelado pelas cartas de Caio F. a amigos e amigas. Para a amiga Magliane revela: “Ando aflito. Um pouco pelo livro, que sempre deixa a gente naquele estado meio tobogã, entre a euforia e a depressão. (...) Também tenho precisado me impor uma disciplina rígida, militar, para poder escrevê-lo” (ABREU, 2007, p.244), e completa em carta para Luciano Alabarse: “Então fica assim: *Onde andaré Dulce Veiga?* foi o livro que mais me doeu. Veja só: em nenhum momento ele fluiu. Foi escrito gota-a-gota, palavra por palavra” (p.247). A essas reflexões soma-se a carta a Josézim, em que desabafa sobre o processo escritural como forma de trabalho: “Cada vez mais literatura para mim é como aquele tipo de escultura em pedra bruta. Dentro da pedra há uma forma, que você precisa localizar e tirar a golpes de formão. No braço, no muque” (p.249)”. Essa carta vem a ganhar contornos especiais pela nossa leitura nas afirmações que se dão a seguir: “sinto que é como se fosse meu primeiro livro, no sentido de que me desembarcei do umbigo e cheguei mais perto da ficção, do Brasil, do humano alheio, não apenas meu” (p. 250). O que teria feito o autor sentir-se mais perto da ficção, do Brasil e do outro? E de que Brasil ele está falando? É interessante atentarmos para o que está fora do texto: Caio F. virá a tornar pública sua condição de soropositivo 4 anos após a publicação do romance<sup>141</sup>, mas já suspeita da contaminação a bastante tempo:

Desde 1984, carrego a suspeita de estar contaminado. Meu psicanalista dizia: ‘Você precisa fazer o teste, porque mentalmente já está infectado’. De minha parte, achava que, se fizesse o exame e desse positivo, baixaria no hospital e morreria em três dias. Lembro de um verão em 1983, em São Paulo, em que estávamos sempre juntos, o Luis Roberto Galizia (dramaturgo do grupo Ornitorrinco), o Paulo Yutuka (ator de

<sup>141</sup> A revelação de Caio F. para seus leitores se dá pela série de crônicas intituladas “Primeira carta para além do muro”, “Segunda carta para além do muro”, “Última carta para além do muro”, todas publicadas no jornal “O Estado de São Paulo” em 21.8.1994, 04.9.1994 e 18.9.1994, respectivamente. Em 24.12.1995, publica “Mais uma carta para além do muro”, falando do seu encontro com a morte. Viria a falecer em fevereiro do ano seguinte. Crônicas disponíveis em: ABREU, Caio F. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

teatro), Alexx Vallauri (artista plástico que transformou o *grafitti* em obra de arte) e Orlando Bernardes, um amigo pessoal, e eu. Um ano depois, os quatro tinham morrido por problemas decorrentes da aids (sic) (ABREU apud DIP, 2009, p. 265-6).

Assim, articulando local de fala do narrador (homossexual, classe média, intelectual) com uma possível morte (nos anos 1990, a soropositividade ainda era uma sentença sem saída) podemos pensar em projeções de Brasis no romance por um Caio F. já pensando na iminência da morte, fazendo assim um balanço não só de um Brasil mas também da sua própria obra como um todo.

Nesse momento cabe-nos um breve adendo: as cartas supracitadas estão todas inseridas nas edições do romance publicadas pela Editora Agir, o que não acontecia nas edições da Companhia das Letras, a primeira a publicar a obra. Essas cartas parecem ressaltar a escrita do romance, valorizando-o, pois, ao olharmos para as edições iniciais da Companhia das Letras nos deparamos com uma contracapa curiosa:

Dulce Veiga sumiu no mundo sem avisar ninguém, mas não conseguiu desaparecer da memória de quem foi marcado por sua maneira de cantar. Quem ouviu a voz de Dulce Veiga levará para sempre uma cicatriz na memória. E um desses marcados sai perseguindo a impossível pista da desaparecida: a partir desse enredo, Caio Fernando Abreu arma muito mais que um livro cujo eixo é a aventura e as desventuras da perseguição. Sem perder o ritmo de um bom livro policial, *Onde andaré Dulce Veiga?* acaba servindo de passarela por onde desfilam as coisas da vida. Há sempre um mistério atrás dos mistérios, e assim se revelam, lentamente, os muitos caminhos do labirinto que fatalmente aprisiona os leitores deste romance (ABREU, 1990).

Digno de um comentário sobre um romance de mistério, o livro parece se encaixar em um nicho específico: o romance policial. Isso se torna curioso primeiro pela inserção da obra de Caio F. em um nicho de mercado mais contracultural e, segundo, pela leitura do romance, que se esconde atrás da máscara do romance de detetive. Hoje, ao receber o adendo das “confissões” do autor em sua travessia de escrita, a obra parece ganhar outros contornos, ultrapassando a ideia de um romance somente sobre a busca de Dulce Veiga.

Retomando as reflexões acerca do processo escritural, elas sempre foram bastante comuns nos depoimentos do autor. Sobre o premiado *Morangos Mofados* declarou “acho que eu não tenho importância nenhuma, acho que meu livro não tem importância, não vai modificar nada. Eu não tenho nenhuma missão”. Para ele, seu livro não teria “importância social”, mas sim “significação literária” (ABREU, 1997, p.14 apud COSTA, 2011, p. 60). Em

outro depoimento, define o seu labor como uma “tentativa de organizar um caos que, por definição, é inorganizável” (ABREU, 1995, p.7, apud COSTA, 2011, p.60). Nesse mesmo depoimento fala sobre uma das funções da literatura:

Cada dia e cada coisa têm sua cota de mel e de espinho. Mas mel pode tornar-se enjoativo, e sempre se pode descobrir um jeito de acariciar os espinhos. Para quem contempla a ciranda alucinada de maya nada é alegre nem triste, e todas as coisas nos ensinam que são o que são – neste plano, pura ilusão. A questão, e é sobre isso que escrevo, é que existem outros planos. Uma das funções da literatura, para mim, é tentar desvendar esses planos, sejam eles emocionais, psicológicos, econômicos, históricos, espirituais: abrir janelas sobre a incompreensível imensidão e contemplá-la. Depois, cantar (ABREU, 1995, p.7 apud COSTA, p.71).

Para o escritor, esse labor literário, que é fruto de trabalho, insere-se no campo do estético, mas também pode ajudar a desvendar outros “mistérios”, iluminando assim o que não enxergamos por completo. Dessa forma, como olhamos para *Morangos Mofados* e podemos iluminar um processo histórico de desencantamento que passa pela esquerda tradicional e pela contracultura, entendendo esse livro como uma síntese do período de transição regime-militar/redemocratização, ao analisarmos *Onde andar...* podemos iluminar outros impasses da sociedade brasileira, assim como o processo escritural do autor.

Com o nome e um subtítulo enigmáticos, *Onde andará Dulce Veiga?* Um romance B, a problematização da escrita e da busca formal já tem como pista a epígrafe escolhida: “*I had seventeen dollars in my wallet. Seventeen dollars and the fear or writing. I sat erect before the typewriter and blew on my fingers. Please God, please Knut Hamsun, don't desert me now. I started to write and I wrote: John Fante: Dreams from Bunker Hill.* (ABREU, 2007, p.11)”. Trecho da obra “Sonhos de Bunker Hill”, de John Fante, nos leva a refletir sobre a busca formal que será perseguida: contista nato, a aventura na forma romanesca se ergue na obra como a busca da própria forma literária. De saída já podemos desconfiar de que esse romance, internamente, é sobre como escrever um romance.

Estruturalmente, ele é dividido em sete dias da semana, de segunda a domingo, em um fevereiro do final da década de 1980, entre as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Estrela do Norte e, na memória, Passo da Guanxuma, e terá como dia de desfecho da busca o aniversário do narrador-protagonista. Ou seja, no início de um novo ano astral, no início de um recomeço. O mote narrativo já dado de antemão no título, a busca por Dulce, se revelará também como uma busca existencial do narrador, que se deparará com um passado traumático apagado de

sua memória que é revelado pouco a pouco ao longo da trama, conforme novas pistas são encontradas.

Essa estrutura, sete dias da semana, remete-nos ao místico número sete: na tradição cristã, o sétimo dia é aquele no qual Deus descansa de todo o seu trabalho de criação<sup>142</sup>. Essa compartimentação permite que vejamos todo o caminho percorrido pelo narrador como um mapa de seu romance<sup>143</sup>: na segunda-feira, intitulada “Vaginas Dentatas”, o narrador percebe que “deveria cantar” (p.15), e começa a lembrar-se: de Dulce e Pedro. Dessa forma, a conversa com Márcia F. é o núcleo, o deflagrador de tudo que acontece após. Já na terça-feira, “The hard core of beauty”, a crônica sobre Dulce e seu sucesso darão a tônica, com o início de sua procura pela cantora. Na quarta-feira, “A fera muçulmana”, centra-se na figura de Rafic, o patrocinador das investigações. Quinta-feira, na “Poltrona Verde”, é a remissão à poltrona de Dulce no passado e à poltrona no presente, quando finalmente tem completo o quebra-cabeças de sua memória no encontro com Saul. Sexta-feira, intitulado “O labirinto de Mercúrio”, representativo da busca do narrador e de si mesmo, será o momento da pista final encontrada, o diário de Dulce, que o guiará até Estrela do Norte. Sábado e Domingo, respectivamente, “Vaga Estrela do Norte” e “Nada Além”, são os capítulos de encontro com a cantora, agora uma estrela no norte, e da redenção do narrador: “E eu comecei a cantar” (p.238).

Ao adentrarmos esse universo romanesco, somos surpreendidos com as diferentes formas emuladas dentro da narrativa. De saída sabemos que há a verve policial-detetivesca, porém a ela se somam uma série de referências, como o *kitsch*, a linguagem cinematográfica e a canção, para ficarmos no que é mais óbvio. Mas, implicitamente, estamos lidando com um romance que se esconde por trás da capa de policial, mas que se insere em duas discussões de cunho maior: a busca pela forma literária e a busca pela memória escondida, ambos passando pela voz narrativa que tenta “cantar” mas só ao final consegue. E por trás desses ocultamentos, o que parece estar escondido inclusive para o narrador: o testemunho culpado, ou em uma releitura culposa, que é falsamente solucionado no desfecho narrativo. Estamos falando então de camadas ocultas na narrativa: em um primeiro plano, a busca pela cantora; em um segundo, a busca do narrador por uma identidade, dois pontos que estão explícitos. No plano do implícito: a busca da forma romanesca e a busca do passado esquecido, revisto como culposos.

---

<sup>142</sup> Assim como o número sete tem papel especial no imaginário: são sete as maravilhas do mundo (antigo e moderno), os pecados capitais, as pragas do Egito, as notas musicais, e assim por diante.

<sup>143</sup> Ver Anexo E.

Pela via policial, palco da busca pela cantora, o romance se articula com a estética *noir*, remetendo a “certos filmes norte-americanos da década de 40, produções baratas, geralmente tramas policiais”, que são identificadas “por suas frases curtas, muita ação, uma trama complicada, mirabolante, cheia de personagens estereotipadas” (CARDOSO, 1990), nos quais o espaço é sombrio e degradado. Nos cabe pensar primeiramente em como essas estéticas se articulam na trama: o enredo de saída é marcado pelo papel de detetive que o narrador assume na busca pela cantora desaparecida. Perseguindo pistas que são expostas por outros e por sua memória apagada, ou seja, sua memória recalçada, esse detetive seria, na forma padrão, o herói capaz de desvendar os mistérios. Mas no romance esse personagem assume o papel de anti-herói, pois se desvela conforme a trama acontece, demonstrando suas fraquezas, que passam pela culpa que é revelada aos poucos. Assim, temos um detetive que talvez seja o deflagrador do desaparecimento, em um jogo cíclico de rememoração, ciclicidade essa que é uma das marcas da construção formal do romance. Dessa forma, o autor reinventa o jogo de mistério do romance policial, visto que o mistério é também o passado desse narrador, o detetive de si mesmo. Já o clima *noir* é construído pelo que é externo: a cidade *underground*, os personagens à margem da sociedade e o ambiente de decadência que rondam à narrativa, e pelo que é interno: a decadência na qual vive o próprio narrador, um solitário à deriva. Essa estética é colocada revertida no contraponto que exprime com outros ambientes da narrativa: a idílica Passo da Guanxuma e a *hippie* Estrela do Norte. Ao articularmos as estéticas policiais e *noir* estamos articulando a forma canônica do romance, ao lado da *haute culture*, do erudito, com categorias do mercado editorial. Assim, Caio F. se utiliza dessas formas massivas, em articulação com a indústria cultural, para buscar a sua forma literária no romance, desmistificando a erudita e reinventando a massiva, já que dá outros tons para essas formas.

O romance policial *noir* de maneira geral se ergue como aquele que busca os rastros, as pistas, o escondido, para então encontrar a coisa buscada. Segundo Carlo Ginzburg (1989), os romances policiais se articulam à psicanálise e à arqueologia, pois falamos de ações que buscam nos indícios a resposta para o problema, seja nos indícios do inconsciente, do traço ou das pistas. É nesse olhar no que não está no centro que se encontra a grande característica do romance policial. Esse conceito de “pista”, “rastro”, será utilizado também por Walter Benjamin, leitor assíduo de romances policiais, que relacionará a figura do detetive à figura

do historiador e a aparição dos romances de detetives às mudanças da modernidade<sup>144</sup>. Modificações que passam sobremaneira pelo nascimento das multidões e pela corrosão da própria cidade: o *flâneur* é agora um detetive em busca das pistas que se escondem, do que é residual. Os rastros no romance policial nos levarão ao criminoso; e na psicanálise, ao nosso inconsciente, ao que foi recalcado. Em Dulce Veiga, nosso narrador recolhe as pistas e tenta desvendar os enigmas, que “era tudo que eu encontrava pela frente” (p. 157). Esses vestígios o levarão ao encontro da desaparecida (romance policial) e ao encontro das memórias apagadas, com um *flâneur* que se desloca em meio a uma São Paulo *underground*.

O deflagrador do romance policial será o primeiro trabalho do narrador após tempos de desemprego: na entrevista com a banda de rock *Vaginas Dentadas*, encontra-se com Márcia F., a vocalista, cantando uma música de Dulce Veiga, voz que ele já havia escutado no rádio pela manhã. Ao reconhecer a canção, o narrador acaba por conhecer a filha, Márcia, e saber do que acontecera no passado:

- (...) Dulce Veiga era minha mãe.  
 - Como, *era*? Ela morreu?  
 Profundamente, Márcia estudava lá dentro dos meus olhos. Baixou a cabeça:  
 -Não, ela não morreu. Ela desapareceu um dia, de repente, faz muitos anos.  
 -Como, *desapareceu*? Ninguém some assim, sem mais.  
 Márcia mordeu os lábios com força, por muito tempo. Os dentes ficaram manchados de batom roxo. Parecia irritada.  
 -Desapareceu, porra – e estendeu uma das mãos fechadas até muito perto do meu rosto. Achei que ia me esbofetear, feito filme. Mas abriu a mão no ar, na ponta do meu nariz, estalando os lábios: *Puf!* Foi assim, sumiu, bem assim. Eu era quase um bebê. Foi há vinte anos (p.35).

O desaparecimento da cantora acontece no dia da estreia do seu grande show “Docemente Dulce”, ou seja, em um momento de possível sucesso, o que aumenta o mistério de seu sumiço há cerca de 20 anos atrás. Após esse encontro, publica uma crônica sobre a cantora, levando a lembrança de seu desaparecimento a todos, o que traz enorme sucesso para o jornalista. Assim, Castilho, o chefe do jornal, indaga: “onde estará Dulce Veiga?” (p.58). O sucesso da crônica, a pergunta de Castilho e o interesse de Rafic, dono do jornal, em patrocinar essa investigação, darão início a essa narrativa principal. Assim, como um detetive, o narrador recolherá as pistas até que encontre a cantora, dividindo com nós leitores esses

<sup>144</sup> Para maiores detalhes ver: KUCIAK, Alexandre. *No rastro de Walter Benjamin: a contribuição do romance policial para o conceito de Spur*. (TCC). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/95046/000917387.pdf?sequence=1>>. Acesso em 02 de março de 2015.

detalhes. Já de início, ao remexer em jornais antigos e encontrar uma velha entrevista, descobre que a cantora gostaria “de desaparecer um dia” (p.66). A partir de então, começa a sua investigação.

A primeira pista aponta para uma saída de cena voluntária, o que é reforçado no depoimento de Pepito Moraes, ex-músico da cantora:

- Não quero lembrar. Faz mal lembrar das coisas que se foram e não voltam. No começo fiquei com raiva, achei que ela não pensou em mais ninguém quando desapareceu. Só nela mesma. Mas a gente nunca pode julgar o que acontece dentro dos outros. Ela queria outra coisa.

- Que coisa?

- Nem ela sabia. Repetia isso o dia inteiro: “Quero outra coisa, eu quero encontrar outra coisa”. Durante os ensaios, quando parava de cantar, entre as músicas. E estava tudo maravilhoso, seria um grande show. O melhor do ano. Agora já passou (p. 75).

Porém, é Rafic que dá pistas em outra direção. Antes de recolhermos o rastro revelado por ele, cabe-nos uma breve apresentação desse personagem, crucial no desenrolar da trama, visto que além de ser o agente patrocinador da busca, pode ter envolvimento nesse desaparecimento, já que antes fora amante de Dulce Veiga. Dono do jornal no qual trabalha o narrador, Rafic é descrito aos moldes de um estereótipo de cafonice: de bigodes negros, de terno de linho branco, camisa vermelha e três correntes de ouro penduradas no pescoço. Conhecido como “a fera muçulmana”, era dono de iates, prédios e ilhas. Além disso, é o traficante responsável pelas drogas de Márcia F. e seus amigos. É um personagem-chave para compreender o ambiente em degradação: a cultura letrada e artística via Dulce e o jornalista é manipulada por esse personagem, misto de vulgaridade e certo mau-caratismo. Chamado para uma conversa na residência de seu chefe, o narrador divide a sua primeira observação: “Num painel ao lado das bebidas havia várias primeiras páginas em pôsteres. Numa delas, li: ‘Comunismo finalmente extinto do país’” (p.118). E continua:

Deu um gole no uísque, cravou os olhos em mim. Eu estava ocupado em ler outra manchete do jornal: “Militares moralizam o país (...)

- *Ela*: encontrar Dulce Veiga. Só isso que falta. (...)

- Mas ela pode estar morta num terreno baldio, numa beira de estrada – completei –, sem lápide nem flores. – Tudo era meio vertiginoso. E cheirava pior que eu.

- Estou certo que não. Verdade que ela teve uns envoltimentos estranhos por aí. Na época da bendita revolução. Guerrilheiros, subversivos, gente dessa laia. Coisa de artista, você sabe. Infelizmente, pelamordedeus. Por isso mesmo deve ter fugido. E nós vamos encontrá-la, custe o que custar (p.119-20).

Anticomunista declarado, Rafic dá prováveis sinais da motivação da uma possível fuga/desaparecimento de Dulce: o envolvimento com “subversivos”, mas que passa pela fuga e não por um desaparecimento político possível. Quem reafirma a relação da cantora com a esquerda é sua amiga Layla:

Dulce deixou Alberto para viver com Saul, que estava metido em mil complicações políticas. Você sabe, naquele tempo a barra era pesada. Não é como hoje, comunista virou trouxa. Saul foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco, Dulce tinha desaparecido e Alberto mandara Márcia para bem longe. Aí ele foi parar num hospício, durante anos (p. 195).

Já para Alberto Veiga, ex-marido da cantora e agora homossexual, “nem naquele tempo de censura, perseguições & tortura, (...) Dulce se envolvera com comunistas” (p.151). Diretor do espetáculo “Docemente Dulce”, Alberto se mostra muito mais interessado em propagandear a sua nova peça do que em encontrar a ex-mulher. Mas será Márcia F. quem guiará o nosso detetive para a última pista: Saul, ex-amante de Dulce e ex-guerrilheiro, o personagem apagado da memória do narrador que o levará até o diário da cantora. Após perseguir esses rastros, solucionará o mistério de Dulce Veiga, encontrando-a vivendo no interior do país, em Estrela do Norte, onde encontrou o que tanto sonhava, paz de espírito; e o seu, ao receber finalmente um nome ao final do romance, dado pela cantora, e começar então cantar.

Até aqui, lemos o romance apenas como um romance policial para assim podermos avançar nas reflexões acerca das formas engendradas na trama de Caio F., que são muitas. Agora, ao analisarmos o romance pela ótica do *noir*, podemos perceber o contraponto contracultural no embate explícito através da revelação dessa São Paulo caótica e em degradação com Estrela do Norte, a cidadezinha escolhida por Dulce para encontrar “outra coisa”. A simples diferenciação nos encaminha para uma dicotomia que passa pela ideia de sociedade e comunidade. A primeira, nos remete às grandes cidades, ao anonimato (nosso narrador só ganhará nome na comunidade, por exemplo), à aceleração, à crueldade, à produção capitalista, à indústria. Já a segunda é idealizada como espaço idílico, sendo pré-capitalista, onde todos se conhecem e o tempo é desacelerado, surgindo como uma saudade da comunidade perdida. Assim, para criar o clima *noir*, o romance acaba por discutir o espaço da cidade na modernidade periférica. Para Brunn (2007), o retrato de São Paulo nas linhas do romance condiz com um retrato que é também interno e externo:

A febre é uma constante na história desta cidade: ao paludismo das origens seguiu a febre da especulação e, no romance de Caio Fernando Abreu, a AIDS. Além do narrador, o único elo de ligação entre os pequenos fragmentos que compõem o universo urbano, é o vírus. O emblema da cidade – dois ramos de café ou a locomotiva da modernidade – dão lugar a uma doença invisível e mortal. A casa do protagonista personifica esta maldição: no primeiro andar, cebola frita, mijó de gato – as velhinhas que vêem televisão o tempo todo. No segundo andar, cheiro de suor e preservativos usados – os dois rapazes argentinos que fazem michê pelos jornais e, no último andar, o cheiro enjoativo à defumação, o apartamento da vizinha que joga búzios. O cenário do romance se reduz a uma área cêntrica em redor da *Praça da República: Largo do Arouche, Avenida São João, Avenida Nove de Julho e Boca do Lixo*, o clássico gueto gay da cidade descrito por Néstor Perlongher com duas saídas para fora: Morumbi, o bairro residencial dos ricos, e a Freguesia do Ó, a casa de Márcia F., filha de Dulce Veiga e de sua banda de rock, as *Vaginas Dentatas*.

A cartografia construída por Caio F. permite-nos que andarilhemos pela cidade de São Paulo, mas esse não é um passeio agradável, visto que a cidade é colocada como uma espécie de monstro a ser combatido, ela não está do nosso lado, já que é uma “cidade infernal” (p.15), que “parecia metida dentro de uma cúpula de vidro embaçada de vapor. Fumaça, hálitos, suor evaporado, monóxido, vírus” (p.20), cidade que fica “em estado de calamidade” em “todas as tardes de verão” (p.37) por causa da chuva, em meio às “sirenes das ambulâncias, carros de polícia, bombeiros” (p.41). A poluição visual da cidade grande se compõe, com instruções de trânsito que se referem a “sabe aonde tem um posto meio escuro e aí você vai ver um *out-door* de cueca dum cara muito sexy e bem ao lado de um prédio horroroso de pastilhas verdes” (p.26)<sup>145</sup>. Para o narrador de Caio F. e seus interlocutores, “não existe amor em SP”, como já cantou o rapper Crioulo.

Ao retratar esse monstro, coloca no mapa os excluídos, aqueles que estão à margem do processo de modernização e de inclusão, já que não são a norma, são o contrário dela. E todo esse cenário, enquanto flana pela cidade:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongolóides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta (p.26).

Essa composição como um grande lixão também é apontada para a sua própria casa, que era “um edifício doente, quase terminal”, como a cidade e como ele, implicitamente

---

<sup>145</sup> Ver Anexo F.

contaminado pelo HIV. A transposição das feridas e dos cancos de seu corpo doente se refletem naquele concreto também, pois a sua casa é um cenário de desolação: “a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas uma questão de meses [para que desmoronasse]”, mas ainda era uma “velha e querida espelunca”, que lhe fazia lembrar de um “hospital em quarentena, isolado por alguma peste desconhecida e mortal” (p.43). Mas, apesar de tudo isso, o narrador sabe o que procura em meio a todo esse lixo, a essa contaminação: “o real” (p.47).

As (des)construções sobre a cidade permitem-nos criar um cenário de uma metrópole esquizofrênica e uma espécie de show de horrores, cidade que se transformou não só no grande centro econômico do país, mas também no lugar daqueles excluídos desse grande centro econômico:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia's Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhantes numa longa fila, do Cariri à Estação da Luz, lembravam Metrôpolis. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? (p.92).

Mesmo naqueles dias sem poluição, só, se “claro”, “não olhasse por cima dos telhados baixos para esbarrar na massa pestilenta do rio Tietê, filete de pus sublinhando o perfil da cidade” (p.97). Ou seja, não há solução para a degradação da cidade, o máximo a ser feito é ignorar o que está ao alcance dos olhos. E mesmo nos ambientes internos, a sensação passa pelo mesmo viés:

O Armagedon propriamente dito, não havia dúvida, era ali mesmo. Na batalha final, amontoavam-se punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta (p.181).

E é meio a esse cenário que a narrativa que passa pelo *noir* e pela construção fictícia/real de uma grande metrópole subdesenvolvida, que o narrador terá alucinações com Dulce Veiga, sendo cinco ao total do romance (nos primeiros cinco dias da semana), quatro em São Paulo e uma no Rio de Janeiro: “Numa das esquinas em frente ao parque, no meio da ventania, embaixo da quaresmeira coberta de flores roxas, estava parada Dulce Veiga” (p.59); “Dulce Veiga continuava lá. Do outro lado, à minha espera. O sinal fechado, sem se importar

com os carros, as freadas e os gritos, comecei a atravessar em direção a ela. Quando me viu, e tive certeza que me via, todos viam aquele único homem atordoado que era eu no meio do cruzamento, Dulce voltou-se e começou a andar rapidamente” (p.72); “De repente eu a vi outra vez, do outro lado da rua. Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão” (p.110); “Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. Eu gritei: -Dulce, espere por mim, Dulce Veiga” (p.152); “E sobre as pedras do Arpoador, toda vestida de branco, os cabelos louros e o vestido esvoaçando na brisa da tardezinha, recortada contra a noite que vinha chegando do outro lado do mar, estava parada Dulce Veiga” (p.200)<sup>146</sup>.

Essa última aparição, que se dá no Arpoador, refuta o clima *noir* pelo estereótipo da cidade maravilhosa ao som de “Aquarela do Brasil”, que logo depois é quebrado pela violência real (um assalto, ou um sequestro, ou uma prisão de traficantes) e pela violência simbólica: “Se eu não olhasse os mendigos e o lixo espalhados na rua, desviando os olhos por cima de todas as cabeças, no caminho do mar, do horizonte onde as ilhas mergulhavam na bruma, seria fácil imaginar que estava no Havaí. (...) mas baixei os olhos mais do que devia” (p.199). Essa miséria urbana, tão lançada aos olhos em uma cidade de concreto como São Paulo, poderia ser escondida pela exuberância de uma cidade como o Rio de Janeiro, mas basta olhar e assim ver o processo falho de nossa modernização explicitada pela violência e pela miséria.

Já Passo da Guanxuma é o lugar para onde o narrador vai em sua memória, lugar mágico da infância, onde “pulávamos amarelinha riscada com pedaços de tijolo pelas calçadas do Passo da Guanxuma, eu sempre queimava o limite do céu na hora de dar o giro de costas, num salto, olhos fechados, sete vezes repetir, olhos abertos presos na estrela até fazer o último pedido, depois não olhar mais para cima” (p.42) ou onde nadava “nos açudes límpidos” (p.65). Mas lugar afastado: “Bati palmas, três vezes, quase gritei ô de casa! como era hábito, antigamente, no Passo da Guanxuma. Hoje não sei, fui embora de lá” (p.218). Mas os atropelos da busca o fazem refletir:

Era melhor voltar para São Paulo, enterrar de vez tudo aquilo, procurar outro emprego, talvez voltar para o Passo da Guanxuma, de onde nunca deveria ter saído. A não ser que me enredasse novamente por aquele emaranhado de vagos indícios,

---

<sup>146</sup> Ver Anexo F.

nomes misteriosos, pistas falsas, sinais equívocos, loucura e maldição. Eu queria outra coisa: uma vida simples (p.220).

Vida simples almejada por Dulce e possível na bucólica Estrela do Norte, com árvores “gigantescas além das vidraças e aquelas pessoas baixas, de cabelos lisos e olhos miúdos, movendo-se em câmera lenta no meio da umidade, davam a sensação estranha de que eu estava em outro país”. Falamos então de natureza e de um tempo desacelerado, o que faz o narrador sentir-se “no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha”. Como “um alienígena vindo da corte neurótica e mínima do centro do país”, ele estava agora na periferia “da periferia da periferia do Brasil” (p.218). A escolha lexical do narrador coloca-se com central: no interior do interior do país, encontra-se em uma comunidade que ainda mantém traços pré-capitalistas, e em uma mistura de romantismo *hippie*, sente como se ali fosse o verdadeiro Brasil, não o super moderno, tecnológico, acelerado e violento Brasil de São Paulo e Rio de Janeiro, mas o Brasil do interior, no seu interior, o que leva o narrador a reinventar o romance policial *noir* com uma saída bucólica.

Agregado a esse clima policial *noir* encontra-se outra linguagem massiva, a cinematográfica, com um narrador que funciona como uma câmera para nós leitores, recolhendo as imagens que formam a sua narrativa e trazendo-as para o centro. Além disso, há as remissões a cenas clássicas de cinema, como na célebre frase “siga aquele carro” ou em expressões comparando a cena romanesca às cinematográficas: “como se em algum canto houvesse sempre uma câmera cinematográfica à minha espera” (p.15); “Sem juiz nem platéia, nem *close* nem *zoom*” (p.15); “Achei que ia me esbofeter, feito num filme” (p.35) etc. Soma-se a isso a ideia do romance ter sido escrito como um roteiro cinematográfico em função da amizade de Caio F. com Guilherme de Almeida Prado, diretor de cinema, que viria a dirigir o filme em 2007<sup>147</sup>.

Em meio a isso tudo, o tom de cafonice óbvia própria do *kitsch* diluído na obra, com a estereotipação que já é própria dos gêneros massivos, mas agora elevado ao mau-gosto de Rafic, ao melodrama da diva da canção que busca “outra coisa”, no uso das canções óbvias que constroem ambientes *kitsch* e no próprio uso do romance policial. Mas esse *kitsch* está no olhar do narrador, que seleciona os elementos dispersos para o leitor construindo assim, em contraponto com o *underground* o lado cafona, dentro do romance policial cinematográfico.

---

<sup>147</sup> Logo após a publicação do romance, Caio Fernando Abreu, em carta, entra em contato com Guilherme de Almeida Prado insistindo para que o fizesse. Ver: Abreu, 2007, p. 251-2.

Ou seja, Caio F. emula um mosaico de linguagens nessa busca pelo romance que será guiada pelo ato de “cantar”.

E o ato de cantar e a canção funcionam pela ótica do *kitsch* e constroem formalmente o romance, o que pode ser apreendido pelas escolhas musicais de composição ao longo da trama: “Manhã de Carnaval”, trilha do filme Orfeu (1959) e do encontro do jornalista com o decadente Pepito Moraes, ex-músico da cantora; “Nada além” (1938) eternizada na voz de Orlando Silva, sucesso de Dulce Veiga e Márcia F., as divas; “Sentimental eu fico”, gravada por Elis Regina em 1977, trilha de um jantar solitário do narrador; “Maravilha”, na voz de Nara Leão, na secretária eletrônica de Patrícia, a namorada astróloga de Márcia F.; “Aquarela do Brasil”, na voz de Gal Costa, gravado por ela em 1980, na viagem ao Rio de Janeiro; “Onde anda você”, gravada por Vinícius de Moraes e Toquinho em 1975, pelas ruas de Estrela do Norte quando vai ao encontro de Dulce Veiga; a voz de Bola de Nieve, cantor cubano, com os boleros “Tu no sospechas” e com “yo era como uma barca solitária em el mar y surgiste em mi vida” (p.127), trilhas do romance com Pedro<sup>148</sup>.

Para além da questão *kitsch* da canção, ela se ergue como estruturante para o romance. Segundo relatos do próprio autor, “*Dulce Veiga* é um livro todo construído no sentido do encontro com o ato de CANTAR. Que possa *cantar*, e o universo passa a ter sentido. Tudo na trilha de descobertas simples, tão fundamentalmente *leves*” (2007, p. 247). A canção será central nesse universo narrativo não apenas pela temática da busca da cantora desaparecida, mas também pela estrutura do romance que ao mesclar rock e bolero engendra uma forma literária que trabalha entre o erudito e o popular. Esse entre lugar da canção permite que a banda de rock *Vaginas Dentatas* sintomaticamente cante o bolero “Nada além” enunciado no passado por Dulce Veiga.

Além disso, ao longo do texto, conforme supracitado, uma série de canções são escutadas pelo narrador, ou citadas, canções que servem como uma aproximação estética entre narrador e leitor, criando assim uma cumplicidade entre os envolvidos. Isso se dá sobremaneira pelo fato de Caio F., mesmo quando utilizando de material mais erudito, coloca em cena os mais conhecidos, como Mozart, ou quando trabalha com mais populares, “Aquarela do Brasil”, por exemplo. Segundo Marcatti (2000, p. 14):

As situações narradas, suas cenas e cenários, podem ser imediatamente reconhecidos por um leitor nascido no seio de uma família de classe média brasileira no final dos

---

<sup>148</sup> Ver Anexo B.

anos 40, educado e formado ao longo das décadas de 50 e 60, iniciado no mercado de trabalho entre o final dos anos 60 e o início dos 70, por exemplo. Se, paralelo às datas, o leitor, de algum modo, estabeleceu contato com os meios artísticos e intelectuais das grandes cidades brasileiras, provavelmente, ao ler os textos de Caio, ele será capaz de identificar uma série de experiências presenciadas em sua vida real.

Articulação que se dá com bastante força na canção também. Hoje, ao lermos essas referências no romance, muitas são razoavelmente desconhecidas para um ouvido mais jovem, como “Manhã de Carnaval”, “Nada além” ou “Bola de Nieve”; agora, Nara Leão, Elis Regina, Gal Costa, Vinícius de Moraes e Toquinho fazem parte do cânone do cancionário nacional. Essa relação da canção com a narrativa é muito comum na escrita de Caio F., não só diluídas no texto, mas também explicitadas nos títulos, como “Para ler ao som de Angela Roro”, do conto “Os sobreviventes”. Em entrevistas o escritor falou um pouco sobre isso:

Como gosto muito de música, escrevo, depois leio em voz alta, muitas vezes até gravo para ver como soa. Às vezes quero um capítulo em ritmo de blues, ponho Billie Holliday ou Bessie Smith ao fundo; às vezes quero uma coisa tipo rock heavy, então é fazer a leitura com Lou Reed ao fundo, ou Mick Jagger. [...] Lá pelas cinco da manhã o Lou Reed a mil na vitrola cantando; daí a meia hora Mozart, os vizinhos não compreendem. Daí, aos pouquinhos, lentissimamente, vou dando o texto por pronto (ABREU, 1998, p. 81).

Charles – Tu falaste em incorporação da poesia e eu queria fazer uma outra colocação. Em praticamente toda a tua obra, sempre aproveitas alguma letra ou nome de música. Tu já falaste na influência da música na fluidez do texto. Às vezes me parece que tu colocas um disco e escreve diretamente em cima daquela música. É este o teu processo?

Caio – É sim. Na época em que escrevia o Triângulo das Águas, eu fazia dança. “Pela noite” começa assim: “como esta música, exatamente como esta música”. E a música era um tema de Piazzola com o qual eu havia feito improvisações. Eu quis escrever um texto que tivesse todos aqueles movimentos de contração e expansão. Trabalhei o texto inteiro ouvindo esta música, preocupado com a respiração e as cadências. Não sei se consegui, mas tudo nasceu de uma música (ABREU, 1995, p. 6).

Até aqui elaboramos o jogo explícito que Caio F. engendra na sua trama, que passa pelo encadeamento com a cultura de massas. Mas é nas implicitudes, nos rastros do romancista, que podemos iluminar a obra. Engendradas no romance, essas influências servirão de base para a busca formal de Caio F., escondido/revelado no jogo irônico do “romance B”, que já é proposto no subtítulo do romance.

Assim, ao pensarmos nesse romance B em articulação com a sua relatada entrada em uma literatura brasileira, entende-se que essa entrada se dá via um romance de segunda categoria, se assim acreditássemos. A forma desse romance pode ser vista pela ótica do

romance policial, logo um romance de massas, ou seja, um romance B. Ao mesmo tempo, não é um romance B de sucesso, de grandes vendas, como seria previsível em um romance policial, mais atrelado à indústria cultural. Caio F. joga com a categorização do seu livro (B) e com a ideia de ter feito de fato um romance que parece pode ser inserido em uma certa tradição da literatura brasileira. O jogo narrativo formal do autor fica mais interessante ao lermos uma declaração do escritor sobre esse “B”: “eu queria um subtítulo assim: um romance b, tudo em minúsculas, no romance e no b também, a idéia [sic] de filme B, uma coisa tão B que o B deveria ser minúsculo. Não teve jeito, saiu maiúscula” (ABREU, 1998, p. 86). Assim, o romance B/b faz parte do jogo formal de Caio F. já explicitado no título do romance, podendo ser lido como uma segunda categoria, como o lado B de um LP ou como a não norma a partir dessa relação com a contracultura e com os marginalizados.

Caio F. utiliza da identificação, do familiar do massivo misturado com o erudito construindo a princípio um romance policial *noir kitsch* que se dessacraliza ao final do romance com uma solução entre o romântico e o contracultural. As capas das edições mais famosas são sintomas dessa apropriação: na primeira capa<sup>149</sup>, uma cantora em meio a coqueiros e tigresas; na segunda, reatualizada, a diva ganha *piercings* ao gosto contracultural moderno. Mas diluído nesse universo encontram-se ainda, na voz narrativa a ser perseguida, a busca do passado esquecido, e o que é apagado (ou diminuído) na maioria das leituras propostas: a internalização dos nossos impasses na redemocratização através da testemunha culpada que é o narrador.

### 2.1.2 “EU NÃO TIVE CULPA”: O ACERTO DE CONTAS DO NARRADOR

Perseguindo a ação de cantar, a busca individual do narrador, vamos adentrando o universo da lembrança e do esquecimento revelados ao longo romance. Assim, a condução da voz narrativa se faz através de diferentes planos temporais, articulando passado, nas memórias de Dulce Veiga, Saul e Pedro; presente, degradado na caótica São Paulo; o tempo da alucinação, através de Dulce Veiga; e futuro, apontado através da redenção no encontro com Dulce. E esse passado ilumina todos os tempos na narrativa, pois é por ele que o narrador “desperta” para o que não quer lembrar.

---

<sup>149</sup> Ver Anexos C e D.

Esse passado (re)lembrado tem dois lados: o paraíso perdido e o testemunho culpado, escondido. Essa relação entre passado e presente se personifica nas personagens divas: Dulce e Márcia. A primeira, descrita como uma verdadeira diva de Hollywood, segundo Pepito Moraes, “a mais elegante, a mais dramática”, “abençoada com aquela voz rouca que conseguia dar forma a qualquer sentimento, desde que fosse profundo”, mas não era só a “voz, mas a maneira como se debruçava sobre o piano com um cálice de dry-martini na mão, mexia lenta a azeitona e pegava devagar o microfone com a outra”. Já Márcia F., o presente *underground noir*, tem outras qualidades:

Aquela voz de vidro moído, áspera e aguda, girando dentro de um liquidificador, nem feia nem desafinada, mas incômoda na maneira como ocupava espaço dentro do cérebro da gente, aquela voz que, independente do que cantasse, dava a impressão de sair do fundo de ruínas atômicas, não as ruínas falsificadas daquele cenário de papelão, mas as de Hiroshima, as de Köln, depois do bombardeio, escombros de alguma aldeia nos arredores duma usina nuclear, após a explosão, sobrevivente do fim de tudo, aquela voz de sereia radioativa – era a mesma que eu ouvira no rádio, enquanto tomava banho para ir ao jornal (p.32).

Enquanto a primeira é uma espécie de deusa deslocada em meio àquela indústria, ou seja, tudo aquilo que ela era pela canção, era o que abandonava pela busca de “outra coisa”; a segunda, emergindo de um universo apocalíptico, pelo contrário, se embrenha na indústria cultural, com uma apropriação da veia contracultural pela cultura massiva.

Essas comparações entre passado e presente feitas pela voz narrativa dizem muito sobre uma saudade de juventude marcada por uma possibilidade de futuro que não aconteceu: “Tudo isso que agora parece clichê banal, naquele tempo – repito e não me canso, porque é belo e mágico na sua melancolia: naquele tempo – tudo era novo, eu nem suspeitava das marcas pelo caminho” (p. 39-40). Essas marcações temporais de valorização do passado se refletem também no espaço físico e na própria imagem de si, o que reforça o caráter saudosista:

A porta estava apenas encostada. A sala de espera, cheia de retratos em preto-e-branco de Cacilda Becker, Glaucete Rocha, Sérgio Cardoso, Margarida Rey, Jardel Filho, também estava vazia. Tudo cheirava a mofo, mas talvez pelas fotografias, pelas douraduras espatifadas no veludo bordo das poltronas e cortinas, ainda havia restos de nobreza pelo ar.

Isso era sempre o mais melancólico. Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da Avenida São Luís, nas vidraças da Estação da Luz, na redação do Diário da Cidade, nos casarões sobreviventes da Avenida Paulista, por toda parte. Tempos, pensei, tempos melhores. E dei de cara com minha própria imagem refletida entre as rachaduras de

um espelho. Meu cabelo começara a cair. Automático como sempre fazia nos últimos anos, desviei depressa os olhos. Eu também conhecera melhores tempos (p.141-142).

Mas em contraponto a esse passado dos “bons tempos”, o passado que não quer ser lembrado, e, por isso, foi transformado em outra coisa, em uma memória encobridora e inventada:

Afirmo que havia música, sem medo de mentir, pois mesmo que não houvesse nada e o silêncio do apartamento fosse cortado apenas pelo ruído dos carros na Avenida São João, lá embaixo – mesmo que não, que nada e nunca, repito: seria tão perfeito se fosse exatamente assim como penso que lembro, tantos anos depois, que ficou como se tivesse sido (p.39-40).

Mas essas memórias, que se revelam aos poucos, provocam uma “sensação estranha”, “algo mais perturbador”, que “dava saudade, desgosto” e “outra coisa mais sombria, medo ou pena” que começam por levá-lo a lembrar de “uma sala escura muito alta” “vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo na forma de uma caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de perolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido” (p. 29). Essa falta de entendimento vai se revelando nas lembranças, momentos nos quais o narrador sabe o perigo que corre ao “Lembrar, tão perigoso. Mas tentei” (p.58). Desabafa e admite que “o pior, o pior não seria nunca a morte real, o nada e o nunca, pior era não lembrar, não poder ou não querer lembrar, como eu não lembrava da segunda e última vez que vira Dulce Veiga, como quem tenta matar memórias indesejáveis para passar, supostamente, ávida a limpo”. Dessa forma, com fragmentos dispersos na memória/narrativa, vai montado seu quebra-cabeça:

Ele usava uma camiseta cavada, sem mangas, como a do argentino do andar de baixo que, certo dia, no corredor, eu vira. Certa tarde, outro tempo. Fui me encolhendo dentro daqueles braços que pertenciam a um corpo do qual eu não via o resto ou o rosto, nem tronco ou cabeça, enquanto os círculos concêntricos continuavam a girar, cogumelos cresciam monstruosos na umidade da cozinha, o cheiro adocicado do incenso deslizava por baixo da porta, a luz diminuía lentamente em resistência, como num fim de peça teatral, até que o último objeto visível, uma mesa ou cadeira, ficasse tão envolvido pelo escuro, apenas entrevisto na luz cada vez mais fraca, um tampo, uma perna, dois braços, e embora comuns, esses objetos perfeitamente reconhecíveis na luz clara, se vistos assim pela primeira vez, à medida que a luz vai apagando e você mais começa a adivinhá-los no que realmente são ou a transformá-los mentalmente na infinidade de outros que poderiam ser, você começa mais a inventá-los do que a vê-los realmente nos seus contornos pouco a pouco diluídos em tão lenta treva que ninguém saberia determinar o ponto exato de transição entre o início dessa treva e o final da luz, e nesse ponto exato – pentimento

– nem eu nem ninguém poderíamos afirmar com certeza do que se trata realmente. Aqueles objetos, estas memórias. Se duas pernas de cadeira, mesa ou mulher. Se dois braços de poltrona, de fera ou macho (p.79/80).

Chamamos a atenção primeiramente para o rastro deixado pelo narrador: o “pentimento”, palavra italiana para arrependimento mas que significa também uma pintura encoberta por outra que com o passar do tempo pode reaparecer. Segundo Calligaris (2001), na vida “são restos do passado que, escondidos e não apagados, transparecem no presente, como potencialidades que não foram realizadas, mas que, mesmo assim, integram a nossa história”. A palavra aparece na mente do narrador em quatro momentos da narrativa: ao ouvir as *Vaginas Dentatas* cantando “Nada além”, ao refletir sobre a palavra e traduzi-la como um “sentimento com pena”, na lembrança d’ele (Saul) e no encontro com Dulce em Estrela do Norte. Ou seja, o “quadro” do jornalista que reaparece é esse passado escondido que é marcado pela delação, e isso é bastante importante para caracterizá-lo como “culpado” pelo “arrependimento”. Dessa forma, o narrador vai deixando pistas para que nós, leitores, façamos o trabalho de detetive também, mas não decifrando o esconderijo de Dulce, e sim o esconderijo da sua memória.

Segundo, esse “ele” da citação é Saul, o ex-guerrilheiro e amante de Dulce, presente naquele segundo encontro. Se até a metade do romance nosso narrador não consegue lembrar-se daquela terceira pessoa presente no apartamento nos anos 1960, o reencontro com um Saul louco, viciado em heroína e travestido de Dulce Veiga, aguça a sua memória, fazendo com que relembre aquele fatídico dia: “O homem voltou até mim, repetindo que eu precisava ir, que ele também precisava ir, antes que os homens chegassem, e foi se aproximando, ele estava muito suado, ele tremia” (p. 171). E prossegue com a sua recordação:

Não lembro se foi quando o elevador chegou lá embaixo ou se quando abriu a porta no andar onde eu estava, não sei mais o momento exato em que o elevador antigo, porta de grades, saíram quatro ou cinco homens apressados, vestidos de terno, um deles tinha uma arma na mão, e me jogaram contra a parede. O apartamento da cantora, perguntaram, o guerrilheiro, onde mora Dulce Veiga, o terrorista, onde é a casa daquela puta, daquele comunista, e sem saber direito o que significava aquilo, era tudo rápido demais, eu não tive culpa, eu falei o número, sem querer, acho que era setenta, eu disse: é lá que eles moram. Os homens saíram correndo, eu fui embora.

Não lembro quase mais nada, depois. Dentro do elevador, ou na saída do prédio, ouvi os homens dando socos e pontapés na porta do apartamento. Na rua, as pessoas falavam em voz baixa, passavam apressadas, olhando para o chão, fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada, com homens armados em volta (p.172-3).

Saul coloca-se, assim, como central para a voz narrativa, já que ele é o deflagrador da culpa da delação, podendo ser lido como a sementeira dos questionamentos sobre sexualidade no narrador<sup>150</sup>; já que o beija na despedida, e a pista derradeira para o encontro com Dulce. Ao beijar Saul uma primeira vez, o jornalista atrela-se em definitivo à culpa (passado): “passei a mão na boca seca. De certa forma, aquele beijo ainda ardia. Como se um pedaço da minha boca, durante todos aqueles anos tivesse ficado perdido, grudado na boca de Saul” (p.178). Ao beijá-lo uma segunda vez, sente-se perdoado (futuro): “É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo” (p.212). O beijo é algo central na trama, já que, além desses beijos em Saul, articulam-se a uma outra cena: o ensaio e a releitura da peça *O Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, por Alberto Veiga. Na peça original, Arandir, como um ato de misericórdia, beija a outro homem que está prestes a morrer. Guardada as devidas proporções, os beijos em Saul são na iminência da morte: antes da prisão e tortura; e depois no estado de desamparo em meio à loucura e à heroína, próximo de uma segunda morte. Assim como nosso narrador soropositivo também mantém uma relação de proximidade com a morte.

Essa delação não intencional levará o narrador a um trauma que será “resolvido” via apagamento da memória. Se há um esquecimento libertador, que necessita de elaboração para a resolução do trauma, no jornalista ele não acontece, já que escondido no subconsciente. Se é possível falarmos de uma solução para esse esquecimento, já que ele agora é lembrado, ela se dá por uma saída romântica, que vê na comunidade interiorana e no contato com drogas alucinógenas a sua solução: ao encontrar Dulce, era uma “mulher de mais de cinquenta anos, cara lavada, um vestido amarelo-claro de algodão, sandálias nos pés pequenos, de unhas sem pintura. Não era mais bela, tornara-se outra coisa, mais que isso – talvez real” (p. 222-23). Realidade que nosso narrador busca erráticamente na urbe paulista e só vai ser encontrada afastado dela.

Ao conversar com a cantora e dividir suas paranoias e suspeitas, recebe como resposta um sorriso, “como se achasse engraçado o que eu dizia” (p.224). Ao chegar à casa de Dulce, bebe “um chá”, que segundo ela, “vai te fazer bem” (p.225). Ao que se presume ser o chá *ayahuasca*, deflagrando assim algumas alucinações ao narrador. Uma voz que ele “não sabia mais de quem era” repetiu:

---

<sup>150</sup> Ver subcapítulo 2.1.3

- São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho, é perdição (p.227).

O chá e o Santo Daime colocam-se como purificadores daquele corpo contaminado, agora já pronto para renascer. Segundo Brunn (2007), para os daimistas, o “homem carrega consigo uma bagagem, chamada *carma*<sup>151</sup>, feita de conflitos não resolvidos e situações dramáticas enfrentadas. Ao estar submetido ao *carma*, o indivíduo luta com forças que desconhece e procura desesperadamente compartilhar momentos com aqueles que ama”, sendo essa a situação do narrador apaixonado por Pedro. Assim, faz uma “faxina espiritual” “pelo copão de daime que lhe oferecerá Dulce Veiga”, que “tem a virtude de descarregar o *carma* e abrir o caminho para resgatar a memória encoberta”. Para a nossa leitura, a figura de Pedro, que remete às discussões sobre sexualidade, tem papel lateral nesse “desencobrir” da memória, já que a lembrança encoberta não diz respeito a ele e sim a Dulce<sup>152</sup>, ou melhor, a Saul. Assim, Pedro e Dulce são lembrados, enquanto Saul é esquecido.

Purificado pelo Daime, renascido no encontro com Dulce, quando finalmente encontra o “real”, nosso narrador reestabelece seus vínculos afetivos, engendrados em meio à busca, em um sonho no qual todos os personagens se fazem presente:

Entre as sobrancelhas e o início dos cabelos, no centro da minha testa, havia um ponto como a lente na extremidade de um telescópio que eu apontava para as pessoas que amava, e estavam distantes. Quase todos dormiam, menos Saul, deitado numa cama de hospital, com Márcia fumando ao lado dele, Patrícia sentada no chão, a cabeça encostada nos joelhos dela, Vita Sackville-West no colo. Eu desejei que Márcia tocasse Patrícia. Ela então apagou o cigarro, abriu os dedos e mergulhou-os nos cabelos de Patrícia, ainda grossos de maresia.

Ao lado de Castilhos, Teresinha O'Connor também dormia. E Filemon, inteiramente nu, virado de bruços. E Jacyr, num pijama curto um tanto ridículo, a cara de Garfield estampada. E Jandira de Xangô, sem turbantes. E Lilian Lara, o lenço ainda nos cabelos, retesada como se estivesse desperta. E Alberto Veiga entre Arturo e Marco Antônio, numa cama de motel, redonda, e Pepito Moraes debruçado no piano do bar vazio, e todos os outros, e Lídia em sua casa de janelas azul-marinho, entre quadros inacabados, e os outros de antes deles, os de muito antes ainda.

Só não vi Rafic e Silvinha, uma nuvem toldava as lentes.

Voltei-as na direção de Pedro, mas continuavam embaçadas (p.235-236)

<sup>151</sup> Vale ressaltar que essa noção de *carma* é emprestada do budismo e do hinduísmo, numa adaptação bastante atípica do Oriente com um culto indígena.

<sup>152</sup> Além disso, durante “a época em que escreveu *Onde andaré Dulce Veiga?*”, Caio Fernando Abreu estava ligado ao *Céu do Mapiá*, um centro daimista situado nas margens do igarapé Mapiá, entre Boca do Acre (AM) e Pauini (AM)” (BRUNN, 2007).

A ciclicidade da narrativa se mostra, para além da trama entre segunda e domingo, com o aniversário do narrador na data do reencontro e na verve contracultural astrológica, uma marca na contística de Caio F. que é mais lateral no romance. Segundo Costa (2008, p. 235), no “seu aniversário, quando o Sol retorna à mesa posição em que estava quando ele nasceu, o processo de transformação se completa, um ciclo se fecha e outro que se abre, como um novo nascimento”. Mergulha assim “nas profundezas infernais para depois voltar em uma nova qualidade de vida”, vivendo um “processo iniciático, cheio de etapas, desafios e provas para então se integrar, quando o Sol encontra o seu sol, vivendo um novo nascimento” (p.237).

Mas esse reencontro com Dulce e com o “real” não o fazem permanecer no universo bucólico de Estrela do Norte, pois após o seu processo de renascimento, recebendo da cantora como presente um gato que se chama Cazuzza, mais uma marca da soropositividade<sup>153</sup> na narrativa, rumo de volta à urbe caótica. As últimas palavras de Dulce, que não está mais desaparecida mas escondida, reforçam seu caráter de rompimento com aquele mundo em degradação: “Diga o que você quiser, faça o que você quiser. Não diga nada. Se achar melhor. Minta, não será pecado. Mas se contar tudo, não se esqueça de dizer que eu sou feliz aqui. Longe de tudo, perto do meu canto” (p. 237).

O jornalista, como personagem, coloca-se como um solitário e fracassado entre as lembranças de seu único amor homoerótico, Pedro, e seu posterior abandono. Errante, sem vínculos afetivos e abandonado pelos que amou, carrega consigo a marca do excluído: a soropositividade, advinda do amor por Pedro e que se reconhece na mesma marca de outros personagens, como Márcia F., que longe “continuava a acariciar o pescoço. Às vezes apertava suavemente, parecia apalpar alguma coisa. Redonda, pequena, imperceptível” (p.188), os mesmos cancros que ele possui. Essa marcação dos excluídos pela “praga” coloca-se como essencial na construção do romance, visto que esse narrador está marcado pela morte, em um jogo que parece dizer que não só ele, mas todo o espaço urbano modernizado está marcado por ela.

Dessa forma, esse narrador está no meio do labirinto, na busca por Dulce e por si mesmo, o que desvela o seu caráter errático e sua situação de vulnerabilidade: sem Pedro e sem nome, somente essa busca pode levá-lo a uma identidade. E essa perseguição se dá por

---

<sup>153</sup> O cantor declara em 1989 a sua condição de soropositivo e vem a falecer no dia 7 de julho de 1990, ano de lançamento do romance.

meio da narrativa, em um jogo no qual “cantar” é seu eufemismo para narrar. O que de fato acontece ao seguirmos pelas mãos do narrador: ele, o único personagem não nomeado, ao encontrar o que procura ganha um nome e pode então cantar. A possibilidade de narrar a sua vida após a redenção legitima-se na sua possibilidade de morte, conforme veremos ao tratarmos dos romances em contraponto no próximo capítulo: falamos de protagonistas/narradores que estão na iminência da morte.

Porém, sendo em primeira pessoa, pode ser caracterizado como um narrador-câmera, que seleciona as imagens para nós leitores, montando assim o seu mosaico cartográfico, que desenha desde a miséria moderna da metrópole paulista até o desconhecido verdadeiro Brasil do interior do país, segundo ele. Sendo em primeira pessoa, portanto indigno de confiança, engendrará na sua voz uma série de características, já explicitadas por nós nas discussões formais, que ajudarão a aproximá-lo do seu leitor.

Essa estratégia mostra-se matizada no uso do romance policial, um gênero de massas, que dá a ele o seu ar detetivesco nos conduzindo pelas pistas rastreadas ao longo da narrativa, e, de certa maneira, nos chocando com um desfecho absolutamente diverso para um romance policial. Assim como o uso do *kitsch* serve para os mesmos fins: as imagens construídas pelo narrador são reconhecidas facilmente pelos leitores, que (re)conhecem as características representadas, o que gera uma cumplicidade entre voz narrativa e leitor. Essa cumplicidade entre um e outro é reforçada pelo uso da canção, conforme explicitado anteriormente, que remete a clássicos da música brasileira em suas obviedades, ou seja, a transposição entre matéria narrada e música exposta se dá de maneira simples, como uma junção óbvia. Assim, o narrador cria com o leitor uma relação de convivência. Dessa forma, essa relação levará a aceitar a redenção do jornalista no encontro com Dulce, em uma ciclicidade que aponta para um novo começo mas que ainda é marcada por um esquecimento, agora renascido: o novo apagamento de Saul<sup>154</sup>. Soma-se a isso o universo *underground* da micro sociedade narrada, marcado não só pela degradação física da metrópole mas também por personagens que não se encaixam na norma preestabelecida.

### 2.1.3 “EU NÃO SOU IGUAL A ELES, ELES SABEM DISSO”: OS DESVIANTES

---

<sup>154</sup> No capítulo 3, em contraste com o romance de Chico Buarque, explicitaremos com mais detalhes o novo esquecimento do narrador.

“Dama da Noite eles falam, eu sei. Quando não falam coisa mais escrota, porque Dama da Noite é até bonito, eu acho” (ABREU, 2010, p.112-13). No conto “Dama da Noite”, publicado em *Os dragões não conhecem o paraíso*, Caio F. dá voz narrativa a uma personagem que se encontra “fora da roda”, ou seja, do lado inverso ao das moças casadouras, dos moços a fim de grana para comprar um carro, dos executivos afim de poder e dólares e dos “casais de saco cheio um do outro” (p.117). Assim, fora da norma, a Dama, em um diálogo-monólogo divide seus anseios e desejos com um interlocutor, o “boy”, mais jovem do que ela, pertencente a uma outra geração, que já “nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar aids” (p.113).

Com um apelido que marca seu local de fala simbólico, a Dama é colocada como um personagem que não segue as “regras” vigentes da sociedade burguesa: nem casamento, nem carro, nem dinheiro, nem poder. Ao constatar que muitos das alcunhas que lhe são dadas são “escrotas”, a narradora nos dá indícios do quanto esse não pertencimento é sentido por essa sociedade, e pistas do porquê desses estranhamentos: “já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado”. Ademais, o fato de “adorar veado” é logo articulado com outra problemática implícita, a “contaminação”, sugerida pela voz narrativa, pois ela é “a dama maldita que, sem nenhuma piedade, vai te poluir com todos os líquidos, contaminar teu sangue com todos os vírus” (p.114).

Publicado em 1988, o conto, e o livro, retratam em diversos momentos as sexualidades não normativas e a AIDS. É importante dizer que falamos aqui de um tempo no qual os homossexuais eram considerados um “grupo de risco”, e a doença uma espécie de “praga gay”. Assim, os dois eram associados em uma relação de discriminação que perdurou inclusive em função das políticas de Estado. Dessa forma, Caio F. traz para a ficção as agruras de uma geração que, depois de experimentar o amor livre, agora estava presa ao preconceito e ao medo da contaminação. Assim, quando refletimos sobre as sexualidades não normativas nessa literatura, problematizamos também o seu duplo, o HIV.

Porém, antes da descoberta do vírus, às sexualidades não heterocentradas, ou mesmo os sujeitos que desafiavam um padrão imposto, já faziam parte das narrativas de Caio F. Por exemplo, em seu romance de estreia, *Limite Branco* (1970), somos apresentados a Gustavo, o narrador/protagonista, uma espécie de alter-ego do escritor<sup>155</sup>, que possui uma sexualidade

---

<sup>155</sup> O romance foi escrito quando Caio tinha apenas 19 anos e publicado posteriormente. Tratando das angústias da juventude, muito da história de Gustavo é um espelho da história real do escritor, como a mudança de cidade e a sexualidade “desajustada”.

ambígua, ainda em formação, mas já presentida por ele mesmo como não normativa, tudo isso em um contexto de iniciação na vida adulta. Essas discussões ganharão ainda mais relevo e sofisticação nas obras posteriores, com acusações claras de desajuste em relação ao *status quo*, seja no fato de “fingir que éramos [o narrador e uma segunda pessoa] pessoas como as outras” (ABREU, 2012, p.42)<sup>156</sup>; na exclusão de um narrador de seu próprio prédio em função de uma aproximação com um sujeito marginalizado<sup>157</sup>; ou ainda na perseguição daqueles que se individualizam, já que “a massa” “exigia, não permitindo que alguém se individualizasse ou protegesse um mistério qualquer – pois era fundamental para a sobrevivência de todas que as vidas fossem identicamente claras” (ABREU, 2012, p.96)<sup>158</sup>. É importante ressaltar que muitas vezes esses desajustamentos não passam pela orientação ou prática sexual, mas pelo simples fato de estar “fora da roda”, como a nossa Dama da Noite.

Já em “Garopaba mon amour”, conto de *Pedras de Calcutá* (1977), a repressão militar e a tortura são lembradas por um narrador que caminha pela praia. Entre xingamentos de “veado” e “maconheiro”, a narrativa não esclarece se uma possível orientação sexual homossexual seria o estopim da ação (ao que tudo indica o fato do acontecimento se dar após uma grande festa na praia, o que vai ao encontro de uma cultura *hippie* dos anos 60/70, seria por si só um estopim), mas revela o quanto do discurso é assumido como forma de humilhação.

Partindo dessa pequena síntese da discussão sobre a sexualidade levantada pelo autor em suas obras iniciais, podemos ter uma noção do quanto o “diferente” e a sua repressão pela sociedade (aqui encarnada na sociedade civil e no Estado) marcam a sua escrita e serão levadas a outros estágios nos livros consecutivos. Esses patamares dizem respeito não só ao amadurecimento literário do autor<sup>159</sup>, mas também às mudanças histórico-sociais pelas quais passam os sujeitos e o próprio país.

Na produção inicial já percebemos a repressão oficializada, no sentido dela ser do Estado e dos indivíduos, assim como nos deparamos com um julgamento e uma condenação àqueles que não se encaixam nos padrões de comportamento, e em *Morangos Mofados*, no conto “Terça-feira gorda” as tensões se dão exatamente por esse viés: repressão e não aceitação daqueles que desafiam a norma. Passando-se em uma terça-feira de carnaval, ou

<sup>156</sup> “A visita”, conto de *O ovo apunhalado*, de 1975.

<sup>157</sup> “Retratos”, conto de *O ovo apunhalado*, de 1975.

<sup>158</sup> “O afogado”, conto de *O ovo apunhalado*, de 1975.

<sup>159</sup> Caio Fernando Abreu será amplamente reconhecido e premiado pela crítica nas duas obras posteriores, *Morangos Mofados* (1982) e *Triângulo das Águas* (1983).

seja, momento em que “tudo” é permitido, seguindo a lógica da cultura carnavalesca, um casal manifesta sua homoafetividade e é exposto à violência física. Segundo o narrador, eles [o casal] “não” usavam “máscaras” e era “proibido ou perigoso não usar máscaras” (ABREU, 1987, p. 49). A ironia da história encontra-se exatamente nas máscaras não usadas em meio ao carnaval, problematizando assim as máscaras sociais utilizadas fora e dentro dele.

Já em “Sargento Garcia”, conto do mesmo livro, as implicaturas vão desde a descoberta da sexualidade até a problematização da autoridade através da figura do Exército e do sargento, dada já no título do conto, com a descoberta da sexualidade passando pela via autoritária do Estado. Em “Aqueles dois (História de aparente mediocridade e repressão)”, narra uma história de encontro entre dois jovens até então heterossexuais: após uma simples aproximação, nomeada pelos colegas de trabalho como “relação anormal e ostensiva”, taxada de “desavergonhada aberração”, de “comportamento doentio” (ABREU, 1987, p.141), eles são despedidos do escritório no qual trabalham, um “deserto de almas”, segundo o narrador em terceira pessoa. Vale ressaltar que a possível relação homoafetiva entre os dois é apenas insinuada pela maneira como eles se reconhecem e se aproximam.

Com a descoberta da AIDS, o tom mudará. A primeira aparição da doença se dá em *Triângulo das águas* (1983)<sup>160</sup> e com bastante força no já citado *Os dragões não conhecem o paraíso*<sup>161</sup>, tematizada a partir da ideia de um “tempo em que o amor não matava” (p.56). Em “Linda, uma história terrível”, conto de abertura da série, por exemplo, a “história terrível” em meio à degeneração da família e da mãe solitária, e da cadela Linda, “quase cega”, “inútil e sarnenta”, é a doença implícita no personagem principal.

Assim, ao trabalharmos com a obra de Caio F. somos impelidos a pensar a sexualidade e a AIDS, e a refletirmos sobre elas como um duplo, visto que os seus escritos são fortemente marcados por essa discussão e pelo que poderíamos chamar de “problematização da heteronormatividade”. Ou seja, a construção narrativa do ficcionista não limita os desejos/relações a um casal heterossexual normal (no sentido daquele que está de acordo com a norma padrão da sexualidade dominante). Pelo contrário: os desejos e as relações são tratados em seus escritos de maneira bastante polivalente, com personagens que se constroem transitando entre relações homoafetivas e heteroafetivas. Esses sujeitos que se elaboram além de uma sexualidade heterocentrada possibilitam uma discussão em torno de

---

<sup>160</sup> Na novela “Pela Noite”.

<sup>161</sup> “Linda, uma história terrível”, “Saudade de Audrey Hepburn (Nova história embaçada)”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, “Dama da noite” e “Pequeno Monstro”.

uma sexualidade contrária às normas aceitas e hegemônicas: o casal heterossexual ou até mesmo o casal homossexual. Nesse sentido, a discussão acerca da sexualidade no texto de Caio F. avança em direção a uma ambivalência sexual, já que em seus textos os gêneros não são estanques, não se limitando apenas às dicotomias homem/mulher, heterossexual/homossexual. E ao mesmo tempo o aproximam de uma literatura que tematiza sobre a AIDS, diretamente relacionada a essas sexualidades “desviantes”.

Ao refletirmos sobre a sexualidade, se faz necessário pensarmos o gênero e o sexo. Dessa maneira, somos levados, em um primeiro momento, às definições clássicas: gênero como construção social e sexo como biológico<sup>162</sup>, mas as discussões atuais sobre essas categorias nos mostram o quanto essas explicações parecem não dar conta da multiplicidade e da complexidade das relações de gênero<sup>163</sup>. Atualmente, a teoria que tem se destacado pelas discussões mais avançadas sobre o assunto é a teoria *queer*<sup>164</sup>, que afirma não existirem papéis pré-determinados para a sexualidade, ou seja, que podemos exercer vários papéis ao longo de nossa existência, não assumindo identidades fixas. Por essa ótica, conceitos como heterossexualidade ou homossexualidade, por exemplo, são recusados, já que esconderiam a heterogeneidade das relações, criando uma noção de superior/inferior: o que é a norma e o que é divergente. Aceitando a premissa *queer*, não há identidades limitadas e não se aceita normatizações, sejam elas de ordem hetero ou homossexuais – sendo o combate ao heterossexismo compulsório uma de suas bandeiras. Na esteira dos estudos de gênero, que tinham como premissa uma identidade única de mulher (que muitas vezes eram acusados de apagar outras identidades tais como raça, classe, orientação sexual etc.), os estudos *queer* problematizam a noção de sujeito, que agora seria questionado, tendo como método a desconstrução. Segundo Guacira Louro (2004, p.78):

*Queer* é tudo isso: estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o

<sup>162</sup> Ideia central de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. In: *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; *O segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

<sup>163</sup> Para um debate mais aprofundado ver BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed, 2008; PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

<sup>164</sup> Muitas das reflexões aqui expostas se valem da participação da doutoranda no colóquio internacional “*Queeriser le canon artistique et littéraire luso-brésilien*” promovido pelo seminário Études Lusophones da Université Paris IV Paris-Sorbonne ocorrido nos dias 20, 21 e 22 de novembro de 2014 em Paris.

desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.

Essas normas e seus desviantes nos remetem aos estudos clássicos sobre sexualidade de Michael Foucault<sup>165</sup>. Segundo o filósofo francês, analisando os discursos sobre a sexualidade, a Norma, como aquela desejosa de um casal heterossexual, será ela mesma criadora da heterogeneidade, ou seja, criará ela mesma as “anormalidades” que condena. Trazendo o discurso sobre a sexualidade para o campo da ciência, será essa um dispositivo histórico de saber e poder: sexo como discurso para ser usado como poder sobre o corpo<sup>166</sup>.

Porém, ao trabalharmos com uma teoria desconstrucionista há que se problematizar o quanto ela é encaixável em um contexto periférico e de incompletude da modernidade como o nosso, por exemplo. Um dos primeiros problemas apresentados se deu na inserção da própria teoria no Brasil: enquanto nos Estados Unidos ela surge como um argumento político e contestatório ao movimento assimilacionista de gays e lésbicas aos impactos sociais da AIDS, chega ao Brasil via academia e leituras de Judith Butler. Assim, foi visto entre parte da militância como um termo despolitizante, já que pregaria a dissolução das identidades, exatamente o contrário do que estava em voga nos movimentos sociais brasileiros. Falamos aqui da desconstrução como método, em uma prática contrária à fixação de identidades normalizadoras, sejam de viés hetero ou homossexual.

Concomitantemente, enquanto o termo remete a uma agressão em inglês (“esquisito”, “estranho”, “bicha”), em português ele perde a carga político-discursiva. Larissa Pelúcio (2012, 2014) alega que é necessário que se “torça” o termo na nossa língua, não como uma tradução, mas como uma apropriação que devolva a ele a carga política, sugerindo assim o nome “teoria cu”. Além disso, faz-se necessário, segundo a autora, que o termo também se adeque à discussão de nossa realidade periférica. Para isso, deveríamos deglutir o conceito e, antropofagicamente, nos apropriarmos daquilo que nos interessa, pois nós “guardamos marcas histórias e culturais dos discursos que nos constituíram como periféricos (...) Quando pensamos em raça, cor, classe, sexualidades, não podemos esquecer de nossas peculiaridades locais” (2012, p.413). Assim, consideramos que há que se ter cuidado ao simplesmente

<sup>165</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (1976); *A história da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984 (1984).

<sup>166</sup> Aqui se chega a um conceito central na obra foucaultiana, o biopoder, responsável pelo controle da disciplina do corpo e da regulação da espécie. Para fins desse estudo, não pretendemos adentrar nas especificidades desse conceito.

“aplicar” a teoria ao contexto brasileiro para não incorreremos no erro de elidirmos especificidades próprias da nossa formação político-social.

E como tal problematização se reflete no campo literário? Uma série de trabalhos já relacionaram sexualidade com a obra de Caio F. Sendo uma literatura que é fortemente marcada pelos dissonantes, tanto em contos como nos romances, a discussão se dá sobretudo no âmbito do enredo, sendo essas sexualidades a chave interpretativa para as obras. Da mesma maneira, a AIDS como mote de leitura das obras aparece na dissertação de mestrado de Marcelo Secron Bessa (1997), *Histórias positivas*. Pela leitura proposta, Dulce Veiga é a metáfora do descobrimento e da aceitação da infecção pelo HIV, sendo a ausência do nome do narrador relacionada à ausência do nome da doença no romance, que é mencionada somente uma vez (ABREU, 2007, p. 189). Embora seja uma interpretação plausível, ponderamos que nos afastamos da leitura na medida que ao utilizarmos uma única chave interpretativa apegamos uma série de leituras possíveis, visto que o mosaico narrativo de Caio F. permite-nos apontamentos das mais diversas ordens e para o que nos propomos levando em conta sobretudo a forma.

Alguns trabalhos já articularam a obra de Caio F. com a teoria *queer*<sup>167</sup>, entre eles a tese de Anselmo Peres Alós (2007), anteriormente mencionada, *A letra, o corpo e o desejo – uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*, adicionada de seu artigo intitulado “Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre *Onde andaré Dulce Veiga?*” (2012). Nesses trabalhos, o autor alega que as buscas engendradas na narrativa passam pela busca de si mesmo, de uma identidade e de uma reconciliação com o passado. Assim, entre a fragmentação e a busca por uma totalidade, apontaria para um olhar “sobre a nacionalidade brasileira”, “partindo de um viés” “desagregador: as identidades sexuais não-hegemônicas” (p.96). Assim, pensar em uma identidade e um projeto de integração nacional não passam mais apenas pelas questões de classe, mas também de identidades de gênero, e, nesse caso, sobretudo por elas. E sendo elas escorregadias, *in process*, um projeto e uma nacionalidade unos parecem improváveis. Além disso, o trabalho afirma que não há qualquer reivindicação de identidade sexual no romance, o que teríamos seria uma valorização das práticas sexuais, com um questionamento das identidades fixas, homo ou heterossexuais, contestando um enquadramento em um modelo pronto de identidade homossexual.

---

<sup>167</sup> Cabe ressaltar que as obras de Caio F. foram escritas em um contexto “pré-queer”, ou seja, antes dessa teorização existir.

Assim, Alós (2007, p.169) alega que a “constituição desse narrador no entrecruzamento de tantas formações discursivas distintas é o que possibilita este olhar atento à heterogeneidade da cultura nacional”. Porém, problematizamos que mesmo em meio às multiplicidades identitárias de uma São Paulo caótica, ainda falamos de um recorte, um recorte não normativo, mas que dá ideia de parte da cultura nacional: a *underground*. Ao mesmo tempo, ao refletir sobre cultura ou identidade, ou nacionalidade, e olharmos somente para as questões da sexualidade acabamos por elidir do romance discussões que se referem à forma, visto que, via de regra, falamos aqui de representações.

Ademais, se pensarmos a nação única e exclusivamente pelo viés da sexualidade, apagaremos as discussões de classe e raça, por exemplo, essenciais para pensarmos o Brasil, um país periférico marcado pela desigualdade social e pela discriminação racial. O que nos leva a uma constatação: o próprio romance não explicita questões de classe, trazendo personagens implicitamente de classes sociais diferentes (o jornalista, o dono do jornal, a cantora punk famosa, o michê, etc.) e que travestem suas relações com uma diluição das diferenças sociais talvez pela empatia de uma sexualidade não normativa. É como se o romance engendrasse uma coesão social que passa pela univocidade dessa sexualidade não normativa. Essa constatação corrobora a ideia de que quando falamos em identidade nacional utilizando o romance como suporte, falamos de uma identidade desviante sim, mas que é uma amostra de um todo muito mais heterogêneo (não urbano, não paulista, etc.).

Na dissertação de mestrado intitulada *Sexualidades em questionamento: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu* (2010), Mariana Coelho investiga a novela “Pela Noite”, de *Triângulo das Águas* e *Onde andará Dulce Veiga?* tendo como premissa a teoria *queer* para analisar a questão do homoerotismo e das identidades definidas pela sexualidade. Segundo a autora, o romance *queeriza* a experiência homoerótica, relacionando sexualidade e gênero com a cidade, logo com o caos. Além de destacar a figura da Jacyr/Jacyra, e seguir a linha das divas para tratar das identidades, a autora traz uma pergunta bastante pertinente: qual seria a importância desses personagens para o romance? Segundo Coelho (2010), “está na medida em que dotado de uma experiência de gênero no mínimo singular, ele e ela fazem coro, isto é, ajudam a compor a atmosfera de uma cidade que não vê limites na variedade de seres que a compõe” (p.86).

Ponderamos, por outro lado, que quando falamos em “atmosfera” estamos a tratar de representação e não da forma estética. Se apagarmos os personagens ditos menores, como

Jacyr/Jacyra ou mesmo Filemon, o colega de trabalho pelo qual o jornalista sente-se atraído, o que muda na narrativa? Somente a atmosfera, visto que a ambivalência do narrador no que se refere a sua sexualidade pode ser contida somente na figura de Pedro e nas revelações da voz narrativa. Assim, concordamos que os personagens são acessórios, compõem um universo que se refere à representação, não implicando formalmente no romance. Ademais, pela leitura proposta, o que acontece no romance é “a aceitação de si mesmo como doente” o “que torna possível ao narrador a resolução do grande mistério do romance” (p.108). Consideramos que ao utilizar uma única chave interpretativa incorreremos no risco de apagar as outras buscas do narrador, que avaliamos como temáticas e formais na leitura a que nos propusemos.

Já Leticia Sangaletti (2013) em *A representação da voz de minorias sexuais na narrativa de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll* analisa o romance *Onde andar...* assim como o romance *Acenos e afagos*, de Noll. A ótica adotada é a da teoria *queer* e as relações entre a literatura e a sociedade. O intuito da autora é analisar o que ela chama de “sexualidade dissidente” nas obras, afirmando que a voz do homossexual é inserida no romance de Caio F. pela fragmentação e pelo disfarce do discurso homofóbico. Pela leitura proposta, a busca por Dulce seria a busca da própria sexualidade. Consideramos que ao tratarmos da voz do narrador como uma voz homossexual fixamos a sua identidade, algo que o próprio narrador não faz, assim como ao relacionar a cantora à busca dessa sexualidade também fixamos a identidade do narrador, entendendo-a como acabada no encontro com a cantora, e não como um processo dotado de rupturas.

Assim, partindo das leituras explicitadas que relacionam a teoria *queer* com o romance, e as buscas do narrador com a sua sexualidade e com sua soropositividade, faremos uma breve análise do romance seguindo a pista das sexualidades ambivalentes e o que eles podem iluminar em nossa leitura. Para isso partimos da premissa normativa da sexualidade, do gênero como constructo social e da noção de multiplicidade de papéis sexuais (o que é reiterado pelo próprio romance), assim como das implicações da AIDS nesse universo. Para refletirmos sobre isso, levamos em conta também um processo de modernização latino americano que é tardio, remetendo-nos a uma discussão sobre o próprio andamento da modernização da periferia e a como essas categorias desconstrucionistas podem nos ajudar a compreender uma parte do processo redemocrático da América Latina como um todo.

Ao analisarmos o romance *Onde Andará...* podemos perceber o avanço das discussões já feitas em obras anteriores ao compreendermos o quanto as identidades sexuais colocam-se

como escorregadias, o que já demos pistas nos trabalhos mencionados. Quando pensamos no narrador, ele tem saudades de Pedro, mas vive no apartamento de uma amiga ou ex-namorada; já Jacir/Jacyra assume-se como garoto de dia e se traveste à noite; Saul, ex-namorado de Dulce Veiga, no agora narrativo se traveste da ex-namorada, e também beija o narrador em dois momentos do romance. Assim como casais heterossexuais não são comuns no presente narrativo, limitando-se a Rafic e Silvinha. No passado, Dulce e Rafic; Dulce e Saul, mas que tem um comportamento no mínimo não heterocentrado ao beijar o nosso narrador; Dulce e Alberto Veiga, que desvela-se como homossexual ainda enquanto casado com a cantora. Soma-se a eles, Márcia F. e Ícaro, já morto no presente narrativo em decorrência de sua soropositividade.

Entre os personagens que não seguem os padrões, sem dúvidas Jacyr(a) é o mais emblemático e o que parece mais seguro de sua sexualidade. Vizinho do narrador, o jovem é filho de Jandira de Xangô, a vizinha cartomante. Após um rápido desaparecimento do menino, o narrador relata:

do fundo do corredor onde eu estava pensei primeiro que a silhueta era de mulher. Alguma freguesa dos búzios de Jandira, terça era dia de jogo, amarrar marido. Ou cliente dos rapazes do segundo andar, embora jovem demais para pagar homem. Eu estava enganado.

Botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho – era Jacyr (p.53).

O narrador reconhece o rapaz travestido e aparentemente não emite nem um juízo de valor opressor, diferentemente das vizinhas, as “velhinhas do prédio”, que não cumprimentam o rapaz. O jornalista apenas avisa da preocupação da mãe com o filho, sumido há alguns dias. Diz ele: “- A sua mãe está preocupada. Você sumiu, Jacyr”. Mesmo vendo o rapaz travestido de mulher, o narrador ainda se refere a “ele”, ao gênero masculino, momento no qual é prontamente repellido: “não me chama de Jacyr, agora eu sou Jacyra” (p.53). Essa dúvida em relação ao gênero será reiterada logo depois, quando olha “para ele, para ela” (p. 54). Essas marcações de gênero como pistas para entendermos a identidade assumida será retomada em uma fala do próprio personagem: ao explicar suas mudanças garante que foi “o arco-íris depois da chuva”, “Oxumaré” que Jacyr/Jacyra carrega consigo: “Seis meses homem, seis meses mulher”. E arremata: “Fico bem louca quando baixa, depois passa” (p.86). Essa fala, na qual assume a marcação de gênero feminina, acontece em um momento de não travestimento,

ou seja, aparentemente um menino, o personagem assume-se na sua condição de gênero feminina correspondente a sua fase mulher.

Se o personagem não tem relativa importância no romance, sendo mais um constructo da atmosfera da narrativa, ele reforça uma identidade não heteronormativa do narrador na relação amistosa que os dois mantêm. Nesses momentos, Jacyr/Jacyra revela suas preferências estéticas, fico “louca quando vejo um homem bem peitudo” (p.87) e seus desejos sobre “aquele negrão de cabelo rastafári que fica ali no” Quênia’s Bar, aquele “que vende fumo” e “diz que tem *vinte e cinco* centímetros”, o que segundo ele “não é uma jeba, é uma jiboia” (p.87). O personagem parece reconhecer o narrador como alguém fora dos limites da norma, sendo possível um diálogo como o explicitado, o que é corroborado com o comentário sobre Pedro: “-E aquele rapaz que vinha sempre aqui?” (p. 89). Fica implícito assim que Jacyr/Jacyra se (re)conhece no narrador, encontrando nessa relação um terreno sem máscaras.

Mas além desse personagem, outros dois são vizinhos do narrador, os “dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e” suspeitava o narrador “também michê pelos jornais” (p. 44). E um desses rapazes reaparecerá em uma cena emblemática: a versão de *Beijo no Asfalto* de Alberto Veiga, que culmina não só em um beijo gay, mas em uma relação homoerótica explícita: “Não é real, mas mítica. Como o fantasma que perseguirá eternamente os heterossexuais apavorados: a possibilidade de um amor entre machos” (p.145). Se Alberto não assume a sua homossexualidade discursivamente, ela está implícita na narrativa pelas histórias do passado e do presente. Assim, mesmo assumindo primeiramente a norma padrão sexual, acaba por descobrir-se/revelar-se posteriormente. Com algumas ressalvas, o mesmo acontece com Márcia F. Formando em certa medida um casal, Patrícia e Márcia F. mantêm uma relação na qual a primeira é apaixonada pela segunda, enquanto não sabemos se a recíproca é verdadeira. Se Patrícia explicita uma identidade homossexual (não há qualquer menção a outras relações que ela tenha tido), Márcia F. vem de uma relação heterossexual com Ícaro.

Essa postura das meninas, de dissonância em relação à heteronormatividade, pelo menos no presente, se faz sentir também no nome da banda: *Vaginas Dentatas*. Segundo a vocalista, “nossa intenção é passar para esse macho tradicional, em decadência, sem um mínimo de autoconhecimento, primeiro uma sugestão de prazer, e logo em seguida outra de terror total” (p.136). Ou seja, a crítica é feita a uma norma mais do que heterossexual, mas também sexista. Imbuídas de um espírito podemos dizer feminista mais radical (afinal, as

*vaginas dentatas* são a própria destruição do falo), as personagens se assumem como contrárias a uma organização de sociedade que privilegia um modelo a ser seguido e o tem como superior.

Se as ambivalências de Alberto Veiga são marcadas apenas pelo seu passado heterossexual, ou se a possível ambivalência de Jacyr/Jacyra se dá por uma suposição (do leitor) de que durante o seu “seis meses homem” a sua orientação sexual seria diferente (o que não é explicitado em nenhum momento), quando falamos em Márcia F. e no narrador a discussão aponta por outros caminhos. Essa, ao perguntar para o jornalista se ele era homossexual tem como resposta um “Não sei”. No que ela arremata: “Eu também não sei direito, às vezes eu, Patrícia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você *delimita*. Mas acho que aqueles que acham que são homossexuais compreendem melhor essas coisas” (p.189). Ao se reconhecerem no “não saber”, os personagens problematizam por um lado o que podemos entender como sexualidade em processo, não limitada; ou, problematizam o seu contrário, o medo de saber sua sexualidade, de defini-la. Colocando-se em meio as duas posições, podem ser vistos ou como *queers*, apesar de não reivindicarem em nenhum momento essa liberdade, pelo contrário, eles parecem preocupados com ela; ou simplesmente como sujeitos com dificuldades em assumir uma identidade.

Isso pode ser corroborado com as relações heterossexuais que o narrador apresenta: Lídia e Dora. A primeira foi embora, deixando o apartamento. Apesar de demonstrar simpatia para com ela, são as cartas de Pedro que ele espera. Já a segunda, “enquanto enchia sua boca de esperma, continuei a lembrar de Pedro” (p.127), ou ainda: “ensaboei o pau pela centésima vez para eliminar os últimos vestígios de Dora, rainha do frevo e do sexo oral” (p.136). Essas relações heterossexuais reiterariam uma orientação homossexual para o narrador, corroborada pela relação com Pedro.

Essa relação será revelada paulatinamente no romance, a sua primeira e até então única experiência homossexual. Essas revelações adentram a narrativa pela forma de *flashbacks* (assim como o restante das lembranças), e revelam as dúvidas do narrador quanto a sua sexualidade:

A língua de Pedro dentro da minha boca era a língua de um homem sentindo desejo por outro homem.  
Ele era bonito. Todo claro, quase dourado.

Tentei afastá-lo, repetindo que nunca tinha feito aquilo. Eu gostava de mulher, eu tinha medo. Todos os medos de todos os riscos e desregramentos (p.128).

O narrador se via até então com uma identidade de gênero calcada na norma, estando “aterrorizado pela ideia de gostar de outro homem” (p. 129). E assim, o narrador se “masturbava noite após noite, até ficar esfolado, pensando no corpo e na cara de Pedro, em todas as formas de penetrar e ser penetrado por ele”, segundo ele, “não cedia”, “tinha medo” (p.129). Mas a relação avança e é a única intensa que aparece na trama, mas que termina em função da soropositividade de Pedro e do seu afastamento: “Desde esse dia, perdi meu nome. Perdi o jeito de ser que tivera antes de Pedro, não encontrei outro” (p.130). Ao encontrar o amor homossexual reinventa-se, mas perde esse jeito e o anterior ao perder esse amor.

Porém, esse desejo homossexual e sua não aceitação irão reaparecer em outros momentos da narrativa, como “Sem controlar, imaginei algumas coisas *muito* taradas. Mas eu era um sujeito sério, eu não era homossexual” (p. 147). Os problemas que tivera ao encontrar Pedro e ao lutar contra essa orientação nova ainda fazem parte do narrador, e o atormentam. Mas o personagem Filemon parece colocá-lo em uma situação de menos embate, visto que em pelo menos três momentos da narrativa se deixa levar, pelo menos revelando-se aos seus leitores, pela atração: “Ele sorria com os olhos muito pretos, não com a boca inesperadamente vermelha. Era bonita, sua boca. Úmida, grande, viva. Tive uma vontade insensata de beijar aquela boca (p. 68); ou ainda: “Antes de descer correndo as escadas, avancei em direção ao rosto dele e, sem pensar nos outros que nos olhavam nem em mais nada, sequer no que estava fazendo, beijei-o rapidamente nos lábios” (p.71); ou “Sem que ninguém percebesse, quase na saída (...), coloquei a rosa branca em cima da máquina de Filemon” (p.97); e “Tive uma vontade quase incontrolável de beijá-lo outra vez” (p.183).

Porém, ao mesmo tempo, emite comentários que problematizam a sua sexualidade: “Talvez eu fosse mesmo meio careta, mas aquilo tudo estava parecendo patológico demais para um sujeito que” (p.144), referindo-se à releitura de Nelson Rodrigues feita por Alberto Veiga. Sintomático é perceber que a oração não é completada: um sujeito que o que? Ou ainda, quando do desejo de beijar outro homem: “Estranho, estranho impulso já que, excluindo Pedro, eu não era homossexual” (p. 184). Essas afirmações da não homossexualidade no narrador podem tanto ser vistas como uma libertação, mas também como uma não aceitação pelo medo, como podemos ver pelas suas falas.

Soma-se à problemática da sexualidade a AIDS, que conforme dito anteriormente só aparece nomeada uma única vez no romance, na conversa de Márcia F. e do narrador sobre uma possível homossexualidade. Naquele episódio, relata ele:

Entre seus dedos frios, de unhas curtas, pintadas de preto, apanhou meus dedos e, curvando mais a cabeça, levou-o até seu pescoço, fazendo-me tocar no mesmo ponto onde tocara antes. Estendi os dedos sobre sua pele. Por baixo dela, por trás das riscas de tinta, gotas de suor e água, como sementes miúdas, deslizando ao menor toque, havia pequenos caroços. Senti minha mãe tremer, mas não retirei. Circundei-os, apalpei-os levemente. Ela fechou os olhos. Eram grânulos ovalados, fugidios. Exatamente iguais aos que haviam surgido, há alguns meses, no meu próprio pescoço. Não só no pescoço, nas virilhas, nas axilas.  
- Em outros lugares também – ela disse. – Estão espalhados pelo corpo todo. Tenho medo de procurar um médico, fazer o teste (p.188-89).

Provavelmente contaminada pelo namorado já morto (ou vice-versa), Márcia F. e o narrador dividem mais essa semelhança, o vírus. No início da trama, o jornalista começa a deixar rastros de uma possível contaminação: “Minha roupa estava encharcada, vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nunca, nas virilhas” (p. 38). Na sequência: “Toquei o pescoço, no lado direito. Inaparentes, rolavam sob as pontas dos dedos” (p.48). Até então só sabemos que ele mora na casa de Lídia, que não fica claro se é uma amiga ou a ex-mulher, e que ele lembra-se de Pedro (p. 27). Da mesma forma, menções a uma confirmação da doença não acontecem, ela é sugerida.

Outro personagem que talvez possa ser visto como soropositivo seria Saul, atrelada essa afirmação a uma questão temporal: o uso de heroína e de seringas, um outro famigerado “grupo de risco” dos anos 1980. Mas esse personagem adentra a discussão da sexualidade no romance em função de dois episódios: os beijos dados no narrador. Sendo Pedro a primeira relação homoerótica do jornalista, podemos levantar a hipótese que o primeiro beijo homoerótico é em Saul, exatamente naquele que será preso e torturado em função, pelo menos lateral, da delação do narrador, que se dará logo depois:

*Com seus olhos de urgência e pânico, o homem passava a mão no meu rosto, repetindo essas coisas com uma sombra de tristeza, ou desespero, ou despedida na voz, e foi chegando muito perto, cada vez mais perto do meu rosto, e de repente curvou-se, me apertou contra ele, me beijou na boca (p. 172).*

Esse beijo pode ser lido como o despertar de um desejo ou como uma maldição, segundo o próprio narrador, e que será “devolvido” 20 anos depois, permitindo o encontro com a cantora desaparecida:

Talvez me reconhecesse, pensei em pânico. Além de qualquer memória ou desejo, ele continuava a olhar para o fundo dos meus olhos. Como alguém que vai morrer no próximo minuto pediria a um desconhecido, sangrando no asfalto, ele pedia. É preciso beijar meu próprio medo, pensei, para que ele se torne meu amigo. (...) Uma maldição passada de boca em boca, que poderia exorcizar agora, devolvendo um beijo que era ao mesmo tempo a retribuição daquele, e inteiramente outro. (...) é preciso ser capaz de amar meu nojo mais profundo para que ele me mostre o caminho onde eu serei inteiramente eu (...) E eu também fechei os meus [olhos], para não ver meu espelho, quando finalmente aceitei curvar o corpo sobre a cama e beijar aquela boca imunda (p.212).

Assim, entre o desaparecimento de Dulce e o seu reencontro, temos os dois beijos em Saul. Apesar de podermos pensar na sexualidade não normativa na troca desses beijos, olharmos somente para essa questão faz com que esqueçamos a figura de Saul político, preso e torturado. Assim, qual o medo que o narrador beija? A delação? A sexualidade? A AIDS? Que maldição é essa? Quaisquer conclusões que tiremos dependem da perspectiva que adotemos, assim entendemos essa ação muito mais como uma exposição daquela culpa pressentida do que como uma questão metafórica da narrativa.

Em contrapartida àqueles que não se encaixam na norma, o casal heterossexual no presente narrativo é somente um, Rafic e Silvinha, vulgarizados e representantes de uma elite econômica e conservadora. Ele funciona como um estereótipo de masculinidade, aquele macho que as *vaginas dentatas* querem deglutir: “Com o spray vermelho alguém escrevera *Turcão Bundão*, bem ao lado de um enorme falo esportando notas de cem dólares” (p.115). E não por acaso é esse personagem que chega mais perto de uma função de vilão na trama, ao ameaçar Dulce no passado, ao traficar para Márcia F. etc.

A relação do narrador com os seus personagens será selada com um sonho sob o efeito do Daime: “Entre as sobrancelhas e o início dos cabelos, no centro da minha testa, havia um ponto como a lente na extremidade de um telescópio que eu apontava para as pessoas que amava, e estavam distantes” (p.235). Os personagens a quem o narrador avista são Saul, Márcia, Patrícia, a gata Vita, Castilhos, Teresinha O’connor, Filemon, Jacyr, Jandira de Jangô, Lilian Lara, Alberto Veiga, Arturo e Marco Antônio (os michês de seu prédio), Pepito Moraes e Lídia. Ao apontar para Pedro, as lentes estão embaçadas. Mas somente dois personagens não aparecem: Rafic e Silvinha, o casal heteronormativo vulgarizado, ou, ainda,

os únicos que aparecem na trama com uma classe social marcada pela diferença. Com eles em cena a tensão da norma é expandida tanto para a sexualidade como para outros valores, como dinheiro e poder.

Afora esse casal, a maioria desses personagens são ex-cêntricos em sua sexualidade ou mesmo em seus comportamentos, como a Dama da Noite, mas falamos aqui do campo do enredo e não do aspecto formal, o que limita a teoria *queer* para uma leitura estética. Da mesma maneira, se pensarmos na não fixidez das identidades no narrador elas passam mais por uma falta de aceitação dessas identidades e não por assumir uma posição ambivalente, em construção. O personagem que se mostra seguro em relação às dissonâncias é somente Jacyr/Jacyra, que se permite ser homem e mulher.

Engendrando uma coesão via sexualidade, o romance, lido por essa via, apaga tensões da ordem da classe, raça e mesmo do gênero, funcionando como uma “pista falsa” para a compreensão da narrativa. A armadilha das ambivalências sexuais que o narrador constrói pode levar o leitor a conceber a sexualidade como um fio condutor da trama, porém não se pode perder de vista o que ela apaga e/ou concilia em meio à narrativa.

## 2.2 “GOSTOSA, QUENTINHA, TAPIOCA”: BENJAMIM

A canção “Carioca” de Chico Buarque nos conta: “O pregão abre o dia/Hoje tem baile funk/ Tem samba no Flamengo/O reverendo/ No palanque lendo/O Apocalipse”<sup>168</sup>. Em uma narrativa do início ao fim do dia, esse narrador relata um dia na cidade do Rio de Janeiro: do pregão da tapioca até as “meninas por Copacabana” “vendendo suas bugigangas”. Com uma experiência econômica e social integrada à voz que canta, esse narrador, para usarmos os termos de Garcia (2012), é um *flâneur* no Rio de Janeiro. Nos nossos termos, um *flâneur* que experimenta os vestígios de uma sociedade que não é aquela dos cartões-postais: da “neblina da ganja” ao “povaréu sonâmbulo” passando pela leitura do Apocalipse. Ou seja, do comércio ilegal (tráfico?) à população letárgica chegando assim ao fim do mundo. Para, depois, findar o dia e recomeçar o outro. Concomitantemente a essa narrativa drástica permeada por uma fala entre carinhosa e despreocupada, a voz que canta a canção e seu ritmo são contrárias ao próprio ritmo do que é narrado com a utilização de um samba-reggae, algo entre a melancolia

---

<sup>168</sup> Letra da canção disponível em <<http://letras.mus.br/chico-buarque/126972/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

e a leveza. Segundo Garcia (2012, p. 49), a canção “apresenta uma narrativa circular cantada numa forma musical circular, sugerindo ao ouvinte a experiência de um tempo cíclico”. E é essa dicotomia entre a forma e matéria, que ora aproxima o narrador, ora o repele, que seria a chave para entender a circularidade da obra, que vai da “gostosa, quentinha, tapioca” até o “gostosa, quentinha, tapioca”: essa ciclicidade seria a recusa em aceitar “as consequências do rebaixamento cantado na própria obra” (p.54). O círculo seria uma tentativa otimista de mudança, mas o que ocorre é seu contrário: a repetição melancólica.

A leitura de Garcia (2012) acerca dessa canção muito ilumina posteriores leituras sobre a obra romanesca de Chico Buarque. Explicamos: o tempo cíclico tem se mostrado a grande marca formal dos romances do autor. Se em *Estorvo* (1991) essa circularidade é espiral e rebaixada rumo à degradação final do narrador, em *Benjamim* (1995) e *Leite Derramado* (2009) ela é quase didática. No primeiro, a oração inicial repete-se na oração final: saímos e voltamos para a mesma cena. No segundo, a morte do narrador sobrepõe-se a morte do avô, como uma única morte, e o fim de um ciclo. A repetição estava (ex)(im)plicita em “Carioca”, o que se dá em *Benjamim* e *Leite Derramado*, mas agora esse repetir se ergue com um eterno retorno sem fim e sem possibilidades de mudança, afinal, não há possibilidades de modificações para a morte. Ao mesmo tempo, se o Rio de Janeiro é cenário da canção, não está especificado nos romances, mas está latente nas marcas topográficas e temporais<sup>169</sup>.

Como se pode perceber apenas por esse artigo de Garcia (2012), a obra de Chico Buarque pode ser estudada como um vai-e-vem: artista de grande qualidade e produtor de muitas obras, o seu estilo autoral nos permitirá neste trabalho que, ao tratarmos de uma obra específica, no nosso caso *Benjamim*, possamos trazer para o debate outras obras e também fortuna críticas ligadas a elas. Esse jogo nos possibilitará encontrar padrões, como a ciclicidade, e iluminará argumentos sobre o romance aqui tratado e mesmo sobre o argumento central desta tese. Dessa forma, *Estorvo*, *Leite Derramado* e *O irmão alemão* (2014) serão também problematizados aqui.

Dito isso e face ao mosaico romanescos que se forma, é importante dizermos que a fortuna crítica sobre esses romances é bastante vasta, seja pela qualidade, seja pela marca “Chico Buarque”. Em uma busca no Banco de Teses e Dissertações da Capes, podemos

---

<sup>169</sup> A paisagem é marcada por praias e morros, assim como temporalmente o romance acontece no verão, com um ponto facultativo no dia do padroeiro da cidade, que no Rio de Janeiro é São Sebastião e se comemora em 20 de janeiro.

encontrar 32 trabalhos sobre o autor, incluindo canção, teatro e romance<sup>170</sup>. No portal exclusivo para teses<sup>171</sup>, 17 trabalhos integram o corpus, e apenas 5 deles referem-se aos romances. Para além dos trabalhos acadêmicos, vários estudiosos de grande inserção, incluindo aqui nomes canônicos da crítica literária, expuseram artigos, ensaios ou resenhas sobre os romances buarquianos e muitos deles pautam/pautaram a maioria dos estudos sobre essas obras. Em função disso, a nossa revisão centrar-se-á nesses artigos.

Logo após o lançamento de *Estorvo* (1991), primeiro romance de Chico Buarque, Roberto Schwarz escreve uma resenha intitulada “Um romance de Chico Buarque”, publicada inicialmente na revista *Veja*, de 07 de agosto de 1991, depois lançada no livro *Sequências brasileiras*. O romance, narrado em primeira pessoa, trata da saga de um personagem sem nome, entre a alucinação e a realidade, em fuga (do quê?) em uma cidade e em um tempo nada amigáveis. O seu périplo em espiral vai desde a fazenda da família ser transformada em um abrigo de bandidos e plantações de maconha até o protagonista ser esfaqueado por um estranho ao tentar abraçá-lo; passando pelos personagens secundários, que primam pelo fetiche da própria imagem.

Era o primeiro romance de Chico e provavelmente o primeiro comentário público de peso sobre a obra é de Schwarz, que não economiza nos elogios já de saída: “*Estorvo* é um livro brilhante”. A lógica formal, na acepção do crítico, está dada com uma linguagem despretensiosa que engendra a diluição das fronteiras entre as categorias sociais (seja do narrador, seja dos personagens), e com o mundo da imagem. Diz Schwarz (1999, p.180): “Estaríamos forçando a nota ao imaginar que a suspensão do juízo moral, a quase-atonía com que o narrador vai circulando entre as situações e as classes seja a perplexidade de um veterano de 68?”. Se aceitarmos a premissa do crítico, esse narrador em fuga se choca com o mundo a sua volta exatamente por não compreendê-lo. Em uma das cenas mais emblemáticas do romance, por exemplo, um rapaz foragido é defendido pela mãe, uma empregada doméstica que é chamada de “índia” pelo narrador, ou seja, alguém “do povo”. Nosso narrador simpatiza com a história mas logo é surpreendido pelo poder da imagem e da dissimulação:

Aproxima-se o repórter da TV Promontório dizendo "ouvimos também a mãe do principal suspeito". Aí a índia perde a razão, agarra as lapelas do repórter e desata a

---

<sup>170</sup> <<http://bdtd.ibict.br/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

<sup>171</sup> <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2015.

chorar no microfone e berrar "ele não é criminoso!, meu filho é um moço decente!", mas o cameraman, que está trepado no capo da camionete, grita "não valeu, não gravou nada, troca a bateria!" A índia pára de chorar<sup>172</sup> (...) (BUARQUE, 1991, p.44).

Atordado, o protagonista não encontra lugar em meio a esse mundo degradado no qual na tentativa de aproximar-se de um possível conhecido é esfaqueado no meio da rua. Para o crítico, essa “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora inventada para o Brasil contemporâneo, cujo livro [Chico Buarque] talvez tenha escrito” (1999, p.181). Aceitando a ideia de que o narrador de *Estorvo* é um personagem de 68, o que temos em *Benjamim* é a realização dos comentários críticos de Schwarz (1999) na figura do protagonista atormentado pelo seu passado. Porém a não compreensão e a atonia do narrador de *Estorvo* são agora mediadas pela terceira pessoa e não ficam menores: a terceira pessoa narrativa acontece porque nosso protagonista não tem condições de contar a sua própria história.

Além desse comentário, Schwarz irá escrever uma resenha sobre o romance posterior, *Leite Derramado* (2009), intitulada “Brincalhão mas não ingênuo”, no caderno Ilustrada da *Folha de São Paulo* de 28 de março de 2009, que viria a ser publicado em seu livro último *Martinha versus Lucrecia* (2012) sob o título “Cetim laranja sobre fundo escuro”. Nesse romance, Eulálio, um senhor centenário, narra em primeira pessoa, ao estilo machadiano, histórias do seu passado que giram em torno do desaparecimento da sua esposa Matilde e de sua tradicional família senhorial. Soma-se a isso o fato de nosso narrador estar hospitalizado: se os motivos que o levam até lá não ficam claros, a ideia de que ele possa estar à beira da morte fica subentendida e é confirmada ao desfecho da narrativa. Para o crítico, o livro é “divertido”, de “análises memoráveis”, e se ele poderia ser um romance histórico ou uma saga familiar, não o é de fato, pois “o pano de fundo contemporâneo talvez seja a personagem principal” (p. 148).

A nosso ver a história de Eulálio marcada pela rememoração, ou seja, temperada pela imaginação, pode ser lida como uma versão da própria história brasileira. Mas uma versão, ou seja, não podemos perder de vista o local de fala desse narrador: uma tradicional família senhorial, à moda do século XIX, com relações pautadas pela cordialidade, pelo compadrio etc. A história que se derrama, para usarmos a metáfora do romance, é a derrocada dessa

---

<sup>172</sup> Grifo nosso.

família que não encontra lugar em meio a um país em crescimento industrial e urbano sendo o desaparecimento de Matilde seu fio condutor. Dessa forma, Eulálio, um filho de senhor de escravos “fora do lugar” em 2007 (ele nasce em 1907), constrói essas memórias marcadas pelo seu deslocamento no tempo em que se encontra: a contemporaneidade, que é nossa, do leitor, funcionando assim como artimanha para transformar os disparates do senhor racista e senhorial em piada.

Já o romance *Benjamim* foi objeto de estudo de Marcelo Ridenti em um dos capítulos de seu livro *Em busca do povo brasileiro* (2000). Em “Visões do paraíso perdido: sociedade e política em Chico Buarque a partir de uma leitura de *Benjamim*”, Ridenti (2000) propõe um balanço da dimensão sócio-política do trabalho de Chico Buarque, centrando-se no romance mas partindo de uma categorização referente à canção. Essas categorias, desenvolvidas a partir do trabalho de Adélia Bezerra de Meneses (2006), do início dos anos 1980, seriam o lirismo nostálgico, a crítica social e a variante utópica, marcas da produção cancionista do autor que agora se reatualizariam no romance com um diferencial: a variante utópica seria esvaziada, “expressando a perplexidade da intelectualidade de esquerda no fim de século” (p.230). A leitura feita propõe-se então a dimensionar a questão política no romance e o autor avisa que aspectos formais serão deixados de lado para que a discussão prossiga. Dessa forma, o central na argumentação é o enredo disposto.

Segundo o autor, a expressão política do romance talvez não seja intencional e sim “sem querer”. O sociólogo corrobora a afirmação com uma declaração do próprio Chico Buarque:

Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio [...] Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. [...] A vivência dá a carga oposta à solidão e vem na solidariedade – é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não-intencional: faz parte da minha formação compreende – igual aos outros da mesma geração – jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro [Eduardo Gomes, candidato liberal à Presidência da República em 1950, derrotado por Getúlio Vargas] por causa dos meus pais contrários ao Estado Novo (BUARQUE apud RIDENTI, 2000, p.232).

Ponderamos que entendemos que a dimensão política da literatura está também para além do tema, está na forma, na linguagem. Assim, seguindo uma tradição que passa pelos estudos de Antônio Candido e Roberto Schwarz, entendemos que as fraturas externas (políticas, sociais, econômicas) são internalizadas na forma, sendo sua linguagem sempre

política. Da mesma maneira, a intenção do autor coloca-se em segundo plano, visto que a linguagem é sempre passível de inúmeras e díspares interpretações e o autor, como um indivíduo de seu tempo, escreverá, mesmo que não queira, como alguém de seu tempo. Ademais, ao lermos o tema separado da forma corremos alguns riscos se estamos nas mãos, ou na voz/letra, de bons narradores: podemos vir a acreditar em suas histórias. E quando falamos em *Benjamim* somos enganados desde o princípio: se o narrador é em terceira pessoa, observador, ele não tem nada de tradicional, pois abusa do discurso indireto livre e confunde-se com os personagens, colocando em muitos casos o seu juízo de valor nos acontecimentos.

Assim, todos os pensamentos de Benjamim e julgamentos passam pela mediação do narrador, nosso único meio de comunicação com o protagonista e os outros personagens. Ao tratar do romance em seu enredo subtraindo seu narrador, Ridenti acaba por não deixar claro quando fala sobre a obra se está se referindo a Chico Buarque ou a Benjamim, assim como, por vezes, ao aludir ao personagem não coloca na conta que o que sabe sobre ele é mediado pelo narrador. Ou seja, o que sabe é controlado pelo narrador-câmera que permite que tenhamos pouquíssimos discursos diretos no romance, por exemplo. Assim, tratamos do romance de maneira distinta, pois entendemos a questão estética como central na discussão, sem contudo deixar de fora o seu processo histórico. Se por um lado este trabalho é devedor de algumas reflexões feitas por Ridenti, ele pretende ser também um avanço ao dar centralidade a questões de ordem estética.

Pela leitura do sociólogo, o romance se encaixaria na ideia de *romantismo revolucionário* pela presença de um lirismo nostálgico, da crítica social e de um esvaziamento da utopia, categorias que são entendidas como essências daquele romantismo pelo autor. Pelo que já foi argumentado no capítulo 1.1.1, entendemos aqui esse conceito como aquele que possui um olhar de apego ao passado, mas que aposta em um futuro. Se nas produções dos anos 1960 esse conceito se articulava com um imaginário da intelectualidade sobre o povo (o herói idealizado), segundo a leitura de Ridenti, no romance aqui estudado, essa caracterização desaparece dando lugar àquelas variantes citadas.

Então, seguindo as premissas de Menezes (2006), as três fases de Chico Buarque da quais Ridenti (2000) parte para analisar o romance estariam dispostas da seguinte maneira: o lirismo nostálgico seria encontrado especialmente no início da carreira, sendo assinalada por uma saudade do passado e uma esperança no futuro marcada pela imobilidade já que não há

um convite à ação. A variante utópica e a crítica social seriam muito comuns nas chamadas canções de protesto e repressão, sendo que a variante utópica teria se feito presente no momento de maior repressão, nos anos 1970, negando o presente e apostando no futuro. A crítica social seria mais comum no teatro do autor e em algumas canções, o que não impede que as categorias se articulem concomitantemente em uma mesma obra e em tempos distintos aos frisados. Essas categorias serão então estendidas ao estudo do romance com um diferencial: o esvaziamento da variante utópica.

Vendo *Benjamim* como um balanço da esquerda no final de século, o sociólogo situa temporalmente tanto as produções romanescas quanto a virada de Chico Buarque da canção para a literatura articulada com o clima da época. No início dos anos 1990, com as aberturas neoliberais na América Latina e a derrocada dos países do leste europeu não há mais espaço para utopias, o que se refletiria no romance estudado e nas escolhas do autor. Mas como o romance se constituiria como balanço? Pela ótica adotada pelo enredo: em suma, não há futuro na história de Benjamim, só a morte. Somando a visão de Ridenti (2000) ao enredo citado o que temos é o romance como espelho: uma parcela da intelectualidade, desgostosa com os rumos da sociedade, é representada por uma narrativa sem saída, mas que teve um passado:

o paraíso perdido da existência pessoal de Benjamim coincide com os melhores tempos da democracia brasileira e o início da juventude de Chico Buarque. Setores das classes médias, particularmente, vinham ganhando direitos de cidadania, como a liberdade de organização e manifestação, o acesso ao ensino público e gratuito em todos os níveis, enquanto mecanismo de ascensão social, além das possibilidades de financiamento para habitação e compra de eletrodomésticos e automóveis. Depois do golpe de 64, especialmente no período do milagre brasileiro na economia, este último aspecto foi acentuado, em detrimento dos direitos e liberdades democráticas (RIDENTI, 2000, p.239).

Ponderamos essa afirmação pois acreditamos que o romance seja bastante emblemático de um processo histórico específico, mas acreditamos que ao tratarmos dele como um emblema da esquerda referindo-se somente a enredo e à produção de Chico Buarque apagamos impasses do campo estético elidindo articulações que nos permitem avançar na discussão da literatura.

O romance teria como eixo, pela leitura de Ridenti (2000), a continuação do passado no presente, sobretudo em *Benjamim*. Se o passado é uma forma de caracterizar obra/personagem como romântico, o único que se encaixaria em uma visão nostálgica e

romântica do passado seria esse personagem, visto que os outros personagens de relevo (Ariela e Aliandro/Alyandro) têm lembranças amargas que nada tem a ver com o paraíso perdido do protagonista, um romântico que nada tem de revolucionário. Assim consideramos que encarar a presença do passado como a responsável pela caracterização romântica do romance um problema, pois ela não se encontra no narrador, na forma romanesca e mesmo na concepção dos personagens via autor, ela encontra-se em apenas um deles que, para além do protagonismo, é escrito como um indivíduo entre o autocentrado e o patético. Por essas características tão sintomáticas de Benjamim discordamos da aceção de que a “narrativa seria perfeitamente plausível se fosse feita em primeira pessoa”, como *Estorvo*: Benjamim não está legitimado para contar a sua história, ele não possui voz para transformá-la em discurso.

Apesar de não focar no narrador em seu estudo, Ridenti (2000) considera que a crítica social, outra essência do romantismo, é feita através dessa voz narrativa com o uso da ironia. Dessa forma, o narrador criticaria a sociedade, como, por exemplo, com a emblemática cena da gincana na concessionária, ou ainda criticaria o próprio lirismo nostálgico do protagonista. Assim se formaria o romantismo na obra: com a nostalgia de Benjamim, a crítica do narrador, o *romantismo revolucionário* de Castana Beatriz e o prof. Douglas, e o esvaziamento da variante utópica pelo final sem saída. Segundo o estudo, “Chico Buarque retoma uma visão cética da passagem do tempo histórico [...] mais próxima de um desencantamento de mundo no sentindo do romantismo resignado (...)” (RIDENTI, 2000, p. 261).

Se podemos claramente caracterizar Benjamim como romântico, há alguma dificuldade em aceitar a crítica social do narrador como algo dessa vertente. Primeiro porque poderíamos vê-lo como realista, já que em terceira pessoa e segundo porque estamos falando do narrador: funcionando como uma câmera e mediando toda a narrativa, ele não carrega em si quaisquer das características românticas, seja no passadismo, na nostalgia, ou até mesmo na possibilidade revolucionária, para pensar na categoria central. Quanto a Castana Beatriz e seu amante, certamente se encaixem perfeitamente dentro do molde, mas, como bem lembra Ridenti (2000), eles mal aparecem na trama: as lembranças de Benjamim giram em torno do amor/obsessão/ideia fixa por Castana/Ariela e não das atividades ou ideias políticas do casal. O apagamento desse dado, da revolução, funciona como uma ótima forma de caracterizar o próprio Benjamim, um autocentrado descolado da realidade a sua volta.

Como seu livro trata exatamente sobre o imaginário de uma intelectualidade de esquerda, esse é seu foco, e não as obras ficcionais criadas, entendemos que a olhada para o produtor, ou seja, para Chico Buarque, para como ele vê a política, é crucial para o trabalho. Mas ao utilizar como referências para o romantismo tanto o enredo, quanto à forma, quanto o produtor, e encarar a obra como um espelho de certa realidade, Ridenti (2000) acaba por perder alguns dados que poderiam problematizar a categorização do romance e do próprio *romantismo revolucionário*. Entre eles o próprio esvaziamento da variante utópica que poderia demonstrar um realismo cético, tanto pela ciclicidade da forma, como pela posição do autor; o narrador, entidade central de toda narrativa, que nada possui de romântico; a noção de olhar passadista como sendo sempre romântica e não discutindo como essa memória se constrói; ou ainda as disparidades nas posições empáticas de Benjamim e cruas do narrador sobre os desvalidos tematizadas no romance: ali não há (e talvez nunca tenha havido) heroicidade no povo.

Partilhamos da ideia do final sem saída, ou circular, como sintoma de um processo externo, mas que se explica sobretudo pela forma narrativa adotada e não só pelo enredo. Dessa forma, essas leituras irão somar-se às discussões que faremos posteriormente, sendo centrais inclusive para o nosso raciocínio. Igualmente outros romances de Chico Buarque, em especial *Leite Derramado* e *O irmão alemão* entrarão na conta da argumentação em virtude das repetições formais e, por que não, das temáticas. Se o jornalista sente-se culpado pelo desaparecimento de Dulce, as culpas em Benjamim são ainda mais severas: ele amava Castana Beatriz.

### **2.2.1 “EU MATEI A TUA MÃE”: O ACERTO DE CONTAS DO PROTAGONISTA**

“Cinquentão” de classe média conhece jovem parecida com uma ex-namorada do passado, o que o leva a acreditar que a moça é filha dessa ex-namorada, deflagrando assim uma obsessão que acabará por conduzi-lo à morte. Resumidamente, esse é o enredo do romance *Benjamim*, que, assim como *Onde andaré...*, lida com mulheres desaparecidas em um passado traumático. Mas aqui a narrativa policial não é mais possível: enquanto Dulce Veiga, a personagem procurada, está envolta em mistérios (viva ou morta?), ou seja, investigar seu paradeiro faz sentido, Castana Beatriz, a personagem de Chico Buarque

daquele passado nebuloso, já está morta. Ironicamente, assim como o protagonista também estará ao final do romance.

Essa presença da morte está marcada na própria forma do romance: começamos e terminamos a narrativa junto com Benjamim em frente ao seu pelotão de fuzilamento. Ou seja, a circularidade que encontramos em *Onde andará...* se faz presente também aqui, ainda que mais violenta: se o ciclo em Dulce permite o recomeço, nesse romance ele só poderá permitir a repetição, em um eterno retorno de erros e fracassos, e mais mortes. Soma-se a essa forma circular o narrador em terceira pessoa que não funciona como um observador tradicional: movimentando-se como uma câmera, ele foca ora em um personagem, ora em outro, emitindo juízos de valor através do indireto livre, fundindo muitas vezes a sua fala com a dos personagens. Assim, esse narrador-câmera media o que sabemos da história de Benjamim e seus pares, mostrando-se bastante dominador na narrativa, já que ao longo do romance temos raríssimos discursos diretos, e, salvo engano, nunca um diálogo entre personagens é posto dessa forma, apenas aspas marcam as poucas vezes nas quais o narrador dá voz aos personagens. E elas são falas bastante sintomáticas, como veremos a seguir.

Além disso, assim como em *Onde andará...*, teremos um fluxo temporal marcado: sete capítulos que corresponderiam a sete semanas, segundo o próprio Chico: “A história se passa em sete semanas. O tempo da narrativa pode ser calculado pelo intervalo entre os sete capítulos, todos correspondem ao espaço de uma semana” (BUARQUE, 1995). Importante atentarmos que essa marcação temporal não se dá de maneira explícita como no romance anteriormente estudado, logo se faz necessário seguir as pistas: no início da narrativa sabemos que é dia do padroeiro da cidade e apesar de não explicitado onde acontece a trama, a topografia descrita, de morros e praias, nos remete imediatamente à cidade do Rio de Janeiro. Para corroborar, diz o autor em entrevista que suas “cidades são sempre plágios do Rio de Janeiro” (BUARQUE, 1995). Aceitando que a cidade seja o Rio de Janeiro, com seu padroeiro, São Sebastião, comemorado no dia 20 de janeiro, o romance se passaria entre essa data e o início de março. Porém, segundo o narrador o “verão, que as águas de março haviam fechado, mudou de ideia e trouxe o seu vapor” (p.117), ou seja, estamos no final de março. Assim, se não podemos afirmar exatamente em quais datas se passam o romance (o padroeiro é dia 20 de janeiro, se a cidade for encarada como o Rio de Janeiro, e o final do verão é 20 março), sabemos que falamos de algumas semanas de um verão definitivo para o protagonista. Mas se aqui o tempo parece mais diluído, pois não passamos por uma semana frenética, mas

sim por semanas ao lado do personagem principal, na prática, a câmera do nosso narrador e seus movimentos nos envolvem em um andar acelerado, visto que uma sucessão de eventos acontece sem que saibamos ao certo de quanto tempo falamos. Esse caráter frenético é reforçado pelos focos do próprio narrador, que ora evidencia um personagem, ora outro, ora evidencia o presente, ora evidencia o passado.

Essa temporalidade não explicitamente marcada é corroborada pela própria imagem da cidade: se existem praias e morros, há também a miséria e o trânsito infernal, ocorrendo tudo simultaneamente, não em um tempo marcado, mas em um tempo infinito e repetitivo. O próprio fato da personagem Ariela não usar relógios, ou seja, de não controlar seu tempo, tem duas leituras possíveis e adicionais: a violência e o medo de ser assaltada, mas também a rotina repetitiva, afinal, seu tempo é sempre igual. Porém, em nenhum personagem a temporalidade da narrativa se mostra tão presa ao repetitivo quanto em Benjamim, o personagem cinquentão.

Benjamim Zambraia é o protagonista-título do romance. Ex-modelo fotográfico, vive atualmente “à toa na vida” vendo “a banda passar”: seus tempos de glória pertencem ao passado e vive agora entre o chope e o cinema, entre o dinheiro aplicado, “há quinze anos” “admitiu que findavam seus tempos de glória” “aplicou em ouro o capital acumulado” “estipulou que morreria aos 80 e repartiu o lingote restante em lâminas mensais” (p.77), e a Pedra do Elefante. A pedra confunde-se com o próprio personagem: como um Corcovado aos pedaços, é ela a paisagem total das janelas do apartamento de Benjamim, escolhido por ele, que compra o imóvel em 1962 já com o morro a sua vista. A imobilidade da pedra e a sua temporalidade quase estática, afinal, pedras não envelhecem (pelo menos não aos nossos olhos), a tornam uma companheira para o senhor solitário em que ele foi se tornando. Sintomático é perceber que as mulheres da vida de Benjamim ao verem a pedra sentem um misto de aversão ou até mesmo medo, talvez por perceberem que a pedra era ele, e vice-versa.

Mas nem só da pedra e da estaticidade constitui-se Benjamim. Ao reparar que clientes deixaram guimbas de cigarro no mictório, “fascistas”, segundo ele, se compadece dos funcionários que terão que colocar a mão no local sem utensílios adequados. Esse compadecimento chega ao extremo: recolhe as guimbas, mas envergonha-se quando outros clientes percebem a situação. Essa empatia com o subalterno vai alcançar outro patamar quando decide doar suas roupas, em um momento de euforia, para os mendigos que vivem na frente do seu prédio. A ironia: um casal desses mendigos irá assaltá-lo em uma futura chegada

em casa. Essa relação com um outro que é quase invisível aos olhos da sociedade permite que vejamos o personagem com bons olhos, afinal, ele constrói uma relação respeitosa e até caridosa com esse outro. Porém, essas situações nunca se resolvem por completo: se no episódio da guimba ele fica constrangido, na doação a violência com que os mendigos o tratam é quase um aviso: você não está preparado para o mundo lá fora. E é exatamente essa uma das chaves de leitura do personagem: Benjamim é um deslocado, vivendo em um tempo que não é o seu. Guardada às devidas proporções, assim como o narrador de *Estorvo* e o próprio Eulálio, de *Leite Derramado*. E esse desajuste parece ser explicável pelo trauma do passado, Castana Beatriz, “a mulher que arruinou a vida de Benjamim” (p.86); ou: a mulher que teve a vida arruinada por Benjamim.

Se o personagem revela-se como deslocado em seu tempo, Ariela Masé sente essa difícil temporalidade de outra forma. Jovem, com vinte e poucos anos, corretora de imóveis, vinda do interior e casada com Jeovan, um ex-policial. Vulgarmente sedutora e apática, envolve-se quase por inércia com os homens a sua volta: Zorza, Aliandro/Alyandro e Benjamim. A relação com o marido é marcada no presente pela violência física dele e simbólica dela: paraplégico, Jeovan só tem controle sobre a esposa ao sentenciar a morte de seus casos com a ajuda dos amigos policiais, enquanto ela revida nas histórias em que lhe conta. Ao ser estuprada por um de seus clientes, por exemplo, aumenta os detalhes do acontecido. E nesse instante nasce uma “tradição” do casal: do assassinato daqueles que se envolvem com ela, seja à força, seja voluntariamente, mas sempre com a conivência dela. No desenrolar da trama, Ariela irá se transformar na ideia fixa de Benjamim pela semelhança com Castana Beatriz, sua ex-namorada, o que o leva a pensar ser ela filha de Castana, algo que nunca é comprovado ao longo do romance.

Os demais amantes de Ariela, distintos em suas trajetórias, corroboram esse senso de uma temporalidade especialmente difícil de compreender. De um lado, Zorza, que tem um papel mais lateral no romance, é amante de Ariela, casado e com dois filhos. Gerente de uma concessionária de veículos, fato que garante o flerte com a moça, é responsável por uma das cenas antológicas do romance: ao organizar uma gincana na loja, uma das equipes participantes traz uma girafa de verdade para o evento:

Em vez de bater palmas, o público vira-se de costas para o palco e produz um “oh”: acaba de entrar no pavilhão uma girafa, que quatro atletas de peito nu procuram guiar por meio de quatro cordas cruzadas em volta do pescoço dela. (...) A

caminhada da girafa é cada vez mais obstruída pelas pessoas que se intrometem no percurso, muitos com crianças no colo, para se fazer fotografar ao seu lado (p.44).

Enquanto todos parecem encarar o episódio de maneira natural, aos olhos do leitor, como uma pista deixada na narrativa, o absurdo: tendo como premiação um carro, a lógica da disputa escancara quem regula as relações, o “deus” mercado. Assim, a lógica do mercado está atrelada à lógica do absurdo, como uma metáfora de um tempo incompreensível.

Por outro lado, Aliandro Sgaratti, que em consulta a uma numeróloga muda seu nome para Alyandro, é um personagem bastante interessante: filho de uma prostituta, cresceu praticando pequenos e grandes furtos, até que se tornou pastor e agora é candidato a deputado federal. Supersticioso, carrega consigo contas, búzios, figas e rosários, além, é claro, de uma grande corrente de ouro pendurada no pescoço. De delinquente juvenil a político, Aliandro “convenceu-se de que se acatasse as estatísticas, moraria até hoje nas palafitas, estaria tuberculoso, seria semianalfabeto” (p.31). Ao mesmo tempo, o político que o personagem se tornou ergue-se como um simples golpe de marketing: “Alyandro Sgaratti, o companheiro xifópago do cidadão” (p. 71), propaganda da qual faz parte o próprio Benjamim, tentando ganhar um dinheiro, interpretando Diógenes Halofonte, professor e cientista social, que entra como um “nome de peso” para legitimar o candidato. O personagem é uma figura de duas faces: por um lado, sobrevive à miséria, mostra-se vencedor e empreendedor, bem ao gosto das narrativas de sucesso campeãs de bilheterias; por outro, mostra-se picareta, dissimulado, capaz de mentir sobre política e religião para seu favorecimento pessoal.

Esses três personagens, Benjamim, Ariela e Aliandro/Alyandro são focalizados pela lente narrativa<sup>173</sup>, e formam o triângulo que irá delinear o futuro de Benjamim, ou seja, a sua condenação no presente. Por outro lado, um outro triângulo determinou a condenação via passado: Benjamim, Castana Beatriz e o professor Douglas Ribajó.

Ela, namorada de Benjamim nos anos 1960, era modelo fotográfica como ele, mas pertencente a uma classe social distinta: de família tradicional, tem seu namoro contestado pelo pai protetor, para quem o namorado da filha é só mais um artista interessado em seu dinheiro. Nessa época, Benjamim era famoso como modelo e também nas rodas de amigos na praia. Mas com o envolvimento de Castana “num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina” (p.55-6), a história se

---

<sup>173</sup> Zorza também será focalizado mas brevemente e somente no desfecho de seu caso com Ariela.

modifica: Castana apaixonou-se pelo professor Douglas Ribajó e abandona Benjamim, vindo a participar das organizações de esquerda. Essa escolha sela seu destino e o do professor: a vida clandestina e o posterior assassinato pelo Estado repressor.

A questão crucial no romance se dá no que é revelado aos poucos por Benjamim pela mediação do narrador: o sentimento de culpa que o atormenta no presente em função do encontro com Ariela. Esse sentimento se origina de uma delação feita pelo personagem que teve como desfecho a morte de Castana e do professor há cerca de 20 anos atrás. Porém, essa culpa só se faz presente a partir do encontro com Ariela, que traz, além dessa culpa, as lembranças do “paraíso perdido” de Benjamim: os bons momentos do namoro transcorrido entre 1962 e 1967, e a obsessão por Castana rediviva na jovem.

Mas essa lembrança não é dada à primeira vista. Ao ver Ariela em um primeiro momento, não há qualquer relação com o seu passado, mas “quando ela acaba de passar”, percebe que o “riso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar” (p. 13). Como um nome que fica na ponta da língua, mas teima em não aparecer, anseia por revê-la, para que então possa congelar a sua imagem e assim procurá-la entre seus guardados, pois já sabe que recorrer somente à memória “é inútil”, precisa é confrontá-la com “antigas fotos” (p.23). Essa necessidade da imagem é uma constante no romance, seja pelo narrador-câmera, seja pela memória de Benjamim, seja pela vaidade dos personagens. Podemos dizer que o romance se constrói pelas imagens em movimento que se contrapõem à imobilidade de Benjamim, reforçando uma característica que já estava presente em *Estorvo* e foi assinalada por Schwarz (1991): o mundo da imagem compõe o romance.

Ao remexer em suas pastas, confessa: “não aposte nos anos 50, onde ele era jovem demais, e descarte os anos 70 em diante, que não valem mais a pena” (p.21). Ao se deparar com uma foto específica afirma: “Sim, é ela, sem dúvida, é ela, Castana Beatriz” (p. 23). Porém, “passada a comoção da descoberta, Benjamim admite que as feições da moça hoje avistada não remetem de imediato a Castana Beatriz. Ele precisaria que Castana Beatriz o encarasse como fez a moça no restaurante e depois na galeria” (p.24).

Dessa maneira, pela própria confusão da memória de Benjamim ficamos em dúvida se o problema está em elas não serem de fato parecidas ou na própria falha da recordação de uma imagem que se perdeu no passado, se gastou na memória. O personagem ainda não sabe ao certo se as duas mulheres realmente se parecem, mas é importante atentar que a Castana do passado deve ter a idade da Ariela no presente, ou seja, duas mulheres jovens, morenas, com

cabelos cacheados etc. De maneira geral, mulheres de aspectos comuns. Mas enquanto Benjamim divaga sobre a namorada do passado “passam-se sete anos pelo rosto de Castana Beatriz durante o minuto em que” a “contempla” (p.24).

Essa marcação temporal permite que delineemos o arco de convívio entre eles e por consequência o afastamento definitivo, mas ainda não sabemos o porquê. Após essa curta contemplação “Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz” (p.24). Entre o duvidar da semelhança e acreditar nela (mais do que isso, dar o passo adiante e afirmar ser uma filha da outra), o personagem relembra sua relação com a ex-namorada e esse relembrar pode tanto ter funcionado como um ativador daquela imagem esmaecida no seu passado, que permite ver Ariela em Castana, quanto como um ativador daquele passado glorioso, que projeta Castana em Ariela. Nesse jogo, não teremos um ganhador.

A partir desse momento o personagem transforma Ariela em uma ideia fixa e fica claro para nós leitores que isso se dá pela semelhança entre ela e o seu amor da juventude. O deflagrador primeiro dessa obsessão será revelado paulatinamente pelos rastros de memória deixados por Benjamim (ou, podemos dizer, pelo narrador?). Seguindo essas pistas, vamos descobrindo a relação entre ele e a ex-namorada e os acontecimentos daqueles anos 1960 que permitem com que Castana seja vista, por G. Gâmbolo, o publicitário com amigos militares, responsável pela campanha de Aliandro/Alyandro e amigo de Benjamim de longo data, como a “mulher que arruinou a vida de Benjamim Zambraia” (p.86), conforme mencionada anteriormente. Esses rastros deixados formam um mosaico que se fecha somente ao final da narrativa. Assim esse recordar-se do passado por Benjamim é um revelar-se para nós.

Após acreditar na filiação de Ariela, passa a procurá-la pela cidade, encontrando-a em diversos momentos, mas nunca tendo uma posição ativa: não dirige-se a ela, apenas a vê, e ao vê-la revê Castana e seu passado, e passa a projetar seu futuro de acordo com esse passado. Nessas articulações, agrega Castana e Ariela em uma única pessoa, misturando os tempos, e deixando vestígios daquele passado que veio para o atormentar. Em uma das cenas em que segue Ariela, Benjamim “conclui” que ela “foge dele ao estilo da mãe”, que “mais se fazia perseguir do que fugia de fato” (p.45). A moça, nesse momento, nem sabe quem é Benjamim. E este, começa aos poucos a revelar o dia fatídico da delação, que será completado posteriormente.

Assim, na sequência narrativa a lembrança: “pois se naquele dia longínquo Castana Beatriz se virasse e olhasse Benjamim na cara, e lhe ordenasse que não a seguisse mais, ele

não seria inconveniente. Mas quando ela tomou um ônibus no centro da cidade, talvez a divertisse saber que Benjamim a vigiava de uma padaria” (p.45). Enquanto revive o passado, busca desculpas para o que aconteceu: se Castana tivesse feito outra coisa, nada daquilo teria acontecido, em uma tentativa de redimir-se consigo e também com Ariela. Mas o que não teria acontecido? Ao longo da narração, teremos pistas do que aconteceu, para então ao final termos a memória em sua completude. Mas o quão completa é essa memória se, na mistura dos discursos, surge uma dúvida: quem busca as desculpas é Benjamim ou o narrador? Essas ambiguidades nos discursos são bastante comuns no romance, o que formalmente acaba por envolver o leitor no jogo narrativo: mesmo sendo uma terceira pessoa, o narrador é capaz de nos enganar.

Assim, entre o narrador e os personagens, vamos aglomerando os vestígios deixados: ao rever lugares antes conhecidos, Benjamim dá mais pistas sobre o episódio e sobre o seu próprio ato de rememorar: “Assim como o objeto da memória apaga aos poucos os seus contornos, a rua 88 reduz-se ao que dela recordava Benjamim: o sobrado verde-musgo onde Castana sumiu para sempre” (p. 47). Até então não sabemos o que se passou, mas logo após o reconhecimento do local, um novo indício começa a apontar para o caminho concreto do fim de Castana:

Estaca, presumindo que seus ocupantes apontam em sua direção (o dedo, o fuzil, a metralhadora). Antes que lhe façam perguntas, Benjamim joga-se contra a viatura, mete metade do corpo pela janela, dita seu nome e espicha um extenso porta-documentos sanfonado, feito baralho de mágico. O motorista examina a miniatura de automóvel dourado que lhe caiu entre as pernas, depois aciona o taxímetro e pergunta aonde deve conduzir o cavalheiro (p.48).

Ao rever o sobrado verde-musgo do passado, Benjamim mistura os tempos e, ao ver um carro ao seu lado, imagina ser uma viatura policial. “O dedo, o fuzil, a metralhadora” e o medo pressentido no personagem permitem que o leitor comece a desvendar o sumiço de Castana. Mas quando o personagem vê as mãos de Ariela e tem a “impressão de que aquela poderia ser a mão de Castana Beatriz, se Castana Beatriz vivesse hoje” (p. 59), sabemos que não há sumiço e sim morte.

Nesse jogo de lembranças e de discursos que revelam e desvelam o passado e o protagonista, reflexões sobre o próprio ato de rememorar são expostas pelo narrador:

É possível que os momentos que acabamos de viver subitamente se apaguem na nossa consciência, e se transformem em medo, desejo, ansiedade, premonição. E naquilo que temos por reminiscência talvez esteja um destino que, com jeito, poderemos arbitrar, contornar, recusar, ou desfrutar com intensidade dobrada (p.53-4).

Aceitando essa premissa de que os momentos que vivemos podem se apagar da nossa memória, transformando-se em outra coisa e as nossas reminiscências podem ser controladas, contornadas, podemos dar até certo salvo conduto para Benjamim, já que o mau momento do passado retomado no futuro pode ser (re)aproveitado a seu bel prazer, como ele de fato faz. Da mesma forma, percebemos, e ele mesmo percebe, que a sua memória é manipulável: “No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado (...) No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo. Não podendo se desatrelar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável” (p. 54). Em um jogo paradoxal no qual o que pode ser mudado é o passado já escrito e não o futuro por escrever, Benjamim parece deixar claro que suas memórias são negociações que não derivam diretamente da realidade, ao passo que seu futuro é inexistente. Em contrapartida, se podemos desconfiar das memórias do personagem, ao se ver como culpado, ou pelo menos, com uma mirada culposa, aderimos ao seu discurso pela verossimilhança construída pelo tom de confissão com o qual o personagem se relaciona com o passado.

Somente após conseguir se aproximar de Ariela, e viver em estado de euforia, Benjamim admite para si mesmo e para seus leitores: “Eu matei a tua mãe” (p. 98), em um dos raros momentos de discurso direto no romance, deixando bastante claro que o nosso narrador deseja marcar a fala de Benjamim como sendo de fato a fala do personagem, e não um julgamento seu.

Essa aproximação com Ariela se dá sobretudo pela atitude dela: ao imaginar que seria ele um artista famoso<sup>174</sup>, lhe pede um autógrafo. Impulsionado pelo acaso (figura que parece se fazer presente em toda a narrativa, ou ao menos assim quer se fazer pensar), a relação deles flui de maneira que Ariela decide (ou é impelida a) morar com ele, mas nunca aparece naquele encontro definitivo. Somente quando não tem mais a quem recorrer reaparece e serve como isca para a armadilha que Jeovan e seus amigos armaram.

---

<sup>174</sup> A confusão se explica pela gincana na concessionária na qual Zorza é gerente: umas das equipes traz Benjamim para uma prova quando esse garante ser um artista famoso.

Logo após o desabafo para si mesmo sobre a morte da ex-namorada e sua possível culpa, Benjamim revela que “Castana continuou a morrer durante muito tempo, cada vez que o telefone tocava”. Ironicamente, o personagem se ressentido de nunca ter sido avisado da morte, enquanto também aguarda o consolo dos amigos, que esperava ver “como um pelotão de fuzilamento” (p.98-9). O aviso nunca veio, o consolo também não. Uma das leituras possíveis é que esses amigos já sabiam da responsabilidade de Benjamim, mas os leitores ainda não.

Enquanto busca Ariela/Castana pela cidade, revela que “no passado” “já levou três anos rondando a cidade à procura de uma mulher, e nunca se equivocou” (p.130). Nessa antiga busca, conseguiu encontrar a mulher procurada “embora fosse melhor não ter acontecido: se esfalfara três anos ansiando por Castana Beatriz, haveria de purgar outros dez no afã de esquecê-la”. E admite: “esqueceu-a” “de modo cabal”, resgatando-a “por culpa da filha” (p.131).

Essas lembranças sobre Castana são marcadas por duas visitas ao pai da ex-namorada, o que revela a primeira “delação” de Benjamim, que é a da identidade do professor. Esse episódio é marcado pela invasão da sua casa, pela sua “captura”, acompanhado do medo de estar sendo preso, mas ao final é levado a casa do ex-sogro e não hesita em falar quem é o novo namorado de Castana:

O doutor Campoceste deserdou Castana Beatriz tão logo soube da sua gravidez. Aqueles, aliás, foram tempos difíceis para todos, e não havia razão para Benjamim ser poupado. No meio do trânsito, como amiúde no melhor filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto. Era um brutamontes de colete, e trazia na mão um objeto reluzente que Benjamim custou a definir como um porta-retratos. O estranho apontou para foto tamanho passaporte, torta e diminuta naquela moldura, de um sujeito com o rosto esburacado. Batucou no vidro do porta-retratos e perguntou: “conhece?”. Benjamim conhecia de vista o amante de Castana Beatriz e sabia que, se mentisse, poderia tomar pancadas na cabeça até cair em contradição. Correndo o risco de passar por um cúmplice, falou “é o Professor Douglas Saavedra Ribajó” (BUARQUE, 2004, p. 78-9).

Mas, se podemos chamá-lo de delator, em contraponto podemos afirmar que esse não era um problema do caráter do personagem, que inclusive defende seu rival: ao descobrir a gravidez da filha e que o pai era o prof. Douglas, doutor Campoceste deserda a filha. Nesse ínterim Benjamim defende o rival: “o Professor era bem casado, tinha quatro filhos, dava assistência a Castana Beatriz mas não pretendia abandonar a família” (p.80). Apesar disso,

Benjamim só consegue pensar em si mesmo, na maioria das vezes: ao perceber a fragilidade na qual deveria se encontrar Castana (deserdada pelo pai, grávida de um homem casado), passa a ter esperanças de reatar o namoro: “Quando ela enjoasse de morar em esconderijos e rompesse com aquele professor de vida dupla e rosto varioloso, marcharia ao relento com um bebê no colo” (p. 80). Novamente, a história é sobre ele, e não sobre ela. E a pergunta que ecoa: como ele sabe essas informações sobre o professor?

A memória completa do que realmente aconteceu só se concretizará perto do desfecho da narrativa. Ao finalmente problematizar que nada “garante que Ariela seja filha de Castana Beatriz” (p.132), ele começa a rememorar a gravidez da ex-namorada e a sua segunda visita a casa do doutor Campocelste; na primeira, já havia entregado o nome do novo namorado de Castana, prof. Douglas. Na segunda, Benjamim é avisado de que pode estar sendo vigiado pela polícia que está interessada na captura do casal.

Mas mesmo após o aviso, continua a procurá-la, não deliberadamente, mas de uma maneira quase ingênua, perdido no seu mundo de ego ferido e de esperança de reavê-la. A ingenuidade de Benjamim passa por essa falta de ligação com a própria realidade: Castana está vivendo na clandestinidade há um tempo, mas em nenhum momento ele fala sobre os perigos que ela corre, e sim sobre o que ele sente, o que lhe falta. Sintomático disso é que palavras como “ditadura” e “repressão”, não são mencionadas no romance, o que nos permite pressupor que para Benjamim tudo isso é um detalhe que o afastou da mulher amada. Dessa forma, o personagem que poderia ser visto como ingênuo e boa gente, ganha ares de individualista e alienado. Assim, não parece tomar consciência (ou se recusar a isto, ou mesmo não conseguir fazer isso) do risco em que pode estar colocando a ex-namorada. Ao avistá-la na rua, acaba por segui-la, não sabendo a armadilha que preparara:

Bateu em retirada, e chegando à duna viu assomarem do outro lado duas cabeças, a do Barretinho e a de um indivíduo com barba cortada rente, que no primeiro instante tomou por um mecânico. A seguir atentou para sua camisa pólo, sua barriga inchada, seu cinturão de couro, sua calça de brim e a metralhadora que trazia pendurada na mão direita. No topo da duna, o indivíduo requisitou os documentos de Benjamim, sem lhe apontar a metralhadora. Requisitou com civilidade, mas entre os dedos suados de Benjamim a carteira de crocodilo escorregava feito um sabonete. O indivíduo folheou os papéis de Benjamim com uma só mão, à maneira de jogador de pôquer, e devolveu-os falando “muito obrigado”. Virou-se para o Barretinho, a quem chamou Zilé e ordenou-lhe que deixasse Benjamim em casa. Pelo canto dos olhos, Benjamim relanceou os homens que convergiam de postos esparsos para o sobrado verde-musgo. Antecipou-se a Zilé em direção ao táxi, sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio (BUARQUE, 2004, p.139).

Zilé, conhecido por Benjamim como Barretinho, era há muito taxista de sua redondeza, sendo na verdade um policial infiltrado em busca de informações. Mas Benjamim não questiona, sente apenas “medo de ouvir o início do tiroteio”, prefere ignorar os acontecimentos, com a certeza de que Castana estava sendo morta naquele instante.

Após a revelação para nós, leitores, ou, após a memória completar-se finalmente para um atormentado Benjamim, do que teria acontecido há cerca de 20 anos atrás, chegamos ao derradeiro último capítulo: focado a princípio na figura de Ariela, que deixa a casa de Aliandro/Alyandro em direção ao seu subúrbio já sabendo que colocou seu mais novo amante em maus lençóis, pois a milícia do marido irá atrás dele, e só resta (?) a ela ajudar. Porém, falha ao tentar levar o novo amante para a armadilha: rodeado de assessores, ele vai embora e ela pressente que nunca mais irá revê-lo. Como num acaso do destino, passa pelo prédio de Benjamim: “se entra no edifício de Benjamim, é porque não lhe custa bater à porta, pedir-lhe perdão e suplicar-lhe que lhe dê guarida” (p.157), de antemão já dando desculpas (ela ou narrador?) sobre o motivo de sua visita. Porém, ao deparar-se com a pedra, Ariela foge, e, atrás dela, segue Benjamim, que por uma armadilha do destino e de Jeovan será levado no lugar do candidato a deputado:

Vê Ariela que abre o cadeado e solta a corrente da porta do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem às pressas, porque ela teria deixado a filha em casa de desconhecidos, e ele não poderia se atrasar para uma reunião com os dissidentes. Vê Ariela forçar a porta que está travada na soleira do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez nem namorassem, porque necessitariam examinar uns mapas e discutir a América Latina. Vê a dobradiça que se desprende do batente, fazendo tombar a porta no assoalho do sobrado onde Castana Beatriz e seu amante talvez namorassem com mais fervor, enquanto tramavam derrubar o governo (p.161).

Marcado pela imobilidade e apatia de sua vida, Benjamim age de fato somente em dois momentos de sua vida: no seguir Castana e no seguir Ariela. Nos dois casos, o saldo é a morte. A ironia fica por conta da força do acaso: se naquela primeira morte, é o imponderável (e a insistência de Benjamim em procurá-la) que faz ele reencontrar a namorada, dessa vez é o acaso (e Aliandro/Alyandro) que faz Benjamim reencontrar Ariela. Se esses assassinatos podem ser vistos por um lado como uma armadilha do destino, também podem ser vistos como fruto do desejo dos personagens: Benjamim persistindo na busca pela ex-namorada, Ariela indo até a casa de Benjamim. Destino ou desejo, é a memória dele, a sua armadilha ou

a sua lembrança, que faz com que a casa de sua morte seja a mesma da morte de Castana (se acreditarmos nesse dado). Ou, o ciclo de Benjamim se fecha da morte até a morte: na constituição do sujeito, já que após a morte de Castana, pouco parece ter restado em sua vida. Assim, o romance termina onde começou:

Mas para Benjamim Zambraia soa como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte. Cego, identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traqueia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava (p.5 e p.162).

Segundo Ricoeur (2007), ao tratarmos de memórias, precisamos saber de quem é a lembrança e do que é a memória. Ao fazermos essas perguntas para o romance de Chico Buarque chegamos a duas respostas: a lembrança é de Benjamim, e em menor grau de Ariela e Alyandro; e essas memórias são todas referentes a um passado, sendo o mais sintomático aquele atrelado a Castana Beatriz. Assim para resumirmos o romance: Benjamim lembra de Castana. Mas quem é Benjamim? Quem é Castana?

O primeiro, um senhor deslocado em seu tempo, “esperando a morte chegar”, poderíamos dizer. Ela, o paraíso perdido e a culpa esquecida. O vetor dessa memória é Ariela, que se coloca agindo sobre três fatores: a apatia do presente, a felicidade e a infelicidade do passado, sendo que o primeiro age por contraste com os outros. É importante notar que quanto mais se aproxima de Ariela, vetor da memória e projeção do futuro/resolução do passado, mais se aproxima de uma confissão, “eu matei tua mãe”, diz o narrador em um devaneio. Ou seja, quanto mais revive o passado feliz no presente apático mais culpado se sente: somente nesse momento a memória da morte de Castana Beatriz é completa.

Essa rememoração do que foi esse passado, seja pelo lado positivo ou pelo lado negativo, a temos em função da versão do próprio Benjamim: não temos qualquer versão de Castana Beatriz ou do prof. Douglas. Benjamim é o senhor absoluto do seu passado e o narrador o seu mediador absoluto. Sendo o personagem o único responsável pela lembrança (lembremos nós que mediada por um narrador), o que há de verdade na história? Esse olhar culposos com o qual olha seu passado se dá na fala atual ou se dava naquele passado também? Lembrando Seligmann-Silva (2012, p.64), a memória se manifesta individualmente e é fruto de negociações e conflitos. Assim, primeiramente, se devemos desconfiar de um personagem que se constitui por memórias, não devemos procurar a verdade como dado material: a

memória é também uma invenção, ainda que calcada em uma realidade. Da mesma maneira, as escolhas que a memória faz e que o discurso engendra mostram como essa história o constitui como sujeito. Quanto à culpa, não há dados do passado sobre isso, mas podemos supor que o apagamento de Castana de sua memória é a marca de que essa culpa estava, pelo menos, escondida.

Porém, quando falamos que *Benjamim* se constitui de suas memórias não queremos dizer que o romance é um “romance de memórias”, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo: narrado em terceira pessoa as lembranças e reminiscências dos personagens passaram sempre pelo crivo do narrador, que não tem memórias, ele é forma. Dessa maneira, não sendo o narrador o agente da rememoração o que temos são traços de um romance de memória em *Benjamim*, o que não diminui a importância da categoria para a análise.

Podemos assim dizer que *Benjamim* se apropria de características de um romance de memórias, diferentemente de outro romance de Chico Buarque, *Leite Derramado* (2009). Nesse romance a memória é pedra fundamental: Eulálio, o narrador em primeira pessoa, perpassa quase todo o século XX brasileiro, falando do alto da sua posição de classe, ou seja, articulando essas memórias com o seu lugar de fala: a “tradicional” família senhorial, ao estilo Brás Cubas. Só que aqui há pose mas não há mais posses, o que é sintetizado na ótima piada: pai rico, filho nobre, neto pobre. A obra pode ser lida como um resumo da nossa elite senhorial que não se adapta ao século XX industrial, mas que mantém seus arranjos cordiais, funcionando como uma reverberação da memória coletiva na individual: em primeira instância o que se narra é a vida do próprio Eulálio. E o leite derramado que dá título ao romance pode ser encarado como o passado imutável, mas não como a memória: essa é mutável e habilidosa, dependendo sempre do olhar presentificado de quem recorda. Assim, se falamos de uma memória que é individual, mas que pode ser recriada, retrabalhada, ela poderá ser sempre relatada de formas diferentes. Nesse romance, o vetor da memória é Matilde, a mulher desaparecida do narrador. Percebam que, novamente, a estrutura narrativa se move em função de um desaparecimento, de uma perda.

O desaparecimento como estruturante da narrativa parece ser uma marca autoral de Chico Buarque: a Castana e a Matilde somam-se, depois do último romance, *O irmão alemão* (2014), os irmãos Sergios Ernest e Domingos de Hollander, o meio-irmão alemão e o irmão brasileiro. Nesse romance, o narrador em primeira pessoa, Francisco de Hollander, busca o

irmão perdido em meio ao Estado nazista enquanto perde o outro para o estado ditatorial. Nenhum deles (re)aparece: se o primeiro conseguiu se safar, o segundo não teve a mesma sorte, entrando para a famigerada lista de “desaparecidos” políticos. Interessante apontar que além dos desaparecidos, chave reatualizada no último romance, quase como uma consciência culpada de geração, outra repetição é a morte que assombra, ou seja, o fim: Castana e Benjamim, Eulálio e Matilde (simbolicamente), Sergios<sup>175</sup> e Domingos.

Além da memória e do desaparecimento como categorias articuladoras, somar-se-á uma outra categoria em *Benjamim* que já aparecera em Caio F.: a testemunha. O personagem vê a chegada dos policiais e ouve os tiros. Juridicamente podemos chamá-lo de testemunha, mas podemos dizer que esse romance se filia a uma literatura de testemunho? Para refletirmos sobre isso, retomamos um conceito amplo de testemunho: ele pode ser feito, via de regra, tanto em primeira pessoa, pelo sobrevivente, como em terceira pessoa, pela testemunha ocular. Essa testemunha, principalmente quando falamos do sobrevivente, ao narrar a sua vivência consegue estabelecer “uma ponte com o “tu” ilhado que existe dentro” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 71) “de si”, pois traumatizada pelo que passou, isola-se e só ao narrar/relatar reconfigurar-se a si e a sua experiência. Para o autor, o testemunho se constitui pelo presente, ou seja, o local do testemunho é a memória, assim parte-se de um agora para reconstituir o que foi testemunhado como partimos do presente para lembrar. Assim, a testemunha restitui a sua humanidade ao narrar.

Mas quando falamos em Benjamim, temos, além das questões teóricas referente à literatura de testemunho, o fato de que o seu lugar de testemunha ocular é marcado por um paradoxo: ele é testemunha e delator, mesmo que quase por fruto do acaso. Além disso, ele não é o sobrevivente, categoria atrelada ao testemunho, ele é a isca da captura, um algoz às avessas. Assim, Benjamim carrega a marca da testemunha mas também a do algoz e a da incapacidade de narrar<sup>176</sup>. Mas, se a literatura de testemunho é uma literatura de cicatrizes, de traumas, não é exatamente sobre isso a história de Benjamim?

Se a categorização de testemunho é um problema a ser resolvido na análise do romance, há outro dado que complica as categorizações mais fechadas: o narrador em terceira pessoa. Como encarar as memórias de Benjamim e como falar de seu ponto de vista (a morte)

---

<sup>175</sup> O narrador só terá notícias do irmão quando este já estiver morto.

<sup>176</sup> Esse testemunho culpado “à brasileira” será um dos pontos centrais a serem debatidos e problematizados no próximo capítulo.

se o filtro é o narrador? Se a lente de Benjamim é o narrador, como é essa lente que filtra os pensamentos e reminiscências do peripatético Benjamim Zambraia?

### 2.2.2 “ONDE ANDARÁ CASTANA BEATRIZ?” ALENTE DO NARRADOR

Em artigo intitulado “O ponto de vista da morte”, o professor Antônio Pasta (2013) reflete sobre uma recorrência estrutural na literatura brasileira: o referido ponto de vista da morte. Para ilustrar seu raciocínio, utiliza, em maior grau, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, mas também de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Segundo a sua categorização, ao mergulhar nos impasses estruturais da sociedade brasileira só um regime de limite, um ponto de vista impossível, seria capaz de dar conta internamente desses problemas.

Seus argumentos se dão a partir da teorização canônica de Roberto Schwarz (1977), as “ideias fora do lugar”: por essa ótica, a lógica interna e ativa da sociedade brasileira teria sido formada pela convivência do regime escravista e capitalista, dois mecanismos excludentes entre si. “Fora do lugar” estão as ideias europeias liberais em meio ao terreno atrasado no qual se assentava a economia da nova república. Essa coexistência, que nada tem de pacífica, fez nascer a famosa “política do favor” na sociedade em formação: de um lado, o escravo, mão de obra e propriedade; do outro, o senhor de escravos, proprietário; entre eles, o homem livre, sem propriedade e sem mercado formal de trabalho, que sobrevive às custas do senhor de escravos.

Contraditório, esse movimento entre escravismo e capitalismo é considerado a nascente de muitos dos nossos impasses, que inclusive sobrevivem até hoje: atrasado e moderno, o Brasil do século XIX se travestia de Europa enquanto escondia a senzala e os escravos de sua vista. Essa “transferência” da ideologia europeia para a sociedade escravista, ou seja, essa formação dual e teoricamente supressora entre si, acaba por criar um sujeito de formações contraditórias e, assim, esse paradoxo irá se introjetar na subjetividade das formas literárias. Em função disso, temos a volubilidade narrativa de um Brás Cubas, que internaliza esse funcionamento externo: do alto da sua condição de classe, o defunto-narrador mudará de ideia a cada compasso narrativo, revelando a sociedade brasileira escravocrata e capitalista, tendo como motor central de suas ações o capricho.

Junto a essa inconstância, agrega-se outra categoria já canônica, a ideia fixa. Segundo Brás, a sua morte foi causada pelo emplasto, a sua obsessão. Na teoria explicitada, essa ideia fixa nada mais é do que a busca do sujeito dual pela completude. Sendo formado por dois mecanismos distintos, esse sujeito age pela volubilidade e pela busca dessa obsessão para se completar. Refletindo sobre o dispositivo da ideia fixa, poderíamos lançar uma primeira questão: Dulce Veiga e Castana Beatriz seriam as ideias fixas que completariam esses protagonistas deslocados e desorientados?

Partindo então dessa concepção, Pasta (2013) alega que esses regimes (o escravocrata e o capitalista) são regimes de concepção de si: o primeiro, o indivíduo moderno e isolado; já no segundo essa concepção apaga-se, sendo o escravo uma continuação do senhor/do clã, e vice-versa. Como funcionaria então uma sociedade que exige a individualidade pelas ideias liberais e concomitantemente a apaga pelo regime escravocrata? Como estabelecer relação de alteridade se ela é negada por um lado e exigida pelo outro? Seguindo o raciocínio do professor, o jogo se daria pelo reconhecer o outro e não o reconhecer, com a convivência dessas duas concepções através de negociações subjetivas. Dessa forma, essa passagem de um ao outro é que movimentaria a volubilidade de Brás Cubas, por exemplo. E mais: essa passagem coloca Brás nascendo pela própria morte, já que nosso defunto-autor, e não autor-defunto, frisa Pasta (2013), nasce enquanto narrador na hora da morte, carregando em si a dualidade de ser e não ser. A esse movimento, chama o professor de *regime do limite*: sendo e não sendo, morto e vivo.

Essas narrativas do limite se desenvolvem então a partir da morte da consciência narrativa: é no saber-se morto (ou no saber-se a caminho da morte) que eles se constituem enquanto narrador. Se ele se constitui pela morte, só pode narrar por esse ponto de vista, ou seja, sem a morte esse narrador não existe. Assim, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são a formalização de um impasse no narrador: fundamento prático do romance é o sujeito moderno, que inexiste no Brasil, o sujeito é dois em um e esse é um ponto de vista impossível, também ele o ponto de vista da morte. Esse ponto de vista agiria sob o sujeito pela supressão (sendo dois ao mesmo tempo, precisa fazer um jogo de anulação entre os sujeitos que o constituem); sob a forma, pelo ponto de vista impossível; e sob a História, Brás Cubas, por exemplo, está dentro e fora do seu tempo, assim, para Pasta, esta é uma transposição narrativa do processo formativo brasileiro, que conhece e desconhece a distinção entre o tempo passado e o tempo presente.

Ao falamos de passado e presente convivendo ao mesmo tempo no Brasil, pensamos primeiramente nos nossos problemas estruturais que permitem que o arcaico e o moderno convivam nos nossos processos sociais e econômicos, dado que é marca da formação e do desenvolvimento da nossa sociedade. Assim, se no século XIX, o regime escravocrata coexistiu com o capitalismo e as ideias liberais europeias, no século XX, a modernização conservadora, chama a atenção Pasta, também segue a mesma lógica. Lembremos: um processo de modernização, ou seja, de investimentos em industrialização, urbanização etc., que não destruiu os elementos tradicionais da sociedade pré-industrial e que mantém o poder nas mãos das grandes elites oligárquicas. Seguindo o raciocínio, *Terra em Transe* seria a formalização paradoxal do momento da modernização conservadora: Paulo Martins, o poeta à beira da morte, e Diaz, o político populista, são o duplo do jogo de concepção de sujeito. Na supressão de um e de outro, não há transformação possível, pois as oscilações entre os dois polos são intermináveis.

Assim o *ponto de vista da morte* nasce dos impasses estruturais (coexistência de mecanismos opostos) da sociedade que emergem na forma literária pelo foco adotado: um ponto de vista impossível. Somam-se a isso a ação volúvel do narrador, que carrega dois em si mesmo, e assim busca a completude através da “ideia fixa”. Esse dispositivo irá atravessar a literatura brasileira, e assim poderemos encontrá-lo em *Onde andar...*, *Benjamim*, *Leite Derramado* e *O irmão alemão*, por exemplo. Pensando apenas nos romances buarquianos, Castana Beatriz, Matilde e Sergios Ernest são as obsessões de nossos narradores/protagonistas. Se aceitamos a ideia de Pasta, da busca da ideia fixa como completude de sujeitos divididos/incompletos, Benjamim, Eulálio e Francisco buscam “atar as pontas da vida”, como Bento Santiago: guiados pelas ideias fixas, narram (ou são narrados) suas vidas até as suas mortes. Em Benjamim e Eulálio, da morte simbólica aos desaparecimentos até a morte real. Já Francisco de Hollander, se não morre na narrativa, o encontro de vestígios do irmão na velhice pode ser encarado como um fim simbólico, o nó final.

*Benjamim* atende a alguns requisitos nessa categorização proposta por Pasta (2013) partindo de Schwarz (1977): morte e ideia fixa. O problema do romance, da dificuldade de encaixá-lo no raciocínio, se coloca no narrador: quem está na iminência da morte é o personagem aparvalhado, quem narra é uma terceira pessoa. Assim, apesar da morte, o narrador de Benjamim permanece vivo e teoricamente não precisaria da morte para constituir-

se enquanto narrador. Para podermos refutar ou atestar essa teorização na forma do romance de Chico Buarque precisamos acompanhar os movimentos da estrutura formal.

Já sabemos que o romance inicia e termina com um fuzilamento: “O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo” (p.5). A oração seguinte não por acaso é uma adversativa: “Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo”. Se para quem vê/narra há “um único estrondo”, para o personagem a percepção é outra, e o narrador sabe disso. Essa constatação permite-nos perceber já de saída a ótica adotada pelo narrador: em terceira pessoa, ele observa os acontecimentos, mas adotará focos diferentes ao longo da trama, deixando-nos antever sentimentos e percepções de certos personagens, e confundindo-se com eles. Porém, o narrador não revela somente aos personagens, revela a si enquanto forma. Assim, essa sequência narrativa será marcada por uma série de tempos verbais distintos:

e ele **seria** capaz de dizer em que ordem *haviam* disparado as doze armas ali defronte. Cego, **identificaria** cada fuzil e **diria** de que cano *partira* cada um dos projéteis que agora o *atingiam* no peito, no pescoço e na cara. Tudo se **extinguiria** com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim *assistiu* ao que já *esperava*: sua existência *projetou-se* do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme **poderia** projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez *resultasse* mais aceitável. E ainda **sobraria** um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que **preferiria** esquecer, as imagens ricocheteando no bojo do seu crânio. O prazo se **esgotaria** e **sobreviria** um ultimato, um apito, um alarme, mas Benjamim **entenderia** como ameaça de criança, contando até três – um... dois... dois... dois e meio... – e se **deteria** mais um pouco em momentos que lhe *pertencia*, e que antes não *soubera* apreciar. **Aprenderia** também a penetrar em espaços que não *conheceria*, em tempos que não *eram* o seu, com o senso de outras pessoas. E súbito se **surprenderia** a caminhar simultaneamente em todas as direções, e tudo **alcançaria** de um só olhar, e tudo o que ele *percebesse* jamais **cessaria**, e mesmo a infinitude **caberia** numa bolha no interior do sonho de um homem como Benjamim Zambraia (...) (p.5-6)<sup>177</sup>.

Concomitantemente ao uso de verbos no pretérito perfeito e imperfeito, que indicam algo que de fato aconteceu, o narrador utiliza o futuro do pretérito: **seria**, **identificaria**, **diria**, **extinguiria**, **poderia**, **sobraria**, **preferiria**, **esgotaria**, **sobreviria**, **entenderia**, **deteria**, **aprenderia**, **surprenderia**, **alcançaria**, **cessaria** e **caberia**. A escolha do tempo verbal é sintomática, pois falamos de um tempo verbal, que, segundo Lindley e Cintra (2001, p.462-3), pode “designar ações posteriores à época de que se fala”, “expressar incerteza” ou se referir “a fatos que não

---

<sup>177</sup> Grifos nossos.

se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão”. Poderíamos encarar a construção aceitando a primeira premissa: após ouvir o rufo, Benjamim foi capaz de dizer, identificou, disse, etc., mas sendo um tempo verbal sobremaneira de dúvida, impossível não olharmos para as suas outras definições e constatarmos que talvez o personagem não houvesse feito nada disso: ele seria capaz de dizer se, ele identificaria se, tudo se extinguiria se, o filme poderia projeta-se se, etc. Se Benjamim “assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos” (p.5), nós não sabemos: ao longo da narrativa, não sabemos a vida do protagonista, sabemos a morte, ou seja, os motivos que o levaram a estar em frente a um pelotão de fuzilamento. Assim, podemos considerar que os juízos são do próprio narrador.

O uso do futuro do pretérito como forma de demonstrar hipóteses não realizadas será utilizado em outros momentos do romance, o que corrobora a nossa conjectura:

Ele convenceu-se de que, se acatasse as estatísticas, **moraria** até hoje nas palafitas, **estaria** tuberculoso, **seria** semi-analfabeto, ou quem sabe **trabalharia** na construção civil, frequentaria o culto, **pagaria** o dízimo, ou quem sabe **lavaria** cloacas, teria sete filhos de mãe alcólatra, e em todo caso jamais **conheceria** a carne rosada da lagosta, sua consistência de mulher jovem” (p.31).

A descrição refere-se a Aliandro/Alyandro e a vida da qual fugira. O foco durante essa explanação é o próprio personagem, assim essas conclusões partem dele: ele convenceu-se. Mas no capítulo inicial, ao utilizar esse tempo verbal em consonância com outros, o narrador revela mais do que sua posição de observador: revela o seu comportamento, mesclando-se ao personagem.

Em posfácio ao romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, Silviano Santiago alega, partindo de definições de Lindley e Cintra (2001) sobre o referido tempo verbal que “o futuro do pretérito é o mais evidente sinal da frustração e da insularidade do ser humano miserável no universo de Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 2008, p.298). Aceitando essa premissa, poderíamos pensar quem é miserável no romance e para quem é miserável, além de pensar: a frustração é de quem? Se ainda não podemos afirmar que a miserabilidade se refere ao nosso protagonista, podemos estipular que a sua percepção se dá pela voz narrativa.

Essa ambivalência nos tempos verbais será utilizada com propriedade pelo narrador. Em outra oportunidade, ao lembra-se da relação com Castana e tentar remediá-la alterando a própria recordação desse passado diz:

Pois agora Benjamim **deixará** de ter convidado Castana Beatriz ao apartamento. **Terá dormido** com ela somente a beira-mar **Terá ignorado** o pai, que fingia ignorar o namoro (...) e que nas raras vezes em que viu Benjamim, virou o rosto. Uma noite Benjamim o viu fumando na poltrona (...). Enxotou Benjamim e embarcou Castana Beatriz no primeiro avião para a Europa. Benjamim foi de cargueiro em seu encalço (...). Pois agora **não terá mais viajado; terá fechado** as janelas e acendido incensos, e **terá trazido** para o seu apartamento as amigas de Castana Beatriz (...) com isso Castana Beatriz **terá voltado** correndo da Europa, **terá aceitado dormir** na cama de Benjamim de janela aberta, e também **terá se afeiçoado** à Pedra (p. 55).

O devaneio do personagem é marcado pelo futuro do presente composto que, diferentemente do futuro simples (que marca algo que acontecerá), exprime incerteza. Assim, ainda restam dúvidas e possibilidades nesse passado inventado, mostrando que ou Benjamim é incapaz de construir uma memória positiva ou esse é um juízo do próprio narrador.

Dessa forma, nessa ambivalência, conhecemos Benjamim e seu narrador. Podemos inferir, ao longo do romance, que o personagem é aparvalhado, egocêntrico, alucinado etc., mas também ingênuo e “boa gente”. Também deduzimos a culpa que o sufoca e sabemos que essa culpa é algo bastante pessoal: não há qualquer menção à “ditadura” ou “repressão” no romance, assim como não há qualquer revolta do personagem com o estado ditatorial, o que constitui a sua personalidade passiva e autocentrada.

Essas escolhas formais permitem que desvelamos personagem e narrador, e irão nos dar pistas primordiais para os entendermos na estrutura: após a sequência que faz uso do futuro do pretérito (que remete apenas ao parágrafo inicial do romance), o próximo parágrafo inicia com um condicional “Se uma câmera focalizasse Benjamim na hora do almoço” (p.6). Mas essa não é uma condição, é uma certeza: na nossa hipótese, o narrador é ele mesmo essa câmera, movimentando-se de acordo com o fluxo narrativo, assumindo perspectivas diferentes e sendo altamente visual, o que o acopla a Benjamim como uma luva. Explicamos: nosso protagonista tem, em muitos momentos da vida, a “sensação de estar sendo filmado” (p.7). Segundo ele, adquiriu uma câmera invisível desde a adolescência e decidiu “abolir a ridícula coisa” quando o primeiro fio de cabelo branco apareceu.

Benjamim criou um personagem em frente a essa câmera que lhe garantiu sucesso com as garotas e uma legião de amigos. Mas, ao primeiro sinal de deterioração do tempo, abandona a câmera, mas essa não o abandona: somos levados então em um jogo narrativo que coloca Benjamim e o aparelho imaginado que se traveste na forma narrativa em... narrador! Assim, essa câmera ironiza: “[Benjamim] sabe que, se uma lente perspicaz focalizasse sua

fisionomia ao longo daquela semana, surpreenderia um maníaco. Há sete dias Benjamim só faz perguntar pela filha de Castana Beatriz” (p. 35). Mas isso de fato acontece, pois focalizamos o maníaco que o personagem se tornou.

Assim, essa câmera irá dar o tom da narrativa, seja na linguagem, “como se um rosto se projetasse nítido na tela” (p.12), seja na forma, o que faz com que construamos visualmente as cenas, como um filme:

No meio do trânsito, como amiúde no melhor de um filme ou devaneio, ele é arrastado pela recordação da manhã em que acordou com um estranho dentro do quarto (...) saberia que, se mentisse, poderia tomar pancadas na cabeça até cair em contradição. Correndo o risco de passar por um cúmplice, falou “é o Professor Douglas Saavedra Ribajó” (p.78-9).

Mas enquanto romance, e não filme, contamos com a voz narrativa que vai de um personagem ao outro, assumindo as perspectivas. De Benjamim a Ariela a Aliandro a Ariela a Benjamim, e assim por diante. Para termos uma noção do comportamento do narrador, que nesses momentos se porta como um observador, uma câmera mesmo (aquele que transmite a imagem somente): após parágrafos centralizados em Benjamim, volta-se para Ariela que “Vê apenas um velho que ela já percebera no restaurante, e que parece se assustar por encontrá-la ali, porque dá meia-volta e sai andando rápido no meio do povo, mais rápido do que ela julgava que um velho pudesse andar” (p. 19). Ou ainda: “E indica um senhor muito bem vestido que se aproxima olhando fixo para Ariela, possivelmente acreditando que seja ela a fiscal da gincana” (p. 43). O narrador já sabe quem é Benjamim, mas Ariela não, ao mesmo tempo, ao usar o nome da personagem e não o pronome, se tem a impressão que a fala é do próprio narrador. Da mesma maneira, ele narra: “[Ariela] Vê um táxi que acaba de partir, estende a mão, mas o carro já vai longe e está ocupado” (p. 49), por Benjamim. O narrador assume o personagem, induzindo o leitor a crer na sua forma enquanto observador.

Mas esse narrador-câmera mostrar-se-á um narrador bastante presente: praticamente não há diálogos no romance, assim, apesar de funcionar como uma câmera, podendo nos remeter a um filme, a película *Benjamim* deveria ou ser muda, ou ter um narrador. Podemos inferir assim que ou temos um narrador autoritário, ou temos personagens que não são capazes de narrar. Essa problemática parece muito clara ao analisarmos o personagem Benjamim: seria possível ele narrar essa história? Enquanto Eulálio, o narrador de *Leite derramado*, do alto de sua condição de classe, é um patife, ao estilo machadiano, Benjamim é

um sujeito patético. Enquanto o primeiro pode perfeitamente narrar sua vida, o segundo não: a vida de Benjamim precisa ser narrada por outro.

Mesmo sendo o protagonista algo de ingênuo e patético, há alguma empatia criada pelo narrador. No episódio que Benjamim junta as guimbas de cigarro do mictório, pensando nos trabalhadores, além de certa identificação com o ato de solidariedade, não deve ser negada seu valor de classe, afinal, nosso protagonista se preocupa com o subalterno<sup>178</sup> (e mantém uma visão empática com os pobres, “que de tudo sabem tirar proveito” (p.12)). A sequência narrativa irá revelar também que nosso narrador sabe apenas do que focaliza, ou seja, sabe apenas o que acontece onde sua câmera vê: um rapaz entra no banheiro e decide não utilizar “o mijadouro”, e “urina na latrina”. Para o narrador “talvez” o rapaz tenha visto Benjamim ou talvez “evitasse o confronto”, pois “essa é a etiqueta” (p.9). Ou seja, o narrador não sabe de fato porque o rapaz teria tomado essas decisões, ele supõe. Assim como imagina a profissão do referido rapaz pela imagem: “jovem repórter, operador da bolsa, jogador de pôquer, parente egresso de enterro” (p.8). Essas denominações, assim como a empatia de Benjamim para com os funcionários do restaurante, revelam um caráter de classe que já aparecia no romance *Estorvo*: a fluidez das categorias sociais. As diferenças de classe em *Benjamim* são diluídas no andar da narrativa, mas marcadas pela fala do pai de Castana que não aceitava a relação dela com um artista qualquer, como considerava Benjamim. Ao mesmo tempo, Ariela é rebaixada e vulgarizada nas descrições, assim como Aliandro/Alyandro. No contraponto, Castana Beatriz, jovem rica e intelectualizada, e Benjamim, relativamente intelectualizado mas pertencente a uma classe mais baixa.

Os momentos de revelação de juízo do narrador são por vezes diluídos nos personagens, mas por vezes marcados:

(...) Benjamim anda rindo à toa, tem deitado lágrimas com frequência e dá mostras de sinceridade excessiva. Exemplo: a troco de nada, foi dizer a Ariela que não pretendia comprar um apartamento, e com isso jogou fora o pretexto para reencontrá-la. Manteve contato por via de flores e telefonemas e achou bonito confessar-lhe que a havia ludibriado, pois não morava em um casarão com árvores e bichos, mas num edifício populoso. E acrescentou que jamais fora um famoso ator, ao que ela depois de uma pausa respondeu: “Não faz mal” (...) Agora mesmo, ao ouvir dela: “Esta noite eu sonhei contigo”, por pouco ele não declara com deleite: “Eu sou um desgraçado”. Mas se ainda assim ela falasse “não faz mal”, Benjamim num arroubo seria capaz de completar: “Eu matei a tua mãe (p.98).

---

<sup>178</sup> Em *Estorvo*, Chico Buarque já havia colocado situação semelhante, mas que tem final chocante para o protagonista.

Didaticamente o narrador explicita os motivos de achar que o personagem anda pecando pela “sinceridade expressiva”, bem como essa confissão de morte é a única feita por Benjamim e está claramente marcada como sendo uma fala que não pertence ao narrador. Porém, em alguns momentos fica difícil saber quem fala: sendo seguida por Benjamim, “Sozinha na avenida caminha Ariela, ligeira mas não muito. Caminha de queixo erguido como caminharia a mãe” (p.45). Se não sabemos claramente se a afirmativa é de um ou outro, sabemos qual é o tempo verbal: o futuro do pretérito, a possibilidade de acontecer, mas impedida pela morte, que, por ora, só é sabida por Benjamim e talvez pelo narrador. Na sequência narrativa, a lembrança de Castana: “Deteve-se um minuto num projeto de esquina, tirou os sapatos e percutiu sola contra sola para dissipar a areia, ou para que Benjamim a admirasse de perfil uma última vez” (p.46). Como o narrador nunca assume o foco em Castana, poderíamos pensar que todas as menções a ela se referem a divagações de Benjamim, mas se o narrador é câmera e o acompanha, ele também estaria presente naquele passado.

Da mesma maneira que emite julgamentos sobre os personagens, também os faz com o mundo a sua volta: “O doutor Campocesteleste deserdou Castana Beatriz tão logo soube da gravidez. Aqueles, aliás, foram tempos difíceis para todos, e não havia razão para Benjamim ser poupado” (p.78). Simultaneamente, assume a perspectiva de Benjamim como verdade: “Nem Benjamim nem ninguém saberá jamais quem matou Castana Beatriz. As circunstâncias de sua morte permaneceram obscuras, e é provável que, para Ariela, a mãe tenha sido vítima de mal súbito, ou de algum acidente” (p. 100). Primeiro, o peso da História: quando alega que ninguém saberá de como se deu o acontecido o narrador está articulando o que é externo ao romance, o drama dos “desaparecidos” políticos. Segundo, ao enunciar Ariela como filha de Castana, aceita essa filiação, já que a fala é dele e não de Benjamim. Essa aceitação é corroborada ao final do romance com a história da mãe da personagem: “Quanto à verdadeira mãe de Ariela, na casa dos patrões jamais se proferiu seu nome. A índia sabia apenas que tal mulher fora um sacrilégio do homem da foto [que Ariela possui], e fora uma demônia e fora a causa de toda a desgraça” (p.148). Temos duas alternativas: ou o narrador conta essa história para provar que a filiação é real ou faz isso para se justificar ao aceitar o devaneio do seu protagonista.

Nosso narrador se compõe assim de uma terceira pessoa que funciona como uma câmera em um movimento circular, quase espiralado, como o romance *Estorvo*:

freneticamente vamos de um personagem ao outro, de um espaço ao outro e de um tempo ao outro. Se o narrador em terceira pessoa, tradicionalmente, é um narrador distanciado, aqui ele perde esse afastamento: o indireto livre confunde as vozes e o leitor, em um artifício que vai do personagem para o narrador e desse para o personagem. Ao mesmo tempo, ao se travestir de câmera, poderíamos inclusive pensá-lo em um narrador que emularia uma posição observadora, mas não é isso que acontece.

Assim, a problemática da terceira pessoa como narradora das memórias, traumas e das mortes no romance é aquele que, além de dar voz ao aparvalhado protagonista, media as reminiscências e culpas sentidas pelo protagonista. A linguagem é assim elaborada por ele para dar sentido a outrem que não consegue narrar. É na morte de Benjamim que esse narrador elabora a linguagem. Assim, o ponto de vista da morte é de ambos, mas Benjamim não tem a capacidade de transformar isso em discurso.

Retomando o raciocínio de Pasta (2013) se um dos problemas estruturais da sociedade brasileira é a convivência do passado com o presente (escravismo e capitalismo, modernização conservadora), o que significa dizer isso no final do século XX? No texto “Fim de Século” (1999), Roberto Schwarz chama a atenção para o nosso processo de modernização que não se completou, com a desintegração do projeto nacional-desenvolvimentista, o que restou foi a desagregação:

A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da... estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias (p.162).

Sem um projeto coletivo de integração nacional e à mercê do mercado, a pergunta do crítico ecoa. As aspirações de modernização que visavam a trazer uma massa da população para a cidadania fracassaram: do passado agrário ao presente urbano sem perspectivas. O crítico chega a comparar a situação com a Abolição: livres, mas desamparados. Sujeitos monetários, mas sem dinheiro.

No plano estético, o narrador buarquiano se confunde com o personagem em um processo de ambivalências. Assim se constrói a ambiguidade do discurso que carrega em si o passado recalcado e a impossibilidade de futuro. Se o projeto de integração nacional foi interrompido pelo regime repressor, aquele, com a modernização conservadora e a violência

real e simbólica do estado, surge como fantasmagoria desse passado não resolvido. Ao mesmo tempo, com a volta da democracia, aquele projeto não é retomado: não há horizontes de perspectiva, o processo de modernização colapsou, para usarmos a expressão de Kurz (1992), e quem manda é o mercado.

Pela nossa hipótese, o ponto de vista da morte, em um processo de ambiguidade, mescla discursos pois emula na estrutura narrativa, no narrador e no personagem, os impasses do nosso fim de século: passado recalçado e futuro impossível. Assim, a ciclicidade se mostra como estrutura mestra na obra de Chico Buarque: em *Estorvo*, podemos visualizar uma vertiginosa espiral; em *Leite Derramado*, um círculo centenário que sobrepõe as mortes de Eulálio e seu avô no desfecho; em *Benjamim*, uma ciclicidade marcada pelo tempo agonizante e interminável, uma repetição traumática que parece anunciar: não há saída.

### 3 O CONTRASTE

#### 3.1 “E DE SÚBITO A LEMBRANÇA ME APARECEU”: MÁRCIA F. E ARIELA MASÉ

Enuncia o narrador-protagonista de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust: “E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleines* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã” (PROUST, 1981, p. 46). Essas palavras remetem ao imprevisto dessa lembrança, vinda da memória involuntária, que será o deflagrador das reminiscências do narrador, dando o corpo para a narrativa que se constrói em busca daquele tempo perdido: o tempo da memória. Essa temporalidade atrelada ao ato de lembrar será matéria também de *Onde andará...* e *Benjamim*, trazida ao presente por reencontros portadores de memórias apagadas por nossos protagonistas. Assim, como “madeleines” às avessas, já que suscitam a lembrança pelo choque, Márcia F. e Ariela Masé, trarão esses velhos tempos e novas obsessões que transformarão a vida desses personagens.

As similaridades entre as obras são muitas: homem reencontra jovem que o faz recordar de um passado na juventude, cronologicamente nos anos 1960, deflagrando as rememorações que acontecem no final dos anos 1980, início dos anos 1990, provavelmente. Nesses processos, relembram algo esquecido e até mesmo escondido que remete a uma culpa: a delação. Ao mesmo tempo, temos protagonistas que podem ser considerados fracassados: um, desempregado até então, começa a trabalhar no que ele considera o pior jornal do mundo. O outro, vivendo das rendas do passado, não possui ambições ou apontamentos para um futuro. Na forma, no romance de Caio F. temos um narrador em primeira pessoa, e no de Chico em terceira, enquanto em ambos temos a ciclicidade da narrativa trabalhada de maneiras díspares. Ademais, os dois lidam com a matéria narrada bebendo diretamente de outra matriz formal, a cinematográfica. Assim, o que irá afastá-los em definitivo serão os desfechos narrativos e as soluções formais finais.

Porém, para fins de análise, umas das principais similaridades são as “madeleines” às avessas como dispositivos, contudo ao nos aproximarmos delas enquanto personagens perceberemos que não guardam muitas semelhanças, o que se explica pelo próprio horizonte

representado nos romances. Márcia F. é a representante do mundo *underground*, das ruínas de uma São Paulo caótica, empoderada enquanto diva punk e com papel ativo na trama. Já Ariela Masé é a moça interiorana quase sem voz, e que parece aceitar, passivamente, os acontecimentos ao seu redor, se deixando levar quase pelo acaso. Porém, as duas podem ser vistas como a ligação com os paraísos perdidos dos protagonistas, que se referem à juventude de ambos no plano individual, mas também ao período do regime militar no plano coletivo.

Somado a isso, as diferenças reiteradas na cartografia dos romances. *Onde andar...* se passa nessa São Paulo *underground*, na qual transitam os mais diversos tipos, principalmente aqueles que fogem da norma preestabelecida, sejam elas de gênero ou de comportamento. Já *Benjamim* tem como local uma cidade tropical, talvez o Rio de Janeiro, mas que além da paisagem natural é ocupada pelas imagens de uma sociedade desigual e miserável. De um lado o submundo marginalizado, não normativo e apocalíptico; do outro, o mundo normativo mas também marginalizado e não menos apocalíptico. Falamos aqui de dois lados de uma mesma moeda, dois Brasis que se configuram pela narrativa e que lidam com a mesma problemática: a rememoração de um passado traumático que fora esquecido, ou melhor dizendo, apagado em meio a um presente caótico e sem utopias.

Essas lembranças no presente narrativo são trazidas lentamente em ambos os romances: vamos sabendo aos poucos o que de fato aconteceu, ou seja, a memória vai sendo completada ao longo da trama, por partes. Dessa forma, os romances se constroem com mosaicos de memórias através de *flashbacks* daqueles acontecimentos que se inserem no romance enquanto fragmentação formal em *Onde andar...*, no qual muitas vezes esses excertos se apresentam em itálico no texto. Esses *flashbacks*, que nada mais são do que quebras cronológicas na narrativa, são bastante comuns nos filmes de gênero policial, por exemplo, uma das formas engendradas na composição romanesca de Caio F. No romance, há cinco capítulos que são escritos totalmente em itálico, se contrapondo aos outros: as duas lembranças do encontro com Dulce Veiga no passado; as duas lembranças completas de Pedro, o início e o fim do relacionamento; e um trecho do diário da cantora. Assim, essas partes são deslocadas da temporalidade linear do romance e são marcadas formalmente por isso para depois retornamos para o presente narrativo, para a forma convencional e para a linearidade da semana do jornalista.

Já no romance de Chico essas lembranças estão diluídas, passando do presente para o passado rapidamente, como num átimo de memória concretizado formalmente. A partir de

uma situação do presente se passa rapidamente para uma informação do passado, como se a memória involuntária que Ariela suscita acontece durante todo o andamento do romance: a vê-la na rua imagina que correria como a suposta mãe, ao vê-la entrando no sobrado verde musgo retoma a última vez que viu Castana, e assim por diante. Tudo isso mediado pelo narrador-câmera que assume os diferentes focos.

Sabendo então que a memória é forjada em uma relação presentificada, pois é esse o tempo de fala da construção daquilo que é lembrado, o que temos é suscitado por esse encontro com uma nova geração não só como lembrança, mas como a construção dessa lembrança inexistente até então. Assim, o que é rememorado não é o que de fato aconteceu, mas o que desses acontecimentos constituem esses sujeitos. Em linhas gerais: mesmo que possamos considerar que esses personagens não são culpados daquela delação, encarados como delatores ocasionais, a memória que eles compõem sobre o acontecido é culposa. Assim, independente dos atenuantes, individualmente ambos se veem como culpados no agora narrativo: “Eu não tive culpa”, pensa o jornalista; “Eu matei tua mãe”, pensa Benjamim.

Dessa forma, a memória involuntária, típica das situações traumáticas, entendendo aqui como trauma a própria delação e desaparecimento/morte de Dulce Veiga, Saul e Castana Beatriz, é pressentida em sua magnitude já no início desses processos. O jornalista, por exemplo, ao encontrar Márcia F., ela o fará lembrar “num relâmpago”, com “arrepios” que descem “da nuca para os” “braços, estranho feito uma premonição” (ABREU, 2007, p.33). Premonições e arrepios que se repetem ao longo do romance, surpreendendo o leitor e de certa forma até o protagonista. Essas premonições e arrepios parecem indicar o quanto esse passado estava apagado e o quanto dele ainda há a ser revelado. Corroboram com esse recordar doloroso o próprio andamento narrativo, que completa a memória passada somente após deixar vários vestígios dos fatos, como um caminho a ser percorrido até chegarmos (leitores e protagonistas) à “verdade”: a memória completa.

Entretanto, essa memória pode ser enganadora, visto que não há provas de que Ariela seja filha de Castana Beatriz, por exemplo, sendo esse dado produzido pelo próprio Benjamim e por seu narrador. Esse jogo leva o protagonista a, em certo momento, pensar que “ao contrário do que aconteceu há um mês atrás” custa “a reconhecer em Castana Beatriz algum indício de Ariela”. Se poderíamos pensar que o personagem percebeu a armadilha que pode ter feito a si mesmo isso se esvai logo depois: não há mais indício de Ariela em Castana, mas ela “continua sendo o retrato da mãe em movimento. Teria se apropriado dos traços de

Castana Beatriz um a um, como uma noiva que, ao deixar a casa materna, carrega as peças de sua predileção (...). E hoje Castana Beatriz apenas vagamente lembra Ariela, como uma casa de Ariela sem Ariela e as coisas dela” (BUARQUE, 2004, p.110). Assim, a presença de Ariela encoberta a própria lembrança de Castana pela projeção feita pelo personagem.

Acrescenta-se à discussão dessa categoria o dado material local da literatura brasileira. Segundo Luís Augusto Fischer (2009), nossa literatura seria marcada pela profusão de romances de memórias<sup>179</sup>. A lista daqueles que carregam a nomenclatura já no título é vasta: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Memórias de um Sargento de Milícias*, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, para ficamos só em alguns nomes. Se acrescentarmos à lista aqueles que se compõem pela forma da memória: *Grande Sertão:Veredas*, *São Bernardo*, *O ventre*, e tantos outros. Pensando no universo narrativo composto nesta tese podemos acrescentar todos os romances analisados tangencialmente: *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte*, *Não falei*, *Azul-corvo* e *K.*; centralmente, *Onde andar...* e *Benjamim*. Guardadas as devidas proporções todos estão atrelados ao passado e isso configura o seu presente narrativo: inscrevem-se (a si e a outros) nas narrativas pela constituição daquele passado no agora ficcional. Poderíamos compor todo um imaginário daqueles tempos decorridos entrecruzando essas falas, se deslocando entre a realidade manauara, paulista, carioca e até americana. Poderíamos ter versões diferentes que partem de locais sociais de fala diferentes: o jovem estudante, o professor, o jornalista. Ou ainda, mediado pelos narradores, a versão do modelo fotográfico ou do desertor da guerrilha do Araguaia. A teia traçada pelo entrecruzamento desses romances, que se referem um momento histórico específico, permite-nos conceber várias versões literárias sobre um mesmo fato incontornável: a ditadura militar<sup>180</sup>.

Seguindo o raciocínio exposto no argumento, os livros de memórias fixam uma versão sobre os fatos, legitimada por aqueles que os lembram pelo próprio tom confessional, o que diminui a distância entre o enunciador e o ouvinte, através sobretudo de uma narração em primeira pessoa. Essa versão está então atrelada a alguém, a um fato e a um tempo. Ela é

---

<sup>179</sup> Essas ideias estão desenvolvidas em *Literatura Brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM; *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009 e expostas em “Matéria de memória”, ABC Domingo, 1º de fevereiro de 1998.

<sup>180</sup> Relembramos que o romance *Fim* de Fernanda Torres faz o movimento inverso: contorna o fato construindo narrativas que não se constituem por esse acontecimento. O que 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.

configurada como um ponto de vista, podendo assim haver muitos pontos de vista sobre o mesmo acontecimento, pois a memória é individual, ainda que ligada a fatores sociais.

Tendo como pressuposto um comentário de Antonio Candido, que uma literatura só fica madura quando tem memórias em profusão, Fischer (2009) explicita que nossos melhores textos ficcionais foram escritos utilizando dessa matéria: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos. Se acrescentarmos os romances estudados aqui, que foram escritos nos últimos 25 anos, a linhagem de memórias se estende. Para além de comparações qualitativas, tratamos de romances contemporâneos que circundam o tema da ditadura pela forma memorialística. Ou seja, essas elaborações memorialísticas seguem uma linha cronológica que começa no século XIX e nossa primeira tentativa de formação nacional e chega até o século XXI. Então, em uma primeira instância podemos dizer que há algo comum entre esses romances, além do óbvio memorialístico, mas o que seria esse elemento? Retomando o argumento, quem escreve memórias escreve o passado e assim intenta entendê-lo e quem almeja entender o passado deseja saber também a sua origem, simbolicamente representada na busca de uma identidade paterna (ou no seu espelho, a busca do filho/filha).

Quando olhamos para os romances tratados nesta tese, muitos estão ligados à busca paterna: *Dois irmãos* e *Azul-corvo* declaradamente; *Cinzas do norte*, tangencialmente, já que o que está em jogo é mais uma relação conflituosa com o suposto pai até a descoberta do pai verdadeiro. Já Kucinski inverte o espelho: é a busca da filha que guia a narrativa. Por outro lado, cabe-nos frisar que *Onde andar...*, *Não falei* e *Benjamim* possuem outra composição: culpados, esses personagens buscam não suas origens, aceitando a premissa de Fischer (2009), mas o perdão: delatores, prováveis delatores, delatores para a opinião pública, eles precisam de perdão. Enquanto aqueles buscam entender um passado, esses buscam uma quase reversão desse passado.

O romance brasileiro faria então narrativas de memórias para estabelecer uma interpretação do passado e sobreviver no presente. Articula-se a isso o fato de o país ter uma relação conflituosa e conciliadora com seu passado: escravista e progressista, autoritário e cordial, desenvolvimentista e desigual. Assim essa memória na verdade é uma introjeção na subjetividade da forma de um problema que é, em última instância, identitário. Dessa forma, inventamos uma memória via ficção por não termos uma relação pacífica com o passado e com as origens.

Na prática, pela memória esses personagens se aproximam do leitor, criando um eu enunciador digno de ser ouvido. Da mesma maneira, esse tom confessional quer ser ouvido, postulando um eu leitor. Mas porque se teria introjetado então na subjetividade da forma essas postulações de enunciadore e leitores? Pela resposta de Fischer (2009) não havia um eu digno de fala e nem um tu disponível para ouvir. Essa falta do eu se daria pela própria falta de uma identidade em um país diverso. Além disso, que legitimidade teria esse enunciador? Assim, para garanti-la, forjamos narradores memorialistas reconhecidos em sua autenticidade: um morto (Brás Cubas), um calcado na sabedoria da experiência (Riobaldo) ou ainda um com muitos fracassos nas costas (Paulo Honório). Assim, para falamos de um passado precisamos fingir (ou ficcionalizar) para sermos verdadeiros. Ou seja, forjamos memórias diante da própria dificuldade de enunciá-las, decorrentes da própria irrevesibilidade de um passado conflituoso e conciliatório. Para assumir a própria culpa, o jornalista narra. Como não consegue assumir essa culpa, Benjamim é narrado.

Desse modo, o dado da categoria memória e o dado local da nossa linhagem de memórias servem para desnudar um passado recalado nos romances de Caio F. e Chico Buarque, seja pelo encobrimento do subconsciente ou pela própria internalização de um problema externo, que passa pela revisão e até mesmo pela elaboração do passado via ficção. Assim, se um é apagado pela culpa, o outro é forjado pela alienação e pelo isolamento. Olhamos então para essas construções, que lidam diretamente com um dado conflituoso e violento, como uma forma de criar um passado que é encoberto no plano real. Escrevemos sobre o passado para entendê-lo mas também para sobrevivermos a própria pecha de “país do futuro”, aquele que nunca chega. Em outras palavras, se as questões identitárias podem não ser mais centrais, o passado coletivo ainda é mal resolvido.

É importante atentarmos que, com exceção de *Benjamim e K.*, todos os romances sobre os quais nos debruçamos são integralmente em primeira pessoa, o que reitera a argumentação exposta. Milton Hatoum, nos dois romances, traz dois narradores distanciados e intelectualmente ilustrados que recriam um passado manauara que é individual e também coletivo. Beatriz Bracher, por sua vez, traz um narrador que aposta na escrita como forma de resolução de seus traumas (aposta também feita pelos narradores hatounianos) e que em última instância tenta se mostrar inocente. A narradora de Adriana Lisboa, Vanja, que ao contar a sua vida em pleno século XXI descobre estar atrelada a um tempo que teoricamente nem era o dela e sim de Fernando, o guerrilheiro. Já Kucinski ao mesclar as formas narrativas,

formaliza o próprio trauma exposto através da memória: se torna impossível para aquele pai assumir a narrativa.

Focando-nos nos romances centrais trabalhados, a rememoração do jornalista sobre o desaparecimento de Dulce e seu passado, com sua narração em primeira pessoa próxima ao leitor, permite que o renascimento aconteça. A partir da memória, da criação de uma forma que permite com que ele relembre seu passado e reavalie suas ações, sobrevive. Já Benjamim, que não é capaz de narrar a sua história e resolver seus problemas via discurso, não por acaso é morto ao final da narrativa, já que incapaz de transformar essa rememoração em dado material.

Essas diferentes versões e soluções romanescas se assumem como a própria negociação da memória que constitui quem rememora e que é construída pelo agora e pelas singularidades individuais somadas às coletivas. Logo, tratamos não de uma memória coletiva construída a partir da ditadura, mas de várias e provavelmente conflitantes. Tratamos aqui de memórias de diferentes classes sociais, locais geográficos, geração, gênero. Não há dúvidas que essas memórias são marcadas por essas especificidades e por um dispositivo central: o narrador intelectualizado. Nael e Lavo, Gustavo, o jornalista, Vanja: ou ocupam posições como professor, escritor, jornalista, ou se constituem assim pela própria feitura da narrativa romaneca. Ao mesmo tempo, o senhor K., protagonista, é um tradutor, sendo também um intelectual. Ou seja, falamos de uma construção memorialística específica o que nos permite dizer que as diferenças de classe entre esses narradores não são grandes, o que é acentuado quando pensamos nas questões geracionais, nos jovens narradores de Hatoum e no senhor K., por exemplo.

Contudo, a discrepância maior se dá em *Benjamim* pela narrativa em terceira pessoa. Não intelectualizado e incapaz de elaborar a sua vivência, Benjamim é narrado por outrem e é o único morto ao final. Por esse recorte, poderíamos dizer que somente com o trabalho intelectual é possível sobreviver. Ou somente transformando a vivência em narrativa, em discurso, é possível sobreviver.

Dessa forma, podemos dizer sobretudo que quando olhamos para nossos narradores/protagonistas eles não são militantes, nem militares. Quando pensamos em Benjamim e no jornalista, sabemos que eles não participavam da vida política na época, nem à direita, nem à esquerda. Assim, as suas memórias são de um mesmo lugar de fala, uma classe média que não participa diretamente da vida política do país, com o diferencial de que o

jornalista pode ser considerado um intelectual, enquanto Benjamim, um modelo fotográfico, não. Dessa forma, as suas delações não se fazem sentir quando elas acontecem, já que apartados daquele mundo de disputas políticas, elas são encobertas até que, no futuro, sejam desveladas pelo contato com as “madeleines” às avessas.

Assim, podemos retomar algumas questões: o que há em comum entre um romance de memórias como *Brás Cubas* e o de Caio F.? Se os dois usam da memória, e o primeiro pode ser visto como uma elaboração dos nossos processos conflituosos com o passado/presente no século XIX, o que sobra para o jornalista? Não seria absurdo dizer que a síntese é a mesma: uma elaboração dos nossos processos conflituosos com o passado/presente agora no final do século XX. A construção dessa memória se dá em busca de um perdão personificado no encontro com Dulce Veiga, e também de uma identidade perdida que se encontra estilhaçada (sem nome, sem poder cantar). Partindo dessa afirmação, temos como pressuposto que esse narrador possuía uma identidade, e que agora se encontra aos pedaços, o que em última instância nos leva a solução enganosa: a identidade recuperada se vale de novos apagamentos. Já Benjamim, narrado por outrem, emula essa composição memorialística em terceira pessoa formalmente: a sua rememoração precisa ser mediada diante de sua própria incapacidade ou de sua própria falta de identidade. Para garantir a legitimidade desses narradores, enunciadores intelectualizados e confessionais, ou a falsa aparência distanciada de uma terceira pessoa-câmera.

Esquecidas, Dulce Veiga e Castana Beatriz, são trazidas pela memória involuntária suscitada por suas filhas (ou suposta filha). Essa involuntariedade revela o quanto dessa memória está atrelada a um trauma: impedida pelo choque do que não compreende, se transforma em esquecimento pela dificuldade em lidar com o acontecimento. Barrada até então, ela será revelada gradativamente a partir do encontro com Márcia F. e Ariela Masé, que deflagrarão a rememoração e a (re)elaboração de um passado marcado por um testemunho culpado. Entretanto, esses romances guardam peculiaridades em relação aos outros aqui trabalhados: eles farão uso do esquecimento, uma outra forma de memória, para conduzir a trama revelando seus traumas e suas condições de testemunha.

### **3.2 “LINDONÉIA DESAPARECIDA”: DULCE VEIGA, SAUL E CASTANA BEATRIZ**

Cantada por Nara Leão no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* encontra-se a canção “Lindonéia”, de composição de Caetano Veloso, uma canção dramática em ritmo de bolero que narra a “Lindonéia desaparecida”, em meio aos “cachorros mortos nas ruas”, “policiais vigiando”. Essa “desaparecida” que “aparece na fotografia” “do outro lado da vida”<sup>181</sup> se coloca assim ao lado dos nossos desaparecidos nos romances: Dulce Veiga, Saul e Castana Beatriz. Entendemos assim o termo “desaparecido” como alguém que está sumido mas também como um simulacro criado pelo regime militar: a lista de “desaparecidos” políticos se referia à lista de militantes que nunca tiveram seus corpos encontrados. Sem corpo, sem enterro, sem luto, sem morte:

No caso das famílias dos desaparecidos, pôr o passado no passado e elaborar o luto só será viabilizado psicologicamente mediante a ritualização do simbólico, ou seja, daquilo que pode ser nomeado, pois a ausência do corpo atravessa o imaginário como um ciclo inacabado, por isso mesmo insuportável. O não-dito para as famílias dos desaparecidos aparece também como um mecanismo defensivo, tendo em vista a peculiaridade que envolve a questão (SILVA; FÉRES-CARNEIRO, 2012).

Assim, relacionamos a matéria histórica com a elaboração estética e os “desaparecimentos” e esquecimentos convenientes que trazem à tona romances como o de Caio F. e Chico Buarque. Retomando o processo de rememoração de nossos protagonistas, eles são despertados de seus esquecimentos (um pressuposto do lembrar), percorrendo um caminho que vai da reminiscência à resolução na narrativa (enviesada ou não) de seus traumas, a delação para a polícia da repressão e posteriores mortes ou desaparecimentos. A trilha cabalística percorrida pelo jornalista em *Onde andar...* o leva do “eu deveria cantar” ao “eu comecei a cantar”<sup>182</sup> reforçando a ciclicidade da forma e o caráter de encontro consigo mesmo: passa da expressão condicional e sem nome do início à nomeação ao final do romance seguida da certeza da ação já concluída, o canto. Mas essa odisséia entre a dúvida e a certeza só é possível pelo ato de *des-esquecer*. *Benjamim* tem caminhos similares: ao ser

<sup>181</sup> “Na frente do espelho/Sem que ninguém a visse/Miss/Linda, feia/Lindonéia desaparecida/Despedaçados/Atropelados/Cachorros mortos nas ruas/Políciais vigiando/O sol batendo nas frutas/Sangrando/Oh, meu amor/A solidão vai me matar de dor/ Lindonéia, cor parda/ Fruta na feira/Lindonéia solteira/Lindonéia, domingo/Segunda-feira/Lindonéia desaparecida/Na igreja, no andor/Lindonéia desaparecida/Na preguiça, no progresso/Lindonéia desaparecida/Nas paradas de sucesso/Ah, meu amor/A solidão vai me matar de dor/No avesso do espelho/Mas desaparecida/Ela aparece na fotografia/Do outro lado da vida/Despedaçados, atropelados/Cachorros mortos nas ruas/Políciais vigiando/O sol batendo nas frutas/Sangrando/Oh, meu amor/A solidão vai me matar de dor/Vai me matar/Vai me matar de dor”. Canção “Lindoneia” do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O mérito da lembrança da canção é do prof. Guto Leite (UFRGS) em palestra sobre a *Tropicália* realizada no Seminário Literatura e Ditadura (2014) na UFRGS.

<sup>182</sup> São exatamente essas a primeira e a última oração do romance, p. 15 e p.238 (ABREU, 2007).

impulsionado a lembrar do passado, seu narrador vai nos trazendo ao longo da narrativa imagens daquele passado. Também nesse caso um esquecimento está pressuposto, já que ao ver Ariela precisa forçar a rememoração para associá-la a Castana. Assim, o personagem, da morte até a morte, tem o fim de sua vida narrado.

Diferentemente do protagonista de Chico, que podemos supor já possuía a memória completa, pois ela é apenas formalmente disposta ao longo do romance após a memória primeira, o jornalista comporá o ato pelos *flashbacks* que ele mesmo não entende. Um *flashback* dos anos 1960 virá a mostrar que a cantora e o narrador estiveram juntos, por duas vezes, e “havia mais alguém no apartamento de Dulce, aquele dia, no outro, não sei” (ABREU, 2007, p.59). A memória impedida dessa terceira pessoa se coloca como a chave para encontrar Dulce e se mostra como condutora do (re)encontro do narrador consigo mesmo. Essa outra pessoa presente no apartamento é Saul, que será trazido à narrativa pela primeira vez por Pepito Moraes, que ao falar da situação de Dulce revela: “E depois de Saul, ficou pior ainda” (ABREU, 2007, p.76). Esse nome deflagra no narrador sentimentos que reforçam o mistério do encontro entre eles, alegando assim o narrador:

Saul: aquele nome despertava alguma coisa em mim. Alguma coisa que tinha ficado escondida naquela tarde, no apartamento da Avenida São João, em frente à poltrona verde.

- Quem é Saul? - perguntei. E não queria saber a resposta (ABREU, 2007, p.76).

Há um jogo da memória presente narrativa, de lembrar e esquecer, que perpassa a todo o romance: o narrador está ciente de que há um esquecimento, mas só vai se lembrando aos poucos, bem como compartilha desse seu receio de lembrar. Esse não querer saber/lembrar do narrador dá pistas de que a memória impedida daquele passado já começa a ser revelada antes mesmo que seja elaborada como discurso, e ele sabe que ela é dolorosa.

Seguindo esses rastros, da memória do narrador e de Dulce, ao encararmos o romance como um gênero policial, somos levados a duas hipóteses sobre o desaparecimento: uma fuga no sentido espiritual, pois a cantora sempre dissera que queria “encontrar outra coisa” (ABREU, 2007, p.75), ou uma condenação pelo envolvimento com a esquerda, e é nesse momento que o nome de Saul ganha forças. Ex-amante da cantora, “estava metido em mil complicações políticas”, “foi preso, torturado, e quando saiu da prisão, meio louco” (ABREU, 2007, p. 195). Essa relação poderia ter levado Dulce ao desaparecimento e o dado histórico brasileiro dos desaparecidos poderia significar a morte decorrente da repressão.

Podemos supor que a comprovação dessa conexão se colocava como um grande receio do narrador, e será uma pista falsa para o paradeiro de Dulce, mas a verdadeira para o destino de Saul. Importante frisar que quem o narrador teme lembrar é exatamente aquele que foi de fato preso e torturado pelo regime. E será ele novamente apagado da memória.

Se o jornalista lida com um desaparecimento, o que significa que há algo a ser procurado, Benjamim já sabe que a ex-namorada está morta. Assim, a busca do personagem não é por aquela mulher do passado, assassinada pelos poderes do Estado, mas por uma projeção dela no presente que pode ser lida como uma tentativa de perdão, de segunda chance. A memória impedida que configura o esquecimento no romance se refere a Castana, assim ao associar essa a Ariela, abre as comportas daqueles tempos que serão postos no romance diluídos no presente.

Ao passarem pelo processo de rememorar, cabe-nos alegar que o esquecimento se dá em função de uma culpa soterrada na memória desses personagens. O jornalista teme que Dulce Veiga tenha sido presa e morta pelos militares, e Benjamim já não teme pois sabe o que de fato aconteceu, contudo bloqueando esse acontecimento em sua memória. Dessa forma, relacionam o passado com suas delações: a indicação do apartamento de Dulce e a condução da polícia até o esconderijo de Castana. Mas esses episódios são marcados por uma passividade, pois tanto um quanto outro parecem não ter muitas alternativas no instante da denúncia: o jornalista era jovem e indica o apartamento em um impulso que pode ser encarado como em função do próprio medo, e em *Benjamim* ela é reforçada pela própria índole ingênua do personagem, segundo nos faz pensar o narrador. Diferentemente do jornalista, que é surpreendido no elevador do prédio da cantora, Benjamim sabia que podia estar sendo seguido e mesmo assim continua suas buscas guiando a polícia sem intenção. Se podemos pensar que ele agiu de má fé, as configurações do romance apontam mais para uma alienação e para um comportamento autocentrado. Nesse sentido, mesmo a culpa que virá a sentir chegará atrasada: somente com Ariela 20 anos depois. Reitera essa postura alguns episódios dos romances, como quando se esconde atrás das árvores ao avistar estudantes sendo presos no seu edifício: “Depois que a polícia se foi, experimentou um sentimento de indignação, mas há sentimentos que não podem chegar atrasados” (BUARQUE, 2004, p.135), alega o narrador.

Por outro lado, o jogo memorialístico do jornalista de Caio F., entre o esquecimento e a revelação, corrobora o potencial de choque que a delação do apartamento da cantora traz ao

seu subconsciente. Ao percorrermos a trilha narrativa tendo como fio condutor Saul vamos do “havia mais alguém no apartamento de Dulce” (ABREU, 2007, p.59) ao “Em voz baixa, chamei seu nome: Saul” (ABREU, 2007, p.173), passando pelo “- Quem é Saul? - perguntei. E não queria saber a resposta” (ABREU, 2007, p.76), ou seja, a presença dessa lembrança é impedida inconscientemente e conscientemente pela memória do narrador ao longo de cerca de 100 páginas, ou dois dias narrativos.

Já em *Benjamim* a lembrança de Castana, após aparecer de súbito, é reforçada involuntariamente nas buscas por Ariela, espelhada como o paraíso perdido que a ex-namorada foi em sua juventude. Essa noção de “paraíso perdido” é uma constante nos dois romances e é composta por um paradoxo: o jornalista vê naquela juventude um local idílico, mas ela se dá em meio ao regime militar; assim como Benjamim, que vê nos anos de namoro com Castana, 1962 a 1967 esse paraíso. Nos dois casos falamos da juventude desses protagonistas e de um momento histórico, a ditadura militar, criando uma ambivalência no próprio sentido desse paraíso, no melhor sentido “Ai que saudade que eu tenho dos meus negros verdes anos” (CACASO, 2000), o que é constitutivo do foco narrativo dos dois romances. No primeiro estamos falando provavelmente de um período pós AI-5, o que intensifica o impasse e depõe contra a figura do narrador; o segundo aponta para a um período ditatorial mas ainda marcado pela efervescência cultural. Concomitantemente, nos dá pistas sobre o local de fala desses personagens que conseguem reconhecer um paraíso em meio ao regime autoritário.

Contudo, esse paraíso perdido é problematizado na obra de Caio F. durante o encontro entre o jornalista e Saul quando finalmente a revelação do passado de delação e sua culpa são transformadas em discurso: “Eu não tive culpa” e “Não lembro quase mais nada, depois” são frases marcantes que nos remetem aos mecanismos de fuga do narrador para não encarar a sua própria responsabilidade com uma possível prisão de Dulce e/ou de seu amante:

Como talvez, pensei amargo, como talvez, sem querer, vinte anos atrás denunciei Saul, e você [Márcia F.] nem sabe disso. Era horrível pensar aquilo. E eu não tinha culpa, queria me jogar aos pés de Saul, gritar feito um louco, mais louco que ele, rolando no chão, rangendo os dentes, que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera (ABREU, 2007, p.174).

Se os esquecimentos e perturbações do narrador passam pela culpa, ele divide seus remorsos apenas com seus leitores, procurando minimizar seu possível erro: “De que

adiantaria não ter revelado o número do apartamento, a polícia naquele tempo sempre sabia de tudo” (ABREU, 2007, p.176). Assim, podemos imaginar inclusive que a própria rememoração do momento da delação é apaziguada por essa tentativa de convencimento da não responsabilidade. Por outro lado, simultaneamente, imagina a manchete do “Diário da Cidade”:

“Vinte anos depois, repórter chora o resultado de sua denúncia”. Denúncia, não: deduração ou traição faziam mais o gênero Diário da Cidade.  
Dei um soco na cabeça, sossega, você não teve culpa, estava tudo armado. Ao sair, peguei algum dinheiro, coloquei dentro de um envelope e, como se quisesse comprar a simpatia dos orixás, enfiei por baixo da porta de Jandira (ABREU, 2007, p.177).

Podemos inferir pelas reflexões desse narrador que, independente da sua situação de culpa ou não, pelo julgamento público ele será visto como culpado de acordo com suas reflexões. Porém, como esse narrador não transforma essa culpa em confissão no universo narrativo, os únicos que poderão culpá-lo são seus leitores/ouvintes além dele mesmo. Assim, guiados por Saul em *Onde andar...* somos remetidos a dois esquecimentos, que podem passar despercebidos se olharmos apenas para Dulce e para o que nos diz o narrador. O primeiro, refere-se ao esquecimento de Dulce, Saul e da delação, episódio do passado lembrado por completo no reencontro com o ex-amante da cantora. O segundo, é o novo apagamento do personagem no presente: ao encontrar Dulce, o narrador renasce e apaga a possível culpa da delação que poderia vir a condená-lo, já que Dulce foi encontrada “feliz”, “longe de tudo” (ABREU, 2007, p. 237), porém eu ex-amante foi preso e depois encaminhado a um hospício.

Essa violência a qual fora exposto o personagem é corroborada pelas reações de Saul ao ouvir os barulhos de uma sirene, quando grita transtornado “Os fios, os fios, não!”, “As faíscas, não!” (ABREU, 2007, p. 214). O jornalista esquece o passado (que significa Dulce, Saul e a delação), o rememora e se perdoa; para se perdoar, esquece o presente (o encontro com um Saul transtornado), e aponta para um futuro, o seu recomeço. O nosso narrador tem a chance de recomeçar (do “deveria cantar” até o “comecei a cantar”), renascido e purificado pelo encontro com Dulce e o Daime, inserido em uma linha de purificação e perdão. Lembra o passado, apaga o presente e aponta para o futuro, soterrando Saul novamente.

Em *Benjamim* não há perdão possível: a projeção do passado no presente e a sua rememoração acabam por conduzir o personagem até a morte. Sem chances de recomeços, o

aparvalhado personagem que se considera responsável pela morte de Castana, é assassinado pelos policiais amigos de Jeovan. Diferentemente do jornalista que encontra seus desaparecidos vivos, mesmo que Saul esteja em uma condição degradante, o protagonista de Chico já de saída tem a condenação exposta: morta Castana, morto ele e, no meio disso tudo, morto é seu discurso ao ser narrado por outrem.

Não fazendo o processo de luto pela perda do objeto<sup>183</sup> amado, já que barrado pela experiência traumática e pela própria ausência do corpo, a memória involuntária, provocada pelo susto, com as “madeleine” às avessas, abala a proteção do superego ao redor dos episódios de delação. Enquanto a lembrança de Dulce traz alucinações e uma outra memória (a de Saul), a lembrança de Castana vem para trazer a obsessão por Ariela. Se a memória se mostra semelhante, o esquecimento e o trauma também: ambos se culpam por delações acontecidas no regime militar e que foram relegadas ao esquecimento, banindo o trauma para seus subscientes. Porém, a culpa e a omissão nas suas leituras presentistas se colocam como centrais nos romances, no qual os protagonistas afirmam: “eu não tive culpa, eu falei o número”, “não lembro de quase mais nada, depois” “fingindo não ver o carro do DOPS estacionado sobre a calçada” (ABREU, 2007, p.172-3); “que eu era muito jovem, que eu não sabia o que fizera” (ABREU, 2007, p.174); “sentou-se no banco traseiro e fechou a janela, com medo de ouvir o início do tiroteio” (BUARQUE, 2004, p.139) ou “Eu matei a tua mãe” (BUARQUE, 2004, p.98), uma das poucas orações ditas por Benjamim que não são mediadas pelo narrador.

Assim, essas memórias traumáticas se ajustam formalmente pelos *flashbacks* e pela fragmentação, com os cortes cronológicos e com as marcações em itálico em Caio F. e a diluição desse passado em meio ao presente em Chico. À vista disso, retomam o trauma ao olhar para o passado, reelaborando-o no presente narrativo. Essas fragmentações e quebras de linearidades temporais são próprias dessas narrativas traumáticas, bem como a própria diversidade de gêneros adotadas: óbvia em Caio F., ela se forma no romance de Chico pela posição câmera do narrador, que nos permite vê-lo como um filme, sendo o romance acima de

---

<sup>183</sup> O trabalho de luto se configura pela renúncia da libido em relação ao objeto amado perdido e é realizado pelas ordens ditadas pela realidade. Ao relacionarmos o luto com os objetos aqui analisados lidamos com a ideia de que é sempre com perdas que a memória ferida/traumática é obrigada a se confrontar. As perdas nessas narrativas se dão pela prisão de Saul, pelo desaparecimento de Dulce e pela morte de Castana Beatriz. Acrescenta-se ainda a perda de Pedro em *Onde andará...* que será resolvida no encontro com Dulce pela identidade reencontrada.

tudo imagético. O próprio não falar dos personagens reiteram o poder que a imagem possui na forma romanesca buarquiana.

Contudo, um dos principais aspectos dessa carga traumática se encontra nas dificuldades que os personagens têm de narrar suas experiências. Em *Além do princípio do prazer* (1920), Sigmund Freud reflete sobre a ‘neurose traumática’, pensando aqui na Primeira Guerra Mundial, sendo o trauma entendido como o rompimento de um ‘escudo protetor’ que acabaria por levar o organismo a atitudes de defesas. Esses soldados, sobreviventes da grande catástrofe, lembrariam seus traumas na compulsão à repetição, através de sonhos ou de comportamentos automáticos. Também pensando na conjuntura da violência da guerra, Walter Benjamin escreve seus ensaios *Experiência e Pobreza* (1933) e *O narrador* (1936). Segundo o autor, traumatizados pela guerra, desmoralizados pela experiência de violência ao outro e a si próprio, os soldados voltam silenciosos da frente de batalha. Esse comportamento, somado à neurose traumática analisada por Freud, trará consequências para a arte de narrar, que de acordo com Benjamin nada mais é do que saber dar conselhos calcados na experiência coletiva e, portanto, na sabedoria, qualidades que não seriam mais encontradas no narrador pós-guerra traumatizado.

Abalados e vazios de experiência, os soldados retornam da guerra sem conseguir narrar o inenarrável de sua vivência, já que brutalizados pela violência. Dessa forma, será o romance, uma experiência individual que tem um fim em si mesmo, o suporte narrativo possível. Não falamos em transmissão de experiência, de conselhos, portanto de sabedoria, e sim em um relato individual, fruto de um grande trauma, que leva a humanidade a construir um novo significado para as palavras e para a sua forma. Podemos pensar, de acordo com essas condições, que novas formas de narrar se engendram a partir desses processos de esvaziamento e preenchimento da narrativa, pois quem vai à guerra não consegue narrá-la (na forma benjaminiana), mas quem não está lá não teria legitimidade para fazê-lo.

Nos romances aqui trabalhados lidamos com um outro tipo de violência no dado histórico, que é a do regime autoritário, lidando com um trauma que mudou os rumos do país. Problematizamos então como esse dado material configura as narrativas ficcionais posteriores, visto que nos referimos aqui a obras produzidas na democracia mas que retomam esse dado. Relacionando então a composição estética com a matéria histórica, pode-se inferir duas características fundamentais para a análise aqui proposta: a primeira, é que o trauma permanece presente mesmo quando inacessível; a segunda, que o passado vivenciado é

indestrutível. Obscuro mas presente na memória, essas recordações aparecem em outra modalidade, a do esquecimento, local no qual Dulce Veiga, Saul e Castana Beatriz se encontravam para os protagonistas. Reaparecendo involuntariamente no presente da narrativa, esses três personagens serão portadores desse trauma adormecido e desencadearão o processo de rememoração, que é feito pela (re)elaboração daquelas lembranças e funcionam como uma forma de resolução. Essa solução terá forças diferentes nos romances, visto que formalmente falamos de narradores em primeira e terceira pessoa, o que configura a maior fonte das diferenças entre eles. Assim, se um resolve o trauma ainda que enviezadamente, narrando e recomeçando, o outro não teria chance, visto que seu trauma se dá pela morte do outro e pela incapacidade de se transformar em discurso.

Esse trauma se relaciona diretamente com o testemunho, ou seja, ele configura a posição de testemunha naquele que participa ou vê a cena traumática. Da mesma maneira, essa participação, seja como *testis* ou *superstis*, é marcada pela impossibilidade de sua tradução real pela linguagem, agindo como uma cortina que esconde algo que o corpo não esquece. Assim, a força pulsional do ato de narrar pode permitir a reconciliação e a criação de formas de relação de comunicabilidade com esse trauma. Por isso, ao analisarmos *Benjamim*, nos deparamos com um protagonista que não é capaz de narrar a si mesmo, assim não é o narrador que busca a reconciliação, o que nos permite supor que ela é impossível já de saída, o que é composto formalmente, afinal, vamos da morte à morte do personagem. Outro fator fundamental para situarmos o trauma e o testemunho nos personagens é o caráter de participação lateral na cena traumática: eles não são os sobreviventes ou vítimas, eles são aqueles que indicaram o caminho para que a violência acontecesse, contudo carregam a característica de não serem os algozes. Assim, o que lhes causa trauma é exatamente a culpa da revelação.

Apesar disso, consideramos que a memória e o trauma construído pelos protagonistas passam pelo caráter testemunhal dos episódios ocorridos durante o regime militar, e sendo testemunhal reforçam também o seu caráter traumático. Porém, há uma renovação na categoria “literatura de testemunho”: marcada pelo sobrevivente e pela vítima, nesses romances a testemunha é quase seu inverso, sendo eles também responsáveis pela violência. Porém, para pensarmos nesses personagens como testemunhas precisamos rever algumas questões referentes à literatura de testemunho como categoria teórica.

A bibliografia já consolidada tende a dividir essa literatura em dois tipos, a *Shoah* e o *Testimonio*. A primeira referente ao regime nazista, tendo como articuladores o trauma e a história da memória. A segunda, referente aos regimes coloniais e ditatoriais na América Latina, atrelada a tradições religiosas de confissão e a apresentação de vidas exemplares<sup>184</sup>. Assim temos duas problematizações aqui: primeiro, que esse processo de elaboração do trauma se encontra presente também na literatura brasileira, conforme podemos ver com as produções de Alfredo Sirkis, Fernando Gabeira e Renato Tapajós, por exemplo. Mesmo em se tratando de livros que transitam entre a ficção e a realidade, lidamos aqui com uma elaboração estética da experiência traumática da violência em maior ou menor grau. Ponderamos então que a literatura de testemunho como categoria analítica perpassa boa parte das composições que se elaboram a partir de experiências marcadas pela violência.

Segundo, que essa literatura lida de maneira geral com depoimentos reais da participação desses sobreviventes, sejam eles sobreviventes do regime nazista, histórias orais de ex-escravos ou sobreviventes dos regimes militares na América Latina. Funcionam muitas vezes como escritas da História, nos dando versões de fatos e garantindo um não apagamento desses fatos no registro cultural. Como falamos aqui de ficção e tratamos de especificidades brasileiras, propomos que as nomenclaturas consolidadas sejam expandidas para que possamos pensar também na literatura brasileira, principalmente contemporânea, que se apropria de características composicionais do testemunho criando um testemunho às avessas ou “à brasileira”, marcado assim pelas nossas peculiaridades.

Esse testemunho, no sentido jurídico daquele que vê algo e confessa/dá garantias do que viu, não é comum nessa literatura consolidada, pois se tratam sobremaneira das vozes das vítimas. Assim, ao investigarmos os romances aqui analisados nos deparamos com testemunhas oculares que possuem alguma responsabilidade no decorrer da tragédia, responsabilidade que não é óbvia: eles não são os torturadores ou os carrascos nazistas, mas tampouco são as vítimas; eles estão no meio do caminho, literalmente. Segundo Beatriz Sarlo (2005), em texto que problematiza a literatura de *testimonio*, aqui vista como as produções de memórias das vítimas do regime autoritário na Argentina, se deve criticar a autoridade desse gênero, no qual o narrador cria um pacto entre autor e leitor que tem como referência a vida

---

<sup>184</sup> O *Testimonio* surge no seio do regime colonial, funcionando com a matriz formal para as denúncias de exploração das colônias americanas. Seu precursor é o romance *Biografía de un Cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, que consiste nas transcrições dos relatos orais de um escravo cubano feito pelo autor. Em 1970 foi criado o Prêmio Testemunho na Casa de las Américas, por indicação de Ángel Rama.

externa ao texto. Essas discussões de Sarlo se referem a uma realidade argentina, ou seja, vêm em uma esteira de produções e tentativas de acerto de contas com o passado ditatorial deles pelas quais nós, no Brasil, não passamos. Dessa maneira enquanto lá se discute já os problemas do gênero em si, demonstrando que as reflexões se encontram avançadas e que invadiram as discussões em função de uma cultura da memória emergente, aqui a ficção parece querer dar conta das verdades que não queremos dizer, para relembrarmos o argumento de Fischer (2009) sobre a linhagem das memórias na história da literatura brasileira.

É irônico que, ao trabalharmos nesses romances com personagens que testemunham um fato, eles não acreditam no poder do seu próprio depoimento, ou por que a memória lhes trai (jornalista), ou por que são muito patéticos para conseguir narrar sua própria história (Benjamin). Assim esse testemunho às avessas parte das ambiguidades acerca dessas testemunhas. Quer dizer, qual efeito de uma testemunha que não é sobrevivente e não se dá para confiar na verdade, afinal é ela também responsável pelo que aconteceu? É ainda um testemunho? Se ele se vincula a um passado vivido, sim, mas sem a sobrevivência e tendo certa cumplicidade como centro, a marca é a ambiguidade.

Segundo Seligmann-Silva (2009, p.138), a ótica do testemunho é da “história dos vencidos”, mas ao analisarmos a perspectiva do jornalista e de Benjamin, testemunhas dos desaparecimentos de Dulce Veiga e Castana Beatriz, nos deparamos com testemunhas oculares (*testis*) que são também cúmplices, mas não ativos e sim passivos, o que reforça a ambiguidade de seus testemunhos. Assim, a narrativa dos dois protagonistas inventa o que chamamos aqui de testemunho “à brasileira”, no qual a perspectiva não é dos vencidos, mas a dos culpados-vítimas. Se o testemunho de terceiros tem a ideia da objetividade, e o do sobrevivente é marcado pela subjetividade, onde se encaixa o testemunho ambivalente? Participantes da ação, ainda que não sejam responsáveis por ela, essas testemunhas só confessam (o rito revelador do que sabemos e do que não sabemos) através do trabalho narrativo para nós, seus leitores. Protagonistas passivos, eles tentam dar uma versão para os fatos que caracterizam a sua delação como accidental, o que é amenizado na narrativa em terceira pessoa de Chico, no qual o narrador faz-nos perceber que Benjamin tem como estímulo a busca pela ex-namorada como forma de reavê-la. Assim, sem confissão, não há trabalho de trauma, nem de luto. A solução narrativa de Caio F. reitera essa posição, já que a

resolução dos traumas do jornalista tem como pressuposto um novo encobrimento de Saul; por outro lado, o narrador de Chico já sabe que não há chances para Benjamim Zambraia.

Segundo Ana Cecília Olmos em artigo sobre os romances *Nocturno no Chile* (Roberto Bolaño), *Dos veces junio* (Martín Kohan), *Caras Extrañas* (Rafael Curtoisie) e *Ni muerto has perdido tu nombre* (Luis Gusmán), todos do início dos anos 2000:

ao se debruçar sobre o trauma da experiência histórica, esses romances tentam dar conta de uma complexidade social que passa tanto pela referência às instâncias repressoras do Estado autoritário, quanto pela configuração de uma rede de adesão social que, se não foi diretamente responsável pelo acontecido, não está isenta de formular para si mesma a pergunta sobre a responsabilidade que lhe cabe. De alguma forma, portanto, essas narrativas sugerem que a verdade do acontecido não é unívoca, nem está dada de antemão, mas que se constrói na dimensão subjetiva de uma diversidade de experiências históricas (SELIGMANN-SILVA, GINZBURG, HARDMANN, 2012, p.137-38).

Ao articularmos assim as reflexões de falta de um projeto coletivo, interrompido com o golpe e nunca retomado, e de esquecimento engendrado nos romances, somos remetidos ao plano cronológico de feitura dessas obras. O momento de escrita delas também nos ajuda a pensar nas soluções encontradas na elaboração estética. *Onde andará...* é publicado em 1990, mas sabemos que a sua produção se dá entre 1985 e o ano de seu lançamento, conforme assinalado pelo próprio autor ao final do romance. Lidamos aqui com o início da nossa redemocratização, marcado principalmente pela promulgação da Constituição de 1988 e pelas eleições presidenciais de 1989. É importante lembrar que nos últimos tempos se têm problematizado e disputado a data do fim da ditadura no Brasil, conforme já mencionamos no Capítulo 1.1: a história oficial consolidou o ano de 1985 como o ano final, mas essa seria uma data que diz respeito à saída dos militares de patente dos cargos do Executivo, sendo uma data alicerçada pelos próprios militares. Alguns autores defendem que essa data seria 1979, com a revogação do AI-5, quando sairíamos de um Estado de Exceção para um Estado de Direito Autoritário; outros defendem que é possível marcar o final definitivo do regime com a Constituição de 1988 e com a eleição direta para presidente de 1989<sup>185</sup>. Para o argumento levantado aqui, é interessante pensar no final definitivo da ditadura com o ano de 1988/89, pensando nos anos entre o fim do AI-5 e a constituição como anos de verdadeira transição redemocrática. Aceitando esse argumento, poderíamos dizer que *Onde andará...* é o primeiro

<sup>185</sup> Para maiores detalhes ver: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

romance na democracia a lidar com o nosso trauma ditatorial e a não resolução dos nossos problemas.

Já *Benjamim* é de 1995, tendo como horizonte o que chamamos de “ressaca pós-Collor”, presidente que renuncia ao cargo (1992) antes de seu *impeachment*. Simbolicamente falamos de um processo bastante traumático para a democracia brasileira: após 29 anos sem uma eleição democrática para presidente<sup>186</sup>, na nossa primeira oportunidade elegemos um que fica no poder apenas dois anos e tem um governo marcado por escândalos de corrupção em uma espécie de tragicomédia brasileira. Falamos portanto de expectativas díspares em relação à redemocratização que e é importante termos isso em vista para pensarmos nas soluções e problemas apontados nos romances.

Atrelada a esses momentos históricos está uma política de Estado brasileira, a lei de Anistia de 1979, que se caracteriza pela institucionalização do esquecimento, que pode ser analisado a partir de Paul Ricoeur (2007, p.460):

enquanto esquecimento institucional, toca nas próprias raízes do político e, através deste, na relação mais profunda e mais dissimulada com um passado declarado proibido. A proximidade mais que fonética, e até mesmo semântica, entre anistia e amnésia aponta para a existência de um pacto secreto com a denegação de memória, que (...) a afasta do perdão após ter proposto sua simulação.

Ao nos depararmos com esses dois romances somos levados a dois planos: o ficcional e o real, e em ambos somos remetidos a um passado recente e infeliz da história brasileira. Se esse passado não foi resolvido via plano público, os romances permitem uma elaboração desses traumas, da violência física e simbólica. Através dessa (re)constituição ficcional da memória, a literatura traz o retorno de um passado recalcado pelo esquecimento do Estado: o jornalista e Benjamim são levados a rememorar e a resolver seu passado e seu presente. No primeiro, a absolvição e novo esquecimento; no segundo, a condenação.

Enquanto na América Latina há um debate em andamento, pensando em Argentina, Chile e Uruguai, algo explícito mesmo nas problematizações feitas por Sarlo (2005) acerca da emergência da memória no plano literário e político na Argentina, no Brasil, por outro lado, o quadro das discussões sobre o regime militar é de ambiguidade e cordialidade, condescendência e conciliação. Assim, a culpa introjetada nessas formas ficcionais aqui

---

<sup>186</sup> A última eleição direta para presidente havia sido em 1960, com a vitória de Jânio Quadros e João Goulart.

trabalhadas é ambivalente, pois ela age como um remorso tanto pelo que não aconteceu como também pelo que aconteceu, induzindo assim uma culpa objetiva pelo quadro de não debate.

Passados 20 anos da publicação de *Onde andar...* e 25 anos da publicação de *Benjamim* e em meio ao final dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, podemos ver essas obras como um mosaico de seu tempo e de nossos impasses que perduram até hoje. Assim, a especificidade nacional conciliatória dá o caráter do testemunho “à brasileira”, marcado pela ambiguidade da culpa, carregando em si um duplo de algoz e vítima dando conta de uma experiência que é também coletiva. A peculiaridade que se refere ao regime autoritário não resolvido na contemporaneidade se dá pela reconciliação forçada via lei de Anistia (1979), que toca os romances pelo esquecimento e a sociedade pelo silenciamento articulado pelas políticas de Estado. Dessa forma, o trauma da experiência individual e coletiva é elaborado somente via ficção e mesmo assim de formas por vezes encobridoras, sendo esse trauma responsável pelas soluções romanescas de Caio F. e Chico Buarque e pela própria repetição de uma linhagem de memórias da ditadura na literatura contemporânea.

Na ficção, se o nosso jornalista tem a chance de recomeçar, apostando em uma virada contracultural romântica de purificação em Estrela do Norte para então depois retornar ao *underground* paulista, renascido e com um novo apagamento de Saul, Benjamim, o protagonista homônimo do romance de Chico Buarque, não terá o mesmo destino. A repetição do esquecimento internaliza no romance de Caio F. um apagamento que é externo, e é reiterado ficcionalmente pelo falso recomeço. Já *Benjamim* é o próprio o espiral de nossa modernização falha, corroborada na forma cíclica e no ponto de vista do narrador, a iminência da morte.

### **3.3 “PERDI A PONTE QUE DÁ PASSAGEM PARA O FUTURO E ESTOU ACORRENTADO AOS FANTASMAS”: OS NARRADORES E SEUS PROTAGONISTAS**

No romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, o narrador nos revela o seu local de fala: marcado pelo trauma do passado e, em consequência disso, 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 pertenco a eles, a ela. O compromisso é com esses

rostos que não existem mais, Fernando, Marta...”. Essa relação de aprisionamento se dá pela própria sobrevivência desse narrador: “Pertença a eles porque eles morreram por uma coisa em que acreditavam e que eu não acredito mais...” (1997, p.84).

Esse romance, que muito carrega da vivência real do escritor em função de sua participação na militância armada contra o regime autoritário, é marcado pelas perdas: de Fernando, de Marta, de todos aqueles que “morreram por uma coisa”, na qual esse personagem não acredita mais. Elaborando a sua vivência e seu trauma através do discurso, o narrador desvela os seus fantasmas e a sua falta de perspectivas em um futuro pela própria fantasmagoria daquele passado.

Guardadas as devidas proporções, tanto o jornalista quanto Benjamim também possuem os seus fantasmas e sentem a ausência de um futuro. O jornalista está preso à memória encoberta de Dulce e Saul, a seu sentimento de culpa, à perda de Pedro e à sua morte iminente pela soropositividade. Assim, seus fantasmas são tanto de um passado mergulhado no esquecimento quanto de um presente catastrófico. Benjamim por sua vez está atrelado à morte de Castana e a seu sentimento de culpa, vivendo um presente no qual a única relação estabelecida é justamente com o rochedo de sua paisagem diária. Ambos sem futuro pela vida patética e solitária na qual se apresentam, mas também sem futuro pelas condições nas quais se engendram na narrativa: o jornalista implicitamente contaminado pelo vírus da AIDS e Benjamim em frente a um pelotão de fuzilamento. Assim, podemos assumir que ambos possuem um ponto de vista em comum: o da morte iminente. Ponderamos que Benjamim guarda uma característica peculiar, a narrativa em terceira pessoa, conforme vimos no subcapítulo 2.2.2, o que nos permite dizer que o ponto de vista daquele narrador-câmera é também o da morte conforme retomaremos a seguir – embora aquele que se aproxima da morte é o próprio Benjamim Zambraia, enquanto o narrador-câmera narra essa morte.

Resgatando o argumento de Pasta (2013), esse ponto de vista da morte nada mais é do que a configuração de um problema estrutural internalizado na forma romanesca e é atribuído a coexistência na nossa sociedade de mecanismos opostos, como escravismo e capitalismo, modernização conservadora, desenvolvimento e desigualdade etc. Esses narradores internalizam as concepções de sujeito que esses sistemas dicotômicos externalizam e, assim, incompletos, por carregarem em si características excludentes, buscam a completude pela ideia fixa. O grande exemplo na literatura nacional é Brás Cubas, sujeito forjado em uma sociedade escravocrata e capitalista, se mostra através da sua volubilidade, internalizando um

processo histórico ambíguo. Com a obsessão pelo emplasto, a ideia fixa desse personagem, busca a completude que não possui em função de ser formado por duplos teoricamente repelentes entre si. Pelo argumento exposto, esses narradores mergulham nos problemas estruturais da sociedade ao adotarem um ponto vista impossível: o da morte (ou o da sua iminência) e assim se constituírem enquanto narrador.

Em subcapítulo anterior já exploramos esse ponto de vista tendo como ótica Benjamim e seu narrador-câmera. Retomaremos alguns pontos para colocá-los em comparação com *Onde andar...* e sua narração em primeira pessoa. No romance de Chico Buarque, pensando em seu narrador, há uma ambivalência de focos, ora de um personagem ora de outro, assim como há uma diluição dos juízos do narrador em meio aos personagens pelo uso do discurso indireto livre. Soma-se a isso a sua posição câmera, como um filme e seu ritmo frenético, com quebras de temporalidade e marcado pela circularidade.

Se podemos dizer que Benjamim não assume o ponto de vista da morte visto que ele é narrado, podemos supor que essa câmera se constitui enquanto narrador a partir da morte do personagem (lembramos novamente: o romance se passa da morte até a morte). Assim, o ponto de vista da morte é de ambos, daquele que narra e daquele que é narrado, o que significa dizer que esse é o ponto de vista formal e temático da construção romanesca assumido pelas duas figuras. Ao mesmo tempo, a ideia fixa do personagem é materializada em Castana/Ariela. Mas qual seria o problema estrutural internalizado no(s) romance(s), seguindo o raciocínio de Pasta (2013)?

Pela nossa leitura, assumindo que nossa modernização não se completou e que fomos mergulhados em um processo de desagregação, lidamos com a interrupção de um projeto de integração nacional pelo golpe de 1964 que não foi substituído na democracia e simultaneamente recalamos um passado de violência. O país do futuro não resolveu seu passado e vive em um presente de desigualdade e desagregação. Por outro lado, o regime militar é findado, vivemos pois em uma democracia liberal. Nesse cenário, o futuro se coloca como uma impossibilidade pela própria incompletude desses sistemas. Se o projeto de integração nacional foi barrado e soterrado pela modernização conservadora do regime miliar que engendra outro projeto, esse regime já terminou. Contudo, mesmo tendo como sistema um regime democrático, as problemáticas do passado não foram resolvidas e sim conciliadas. Da mesma maneira, tendo como horizonte o final de século XX brasileiro, sem projeto e flutuando no mercado de consumo, não há perspectivas integradoras de futuro. Assim,

*Benjamim* internaliza nosso passado mal resolvido e nossa falta de futuro pela falta desse projeto pelo ponto de vista adotado que carrega em si o sistema democrático e as heranças do regime autoritário. Articulação que recai sobre a própria figura dúbia de Benjamim, a testemunha que é ao mesmo tempo vítima, pela passividade, e cúmplice, pela delação. Bem como as posições ocupadas pelo narrador com diferentes focos visuais e com o uso do indireto livre formalizam os impasses e, concomitantemente, a obsessão por Castana/Ariela funciona como a tentativa falha de resolução do passado, formalizado na circularidade da obra.

Por outro lado, no romance de Caio F., o jornalista está marcado pela morte diante de uma soropositividade implícita, o que significa dizer que seu destino está selado, mas não está ainda delimitado, não há um tempo marcado para esse fim. Apesar disso podemos assumir o seu ponto de vista como o da morte iminente. Talvez por causa disso seu comportamento enquanto narrador é de desvelamento da memória em fragmentos, o que será formalmente utilizado tanto visualmente, com os itálicos nos *flashbacks* e a quebra da temporalidade, quanto nos gêneros utilizados para a construção romanesca. Afinal falamos de um romance que poderia ser policial, poderia ser *noir*, poderia ser *kitsch*. Falamos de um romance que é múltiplo até em suas obviedades, a busca de Dulce, que pode ser encarada como a busca do passado, da sexualidade, da identidade etc.

Se em *Benjamim* a internalização da matéria externa pelo ponto de vista da morte se formaliza pelas focalizações diversas, pela diluição do discurso narrativo que mescla narrador e personagem, pela figuração de Benjamim como uma testemunha vítima e culpada, em *Onde andará...* ela se dá na mistura de vários gêneros (que não são levados até o fim) e formas, e na resolução final, com o narrador se enganando e nos enganando com um novo esquecimento, ele também uma testemunha ambígua. Assim, o narrador não resolve o seu passado de fato, bem como o romance não é policial, nem *noir*, nem *kitsch* como um todo. Por quê? Pela situação final que aposta na virada contracultural *hippie* que não se articula aos gêneros adotados ao longo da trama. O narrador joga com uma expectativa: atomizado, marcado pela doença, em dúvidas quanto a sua identidade sexual, ele soluciona seus problemas pela saída mágica, Dulce e o Daime.

Dessa forma, o encontro com Dulce vivendo no interior a coloca como um libelo da pureza intocada e não contaminada, ao contrário do narrador, de Márcia F., Saul, Alberto e todos os outros personagens, condenados ao submundo vicioso da metrópole. Se o

envolvimento com a guerrilha não se comprova (e se a desaparecida é agora encontrada), a ideia de uma nova era começada pela cantora se mostra uma leitura possível. Assim, aquele ponto de vista da morte é renovado por uma tentativa de recomeço até a morte real, com o futuro marcado pela ciclicidade da vida: renascido no dia de seu aniversário (logo, de um novo ano astrológico) começa a cantar e ganha um nome via Dulce Veiga até que a morte iminente chegue. Vale salientar que essa morte iminente perde relevância para o narrador ao desfecho da trama em função desse renascimento.

Já o desfecho em *Benjamim* é outro: o fantasma de Castana, na figura de Ariela, traz a consciência da culpa e sua sentença de morte. Mas a condenação é antiga: a morte de Castana, vingada involuntariamente na figura da (suposta) filha. O mais patético é o seu caráter accidental. A condenação dos anos 1960 é revivida na democracia, pois Benjamim assiste finalmente “ao que esperava” (BUARQUE, 2004, p.162): o fuzilamento apagado nos anos 1960, que agora é seu. Condenado pelas lembranças (Ariela o leva a Castana, ao trauma e à morte por fuzilamento), Benjamim sofre uma vingança quase banal do passado.

A ciclicidade no romance de Caio F. é reforçada tematicamente e formalmente. Vamos da segunda até o sábado, do deveria cantar até o comecei a cantar, bem como chegamos ao final no exato dia do aniversário do narrador. Não como um círculo sem fim, mas como um círculo que se fecha para que outro comece, *Onde andar...* é movido pelas temporalidades que aceleram a narrativa e a vida do narrador, com o jogo entre passado e presente, esquecimento e lembrança. A solução do enredo é dada pelo recomeço via Dulce e Daime, a solução formal é dada pelo começar a cantar e pelo novo apagamento de Saul. Emula assim um tempo cíclico marcado por um novo impasse: se aquele narrador for narrar a sua próxima semana, como encaixará Saul nela? Ele irá se fazer presente? Ou para o narrador poder continuar aquele personagem será novamente apagado?

Em *Benjamim* a chegada de Ariela transforma a vida do personagem: da estaticidade à temporalidade acelerada, do pelotão de fuzilamento ao pelotão de fuzilamento. A agonia do personagem, da morte iminente, é formalizada para nós leitores pela repetição das orações iniciais e finais, como se fosse possível continuar lendo aquela história marcada pela agonia de uma repetição sem fim. Dessa forma, as ciclicidades revelam características diferentes: em Caio F. como uma aposta otimista no futuro, que sabemos nós leitores que resolvido às custas de um novo apagamento; em Chico a solução é outra: a circularidade formalmente funciona como um espiral em agonia para Benjamim e para nós leitores.

Até mesmo os desfechos de enredo indicam saídas diferentes. *Onde andar...* aposta em uma saída contracultural, de uma São Paulo caótica e *underground* para um renascimento romântico em Estrela do Norte, no interior do país, sob o signo do Daime. Enquanto em *Benjamim* temos o mergulho no capitalismo tardio brasileiro: desde a profissão do protagonista (modelo fotográfico) até o deputado-evangélico-ex-delinquente, passando pela total fetichização da mercadoria explicitada na gincana na concessionária que tem como protagonista uma girafa. Enquanto Caio F. retoma uma tradição que passa pelo *Quarup* (1967), de Antonio Callado, o renascimento em meio à natureza e aos não contaminados pela modernização (mas agora pensando em uma revolução individual e não coletiva, e com uma contaminação que não se refere à modernização, mas à soropositividade), renovando a onda contracultural “desbundada” da Tropicália e da geração anos 1970, o romance de Chico faz outras apostas. *Benjamim* parece forjar a pergunta apontada por Schwarz (1999, p.162): “o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?”. Com um narrador que recolhe os cacos, como o Anjo da História, consagrado por Walter Benjamin: ao olhar fixo para o passado, ele só enxerga ruínas e não pode reergue-las porque impelido para frente pelo “progresso” (BENJAMIN, 1994a).

Naquele mesmo texto de Roberto Schwarz, que trata do impacto das mudanças socioculturais brasileira na década de 90, diz o crítico que a “falência do desenvolvimentismo, o qual havia resolvido a sociedade de alto a baixo abre um período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica é a desagregação” (1999, p.160). Desagregada, engolida pelos grandes da economia, chega-se ao final do século sem nenhum projeto coletivo: o que tínhamos antes do golpe civil-militar em 1964 foi destruído e após a abertura política ele não foi mais retomado e nem reinventado conforme já problematizamos.

Ao relacionarmos políticas que não tem mais como mote a integração nacional e que são marcadas por apagamentos que impedem resoluções de problemas coletivos, somos remetidos ao plano estético desses romances e de que maneira são apresentados esses problemas. Conforme já acompanhamos ao analisarmos os enredos e os planos político-sociais do país, lembramos que com o fim do regime autoritário não foi nos apresentado um projeto que integrasse a nação na democracia, permanecendo entre nós muitas heranças macabras do regime, como a não resolução de crimes cometidos pelos militares. Se em

“Cultura e Política: 1964-69”, texto basilar de Roberto Schwarz sobre a produção cultural no início do regime militar, a crise pós golpe foi apreendida no romance pela tematização da conversão do intelectual à militância, o que poderia ser visto nos romances *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach*, de Carlos Heitor Cony, ambos de 1967; e nos filmes *O desafio*, de Paulo César Saraceni (1965), e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (1967), na redemocratização o processo histórico-social parece ser apreendido pela ponto de vista da morte reforçado na circularidade da narrativa (como uma repetição sem fim) que engendra nosso passado e nosso presente em suas dicotomias. Se o projeto de uma “sociedade nacional integrada” fora “demolido antes de existir”, abortado pelo golpe de 64 (BARROS E SILVA, 2004, p.15) e não sendo retomado ou reinventado na democracia por políticas de Estado que pensem a nação, isso pode ser pressentido na mudança de perspectiva dos narradores, com essa acusação a um esquecimento que transforma os atores em testemunhas vítimas e culpadas, carregando em si um duplo a princípio excludente, mas que parece se acomodar em meio a nossa sociedade desigual e combinada, democrática e autoritária.

Marcados por personagens que desaparecem (Dulce Veiga), são presos (Saul) ou são mortos (Castana Beatriz), esses romances (re)avaliam a nossa democracia ao se confrontarem com a ditadura civil-militar brasileira. Somos levados, então, pelas leituras dessas obras a problematizar não só o regime ditatorial no Brasil, mas sobretudo o processo redemocrático, pois elas expõem um projeto (ou a falta dele) de redemocratização falho, que não emula nenhuma integração, apenas o mergulho no capitalismo tardio brasileiro, e que institucionaliza o esquecimento via Lei de Anistia. Não só Dulce Veiga buscou sua redenção longe de tudo e de todos, e Castana foi morta pela sua luta; somam-se a esses desaparecimentos o nosso projeto de integração nacional suspenso com o golpe e o nosso passado recalcado, funcionando como uma fantasmagoria temática, pelos personagens desaparecidos e pela repetição da ditadura como mote na contemporaneidade, e formal, com o tempo cíclico de repetição e o ponto de vista da morte.

Ao analisarmos essas obras buscamos uma linhagem de história da literatura brasileira contemporânea que perpassa e discute o regime autoritário e a redemocratização como uma forma de entender não só o sistema literário atual mas também pensar sobre o nosso tempo. Se o diagnóstico temático é desalentador em Chico Buarque, compatível com o momento de sua escrita, Caio F. retoma e reinventa velhas tradições apostando em uma saída contracultural. Trabalho que é compartilhado pela voz narrativa: o jornalista efetua um novo

apagamento e aposta na via mística. Já o narrador de Chico Buarque, o emulo da câmera de filmagem, em terceira pessoa, e não por acaso o que narra o desfecho mais trágico, não tem saída a não ser observar, como uma lente de *reality show*, a desagregação de seu tempo.

Essa presença do regime autoritário na literatura brasileira contemporânea, além de refletir o trauma do terror de Estado, pode ser encarada como uma resposta a um apagamento que não permitia um processo de luto. No plano ficcional, essas criações problematizam exatamente os esquecimentos que dão origem a uma espécie de acerto de contas com o passado. São processos que fazem parte de uma vivência e de uma memória coletiva. Segundo Seligmann-Silva (SELIGMANN-SILVA, GINZBURG, HARDMAN, 2012, p. 75-6) em artigo sobre o cinema brasileiro contemporâneo analisando o filme *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant:

O gesto de trabalhar o passado é traduzido nos termos dessa ficção que permite uma vingança: ou seja, um “acerto de contas com o passado”. O filme, de certa forma, como os sonhos para Freud, realiza um desejo que a realidade bloqueia. Já que no Brasil o que impera com relação ao terrorismo de Estado é o esquecimento e a impunidade, o cinema assume a função de apresentar esse acerto de contas (p. 75-6).

Assim, seguindo a lógica estética adorniana, os antagonismos sociais emergem da forma como problema ao relacionarmos a realidade da democracia ainda em fase de maturação com suas políticas de memória que institucionalizam o esquecimento. Reelaborando esse esquecimento nas figuras do jornalista e de Benjamim, a literatura ressignifica a política de Estado e o horizonte social brasileiro às trajetórias individuais e formais, gerando uma tensão que transforma o processo de remanejamento da memória em um trauma insolúvel. Em *Onde andar...* e em *Benjamim* os fantasmas do passado não se resolvem e a rememoração dá lugar a mais esquecimento e morte. O passado é recalçado, o presente é fragmentado e o futuro é impossível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorremos ao longo deste trabalho um arco panorâmico na história da literatura brasileira que vai das promessas de integração nacional e do nacional desenvolvimentismo até o nosso momento atual, marcado por avanços sociais, mas também por uma incorporação da população no mercado de consumo que nem sempre se traduz em ampliação da cidadania. Esse caminho foi assim traçado para que pudéssemos ter a dimensão da força que as narrativas centrais investigadas neste trabalho possuem dentro desse sistema literário, formando elas mesma uma linhagem dentro da história da literatura brasileira. Dessa forma conseguimos perceber continuidades e rupturas ao longo de uma produção que gira em torno de um dado material histórico: o regime militar brasileiro.

Ao analisarmos a produção anterior ao golpe, demos centralidade para aquelas obras que estavam articuladas com um projeto de nação que se desenhava, calcado no Estado e na intelectualidade, tendo como figura central o “povo brasileiro”, que foi representado em muitas peças, romances, filmes e canções. Aquele projeto que apostava em uma inclusão da população em um universo de cidadania foi interrompido pelo golpe civil-militar em 1964, mudando os rumos do país e forjando outras propostas. Se a derrota política se fizera sentir, no campo da cultura os debates de esquerda se intensificaram pós-golpe, investigados aqui sobretudo pelo viés do *romantismo revolucionário* e da conversão do intelectual à militância. Falamos aqui de romances como *Quarup*, de Antônio Callado, e do filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni. Na canção, o show *Opinião* e os festivais nacionais da canção. Assim pode-se dizer que essas produções no pré e no imediato pós-golpe eram palcos de debates políticos, principalmente na canção e no teatro, e não arrefeceram em função do regime que se iniciava, pelo contrário, intensificaram sua força, principalmente em produções como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e o Teatro Oficina. Adiciona-se a esses elementos a antropofágica Tropicália, que misturava matéria local e externa, inovando no plano estético e até mesmo no político, acusada à direita e à esquerda.

Contudo, o AI-5 em 1968 muda definitivamente os rumos com a intensificação da violência de Estado e com o “milagre econômico”. Por outro lado, mas em diferente medida visto que falamos da sociedade civil, a luta armada surge como alternativa revolucionária pelo menos até a definitiva derrota no Araguaia no ano de 1974. Nesse cenário, a indústria cultural

se consolidou em meio ao milagre, sendo inclusive uma de suas sustentações assim como a censura (instituída definitivamente em 1968), complementava esse cenário enquanto suporte do governo ditatorial. No campo da cultura, podemos falar aqui de uma ressaca da esquerda, com os balanços públicos de *Bar Don Juan*, de Callado, e *Pilatos*, de Cony. Mas é também um período de renovação, seja pela emergência do conto como gênero central, seja pelos experimentalismos formais, presentes em romances como *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, e pelo “realismo feroz” de Rubem Fonseca com *Feliz Ano Novo*. Com o início do processo de abertura política, fruto de um desgaste do próprio regime e de pressões externas, as narrativas de tortura chegam ao mercado, com narrativas entre autobiográficas e ficcionais daqueles que participaram da luta armada e/ou foram torturados. Denunciando a violência mas também fazendo uma (auto)crítica, essas obras testemunham pela vivência o período ditatorial.

Além disso, a contracultura, um movimento cultural das estruturas marginalizadas, se coloca como alternativa para toda uma juventude e será dado central para pensarmos na transição entre o regime e a democracia, balanço feito pela obra de Caio F. *Morangos Mofados*. Nessa obra, o autor abusa da fragmentação formal e da diluição dos limites entre personagens e narradores, com dados que se confundem e confundem ao próprio leitor. “Os sobreviventes”, conto primeiro da série, é ele mesmo a síntese de uma geração: tanto a esquerda quanto a contracultura foram derrotadas e essa derrota é elaborada esteticamente pela narração frenética de uma voz embriagada.

Refletimos assim sobre produções que estavam diretamente atreladas ao seu universo histórico-social, compondo literariamente seu tempo. Cronologicamente chegaríamos então aos romances centrais desta tese, entretanto, para demonstrarmos que essa é uma discussão que se faz presente ainda hoje, optamos por trazermos para a discussão obras contemporâneas mais recentes, para depois investigarmos os romances de Caio F. e Chico Buarque. Intentou-se assim permitir que esses romances permanecessem como núcleo duro da tese, reforçado pela presença constante na literatura contemporânea.

Dessa forma pode-se perceber o diálogo entre o passado e o presente engendrado nessas composições que se dão entre os anos 2000 e 2012 e que ainda dialogam com o regime militar articuladas com um horizonte histórico diferente. Podemos afirmar que mesmo o contexto de debate público se mostra diferenciado, com a criação da Comissão Nacional da Verdade em 2011. Na canção, a retomada reinventiva da figura de Carlos Marighella no *rap* e na MPB são singulares. Para o primeiro, a valorização da sua classe social, surgindo como um

herói capaz de fazer a revolução na/da periferia, sem qualquer menção ao comunismo como ideologia, e sim à violência como método. Já com Caetano Veloso, a valorização romântica do herói baiano e mulato apagando o dado da violência e construindo sua heroicidade pela baianidade e pela raça. Em ambos, o projeto de integração nacional pela via revolucionária, preconizado pelo líder comunista, é apagado pelas novas reinvenções estéticas.

Já no romance, de Milton Hatoum a Bernardo Kucisnki, passando por Beatriz Bracher e Adriana Lisboa, lidamos com narrativas que se passam no presente mas se constituem pelo passado ligado ao regime militar. Tanto em *Dois irmãos* quanto em *Cinzas do Norte* temos o trabalho intelectual como alternativa central: Nael e Lavo estão escrevendo um romance enquanto narram aquelas histórias, funcionando como narradores intelectualizados e distanciados. Gustavo, de *Não falei*, almeja resolver o trauma de ser visto como um delator pela escrita; enquanto Vanja, de *Azul-corvo*, dá vida a Fernando, o guerrilheiro desertor, e à sua busca paterna. Já *K.*, com uma narrativa fragmentada, funciona como um túmulo para a filha desaparecida: ao narrar, faz o processo de luto. Ao mesmo tempo, lidamos com uma outra figura intelectualizada, o senhor K., tradutor de ídiche, que se culpa por não perceber o envolvimento da filha com a guerrilha.

Esses narradores ou personagens intelectualizados permitem-nos que pensemos em outra categoria: a do *romantismo revolucionário*. Retrabalhada sobre novas bases, ela pode ajudar a compreender a forma e o processo histórico nessas composições literárias contemporâneas.

Quando pensamos em *Onde andaré...*, sobretudo no seu desfecho, o narrador se reencontra e se purifica no interior do país, como um padre Nando do *Quarup*, que busca no contato com a natureza não contaminada e em seus habitantes a salvação. Se nesse o que se buscava era a revolução coletiva, naquele será uma revolução individual. Se em Callado a contaminação era da modernidade, em *Onde andaré...* é da soropositividade. Retomando a linha clássica da esquerda brasileira dos anos 1960 anti-imperialista (nacional) e antielitista (popular) que via no povo (camponês) e na natureza (zona rural) não contaminada o gérmen da revolução, Caio F. repagina o conceito através da contracultura hippie dos anos 1970, em uma mistura que muito diz da cultura no regime ditatorial, e que agora nada tem de anti-imperialista ou antielitista. Essa linha “desbundada” pode ser vista como uma resposta às normas autoritárias do regime após o fracasso da luta armada ou mesmo uma resposta ao autoritarismo moral da própria esquerda. Concomitantemente, retoma o *romantismo*

*revolucionário*, aquele no qual “a lembrança do passado serve como arma para lutar pelo futuro” (LÖWY & SAYRE, 1995). Segundo esse conceito, o homem novo que nasceria do camponês não explorado e não contaminado pela modernidade seria a salvação no plano coletivo. Agora, pela leitura de *Onde andar...* o homem novo na verdade é o próprio jornalista purificado pelo Daime e renascido. Mas a revolução é individual, o que pode ser visto como uma marca de um tempo em que não há mais pretensões de integração.

O mesmo não acontece com *Benjamim*, pois não há romantismo após o mergulho total no capital e na era das mercadorias. Conforme vimos no capítulo 2.2 temos algumas ponderações acerca da literatura já consolidada do romance como romântico revolucionário. Assim, o romantismo presente, pela leitura que aqui nos propusemos, se refere ao protagonista e seu paraíso perdido no passado. Por outro lado, Chico Buarque parece forjar as ideias explicitadas por Schwarz (1999) ao compor um diagnóstico que não aponta para nenhuma solução: sem projeto de integração, mergulhada no mundo das mercadorias, a rememoração leva o protagonista a pensar que pode recomeçar, mas já é tarde demais: seu trágico final é selado exatamente ao tentar uma nova vida sem resolver o seu passado. Resta ao narrador fílmico observar o fuzilamento.

Já em Milton Hatoum somos diretamente remetidos à crise da intelectualidade problematizada por Schwarz (1978), a conversão do intelectual. Mas agora, na democracia, da conversão do intelectual ao guerrilheiro passamos à idealização desse intelectual em Laval, Mundo e Ranulfo. Não há mais problematização da conversão, o tempo passou e a avaliação é outra, podendo ser lida como também uma retomada daquele *romantismo revolucionário* pela idealização desses intelectuais, injustiçados em seu tempo e/ou como uma forma de prestar homenagens enquanto serve também como uma oferta de luto e acerto de contas com um passado marcado pela violência física e simbólica da repressão. Da mesma forma, há um ato de fé na literatura, espaço da construção da narrativa dentro da narrativa: Nael e Lavo, jovens sem qualquer militância política, ao escreverem essas histórias parecem redimir suas omissões passadas ao dar vida a esses personagens agora já mortos. Contudo, a revolução está fora do horizonte, sobrando apenas o romantismo no olhar dos narradores diante dessas figuras.

Por outro lado, obras como *Azul-corvo* problematizam o conceito ao despir a figura do guerrilheiro de sua carga heroica, falando a partir de um tempo, os anos 2000, em que a própria noção de “revolução” está ausente de um horizonte político. Já em *Não falei* e *K.*, pela própria carga traumática que carregam, não possuem visão de retorno ao passado marcado

pela positividade e apontamentos para o futuro. Formalmente, é a resolução daquele passado que se mostra central na trama: sem idealizações e sem expectativas futuras.

Segundo Renato Ortiz (2014, p.126), a “impressão é de que os tempos da ditadura deixaram um mal-estar que se prolonga até hoje”. Dessa forma, “o ato mnemônico faz-se num terreno minado, no qual as recordações são nebulosas. O esquecimento da tortura e dos assassinatos de militantes políticos e inocentes civis é exemplar”. Assim, mal resolvido no plano real, o regime e suas heranças aparecem com força na ficção com configurações variadas esteticamente mas também com algumas recorrências, como, por exemplo, essa figura do narrador ou personagem intelectualizado.

Essa característica aparece já em *Onde andar...*, que tem como narrador um jornalista que narra sete dias de sua semana, de segunda a domingo, e sua busca por Dulce, pela memória e pela própria identidade. A narrativa é marcada pela circularidade e pelos *flashbacks* do passado, que aos poucos revelam a lembrança da delação do apartamento de Dulce para a polícia repressora. Dessa forma, o desaparecimento da cantora pode estar ligado a uma condenação política, o que não se comprova ao final. Contudo, se a cantora é encontrada sã e salva renascida sob o Daime, Saul, seu ex-amante fora preso e torturado durante o regime, muito provavelmente pela delação do jornalista. Mas a culpa que ele parece sentir se esvai ao reencontrar a cantora e esquecer novamente da figura de um Saul louco e transtornado no presente, talvez em função da própria tortura.

Já *Benjamim* ocupa posição peculiar em função de sua narrativa em terceira pessoa com o nosso narrador-câmera que acompanha o protagonista e controla o andamento narrativo. Assim como *Onde andar...* a narrativa é marcada pela circularidade, que aqui é reforçada com a mesma oração exposta no início e no final do romance, narrando assim o fim da vida do protagonista. Benjamim relembra o seu passado através de Ariela, suposta filha de Castana Beatriz, e esse passado é marcado por um duplo: o paraíso perdido do personagem e a morte de Castana pelo regime militar. Esse último dado é marcado pela culpa visto que fora Benjamim quem conduziu a polícia até o esconderijo dos militantes, mesmo que teoricamente sem intenção.

Ao aproximarmos esses romances com vistas a iluminar suas leituras, investigamos categorias que emergem das próprias narrativas: a memória, o esquecimento, o trauma, o testemunho, bem como suas matrizes formais de circularidade que mantêm um ponto de vista em comum, o da morte. Para investigarmos como a memória se constrói e se revela nesses

romances partimos das definições e problematizações da categoria com textos de Seligmann-Silva, tendo com norte principalmente as reflexões de Walter Benjamin. Aliamos a essas discussões as peculiaridades nacionais, tratadas através da argumentação de Fischer (2009) pensando sobre uma linhagem das memórias na literatura brasileira.

Essa linhagem reflete um problema identitário do passado mal resolvido (ou marcado pelas suas idiossincrasias: escravista e capitalista, moderno e conservador) que é elaborado via ficção: interpreta-se o passado para sobreviver ao presente, mas também se inventa um passado em função de nossas peculiaridades e nossos traumas. Assim a “memória” mostra-se central para investigarmos os romances aqui analisados, visto que todos eles são constituídos por essa categoria, o que reitera a sua forte presença na literatura brasileira, reinventando-a na contemporaneidade com um galho dessa linhagem que se articula diretamente com o regime militar. Segundo Fischer (2009), ao escrever sobre o passado, essas obras apontam a própria busca das origens, o que freudianamente falando pode ser entendida como a busca paterna. Esse dado compõe pelo menos quatro romances: *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte*, *Azul-corvo* e seu espelho inverso (a busca da filha), *K*. Mas o mais curioso são os romances que fogem a essa sistematização trazendo outra: *Onda andar...*, *Benjamim* e *Não falei* lidam com outro dado, o da delação e da culpa, mesmo que eles sejam inocentes, ou não se comprove o fato, esses narradores/protagonistas se constituem a partir daí.

Entretanto, há uma questão que isola os romances de Caio F. e Chico Buarque dos outros: a presença do esquecimento, ele também uma forma de memória. Tanto o jornalista quanto Benjamim não lembram desse passado traumático. Somente a partir do encontro com Márcia F. e Ariela relembram seus atos e fazem a leitura culposa do ocorrido. Esse jogo de esquecimento e rememoração é lançado como pistas na narrativa, que ao final formam a memória completa. Nos dois romances falamos da transposição desse passado através da fragmentação: em Caio F., pelos *flashbacks* em itálico; em Chico, pela diluição do passado em meio ao presente como num átimo formal de memória contínua.

O esquecimento, singularidade de *Onde andar...* e *Benjamim*, pode ser relacionado também com as nossas políticas de Estado na abertura, que instituiu a lei de Anistia (1979) que concomitantemente permitiu a volta de muitos exilados e barrou o julgamento dos crimes de tortura e morte praticados pelos militares. O filósofo francês Paul Ricoeur (2007) nos seus estudos sobre a memória e a História, relaciona os vocábulos “anistia” e “amnésia”, tratando a lei como uma forma de esquecimento institucionalizado pelo Estado. Incorporando essa

leitura ao caso brasileiro, podemos afirmar que a violência simbólica aqui diz respeito a impedir o luto ao simular um perdão.

Assim, esse *des-esquecer* dos personagens irá trazer ao seu presente o passado traumático, engendrado pela culpa da delação. Esse trauma se comporá pela memória impedida, que precisa ser ativada para que seja completada. Traumatizados, o jornalista e Benjamim levam uma vida entre o fracasso e o patético até conseguirem rememorar, ato condutor da narrativa e de suas vidas. Quando pensamos nos outros romances investigados em menor escala aqui, o trauma é mais evidente na figura de Gustavo, o nosso outro delator, e se compõem formalmente no romance pela própria fragmentação e pela tentativa de elaborá-lo. Da mesma forma, Nael, Lavo e o senhor K. partilham de traumas de um passado perdido e de seus mortos, o que no caso de K. é agravado pela falta de um corpo, que impede o processo luto, possível agora via elaboração do discurso. Já o trauma de Vanja é outro, a perda da mãe e a busca paterna, resolvida também via elaboração narrativa. A grande peculiaridade desse romance é exatamente a escolha paterna, Fernando, que desconstrói a figura heroica do militante. Essa possibilidade de escolha se fará presente também em Nael, que abdica dos dois irmãos; e em Mundo, o protagonista de Lavo, que vê em Ranulfo a sua referência.

Esse trauma está diretamente relacionado com a categoria do testemunho, que é diluída nos romances como um todo, mas junto com o esquecimento torna *Onde andar...* e *Benjamim* peculiares: seus narradores/protagonistas são testemunhas da delação que cometem. Conforme vimos anteriormente, a bibliografia consolidada da literatura de testemunho gira em torno da *Shoah* e do *Testimonio*, com características diferentes entre eles. Importante atentarmos para o fato de que falamos aqui sobretudo de relatos que se querem reais, ainda que dialoguem com a ficção. Porém, essa literatura de testemunho é considerada a história dos vencidos, das vítimas ou dos sobreviventes. Contudo, quando olhamos para as nossas testemunhas – o jornalista e Benjamim –, lidamos também com os próprios delatores, ainda que marcados pela passividade: eles não são vítimas do regime, bem como não são sobreviventes. Se eles podem ser enquadrados em alguma categoria, eles estão mais perto de uma suposta cumplicidade. Assim elaboramos o que chamamos aqui de testemunho “à brasileira”, marcando esses personagens como testemunhas vítimas-culpadas: caracterizados pela passividade e quase por um acaso, eles não tinham outra opção, podemos dizer, a não ser falar; ao mesmo tempo, eles falam, ou seja, delatam. Dessa forma essas testemunhas carregam em si características que poderiam ser consideradas excludentes, mas que se colocam como

uma elaboração interna de um problema que é externo: a não resolução dos problemas do passado e a sua conciliação, que fazem com que vivamos em uma democracia com heranças macabras do regime militar, acentuadas pela ausência de um debate público sobre o período.

Essa característica é reforçada pela formalização dos romances, momento em que é possível perceber tanto o ponto de vista da morte quanto a ciclicidade da narrativa. Pasta (2013) alega que esse ponto de vista (o da morte) é a internalização de uma estrutura externa que se dá pela coexistência de mecanismos opostos na nossa estrutura social. Esses mecanismos opostos constituem os sujeitos que, incompletos, buscam na ideia fixa a sua completude. Ao investigarmos as obras centrais da nossa argumentação lidamos com esse ponto de vista via narrador e personagem à beira do assassinato no romance de Chico e via narrador supostamente contaminado pelo HIV em Caio F. Da mesma forma, suas ideias fixas são fantasmas de um passado traumático: Dulce e Castana. A matéria externa desses romances é dada pela interrupção de um projeto de integração que não foi retomado na democracia e pelas heranças do regime militar que não permitem o debate público desse passado. Assim, carregando uma característica da nossa sociedade, esse passado é conciliado na redemocratização sem ser, de fato, resolvido.

Associando esse processo histórico com a forma desses romances, acreditamos então que o ponto de vista da morte adotado nessas obras é ele mesmo a primeira formalização desses impasses marcados pela conciliação e pelo silenciamento dos debates. Assim, a apreensão da crise externa se dá por esse ponto de vista que se compõem pela circularidade formal e que reforça assim a ciclicidade do tempo, como uma fantasmagoria de um tempo repetitivo e de passado irreversível que nos alcança. Ela é otimista e enganadora em Caio F. e pessimista em Chico. Dessa maneira, forjam o testemunho “à brasileira”: a testemunha ambígua que carrega em si a pecha de delator mas também de vítima das circunstâncias. Assim, o ponto de vista da morte, a ciclicidade e a testemunha ambígua são as grandes características desses romances vistos isoladamente. Porém, ao olharmos em panorama, atrelamos a eles ainda a formalização da matéria memorialística que ajuda a compor essas outras formas.

Ao analisarmos todos os romances podemos apostar em algumas hipóteses para o balanço feito pela literatura brasileira contemporânea na democracia. Para pensarmos nisso é importante retomarmos a crise pressentida por Schwarz nas narrativas dos anos 1960: que crise era essa? Na perspectiva levantada, tratava-se de uma crise não só pela ameaça de um

governo autoritário conservador, mas que passava pela suspensão de um projeto de integração nacional elaborada nos governos antecessores marcados pelo nacional-desenvolvimentismo, uma política que tentava elaborar e implantar um projeto de integração ancorado na ideia de Nação, sustentada pela via intelectual, e na forte intervenção do Estado na esfera econômica. Com o golpe e sua suspensão, teremos uma modernização conservadora ancorada em outros ideais. Na literatura, esse impasse se elabora pela conversão do intelectual à militância, principalmente porque ao falarmos na produção culturais dos 1960, a ponta de lança, o local de embate de fato, se dava na canção e no teatro.

Na redemocratização, por outro lado, a crise é outra: abortado com o golpe, com a redemocracia esse projeto não é retomado nem reinventado. E utilizaremos novamente das palavras de Schwarz, mas agora em seu texto “Fim de Século” (1999, p. 162), no qual avalia o impacto das mudanças socioculturais brasileira na década de 90: “o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros?”. A partir de tal reflexão, é possível formular a hipótese de que essa crise na democracia é emulada nos romances de maneira geral pela reconstrução da memória, criando assim uma linhagem de memórias da ditadura na literatura contemporânea, e também pela valorização do trabalho intelectual. Ao mesmo tempo, pensando em nossos romances centrais, núcleo duro do argumento, apesar deles flertarem também com essas características, eles forjam outra característica através do ponto de vista da morte e da ciclicidade: a testemunha vítima e culpada, conforme vimos anteriormente.

Assim, em Milton Hatoum, lidaremos com as memórias da Manaus ditatorial, com a morte do professor Laval e a repressão ao desajustado Mundo e a seu tio Ranulfo através das memórias dos narradores, mas também dos personagens que a transmitiram, seja pela oralidade seja pelo discurso escrito, com cartas inseridas no corpo narrativo. Com Gustavo, de Bracher, a memória é o dispositivo para resolver o seu trauma, agora transformado em discurso e em Vanja, de Adriana Lisboa, é a memória dela e de Fernando que compõem o presente. Em *K*, as memórias configuram a busca e o luto do pai em busca da filha. Associados aos romances de Caio F. e Chico, que têm a memória desvelada como fio condutor, essas obras criam uma linhagem dentro do sistema literário, reforçando a

argumentação de Fischer (2009) e singularizando-a na contemporaneidade através da repetição do mesmo dado histórico, o regime militar visto na democracia.

Da mesma maneira, com exceção de Benjamim, que não por acaso é o único que é morto ao final da trama, lidamos com figuras intelectualizadas nos narradores: Nael e Lavo escrevem o romance que narram; Gustavo usa da escrita para resolver seus traumas e “atar as pontas da vida”, como Bentinho de Machado de Assis; Vanja reconstrói a sua história pela memória não em um relato oral; e o jornalista de Caio F. também utiliza da escrita como forma de trabalho. Já o senhor K., protagonista, é um tradutor de ídiche. Esse dado coloca o trabalho intelectual como central na resolução dos impasses externos, sendo uma forma de apostar na escrita como meio de elaboração e superação desses traumas: só a partir do ato de narrar podemos dar conta disso. Podemos alegar ainda que, segundo essa produção literária, somente através das narrativas de memórias podemos reconfigurar esse passado.

Entretanto, pela elaboração de *Onde andará...* e *Benjamim* nos deparamos com um impasse mais emblemático forjado no esquecimento e na figura da testemunha “à brasileira”. Se os romances mais contemporâneos solucionam seus desfechos pela elaboração discursiva, o jornalista tem uma solução enganosa e Benjamim a solução final, a morte. Dessa forma o quadro internalizado desses romances é de uma tensão e exposição que os torna singulares.

Segundo Napolitano (2014, p.147):

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.

Assim, 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, esta tese se configura em um esforço analítico que tem como objetivo contribuir para esse debate público acerca de

nossa transição democrática e de seus impasses, bem como de compreender como isso é elaborado esteticamente.

## REREFÊNCIAS

- ABREU, Caio F. *#Caio Fernando Abreu de A a Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (2013)
- \_\_\_\_\_. **A maldição do vale negro**. Porto Alegre: Iel, 1988. (1988)
- \_\_\_\_\_. **As frangas**. São Paulo: Globo, 2002. (1988)
- \_\_\_\_\_. **Cartas**. Ítalo Moriconi (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. (2002)
- \_\_\_\_\_. **Caio Fernando Abreu** (Coleção Autores Gaúchos), Porto Alegre: IEL/ULBRA/AGE, 1995.
- \_\_\_\_\_. Depoimento. In: **Ficções**. Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 77-88, jul./dez., 1998.
- \_\_\_\_\_. **Estranhos Estrangeiros e pela noite**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (1996)
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos**. Porto Alegre: LP&M, 2000. (2000)
- \_\_\_\_\_. **Inventário do Ir-remediável**. Porto Alegre: Sulina, 1995. (1970)
- \_\_\_\_\_. **Limite Branco**. Rio de Janeiro: Agir, 2007. (1971)
- \_\_\_\_\_. **Morangos Mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (1982)
- \_\_\_\_\_. **O ovo apunhalado**. Porto Alegre: L&PM, 2001. (1975)
- \_\_\_\_\_. **Onde andaré Dulce Veiga?** Um romance B. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (1990)
- \_\_\_\_\_. **Onde andaré Dulce Veiga?** Um romance B. Rio de Janeiro: Agir, 2007. (1990)
- \_\_\_\_\_. **Os dragões não conhecem o paraíso**. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2010. (1988)
- \_\_\_\_\_. **Ovelhas Negras**. Porto Alegre: L&PM, 2002. (1995)
- \_\_\_\_\_. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (1977)
- \_\_\_\_\_. **Pequenas Epifanias**. Rio de Janeiro: Agir, 2006. (1996)
- \_\_\_\_\_. **Triângulo das Águas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (1983)
- ABREU, Rodrigo Peixoto de. **Nada além de uma ilusão**: a diva e a música na construção do literário em *Onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.
- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Os pensadores).
- \_\_\_\_\_. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. (1947)
- \_\_\_\_\_. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1988. (1968)
- \_\_\_\_\_. **Prisma**. São Paulo: Ática, 1997. (1955)
- ALONSO, Gustavo. “O píer da resistência: Contracultura, Tropicália e Memória no Rio de Janeiro”. **Achegas. Net**: Revista de Ciência Política. N. 46. Janeiro-julho de 2013. Disponível em: <[http://www.achegas.net/numero/46/gustavo\\_alonso\\_46.pdf](http://www.achegas.net/numero/46/gustavo_alonso_46.pdf)> Acesso em 01 de julho de 2014.
- ALÓS, Anselmo Peres. **A letra, o corpo e o desejo** – uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2007.
- \_\_\_\_\_. Gênero e ambivalência sexual na ficção de Caio Fernando Abreu: um olhar oblíquo sobre *Onde andaré Dulce Veiga?* In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 40, jul./dez. 2012, p.177-204. UNB, 2012. Disponível em:

<<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/7994/6086>> Acesso em 08 de julho de 2013.

ALVES, Wanderlan da Silva. **Romance e experimentação com a linguagem em Boquitas pintadas, de Manuel Puig, e Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2011.

AMADO, Jorge. **Os subterrâneos da liberdade.** Vol.1: “Os ásperos tempos”. São Paulo: Editora Martins, 1971. (1954)

\_\_\_\_\_. **Os subterrâneos da liberdade.** Vol. 2: “Agonia da noite”. São Paulo: Editora Martins, 1973. (1954)

\_\_\_\_\_. **Os subterrâneos da liberdade.** Vol. 3: “A luz no túnel”. São Paulo: Editora Martins, 1964. (1954)

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (1983)

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela.** São Paulo: Globo, 1999. (1933)

ANDRETA, Bárbara. “Masculinidades subversivas nos romances de Manuel Puig, Caio Fernando Abreu e Jaime Bayly”, de Anselmo Peres Alós (Resenha). In: **Revista Estudos Feministas.** Vol.22, n.1, Florianópolis, jan/abril, 2014. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2014000100021&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2014000100021&script=sci_arttext)> Acesso em 15 de março de 2015.

ARAÚJO, Homero Vizeu. **Futuro Pifado:** Promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014. (2014)

\_\_\_\_\_. “Notas sobre “A nova narrativa”, de Antônio Candido: experimentalismo na narrativa e impasses do narrador depois do colapso do populismo”. **Revista Letras,** Curitiba, n. 74, p.87-100, jan/abr. 2008. Curitiba: Editora UFPR, 2008. Disponível em <<http://www.revistalettras.ufpr.br/edicao/74/HomeroAraujo-NorasSobreANovaNarrativaDeAntonioCandido.pdf>> Acesso em 5 de setembro de 2010.

\_\_\_\_\_. “Pilatos: uma saga carioca mórbida e hilariante nos anos 70”. In: **Revista Letras,** Curitiba, n. 64, p.143-155, set./dez. 2004. Curitiba: Editora UFPR, 2004.

BANDIDO DA LUZ VERMELHA, O. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Helena Ignez, Paulo Villaça e outros. Urano Filmes, 1968 (92 minutos).

BARROS e SILVA, Fernando. **Chico Buarque.** São Paulo: Publifolha, 2004 (Folha explica). (2004)

BATISTA, Suellen; PANTOJA, Tânia. “Literatura de testemunho e regime militar: breves apontamentos teóricos”. In: **Anais eletrônicos XIV Abralic,** 2014. Disponível em: <<http://www.xivabralic.com.br/anais/arquivos/1119.pdf>> Acesso em 03 de março de 2015.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (1949)

\_\_\_\_\_. **O segundo sexo: a experiência vivida**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (1949)

BELINATO, Wagner Vonder. **Pelas noites: identidades homoeróticas em Caio Fernando Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Maringá, UEM, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas Volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994a (1ª edição brasileira: 1985).

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ª edição. Obras Escolhidas Volume II. São Paulo: Brasiliense, 2000. (1ª edição brasileira: 1987)

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas Volume III. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994b. (1ª edição brasileira: 1989)

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005. (1982)

BESSA, Marcelo Secron. Caio Fernando Abreu e a AIDS. In: BESSA, M.S. **Os perigosos: autobiografias & AIDS**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. **Historias Positivas**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1996)

BLECHMAN, Max. « Réflexions sur le romantisme révolutionnaire » In: **Europe** : revue littéraire mensuelle. *Le romantisme révolutionnaire*. 82ª année, nº 900, avril 2004. Paris, 2004.

BIZELLO, Aline Azeredo. **Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: diálogos que atravessam as Américas**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (1987)

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

\_\_\_\_\_. **Antônio**. São Paulo: Editora 34, 2007. (2007)

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. **Caio Fernando Abreu: Narrativa e Homoerotismo**. (Tese Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal De Minas Gerais, UFMG, 2006.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Rio de Janeiro: Global, 1987. (1974)

BRISOLARA, Valéria S. “A memória é um lugar em que o tempo se derrama: uma análise de *Leite Derramado*, de Chico Buarque”. In: **Revista Graphos**, vol. 15, nº 2, 2013, UFPB/PPGL Disponível em <<http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/16573/10033>> Acesso em 24 de fevereiro de 2015.

BRUNN, Albert von. **Viagem ao fim da noite**: A megalópole em Caio Fernando Abreu. Biblioteca Central - Zurique. In: *Revista Cult*, vol.6, 2007. Disponível em: <<http://litcult.net/site/viagem-ao-fim-da-noite-a-megalopole-em-caio-fernando-abreu/>> Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

BUARQUE, *Chico*. **As cidades**. RCA, 1998. (33 min. 19 segs.)

\_\_\_\_\_. **Benjamim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (1995)

\_\_\_\_\_. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (2003)

\_\_\_\_\_. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (1991)

\_\_\_\_\_. **Fazenda Modelo**: novela pecuária. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. (1967)

\_\_\_\_\_. **O irmão alemão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (2014)

\_\_\_\_\_. **Leite Derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (2009)

\_\_\_\_\_. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

\_\_\_\_\_. “Vou te contar o que está acontecendo”. Entrevista a Augusto Massi. In: **Folha de São Paulo Caderno Ilustrada**, 2 de dezembro de 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/02/ilustrada/22.html>>. Acesso em 02 de março de 2015.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 153-172. Disponível em <[http://antropologias.descentro.org/files/downloads/2010/08/LOUROGuacira-L.\\_O-corpo-educado-pedagogias-da-sexualidade.pdf](http://antropologias.descentro.org/files/downloads/2010/08/LOUROGuacira-L._O-corpo-educado-pedagogias-da-sexualidade.pdf)>. Acesso em 14 de agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. **Problema de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (1990)

CALEGARI, Lizandro Carlos. “O homoerotismo em Caio Fernando Abreu: a perspectiva *queer* em *Morangos Mofados*”. **Revista Língua & Literatura**, v. 11, p. 185-206, URI: Frederico Westphalen, 2009. Disponível em <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/98/190>>. Acesso em 08 de julho de 2013.

CALLADO, Antônio. **Quarup**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (1967)

\_\_\_\_\_. **Bar Don Juan**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (1971)

\_\_\_\_\_. **Reflexos do Baile**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. (1976)

CALLIGARIS, Contardo. “Pentimentos”. In: **Folha de São Paulo Ilustrada**, 08 de dezembro de 2001. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/13562-pentimentos.shtml>>. Acesso em 02 de março de 2015.

CAMARGO, Flávio Pereira. **Revedo as margens**: a (auto) representação de personagens homossexuais em contos de Caio Fernando Abreu. (Tese Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2010.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a. (1986)

\_\_\_\_\_. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 19-54. (1993)

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009. (1959)

- \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b. (1965)
- CANTARELLI, Ana Paula. **Idas e vindas ao Passo da Guanxuma**: A relação entre espaço ficcional e memória na obra de Caio Fernando Abreu. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 2010.
- CARDOSO, Patrícia. “Romance B: mistério e metalinguagem na busca de Dulce Veiga”. **IstoÉ Senhor**. São Paulo, 17 de outubro de 1990.
- CASTRO, Ruy. **Estrela Solitária**: Um brasileiro chamado Garrincha. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COELHO, Mariana de Moura. **Sexualidades em questionamento**: uma abordagem queer sobre Caio Fernando Abreu. (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, UNB, 2010. Disponível em <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_teses/Mariana\\_Coelho.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_teses/Mariana_Coelho.pdf)>. Acesso em 08 de julho de 2013.
- CONY, Carlos Heitor. **Pessach**: a travessia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (1967)
- \_\_\_\_\_. “Na prisão com Glauber e Callado”. Folha de São Paulo, 28 de julho de 1996. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em 27 de maio de 2014.
- \_\_\_\_\_. **Pilatos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (1973)
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “O testemunho na chave do trauma”. In: CALEGARI, Lizandro Carlos UMBACH, Rosani Ketzner (orgs). **Estética e política na produção cultural**: as memórias da repressão. Santa Maria: Ed. da UFSM. 2011.
- COSTA, Amanda Lacerda. **360 graus**: uma literatura de epifanias. O inventário astrológico de Caio Fernando. Porto Alegre: Libretos, 2011. (2008)
- COSTA, Carlos Augusto. “O foco narrativo do romance *Em câmera lenta*: o problema da alternância e suas relações com a violência histórica”. In: **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê Escritas da Violência II, julho de 2010. Santa Maria: UFSM, 2010. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie03/art\\_16.php](http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie03/art_16.php)>. Acesso em 19 de novembro de 2014.
- COSTA, Mireile Pacheco França. **Morangos Mofados**: o viés homoerótico na tangência conto/romance. (Dissertação Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, 2008.
- CUNHA, Celso; LINDLEY CINTRA, Luís F.. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [1985?]
- DELTRY, Giovana; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (orgs.). **Alguma prosa**: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. (2007)

DESAFIO, O. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Produção: Sérgio Saraceni. Roteiro: Paulo Cesar Saraceni. Intérpretes: Joel Barcelos, Luiz Linhares, Maria Bethânia, Oduvaldo Vianna Filho, Sérgio Britto. 1965 (93 minutos).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendez, Luiz Paulino dos Santos. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Lidio Silva, Maurício do Valle, Othon Bastos, Sônia dos Humildes, Yoná Magalhães. 1964 (115 minutos).

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

DISCOS DO BRASIL. **Show Opinião.** Disponível em <[http://www.discodobrasil.com.br/discodobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI00370](http://www.discodobrasil.com.br/discodobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI00370)>. Acesso em 10 de junho de 2014.

DUARTE, Anselmo. “Palma é o prêmio máximo”, dizia Anselmo. [07 de novembro de 2009]. **São Paulo: Estadão.** Entrevista concedida a Luíz Carlos Merten e Luiz Zanin. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,palma-e-o-premio-maximo-dizia-anselmo-duarte,462712,0.htm>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

EDGAR, Andrew, SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z:** conceitos chaves para entender o mundo contemporâneo. São Paulo: Contexto, 2003.

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. **Revista.** “Literatura e Ditadura”, n.43, janeiro/junho de 2014. UNB, Brasília. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/927/showToc>>. Acesso em 21 de março de 2014.

EUROPE. Revue Littéraire Mensuelle. “*Le Romantisme Revolutionnaire*”. 82<sup>a</sup> année. N. 900. Avril, 2004.

EWALD FILHO, Rubens. **O pagador de promessas (1962).** Resenha UOL Entretenimento. Disponível em <<http://cinema.uol.com.br/resenha/o-pagador-de-promessas-1962.jhtm>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

ESPINELLY, Luiz Felipe Voss. **Tudo Além:** A busca do reconhecimento identitário em *Onde andaré Dulce Veiga?* (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande, FURG, 2007. Disponível em <<http://repositorio.furg.br:8080/handle/1/3086>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil:** Ensaio de Interpretação Sociológica. 2<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. (1975)

FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009. (2009)  
FERREIRA, Carlos André. **Onde andaré Dulce Veiga?** A representação da AIDS e do mal-estar do sujeito na obra de Caio Fernando Abreu. (Dissertação Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. **Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. **Literatura Brasileira: modos de usar**. Porto Alegre: L&PM, 2006. (2006)

\_\_\_\_\_. **Literatura Gaúcha: história, formação e atualidade**. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004. (2004)

FONSECA, Rubem. **Feliz Ano Novo**. Rio de Janeiro: Agir, 2010. (1975)

FORSTER, Gabrielle da Silva. “Por uma utopia da alteridade: a repercussão do contexto ditatorial brasileiro no constructo subjetivo dos personagens de Caio Fernando Abreu”. In: **Raído**, Dourados/MS, v.5, n. 10, p.347-357, jul./dez., 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/1354>>. Acesso em 23 de junho de 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. (1976)

\_\_\_\_\_. **A história da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984. (1984)

\_\_\_\_\_. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. (1977)

FRANCIS, Paulo. “Novo rumo para autores”. In: **Revista Civilização Brasileira**. Ano I, Número 1, março/1965. Disponível em <<http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/novo-rumo-para-autores>>. Acesso em 10 de junho de 2014.

FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A Festa**. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998. (1998)

FREUD, Sigmund. “Além do princípio de prazer”. In:\_\_\_\_. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupos e outros trabalhos**. Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1987a. (1920)

\_\_\_\_\_. “Luto e Melancolia”. In:\_\_\_\_. **A história do movimento psicanalítico, artigo sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1987b. (1917[1915])

\_\_\_\_\_. **Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos**. Volume XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1987c. (1937-1939)

\_\_\_\_\_. “Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)”. In:\_\_\_\_. **O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)**. Volume XII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (1914)

\_\_\_\_\_. **Totem e tabu e outros ensaios**. Volume XIII. 2ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (1913-1914)

FUZIS, OS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Miguel Torres, Pierre Pelegri e Ruy Guerra. Intérpretes: Antônio Pitanga, Átila Iório, Cecil Thiré, Hugo Carvana, Joel Barcellos, Maria Adélia, Maurício Loyola, Nelson Xavier, Paulo César Peréio. (80 minutos) 1964.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural. São Paulo, 2007. 113 p. em PDF. (Cadernos de Pesquisa, v.6) Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>>. Acesso em 15 de junho de 2014.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (1977)

GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.

\_\_\_\_\_. “Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’S (1990-2006)”. In: **Idéias**. V.1, nº 7, 2013. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/1495/1006>>. Acesso em 06 de julho de 2014.

GASPARI, Élio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (2002)

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (1989)

GOMES DE JESUS, André Luís. **As representações da morte e do morrer na obra de Caio Fernando Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Unesp, 2010.

GINZBURG, Jaime. “Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. **Revista Literatura e Sociedade**, USP, n.8, 2005. São Paulo. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19617/21681>> Acesso em 27 de março de 2014.

GOMES, Ângela de Castro (org.). **Olhando para dentro: 1930-1964**. Coleção História do Brasil Nação (1808-2010). Direção Lilian Moritz Schwarcz. Volume 4. Rio de Janeiro: Fundação Mapfre, Editora Objetiva, 2013. (2013)

\_\_\_\_\_.; FERREIRA, Jorge. **1964: O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. (2014)

GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (1959)

GOMES, Renato Cordeiro. “Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?”. In: **Alceu**, v.1, n.1, p.64-74, jul.- dez., 2000. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n1\\_Renato.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n1_Renato.pdf)> Acesso em 24 de fevereiro de 2015.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas: A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. Série Temas, Volume 3: Brasil Contemporâneo. São Paulo: Ática, 1987. (1987)

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. (1958)

\_\_\_\_\_. **Arena conta Zumbi**. Disponível em <<http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf>>. Acesso em 3 de agosto de 2010. (1965)

GULLAR, Ferreira. "Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente". **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, set., 1967.

HATOUM, Milton. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (2009)

\_\_\_\_\_. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (2005)

\_\_\_\_\_. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de bolso), 2006. (2000)

\_\_\_\_\_. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (2013)

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (1951)

HERMETO, Miriam. **‘Olha a gota que falta’**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese de Doutorado. UFMG: Belo Horizonte, 2010. Disponível em <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8FML5M/tese\\_miriam\\_hermeto\\_2010.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-8FML5M/tese_miriam_hermeto_2010.pdf?sequence=1)>. Acesso em 15 de junho de 2014.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução: Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2006a. (1991)

\_\_\_\_\_. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-modernismo. Tradução: Carolina Araújo; revisão técnica Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b. (1998)

JASINSKI, Isabel Cristina. **O olhar cinematográfico e a voz do enigma**: uma leitura de The Buenos Aires affair" e "Onde andaré Dulce Veiga?". (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, UFPR, 1998. Disponível em <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24434/D%20-%20JASINSKI,%20ISABEL.pdf?sequence=1>>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

JUNQUEIRA, Marcio Ramos. **O desbunde e o depois**: Caio Fernando Abreu e a contracultura. (Dissertação Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2009.

JUSTO, Vanessa David Bahia. **A mônada e o enigma no roteiro noir de Onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 2007.

KERBER, Karine Studzinski. A perspectiva *queer* nos contos “Além do ponto”, de Caio Fernando Abreu e “As palavras”, de Samuel Rawet: a luta contra os ideais patriarcais e a busca pela valorização da sexualidade. In: **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Dossiê, Novembro de 2010, UFSM. p. 197-210. Disponível em <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie04/art\\_14.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie04/art_14.php)>. Acesso em 10 de julho de 2013.

\_\_\_\_\_. **Literatura, homoerotismo e crítica social**: a perspectiva queer em Caio Fernando Abreu. (Dissertação Mestrado em Literatura). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões - FW, 2011.

KLAFKE, Mariana. **Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós-1964.** (Trabalho de Conclusão de Curso). UFRGS: Porto Alegre, 2013. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/79038/000900761.pdf?sequence=1>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

KUCIAK, Alexandre. **No rastro de Walter Benjamin: a contribuição do romance policial para o conceito de *Spur*.** (TCC). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/95046/000917387.pdf?sequence=1>>. Acesso em 02 de março de 2015.

KUCINSKI, Bernardo. **K.** – Relato de uma busca. São Paulo: Cosac Naify, 2014 (2012).  
\_\_\_\_\_. **Você vai voltar para mim e outros contos.** São Paulo: Cosac Naify, 2014 (2014).

KURZ, Robert. **O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial.** 6ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2004. (1991)

LEILLA, Alessandra Leila Borges Gomes Álex. **Atritos e Paisagens: um estudo sobre a loucura e a homossexualidade nos contos de Caio Fernando Abreu.** (Dissertação Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2001.

LEITÃO, Carla Fraga. **Caio Fernando Abreu: em busca de Dulce de si mesmo.** (Dissertação Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC São Paulo, 2005.

LEVI, Tatiana Salem. **A chave da casa.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

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

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (1977)

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. (1992)  
\_\_\_\_\_. **Romantismo e Messianismo.** São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1990. (1990)  
\_\_\_\_\_. “Qu’est-ce que le romantisme révolutionnaire ? In : **Europe** : revue littéraire mensuelle. *Le romantisme révolutionnaire*. 82ª année, n° 900, avril 2004. Paris, 2004.

MAGALHÃES, Mário. MAGALHÃES, Mário. “Marighella e a história que não se apaga”. **Revista Forum** (Portal Forum), 9 de janeiro de 2013. Entrevista concedida a Pedro Venceslau. Disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/01/marighella-e-a-historia-que-nao-se-apaga/>>. Acesso em 28 de outubro de 2014.  
\_\_\_\_\_. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (2012).

MAGRI, Milena Mulatti. **Desencontro e Experiência Urbana em contos de Caio Fernando Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. “História, trauma e testemunho no conto “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu”. In: **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 6, p. 70-88, jan.-jul., 2010. Disponível em <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/537>> Acesso em 25 de fevereiro de 2014.

MARCATTI, Isabella. **Cotidiano e Canção em Caio Fernando Abreu**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.

MARCOS, Plínio. **A navalha na carne**. São Paulo: Parma, 1984. (1968)

\_\_\_\_\_. **Dois perdidos numa noite suja**. São Paulo: Círculo do Livro, [19-?] (1966).

MARIGHELLA, Carlos. **Manual do guerrilheiro urbano**. Junho de 1969. Disponível em: <<http://www.anarquismo.com.br/wp-content/uploads/2013/07/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>>. Acesso em 20 de outubro de 2014.

MARQUES, Bárbara Cristina. **A estética do kitsch em Onde andaré Dulce Veiga? Um romance B, de Caio Fernando Abreu**. (Dissertação Mestrado em Letras - Diálogos Culturais). Universidade Estadual de Londrina, UEL, 2007. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123287>>. Acesso em 06 de março de 2014.

MARQUES, Marcia Cristina Roque Corrêa. **De volta ao Passo da Guanxuma: espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio Fernando Abreu**. (Tese de Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2013.

MELO, José Manuel Cardoso de.; NOVAIS, Fernando. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilian M. (org.). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (História da Vida Privada no Brasil; 4).

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. 3ª ed. Ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. v. 1.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 (1988).

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **As universidades e o regime militar**. Cultura política brasileira e modernização autoritária. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014 (2014).

MOTTA, Sérgio Vicente. “Como beber desse leite derramado”. In: MOTTA, S.V.; BUSATO, SUSANNA. **Fragments do contemporâneo: leituras** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/76v95/pdf/motta-9788579830051-03.pdf>>. Acesso em 25 de fevereiro de 2015.

MOSER, Benjamin. **Cemitério da Esperança**. Pernambuco: Cesárea, 2014 (Ebook).

MUNHOZ, Dercio Garcia. “Inflação brasileira: os ensinamentos desde a crise dos anos 30”. In: **Economia contemporânea**. n. 1, jan.-jun. 1997. Disponível em <[http://www.ie.ufrj.br/images/pesquisa/publicacoes/rec/REC%201/REC\\_1.1\\_03\\_Inflacao\\_brasileira\\_os\\_ensinamentos\\_desde\\_a\\_crise\\_dos\\_anos\\_30.pdf](http://www.ie.ufrj.br/images/pesquisa/publicacoes/rec/REC%201/REC_1.1_03_Inflacao_brasileira_os_ensinamentos_desde_a_crise_dos_anos_30.pdf)>. Acesso em 22 de junho de 2014.

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

\_\_\_\_\_. “Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão. **Nacionalismo e reformismo radical** (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NASSAR, Raduam. **Lavoura arcaica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. (1975)

NOGUEIRA, Roberto Círio. “Alegorias da derrota de Caio F.”. In: **Literatura e Autoritarismo**. Dossiê nº 9, setembro de 2012. Santa Maria/RS: UFSM, 2012. Disponível em <<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie09/>>. Acesso em 23 de junho de 2014.

NOITE EM 67, UMA. Direção: Renato Terra, Ricardo Calil. Produção: Beth Accioly. Intérpretes: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil. Rio de Janeiro, VídeoFilmes, 2010. 1 DVD (85 minutos).

NOVOS BAIANOS FUTEBOL CLUBE. Direção: Solano Ribeiro. Roteiro: Moraes Moreira, Galvão, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Dadi Carvalho. Brasil, 1973. (44 minutos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nBostNOFcmA>>. Acesso em 01 de julho de 2014.

OLHO D'ÁGUA. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP – São José do Rio Preto. “Varia Dossiê Literatura e Ditadura”. V.6, n.1, janeiro/julho de 2014. Disponível em <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/issue/current>>. Acesso em 21 de março de 2015.

OLIVEIRA, Aluísio Barros de. “Evocações machadianas em *Leite Derramado*, de Chico Buarque”. In: **Revista Odisseia**. PPGEL/UFRN, nº6, jul-dez, 2010. Disponível em <<http://ufrn.emnuvens.com.br/odisseia/article/view/2063>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. **Amores exilados**. Rio de Janeiro Editora Record, 2011 (1997/2011).

ONDE ANDARÁ DULCE VEIGA. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Assunção Hernandes. Roteiro: Guilherme de Almeida Prado. Intérpretes: Maitê Proença, Carolina Dieckman, Eriberto Leão, Christiane Torloni, Nuno Leal Maia e outros. São Paulo: Califórnia Filmes, 2007. 1 DVD (135 minutos).

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Roteiro: Anselmo Duarte. Intérpretes: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo,

Norma Bengell, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Othon Bastos e outros. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1962. 1 DVD (95 minutos).

ORTIZ, Renato. “Revisitando o tempo dos militares”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. (2014)

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe**: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001. (2001)

PASTA, José Antonio. “O ponto de vista da morte”. In: **Revista da Cinemateca Brasileira**, v. 1, p. 7-15, 2013.

\_\_\_\_\_. “Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro)”. In: **Sinal de menos**, Ano 2, nº 4, 2010. Disponível em <[https://dl.dropboxusercontent.com/u/65249844/PASTA\\_Jose\\_Volubilidade\\_e\\_ideia\\_fixa.pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/65249844/PASTA_Jose_Volubilidade_e_ideia_fixa.pdf)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: Aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999. (1999)

\_\_\_\_\_. **Despropósitos**: ensaios de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. (2008)

\_\_\_\_\_. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos, SP: EDUFScar - Mercado de Letras, 1996. (1996)

\_\_\_\_\_. “Relíquias de casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois”. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n.43, p.151-178, jan/jun. 2014. Brasília, 2014. Disponível em <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/10766/7775>>. Acesso em 03 de junho de 2014.

PELÚCIO, Larissa. “Breve história afetiva de uma teoria deslocada”. In: **Revista Florestan**. n. 2, UFSCAR, 2014. Disponível em <[http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf\\_24](http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf_24)>. Acesso em 15 de março de 2015.

\_\_\_\_\_. “Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismo e estudos *queer*”. In: **Revista Contemporânea**, v.2, n.2, p.395-418, jul.- dez., 2012. Disponível em <<http://www.pucminas.br/gpfem/documentos/genero-estudos-poscoloniais.pdf>>. Acesso em 15 de março de 2015.

\_\_\_\_\_. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil?”. In: **Revista Periódicos**. 1ª edição, v.1, n.1, maio-outubro, UFBA, 2014. Disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/viewArticle/10150>>. Acesso em 15 de março de 2015.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura?** Coleção Primeiros Passos. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1992. (1983)

PEREIRA, Helena Bonito Couto. “Duas personagens, dois tempos, duas versões”. In: **Aletria**, jul.-dez., vol. 14, n.1, 2006. UFMG. Disponível em

<<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1362/1459>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2015.

PORTO, Luana Teixeira. **Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu**: fragmentação, melancolia e crítica social. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2005.

PRADO, Décio de Almeida, 1917- **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988 (Debates v. 111). (1984)

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto contra-sexual**: prácticas subversivas de identidad sexual. Madrid: Opera Prima, 2002. (2000)

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swann. V.1. São Paulo: Globo, 1981. (1913)

QUE É ISSO COMPANHEIRO, O. Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serram e Fernando Gabeira (livro). Intérpretes: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Matheus Nachtergaele e outros. RioFilme: Brasil, 1997. 105 minutos.

REBELO, Marques. **A estrela sobe**. 8ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980. (1939)

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990. (1990)

\_\_\_\_\_. **Ditadura e Democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014a. (2014)

\_\_\_\_\_. “A ditadura faz cinquenta anos: história e cultura política nacional-estatista”. In: REIS FILHOS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil**: 50 anos do golpe de 1964. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b; (2014)

\_\_\_\_\_. (org.) **Versões e ficções**: o sequestro da História. Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 1997. Coleção Ponto de Partida.

REVISTA CULT. “Dossiê TV Brasileira: Pensadores discutem sua qualidade, poder e ética”. nº 115, ano 10, julho de 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. (2000)

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo. Editora UNESP, 2010. (2010)

\_\_\_\_\_. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da Revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. (2000)

\_\_\_\_\_. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993 (Prismas). (1993)

RODEGHERO, Carla. “A Anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje”. In REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. (2014)

RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p.51-52: “Complexo de vira-latas” [1993].

ROLLEMBERG, Marcello Chami. “Um circo de letras: a Editora Brasiliense no contexto sócio-cultural dos anos 80”. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-2063-1.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2012.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (1956)

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972. (1969)

SAMWAYS, Daniel Trevisan. “O anticomunismo do serviço nacional de informações na ditadura civil-militar brasileira”. In: **Outros tempos**. V.11, n. 17, 2014, p. 98-118. Disponível em <[http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros\\_tempos\\_uma/article/view/330/256](http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uma/article/view/330/256)>. Acesso em 23 de outubro de 2014.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Por que não viver não viver esse mundo?”. **Revista Trip**, n. 192. 08 de setembro de 2010. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/192/reportagens/por-que-nao-viver-nao-viver-esse-mundo.html>>. Acesso em 1 de julho de 2014.

SANGALETII, Letícia. **A representação da voz de minorias sexuais na narrativa de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll**. Dissertação de mestrado. URI Frederico Westphalen, julho de 2013. Disponível em <<http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/13.pdf>>. Acesso em 15 de março de 2015.

SANTIAGO, Silviano. “Posfácio”. In: RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 63ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTO DAIME. **A doutrina**. Disponível em <<http://www.santodaime.org/doutrina/oquee.htm>>. Acesso em 3 de abril de 2010.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado, cultural de la memoria y giro subjetivo: una discusión** Argentina: Siglo Veinteuno Editores, 2005.

SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, v. 12, n. 2, p. 35-50, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>>. Acesso em 10 de setembro de 2013.

SCHWARCZ, Luiz. Onde andará tanta delicadeza? In: **Blog da Companhia**, 12 de julho de 2012. Disponível em <<http://www.blogdacompanhia.com.br/2012/07/onde-andara-tanta-delicadeza/>>. Acesso: 24 de fev. 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977. (1977)

\_\_\_\_\_. “Cultura e Política: 1964-69”. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (1964-1968)

\_\_\_\_\_. “Fim de século”. In: **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (1999)

\_\_\_\_\_. “Um romance de Chico Buarque”. In: **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (1999)

\_\_\_\_\_. “A lata de lixo da história”. In: **Revista Piauí**, n. 91, abril de 2014. Disponível em <[http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-91/questoes-de-cultura-politica/a-lata-de-lixo-da-historia?fb\\_action\\_ids=10152393430163540&fb\\_action\\_types=og.likes%3Futm\\_source%3Drevistapiaui&utm\\_campaign=share&utm\\_medium=facebook&utm\\_content=http%3A%2F%2Frevistapiaui.estadao.com.br%2Fedicao-91%2Fquestoes-de-cultura-politica%2Fa-lata-de-lixo-da-historia%3Ffb\\_action\\_ids%3D10152393430163540%26fb\\_action\\_types%3Dog.likes](http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-91/questoes-de-cultura-politica/a-lata-de-lixo-da-historia?fb_action_ids=10152393430163540&fb_action_types=og.likes%3Futm_source%3Drevistapiaui&utm_campaign=share&utm_medium=facebook&utm_content=http%3A%2F%2Frevistapiaui.estadao.com.br%2Fedicao-91%2Fquestoes-de-cultura-politica%2Fa-lata-de-lixo-da-historia%3Ffb_action_ids%3D10152393430163540%26fb_action_types%3Dog.likes)> Acesso em 26 de maio de 2014.

\_\_\_\_\_. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (2012)

\_\_\_\_\_. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (1987)

\_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (2000)

SELIGMANN-SILVA, Márcio; Nastrovski, A. **Catástrofe e representação**. São Paulo, Escuta, 2000. (2000)

\_\_\_\_\_. HARDMAN, Francisco Foot; GINZBURG, Jaime. (Orgs.). **Escritas da Violência**. Volume I. Rio de Janeiro: Editoras 7 Letras, 2012. (2012)

\_\_\_\_\_. **Escritas da Violência**. Volume II. Rio de Janeiro: Editoras 7 Letras, 2012. (2012)

\_\_\_\_\_. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. (2003)

\_\_\_\_\_. “História como Trauma”. In: **Pulsional Revista de Psicanálise**, Ano XI-XII, nº116-117. São Paulo, Livraria Pulsional, 1998/99.

\_\_\_\_\_. “Literatura e Trauma: um novo paradigma”. In: **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. In: **Psicologia Clínica** vol.20 no.1, p.65-82, Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia da PUC-Rio 2008. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em 02 de junho de 2013.

SILVA, Mara Lúcia Barbosa da.; STRENZEL, Priscila Luísa. “*Os companheiros* (uma história embaçada): a perspectiva dos personagens em um período pós-traumático”. In: **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, nº 21, janeiro-junho de 2013. p. 125-133. Disponível em <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/article/view/9617>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

SILVA, Míria Ribeiro Neto da; FÉRES-CARNEIRO, Terezinha. "Silêncio e luto impossível em famílias de desaparecidos políticos brasileiros". In: **Psicologia & Sociedade**, vol. 24, n.1, Belo Horizonte, janeiro/abril, 2012. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822012000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822012000100008)>. Acesso em 21 de março de 2015.

SILVA, Samuel de Andrade e. **E num deserto de almas uma reconhece a outra: a homossexualidade nas narrativas "História de gente alegre" e "O bebê de tarlatana rosa!" de João do Rio e "Aqueles dois" e "Sargento Garcia" de Caio Fernando Abreu.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Piauí, UFPI, 2011.

SIRKIS, Alfredo. **Os carbonários: memórias da guerrilha perdida.** 6ª edição. São Paulo: Global Editorial, 1981. (1980)

SOARES, Thiago. **Loucura, chiclete e som - A prosa-videoclipe de Caio Fernando Abreu.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 2003.

STACUL, Juan Filipe. **Além do espectro: A crise da identidade masculina em Limite Branco, de Caio Fernando Abreu.** (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, UFV, 2012.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida.** Rio de Janeiro: AGIR, 2004. (1955)

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. (1984)  
\_\_\_\_\_. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (1985)

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

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Danuza Leão, Glauce Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Autran, Paulo Gracindo e outros. Rio de Janeiro: Mapa filmes/Difilm, 1967. 1 DVD (115 minutos).

TRINDADE, Vivaldo Lima. *Onde andaré Dulce Veiga?*, um pastiche noir. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, Ano 2, v. 3, mar. 2006. Disponível em <[http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo\\_dulce\\_veiga.pdf](http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_dulce_veiga.pdf)>. Acesso em 11 de março de 2014.

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Produção: Roteiro: Di Moretti, Marcelo Machado. Produção: Denise Gomes, Paula Consenza. Intérpetes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee. São Paulo: Imagem Filmes, 2012. 1 DVD (82 minutos).

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (1997)  
\_\_\_\_\_. **Muito** (Dentro da Estrela Azulada). Philips, 1978 (44 min. 50 segs).  
\_\_\_\_\_. GIL, Gilberto. **Tropicália ou Panis et Circencis.** Philips, 1968 (38 min. 38b segs.).

VERÍSSIMO, Érico. **Incidente em Antares.** São Paulo: Globo, 1994. (1971)

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Átila Iório, Genivaldo Lima, Gilvan Lima, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Orlando Macedo. 1963 (100 minutos).

VILLA, Marcos. **Ditadura a brasileira 1964-1985**: A democracia golpeada a esquerda e a direita. São Paulo: Leya, 2014. (2014)

WEINHARDT, Marilene. “A memória ficcionalizada em *Heranças* e *Leite Derramado*: rastros apagamentos e negociações”. In: **Matraga**, Rio de Janeiro, v.19, n. 31, jul.-dez., 2012. Disponível em <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga31/arqs/matraga31a15.pdf>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2015.

WELTER, Juliane. **Autópsia de um passado**: uma leitura de Dois irmãos (2000) e Cinzas do Norte (2005), de Milton Hatoum. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2010. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000770405&loc=2011&l=6a797d7b496875c3>>. Acesso em 06 de julho de 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1977.

WIZNIEWSKY, Larry Antonio. **Angelus Contraculturalis** (Caio Fernando Abreu Crítico da Contracultura). (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, 2001. Disponível em <<http://www.caiofernandoabreu.com/arquivos/trabalhos/angelus-contraculturalis-caio-fernando-abreu-critico-da-contracultura.pdf>>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (1993)

ZILBERMAN, Regina. Temperamento de contista. In: ABREU Caio Fernando. **Mel & girassóis**. Porto Alegre: Mercado Aberto: 1988. (1988)

ZILIO, Carlos. LAFETÁ, João Luiz. LEITE, Lígia. Chiappini M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: Artes Plásticas e Literatura. São Paulo: Brasiliense, 1982. (1982)

## ANEXOS

**ANEXO A: As canções de *Onde andará Dulce Veiga?*****Manhã de Carnaval**

(Composição: Luís Bonfá e Antônio Maria. Intérprete: Pepito Moraes)

Manhã, tão bonita manhã  
Na vida, uma nova canção  
Cantando só teus olhos  
Teu riso, tuas mãos  
Pois há de haver um dia  
Em que virás  
Das cordas do meu violão  
Que só teu amor procurou  
Vem uma voz  
Falar dos beijos perdidos  
Nos lábios teus  
Canta o meu coração  
Alegria voltou  
Tão feliz a manhã  
Deste amor

**Nada Além**

(Composição: Orlando Silva. Intérpretes: Dulce Veiga e Márcia Felácio)

Nada além  
Nada além de uma ilusão  
Chega bem  
Que é demais para o meu coração  
Acreditando  
Em tudo que o amor mentindo sempre diz

Eu vou vivendo assim feliz  
 Na ilusão de ser feliz  
 Se o amor só nos causa sofrimento e dor  
 E melhor bem melhor a ilusão do amor  
 Eu não quero e não peço  
 Para o meu coração  
 Nada além de uma linda ilusão  
 Hummm...hum.. .hummm.humm  
 Hummm...hum.. Hummm...hum....hum...hummm  
 Hummm...hum...hummm humm  
 Hummm...hum...hummm

...

Se o amor  
 Só nos causa sofrimento e dor  
 E melhor, bem melhor  
 A ilusão do amor  
 Eu não quero e não peço  
 Para o meu coração  
 Nada além de uma linda ilusão

### **Sentimental Eu Fico**

(Composição: Renato Teixeira. Intérprete: Elis Regina)

Sentimental eu fico  
 Quando pouso na mesa de um bar  
 Eu sou um lobo cansado carente  
 De cerveja e velhos amigos  
 Na costura da minha vida  
 Mais um ponto  
 No arremate do sorriso mais um nó  
 Aqui pra nós cantar não tá pra peixe  
 Tem coisa transformando a água em pó

E apesar de estar no bar caçando amores  
 Eu nego tudo e invento explicações  
 Amigo velho amar não me compete  
 Eu quero é destilar as emoções  
 Sentimental eu fico . . .  
 E os projetos todos tolos combinados  
 Perecerão nas margens da manhã  
 Uma tontura solta na cabeça  
 Um olho em Deus e outro com satã  
 E quando o sol raiar desentendido  
 Eu vou ferir a vista no amanhã  
 E olharei para quem vai pro trabalho  
 Com os olhos feito os olhos de uma rã

### **Maravilha ('S Wonderful)**

(Composição: George Gershwin e Ira Gershwin, versão Nara Leão. Intérprete: Nara Leão)

'S wonderful, 's marvellous  
 You should care for me  
 Maravilha calma  
 Meu lugar é aqui  
 Você foi feito só para mim  
 A nossa história não vai mais ter fim  
 Nunca mais  
 It's wonderful, it's marvellous  
 That you should care for me

### **Aquarela do Brasil**

(Compositor: Ary Barroso. Intérprete: Gal Costa)

Brasil, meu Brasil Brasileiro,  
Meu mulato inzoneiro,  
Vou cantar-te nos meus versos:  
O Brasil, samba que dá  
Bamboleio, que faz gingar;  
O Brasil do meu amor,  
Terra de Nosso Senhor.  
Brasil!... Brasil!... Prá mim!... Prá mim!...  
Ô, abre a cortina do passado;  
Tira a mãe preta do cerrado;  
Bota o rei congo no congado.  
Brasil!... Brasil!...  
Deixa cantar de novo o trovador  
À merencória à luz da lua  
Toda canção do meu amor.  
Quero ver essa Dona caminhando  
Pelos salões, arrastando  
O seu vestido rendado.  
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...  
Brasil, terra boa e gostosa  
Da moreninha sestrosa  
De olhar indiferente.  
O Brasil, verde que dá  
Para o mundo admirar.  
O Brasil do meu amor,  
Terra de Nosso Senhor.  
Brasil!... Brasil! Prá mim ... Prá mim!...  
Esse coqueiro que dá coco,  
Onde eu amarro a minha rede  
Nas noites claras de luar.  
Ô! Estas fontes murmurantes

Onde eu mato a minha sede  
E onde a lua vem brincar.  
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro  
É o meu Brasil Brasileiro,  
Terra de samba e pandeiro.  
Brasil!... Brasil!

### **Onde Anda Você**

(Composição: Vinícius de Moraes e Hermano Silva. Intérprete: Dulce Veiga.)

E por falar em saudade  
Onde anda você  
Onde andam os seus olhos  
Que a gente não vê  
Onde anda esse corpo  
Que me deixou morto  
De tanto prazer  
E por falar em beleza  
Onde anda a canção  
Que se ouvia na noite  
Dos bares de então  
Onde a gente ficava  
Onde a gente se amava  
Em total solidão  
Hoje eu saio na noite vazia  
Numa boemia sem razão de ser  
Na rotina dos bares  
Que apesar dos pesares  
Me trazem você  
E por falar em paixão  
Em razão de viver  
Você bem que podia me aparecer  
Nesses mesmos lugares

Na noite, nos bares  
Onde anda você

### **Tú no sospechas**

(Composição: Bola de Nieve. Intérprete: Pedro.)

Tú no sospechas  
cuando me estás mirando  
las emociones  
que se van desatando.

Te juro que a veces  
me asusto de ver  
que te has ido adueñando de mí  
y que ya yo no puedo frenar  
el deseo de estar junto a ti.

Tú no sospechas  
estas furias inmensas  
que me dominan  
cada vez que te acercas,  
y aunque no ha habido intención en ti  
de provocar lo que siento,  
te vas a enterar de una vez  
de que ya te quiero.

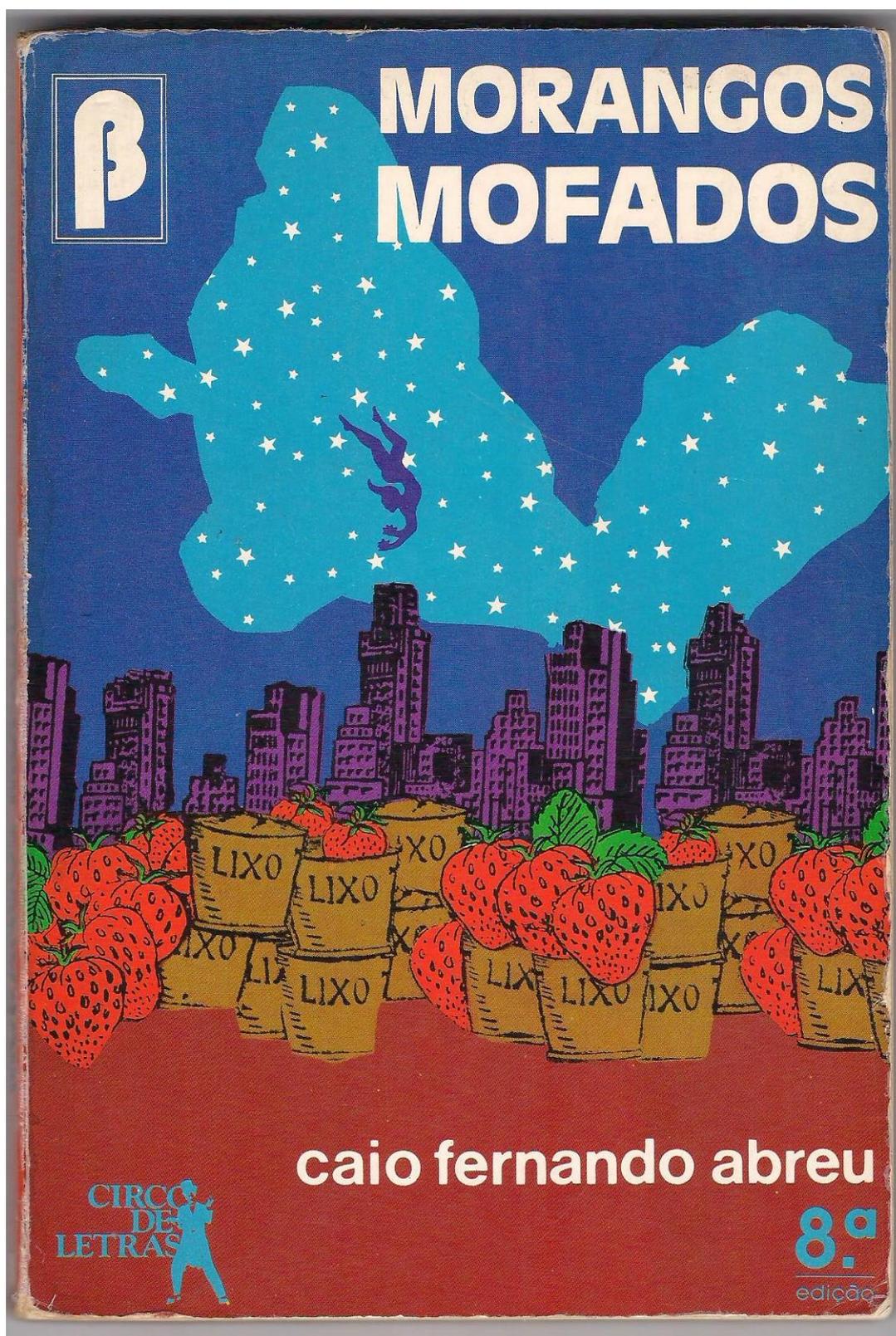
Las emociones  
que se van desatando.

Te juro que a veces  
me asusto de ver  
que te has ido adueñando de mí

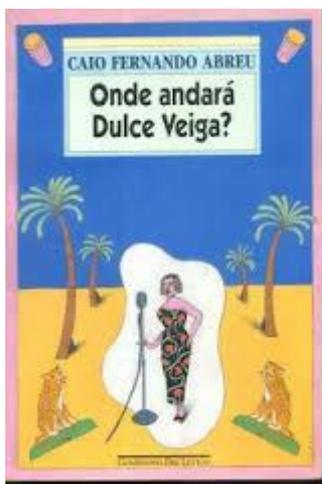
y que ya yo no puedo frenar  
el deseo de estar junto a ti.

Tú no sospechas  
estas furias inmensas  
que me dominan  
cada vez que te acercas,  
y aunque no ha habido intención en ti  
de provocar lo que siento,  
te vas a enterar de una vez  
de que ya te quiero.

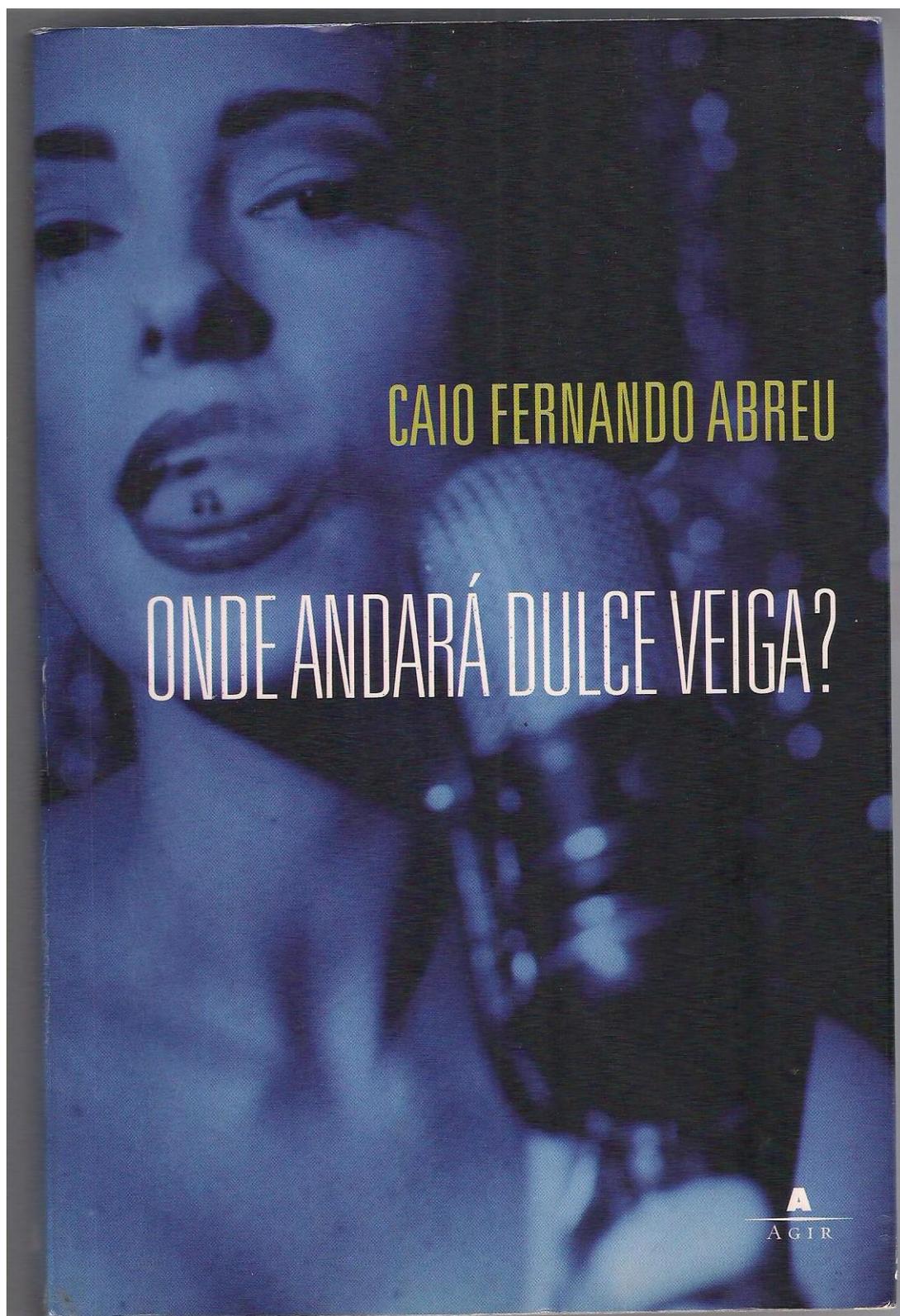
ANEXO B: Capa de *Morangos Mofados* 8ª edição



**ANEXO C:** Capa de *Onde andar Dulce Veiga?* Edição Companhia das Letras.



**ANEXO D:** Capa de *Onde andar Dulce Veiga?* Edição editora Agir.



**ANEXO E:** Sumário cartográfico de *Onde andar Dulce Veiga?*

### I. Segunda-feira: *Vaginas Dentatas*

1	Rua Augusta (Casa)
2	Av. 9 de julho (Redação)
3	Av. 9 de julho (Redação)
4	Avenida 9 de julho em direção ao Ibirapuera (Trajeto)
5	Cercanias do Parque do Ibirapuera (Estúdio)
6	Parque do Ibirapuera
7	Av. São João (Rememoração)
8	Parque do Ibirapuera
9	Parque do Ibirapuera em direção à rua Augusta (Trajeto)
10	Rua Augusta (Casa)

### II. Terça-feira: *The hard core of beauty*

11	R. Augusta (Casa)
12	Av. 9 de julho (Redação)
13	Av. 9 de julho (Redação)
14	Av. 9 de julho (Redação)
15	Av. 9 de julho (Redação, bar)
16	Biblioteca Mário de Andrade (Trajeto)
17	Terraço Itália (Restaurante)
18	R. Augusta (Casa)

### III. Quarta-feira: *A fera muçulmana*

19	R. Augusta (Casa)
20	R. Augusta (Casa)
21	R. Augusta (Bar)
22	Av. 9 de julho (Redação)
23	Freguesia do Ó (Casa de Márcia F.)

24	Freguesia do Ó (Casa de Márcia F.)
25	Freguesia do Ó (Casa de Márcia F.)
26	Freguesia do Ó (Trajeto)
27	Freguesia do Ó até Morumbi (Trajeto)
28	Metrô, estação Paraíso ( <i>Rememoração</i> )
29	Morumbi (Casa Rafic)
30	R. Oscar Freire (Restaurante)
31	R. Augusta (Casa)
32	Estação Paraíso até R. Augusta ( <i>Rememoração</i> )

#### IV. Quinta-feira: Poltrona Verde

33	R. Augusta (Casa)
34	Av. 9 de julho (Redação)
35	Bixiga (Teatro Alberto Veiga)
36	Bixiga (Teatro Alberto Veiga)
37	Bixiga (Trajeto)
38	R. Augusta (Casa)
39	R. Augusta (Casa)
40	R. Augusta (Casa)
41	R. Augusta em direção ao Bom Retiro (Trajeto)
42	Av. São João ( <i>Rememoração</i> )
43	Bom Retiro (Casa Saul)
44	R. Augusta (Casa)

#### V. Sexta-feira: O labirinto de Mercúrio

45	Bairro da Liberdade (Boate Hiroshima)
46	Bairro da Liberdade (Boate Hiroshima)
47	Bairro da Liberdade (Boate Hiroshima)
48	R. Augusta (Casa)

49	Copacabana/ RJ (Casa Layla)
50	Arpoador/RJ (Trajeto)
51	Aeroporto em direção à R. Augusta (Trajeto)
52	Bairro da Liberdade em direção ao Morumbi (Trajeto)

### VI. Sábado: Vaga Estrela do Norte

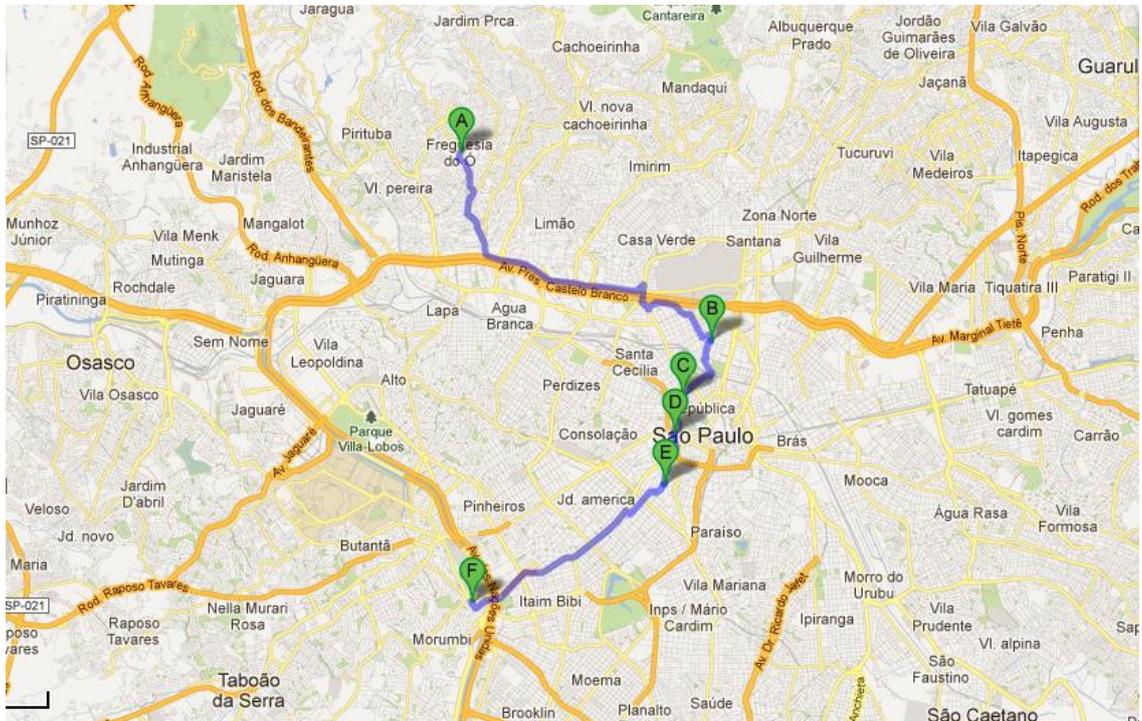
53	Bom Retiro (Casa Saul)
54	<i>Diário de Dulce Veiga</i>
55	<i>Diário de Dulce Veiga</i>
56	R. Augusta (Casa)
57	Estrela do Norte
58	Estrela do Norte
59	Estrela do Norte
60	Estrela do Norte

### VII. Domingo: Nada Além

61	Estrela do Norte
62	Estrela do Norte
63	Estrela do Norte
64	Estrela do Norte
65	Estrela do Norte
66	Estrela do Norte
67	Estrela do Norte
68	Estrela do Norte
69	Estrela do Norte
70	Estrela do Norte
71	Estrela do Norte

## ANEXO F: O Atlas do romance

### Espaços privados



A – Casa de Márcia F. (Freguesia do Ó)

B – Casa de Saul (Bom Retiro)

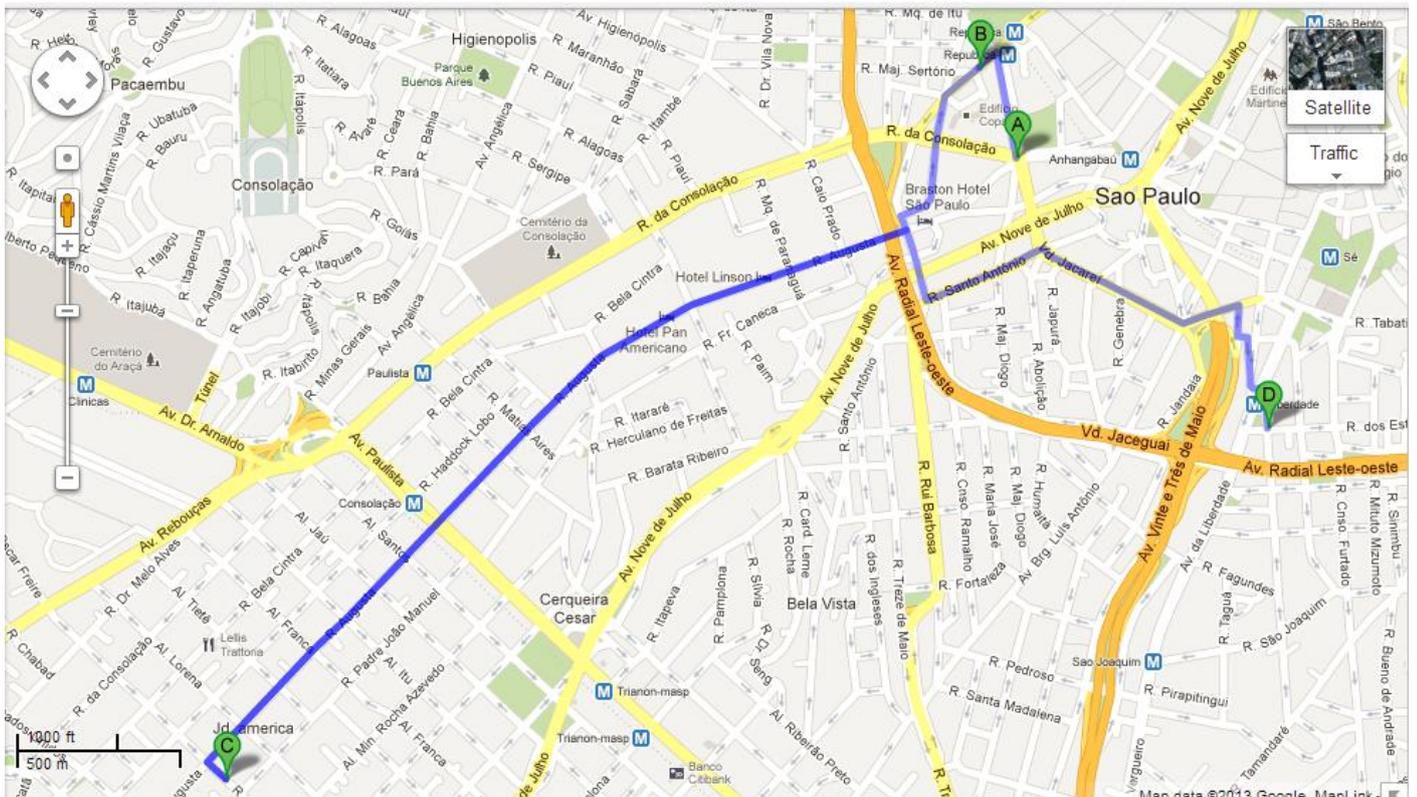
C – Casa de Dulce Veiga (Av. São João)

D – Casa do Narrador (Rua Augusta, perto da praça Roosevelt)

E – Teatro de Alberto Veiga (Bixiga)

F – Casa de Rafic (Rua das Magnólias/ 58, Morumbi)

## Espaços públicos/privados



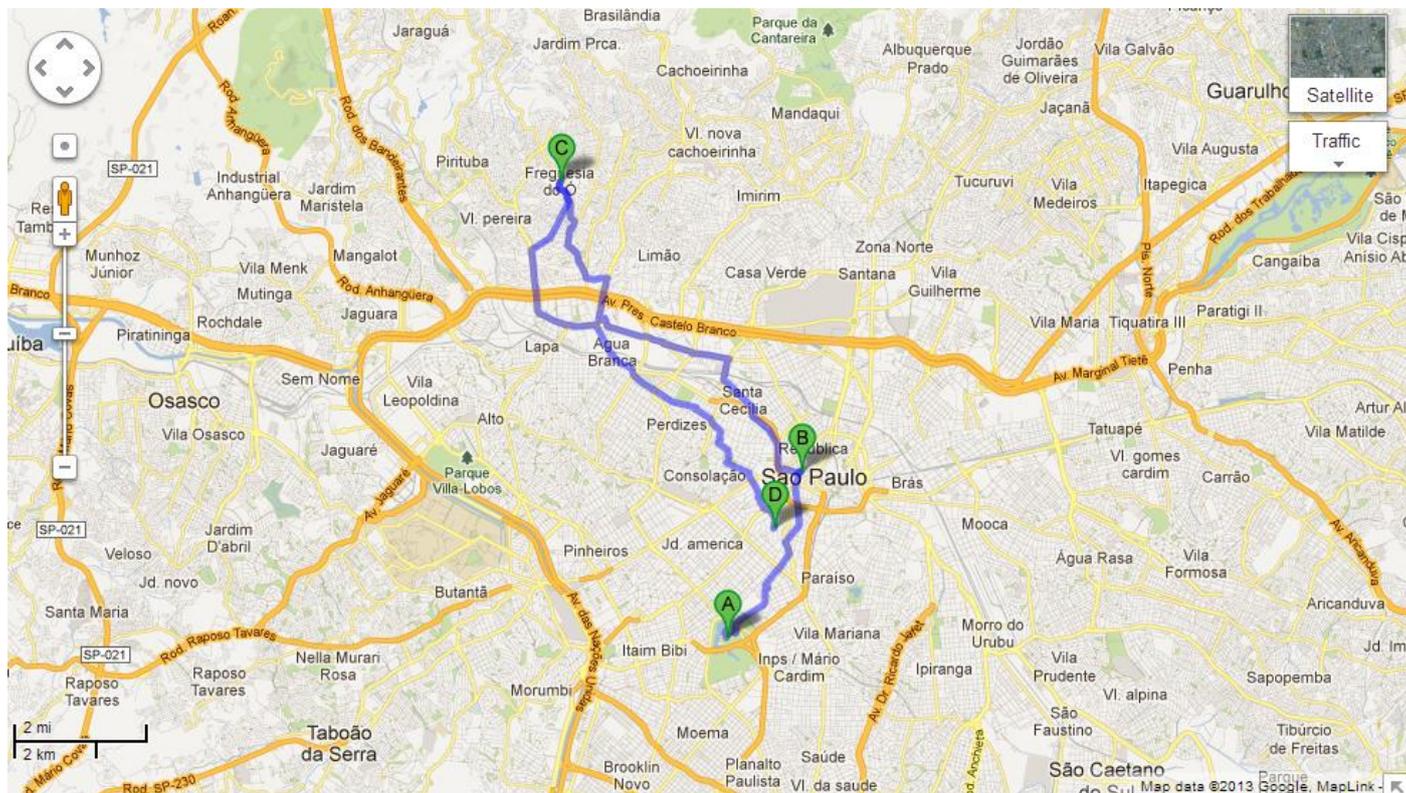
A – Redação/ Sede do Jornal (Nove de Julho/Consolação/São Luís)

B – Terraço Itália (Av. Ipiranga)

C – Restaurante (Oscar Freire, altura do número 500)

D – Hiroshima (Rua Galvão Bueno, perto dos arcos)

## As aparições de Dulce Veiga



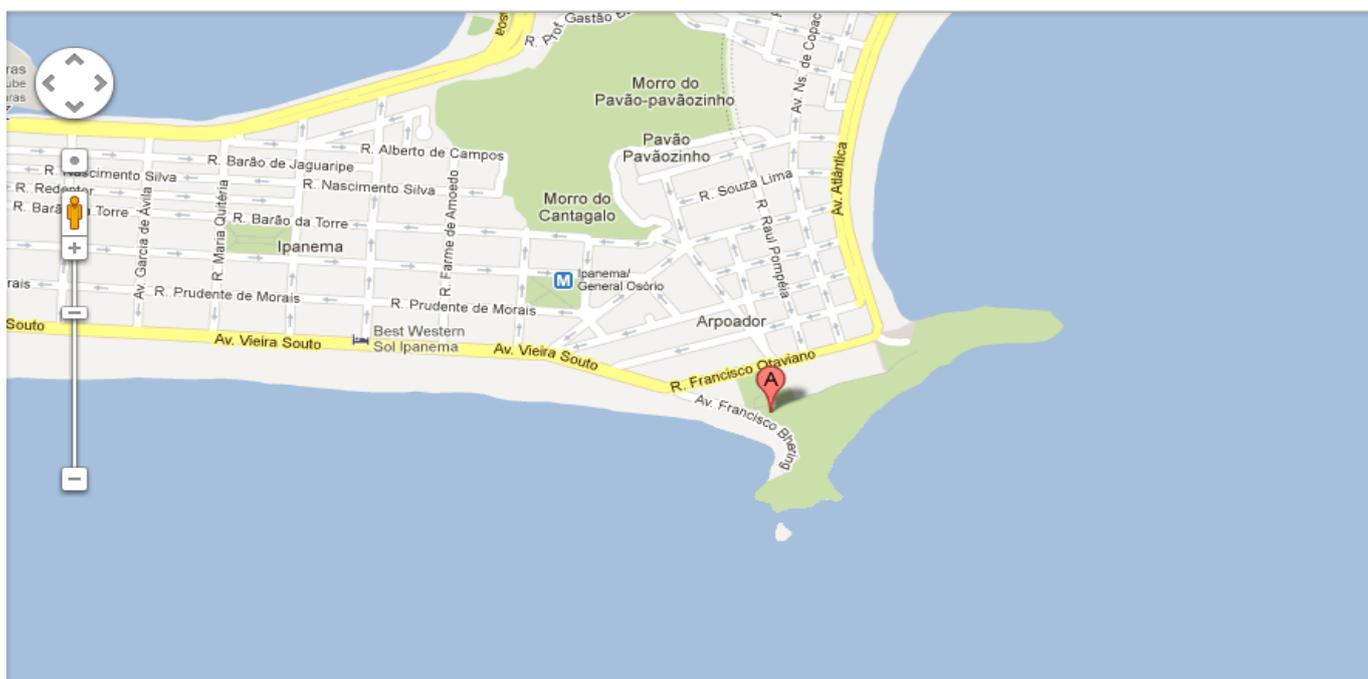
A – Ibirapuera

B – Biblioteca Mário de Andrade

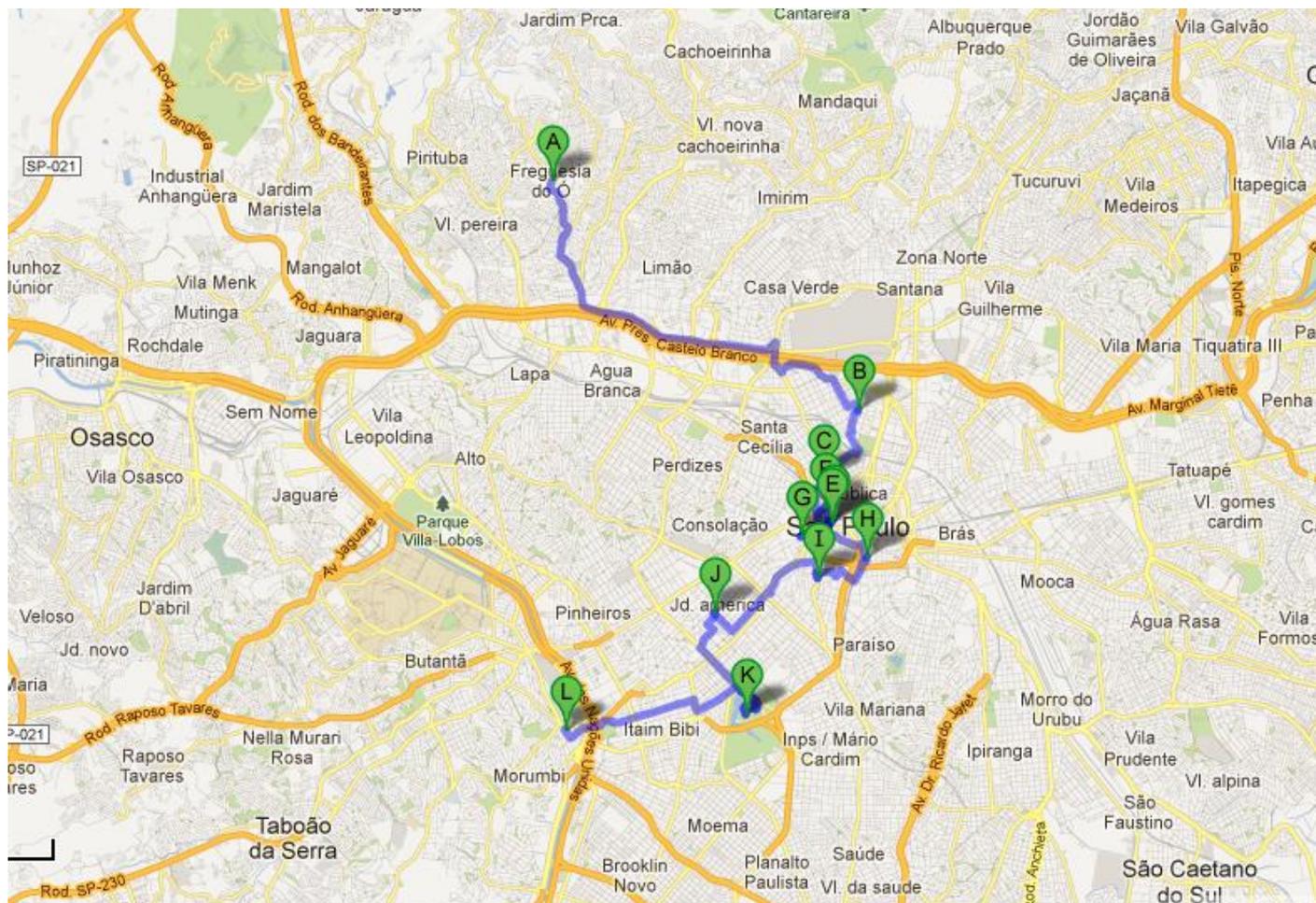
C – Freguesia do Ó

D – Bixiga

A – Arpoador (RJ)



### A São Paulo de *Onde andar* Dulce Veiga?



A – Freguesia do Ó (Casa de Márcia F. e 3ª aparição de Dulce Veiga)

B – Bom Retiro (Casa de Saul)

C – Av. São João (Dulce)

D – Biblioteca Mário de Andrade (2ª aparição de Dulce Veiga)

E – Vd. Nove de Julho (Redação)

F – Terraço Itália (Encontro com Pepito)

G – R. Augusta (Casa narrador)

H – R. Galvão Bueno (Hiroshima)

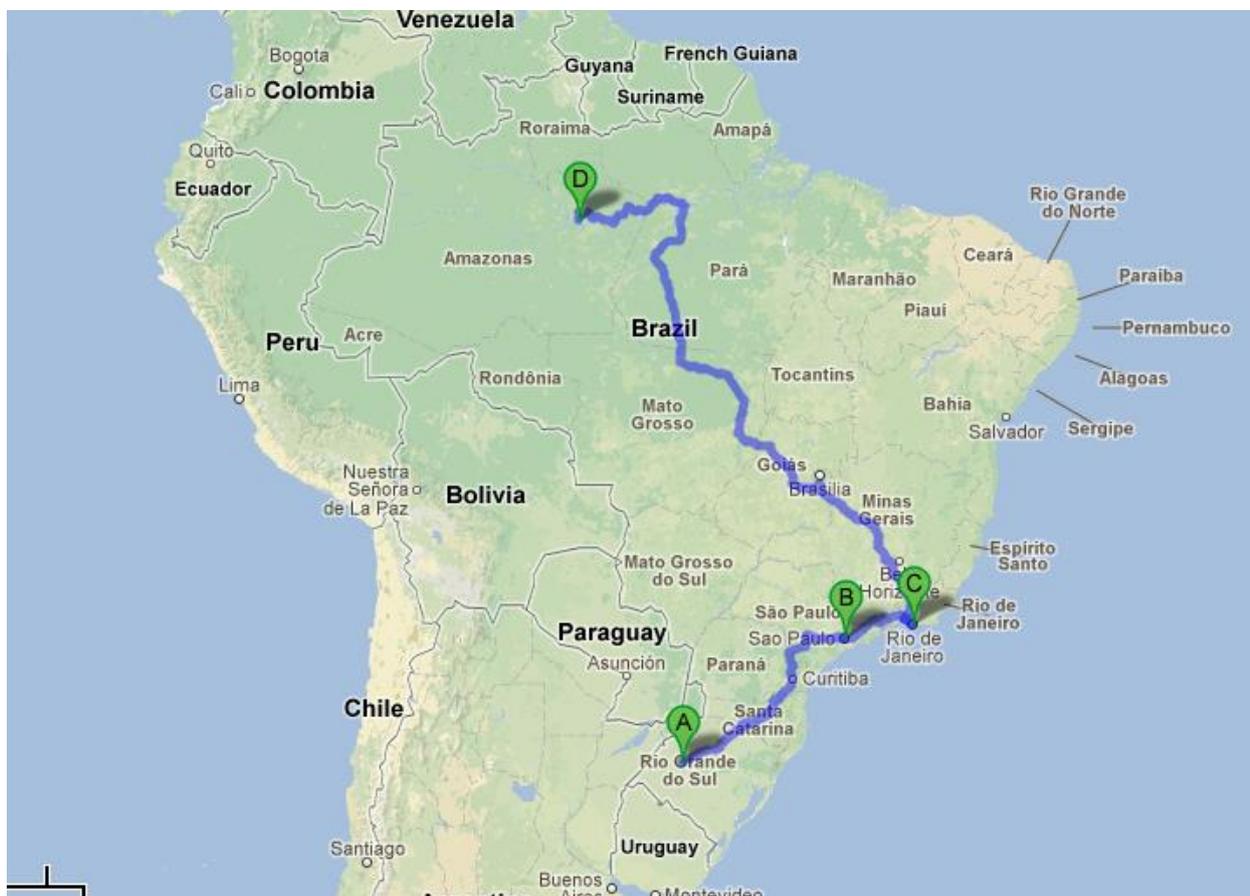
I – Bixiga (Alberto Veiga e 4ª aparição de Dulce Veiga)

J – Oscar Freire (Restaurante)

K – Parque Ibirapuera (1ª aparição de Dulce Veiga)

L – Av. das Magnólias, 58 (Casa de Rafic)

### As cidades de *Onde andar Dulce Veiga?*



A – “Passo da Guanxuma” (cidade fictícia inspirada em Santiago/RS, cidade natal de Caio F.)

B – São Paulo

C – Rio de Janeiro

D – “Estrela do Norte” (provavelmente uma cidade fictícia no norte do país)<sup>187</sup>

<sup>187</sup> A localização de cidade de Estrela do Norte é um mistério, visto que não há marcao específica no romance, sendo que em alguns trabalhos sobre a obra a cidade  referida como no interior de São Paulo ou de Goiás, estados que possuem cidades com esse nome. Em outros trabalhos a cidade aparece como sendo em Mato Grosso. Como a marcao não é clara, tomamos como referncia s menes  floresta Amaznica e ao ponto cardinal norte, imaginando-a no interior do Amazonas, ponto que não é definitivo.