

DITADURA, CONTRACULTURA, MEMÓRIA E PATRIARCADO : UMA LEITURA DE GAROPABA, MON AMOUR, DE CAIO FERNANDO DE ABREU

Vinícius Marangon¹

RESUMO

Este trabalho apresenta uma leitura do conto *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando de Abreu, que, articulada com os conceitos de memória e esquecimento, de Paul Ricoeur e com os conceitos de memória individual e coletiva, de Maurice Halbwachs, destina-se a identificar de que maneira a narrativa se organiza para representar os eventos históricos convocados pela temática da violência, que atravessa o conto. A leitura conduzida permite perceber, na narrativa fragmentada e imagética, uma relação dialética entre a memória individual do personagem-narrador e a memória coletiva dos eventos históricos, a partir da qual se organiza a representação dos eventos violentos que, vividos pelo personagem-narrador, remetem à violência ditatorial. Destaca-se também a encarnação da violência por figuras masculinas e paternas, cujas representações abrem os caminhos para refletir acerca do caráter viril e patriarcal da violência ditatorial ficcionalizada de forma intimista e psicológica no texto de Caio.

Palavras-chave: Memória. Esquecimento. Ditadura. Patriarcado.

DICTADURA, CONTRACULTURA, MEMORIA Y PATRIARCADO : UNA LECTURA DE GAROPABA, MON AMOUR, DE CAIO FERNANDO DE ABREU

ABSTRACT

This paper presents a reading of the short story titled *Garopaba, mon amour*, by Caio Fernando de Abreu, which is articulated with the concepts of memory and forgetting, by Paul Ricoeur, and the concepts of individual and collective memories, by Maurice Halbwachs, with the goal to identify in which manner the narrative organizes itself to represent the historical event summoned by the thematic of violence that pervades the storyline. The conducted reading allows us to observe a dialectical relationship between the individual memory of the narrator-character and the collective memory of the historical event in the fragmented imagery of the narrative, around which the representation of the violent events lived by the character, and mirrored by the dictatorial violence, organizes itself. The incorporation of violence by masculine and paternal figures is also noteworthy, since the representation of those figures makes the path for the reflection on the virile and patriarchal nature of the dictatorial violence fictionalized in an intimate and psychological fashion in the above-mentioned short story.

Keywords: Memory. Forgetting. Dictatorship. Patriarchy.

DICTADURA, CONTRACULTURA, MEMORIA Y PATRIARCADO: UNA LECTURA DE GAROPABA, MON AMOUR, DE CAIO FERNANDO DE ABREU

RESUMEN

Este trabajo presenta una lectura del cuento *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando de Abreu, articulada con los conceptos de memoria y olvido, de Paul Ricoeur, y con los conceptos de memoria individual y colectiva, de Maurice Halbwachs, que busca identificar cómo se organiza la narración para representar los hechos históricos convocados por el tema de la violencia, que recorre el cuento. La lectura realizada permite percibir, en la narración fragmentada e imagética, una relación dialéctica entre la memoria individual del personaje-narrador y la memoria colectiva de hechos históricos, de donde parte la represen-

¹ Licenciado em Letras – Português, Bolsista CAPES DS de Mestrado no PPGL/UFSM, vinicius.marangon@acad.ufsm.br

tación de los hechos violentos que, vividos por el personaje-narrador, se refieren a la violencia dictatorial. También es destacable la encarnación de la violencia por parte de figuras masculinas y paternas, cuyas representaciones abren el camino para reflexionar sobre el carácter viril y patriarcal de la violencia dictatorial ficcionalizada de manera íntima y psicológica en el texto de Caio.

Palabras clave: Memoria. Olvido. Ditadura. Patriarcado.

Introdução

O conto *Garopaba, mon amour*, de Caio Fernando Abreu, integra *Pedras de Calcutá* (1977), um dos seus livros de contos, publicado em 1977, que foi escrito em meio à ditadura no Brasil (1964-85). Segundo Nelson Barbosa (2015), a escrita de Caio é, em muitos sentidos, autoficcional, tanto pela clara homonímia entre autor/personagem/narrador, critério adotado por Doubrovsky, nos seus manuscritos estudados pela pesquisa genética de Isabelle Grell (2007), quanto em um sentido mais abrangente, como aquele apontado por Vincent Colonna (2004), no qual o recurso aos estudos genéticos se faz necessário para identificar uma, mesmo que remota, referencialidade, recorrendo-se, por vezes, à ‘superposição de textos afins relativos ao autor’ – através de um depoimento um familiar, ou amigo, e até pela análise de menções nos demais textos de sua autoria, ficcionais ou não (Grell, 2007; Colonna, 2004 apud Barbosa, 2015).

A epígrafe de *Garopaba, mon amour* é um texto quase homônimo, de autoria do seu contemporâneo Emanuel Medeiros Vieira, intitulado *Garopaba, meu amor*, e ambos os títulos remetem à praia catarinense de Garopaba, reduto da juventude subversiva dos anos 70. Durante o período da ditadura militar no Brasil, a violência foi sistematicamente empregada pelo Estado como forma de controle, e estava associada a uma moralidade conservadora que definia os comportamentos aceitáveis, através do uso afirmativo de uma violência que remetia claramente à virilidade e relacionava-se, no imaginário nacional, às configurações hostis das instituições do patriarcado (Ginzburg, 2010).

Embora não se trate de uma transposição exata de um evento singular na vida do autor, Barbosa (2015) refere-se à biografia de Caio Fernando Abreu, publicada por Jeane Callegari, em 2008, para estabelecer o plano de fundo biográfico a partir do qual Caio escreve *Garopaba, mon amour*. Segundo Callegari (2008), o conto origina-se de “fatos com altas doses de invenção e fantasia”, dentre eles um evento ocorrido quando Caio visitava Garopaba com um grupo de amigos e é preso, juntamente com sua inseparável amiga Graça Medeiros - alvo original da abordagem. Além desse, também uma surra que sofrera de um infiltrado dos órgãos de repressão da ditadura no meio universitário – como retaliação a um episódio anterior, em que

esse oficial havia dado uma bofetada em Maria Lídia Magliani, outra amiga de Caio – teria fornecido material para a composição do conto (Callegari, 2008).

Caio escreve *Garopaba, mon amour* em um período em que pouco se falava a respeito das práticas opressivas mais drásticas do regime ditatorial, tais como a tortura e a execução de presos políticos, cujos corpos, por vezes, nunca foram entregues às famílias. Embora cenas de violência, como a retratada por Caio, acontecessem publicamente, as prisões e torturas eram atos praticados na surdina.

No conto, o narrador homodiegético está majoritariamente em terceira pessoa, à exceção de alguns momentos em primeira pessoa, relatando uma experiência da qual só indiretamente deixa saber que fez parte, pela presença de trechos em que se inclui através do pronome oblíquo “nos” (“O vento sacode tanto a barraca que poderia arrancá-la do chão, soprá-la sobre a baía e nos levar pelos ares além das ruínas de Atlântida”). Intercalam-se o discurso direto, representado pelos diálogos entre os oficiais e os jovens, e o discurso indireto livre, através do qual narra, invertendo a ordem cronológica dos fatos, a noite anterior e o amanhecer com a chegada dos homens, que, eventualmente, misturam-se para traçar a narrativa autoficcional acerca de um episódio traumático (Costa, A. R.; Guida, W. R. A; Costa, C. A. C, 2017).

Uma vez que a violência é temática organizadora do conto em análise, assim como a rememoração de eventos passados pelo narrador, bem como a fragmentação com que as cenas são apresentadas, em suas idas e vindas temporais, propõe-se aqui tomar, como fundamento para análise, as contribuições do filósofo Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007). O autor abordou a memória a partir de uma perspectiva fenomenológica, a história a partir da epistemologia das ciências históricas, e o esquecimento a partir da hermenêutica das condições históricas. O estudo que desenvolve reúne diferentes perspectivas analíticas para seus objetos (Ricoeur, 2007).

Para Ricoeur, a existência coletiva ampara-se na ideia de que a violência promove os vínculos contratuais entre os sujeitos, a exemplo das guerras que fundam todas as comunidades históricas, e cujos atos violentos são validados pelo estado de direito. A partir disso, o autor trata da memória manipulada, que é possível a partir desse poder de agir legitimamente sobre a lembrança e o esquecimento. A problemática da identidade, então, cruza com a da memória coletiva e pessoal, uma vez que essa inconfiabilidade da memória manipulável, apenas presumível, alegável e pretensa, estende-se às identidades coletiva e pessoal, igualmente fragilizadas. Da relação entre identidade pessoal e coletiva, emerge o fenômeno da ideologia, que opera nos níveis de distorção da realidade, de legitimação do sistema de poder e de integração do mundo comum (Ricoeur, 2007)

Para Halbwachs (1990a), em *A memória coletiva*, a dinâmica que se estabelece entre memória individual e memória coletiva se dá em uma via de mão dupla, em que lembranças são evocadas tendo quadros sociais como pontos de referência, para reconstruir ao que se chama memória, e as recordações pessoais servem como testemunho que regula os limites das imagens coletivas. A partir disso, as experiências individuais servem de ancoragem para que a memória coletiva se construa, ao mesmo tempo em que recordações pessoais podem ser confrontadas com a ditadura de imagens coletivas. Além disso, essa relação de atualização constante entre memória individual e coletiva implica em que o passado deixe de ser visto como imutável, para ser percebido como em constante reconstrução e ressignificação (Halbwachs, 1990). É possível identificar, em *Garopaba, mon amour*, um conflito entre a memória individual daquela juventude insubmissa, à qual pertencia Caio, caracterizada na narrativa pelo porte de signos da contracultura e comportamentos à margem do permitido pelo moralismo viril do militarismo, e a memória coletiva nacional – de caráter destruidor e uniformizador – regulada pelos órgãos de censura, que, por sua vez, amparavam-se em “concepções dominantes no campo intelectual brasileiro a respeito de que ideias deveriam ou não circular livremente” (Ginzburg, 2015, p. 226).

A partir disso, este trabalho pretende uma leitura do conto *Garopaba, mon amour*, tendo por base os conceitos supracitados, para identificar de que maneira a narrativa se organiza para representar, através da memória individual do personagem-narrador, o período histórico da ditadura, ao mesmo tempo em que remete, por sua natureza fragmentada e imagética, a outros períodos históricos que emergem convocados pela temática da violência, num movimento de evocação tanto da memória individual quanto da memória coletiva. Além disso, pretende-se mostrar de que maneira a referência, no encerramento do conto, em primeira pessoa, a uma figura paterna, aliada às representações masculinas e viris que acompanham as cenas de violência, parece estabelecer uma representação da violência que é, sobretudo, patriarcal. Para cumprir com esse objetivo, antes de partir para a discussão da narrativa, um breve panorama sobre o contexto de ditadura e contracultura no qual o conto foi escrito será traçado a seguir.

A contracultura e o contexto de produção de *Garopaba, mon amour*

A contracultura foi um fenômeno de caráter polimórfico que marcou o mundo entre o fim da década de 1960 e o começo da década de 1970, cujos discursos contrários a projetos unificadores ganharam voz nas mais variadas esferas sociais e de produção cultural. No contexto brasileiro, tal fenômeno teve como plano de fundo o contexto da ditadura de 1964 e foi

caracterizado por opor-se tanto aos projetos de direita, que visavam a modernização que levaria à inserção do país no mercado internacional, quanto aos projetos de esquerda, que tinham em vista o socialismo, seguindo por uma terceira via, comportamental, que, nada uniforme, encontra sua tônica a nível de sujeito e na dimensão comportamental de caráter lúdico, refletindo-se fortemente na produção cultural do período (Junqueira, 2009).

Como sujeito inscrito no cenário artístico dos anos 1970, a formação contracultural de Caio Fernando Abreu reflete-se na sua tendência a elidir os limites entre obra e vida. Para Junqueira (2009), o autor gaúcho situa-se no entrecruzamento entre “os grandes projetos do alto modernismo e a impossibilidade deste, que caracteriza as gerações seguintes”, uma vez que reúne, em sua obra, o ímpeto de centralização no eu do movimento neonaturalista, ao qual era contemporâneo, e “os compromissos geracionais e históricos” modernistas. Segundo o autor, três livros de contos de Caio são particularmente ilustrativos da experiência contracultural brasileira. Se *O Ovo apunhalado* (1975) sinalizava para uma nova sensibilidade, *Pedras de Calcutá* (1977) narrava o declínio dos projetos contraculturais diante da repressão ditatorial, e *Morangos Mofados* (1982), o extermínio das utopias (Junqueira, 2009, p. 10). Para compreender melhor o impacto da contracultura na obra de Caio, é necessário traçar uma breve síntese de acontecimentos históricos importantes entre as décadas de 1960 e 1970.

No começo dos anos 1960, predominava uma concepção de “arte popular revolucionária”, com aspirações a “instrumento de tomada do poder”, impulsionada pelos apelos de uma nova burguesia industrial, alinhada aos projetos do Partido Comunista de combate ao imperialismo e ao latifúndio dominantes no Brasil (Hollanda, 2004, p. 139, apud Junqueira, 2009, p. 16). Os artistas assumem, nesse contexto, o papel paternalista de conscientização do povo, através da arte, acerca da exploração imperialista. A posição desses produtores culturais burgueses era estratégica, uma vez que, por um lado, faziam oposição à direita latifundiária, e por outro, desviavam a atenção da classe trabalhadora sobre a luta de classe e o papel das “classes médias e urbanas no processo revolucionário” (Ramos Junqueira, 2009, p. 17).

Após o golpe de 1964, a arte desse grupo de produtores e consumidores com pretensões revolucionárias acaba por se restringir a um grupo de pessoas cativas, é assimilada pelo próprio mercado ao qual pretendia se opor e distancia-se do seu público-alvo, a classe trabalhadora – muitas vezes estigmatizada na figura do sujeito com pouca educação que precisa da mediação da classe artística para ter seus direitos resguardados. Como contraparte, o governo ditatorial investe pesadamente no aparato midiático, sobretudo nos canais de televisão, através dos quais construirá a utopia de um Brasil melhor e, de quebra, distrairá a massa das reivindicações de

uma arte que, apesar de suas pretensões revolucionárias, transformou-se em um produto destinado a um público bastante restrito (Junqueira, 2009).

No terreno da música, surge, em contraposição à bossa nova cultuada por essa burguesia intelectual, a Jovem Guarda, representada por artistas abertamente domesticados pelo mercado e alinhados à ideologia americana, que se torna popular entre a massa dos espectadores. Concomitantemente, um novo paradigma começa a se revelar entre uma parcela da esquerda, ilustrado no cinema e no teatro de nomes como Glauber Rocha e José Celso Martinez Correia. Para Junqueira (2009), o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, marca uma mudança de atitude para com o movimento revolucionário da esquerda hegemônica na época, ao trazer como protagonista um poeta com uma visão pessimista acerca da política e do próprio movimento de resistência à ditadura militar do qual faz parte, num enredo que torna explícita a hipocrisia flagrante no contraste do tratamento da classe trabalhadora quando esta serve aos interesses do movimento e quando não serve (Junqueira, 2009).

No teatro, José Celso, ao produzir uma montagem de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade, reestabelece o diálogo com o manifesto antropofágico e, conseqüentemente, com a resposta que este propunha para o nacionalismo exacerbado, reaproveitando-a para problematizar e propor a superação do embate entre a produção artística alinhada à agenda política e estética da esquerda intelectualizada e as manifestações artísticas de caráter popular veiculadas pelos meios de comunicação em ascensão (Junqueira, 2009).

Tal superação se dá em um quadro no qual a música popular brasileira assume grande força política, e os festivais eram momentos de encontro entre a classe estudantil e intelectualizada e a massa dos espectadores. Assim, tanto a mudança no olhar para o movimento revolucionário e alinhado aos projetos do Partido Comunista quanto a recuperação do manifesto antropofágico por artistas como José Celso contribuem para um processo de relativa união de artistas como Chico Buarque, Geraldo Vandré e Edu Lobo, representantes da arte revolucionária de nicho mais restrito, e artistas como Roberto Carlos, representante da Jovem Guarda, que se popularizava entre a massa dos espectadores.

É a partir desse panorama que, na segunda metade da década de 1970, a Tropicália surge como uma via alternativa, como um movimento que se distancia dos preceitos atrelados à arte popular revolucionária, altamente ideológica e limitada ao propósito de conversão política, direcionando-se para uma nova sensibilidade capaz de, ao mesmo tempo, renovar a tradição musical e subverter seus valores estéticos, num movimento contraideológico. O caráter contraideológico do tropicalismo, representado por artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, entre outros, manifesta-se, sobretudo, por romper

com a tendência, característica da arte engajada, de veicular mensagens claramente ideológicas e de fácil assimilação, com apelo para a movimentação política do povo, colocando, em vez disso, o eu, a subjetividade, novamente no centro, situando-se em posição crítica ao projeto de tutela populista da esquerda (Junqueira, 2009).

Para Junqueira (2009), o encontro de Caio com o tropicalismo é responsável pelo contraste entre o seu primeiro romance, *Limite Branco* (1970), que transparecia a influência das literaturas subjetivistas de autoras como Clarice Lispector e Virgínia Woolf, com altas doses de introspecção, mal-estar existencial, desconexão com o contexto histórico imediato, e os livros de contos que seguirão, nos quais o subjetivismo e o mal-estar existencial perdem o protagonismo e dividem espaço com diversos outros elementos, políticos, da cultura pop, místicos e fantásticos, responsáveis pela “articulação entre estados psíquicos do sujeito com o *ethos* do momento histórico” (Junqueira, 2009, p. 30). A mudança de Porto Alegre para São Paulo, não muito tempo depois de escrever *Limite Branco*, certamente teve parte na transformação pela qual a produção literária de Caio passou, instaurando uma inadequação e um desconforto tanto em relação a São Paulo, que vivia o auge da modernização agressiva que havia sido fomentada pela ditadura militar, quanto em relação à então provinciana Porto Alegre e à sua pequena cidade natal, Santiago do Boqueirão. Esse conflito, somado ao isolamento da vida metropolitana, está no centro das experimentações literárias do autor em busca de uma sensibilidade renovada, no auge do tropicalismo e com a contracultura no horizonte (Junqueira, 2009).

No princípio do regime ditatorial, durante o governo Castello Branco (1964-1966), a esquerda manteve uma relativa unidade, a despeito das divergências entre a escolha do Partido Comunista pelo caminho constitucional de oposição ao governo e o desejo de uma revolução armada por parte de uma vanguarda inspirada no socialismo da revolução cubana. Diferentemente de Castello Branco, que via a ditadura como um estado de exceção e mantinha uma professa crença na democracia, o governo Costa e Silva, que teve início em 1967, alinhava-se à visão de uma parcela militar radicalista que acreditava haver uma revolução em andamento e considerava as forças armadas como “seu principal instrumento de representação e poder” (JUNQUEIRA, 2009, p. 32). Como resultado, cresceram os atentados terroristas, protagonizados tanto pelas organizações de esquerda quanto de direita, culminando em confrontos entre policiais e o movimento estudantil. Num desses confrontos, Edson Luís, um jovem secundarista, é morto a tiros pelos policiais, episódio cuja repercussão desencadeou uma série de protestos e eventos nos quais a truculência policial foi exposta, gerando revolta entre a classe média e uma mudança na opinião pública acerca do regime. Pouco depois, a fala de um deputado federal, que convocava a população a sabotar o 7 de setembro, serve de estopim para que os

militares, impedidos de processá-lo pela câmara dos deputados, respondam agressivamente, representados por Costa e Silva, com o Ato Institucional nº 5 (Junqueira, 2009). Sobre o impacto desse Ato Institucional, diz Ramos Junqueira (2009):

O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi o mais radical recurso repressivo do Estado autoritário brasileiro. A partir da noite de 13 de dezembro de 1968, e por tempo indeterminado, o Congresso era fechado, assim como cassações de mandato, demissões sumárias, suspensão de direitos políticos e habeas corpus poderia ser realizados em nome da segurança nacional, além da supressão da liberdade de expressão e reunião. As estações de rádio e televisão, mais as redações de jornais e revistas, passaram a contar com censores, recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais, para julgar os conteúdos que poderiam ou não ser veiculados. Três meses depois do AI-5, os encarregados pelos inquéritos policiais ganharam o poder de prender qualquer cidadão pelo prazo de sessenta dias, sendo que dez desses incomunicáveis. Elio Gaspar n' *A ditadura envergonhada* (GAPARI, 2005, p.135), primeiro volume dos livros dedicados ao regime de 1964, destaca o fato de que esse prazo se destinava a favorecer o trabalho dos torturadores. (Junqueira, 2009, p. 41)

Aos jovens de então, para além da luta armada, protagonizada por uma série de organizações de esquerda inspiradas no socialismo cubano e na figura de Che Guevara, ou do legalismo anti-imperialista do Partido Comunista, que via na educação de base a saída para retomar o poder, o desbunde, designação para a versão brasileira da contracultura, era a terceira via (Junqueira, 2009). Sobre o movimento, diz Ítalo Moriconi:

Desbunde no sentido que lhe era dado pelo vocabulário político-militante e não pelo vocabulário da contracultura, tinha originalmente um significado negativo (...) já no vocabulário contracultural, desbunde era uma palavra positiva, embora pudesse assumir uma conotação senão negativa, pelo menos indicadora de perigo, quando, por exemplo, a loucura produzida por excesso em uso de drogas mais pesadas (como LSD ou remédios do tipo Mandrix) deixava de indicar um estado de beatitude narcótico-alucinatória e passava para o terreno da patologia e do internamento e, às vezes, para o drama das lesões cerebrais sem volta (Moriconi, 1996, p. 31–32)

A esquerda e a direita compartilhavam o desconforto diante do desbunde, amparados, sobretudo, no argumento de que a contracultura internacional só era possível em decorrência de um contexto de crise gerada pelas sociedades mais industrializadas dos países desenvolvidos, de modo que sua importação para o contexto brasileiro não tinha um propósito válido. Para a esquerda, somava-se a esse argumento a percepção de que o desbunde constituía um ato deliberado de abstenção da agência política, uma alienação em tempos de guerra (Junqueira, 2009).

Logo após o advento do AI-5, Caio é demitido da revista *Veja*, onde trabalhava, e deixa São Paulo em direção à Casa do Sol, refúgio da poeta Hilda Hilst e seu marido, Dante. Lá, encontrará uma poeta que, após 17 anos dedicados à poesia lírica, explorava a dramaturgia e a prosa. Quando se encontram na Casa do Sol, Caio escrevia *O Ovo Apunhalado*, e Hilda, *Fluxo Floema*, livros sobre os quais, nos anos seguintes, quando Caio estava na Europa, trocariam correspondência acerca de seus processos criativos. Nas cartas trocadas entre Hilda e Caio, vemos uma série de referências compartilhadas, como Gabriel García Márquez, Clarice Lispector, Joyce, entre outros, assim como o interesse compartilhado pelo realismo fantástico que despontava na América Latina dos regimes ditatoriais, capaz de comportar a abordagem da repressão, da violência e do absurdo do totalitarismo. O fantástico estará presente em toda a obra de Caio, sobretudo em *O Ovo Apunhalado* (Junqueira, 2009).

A década de 1970, ao final da qual Caio escreve *Pedras de Calcutá* (1977), livro de contos do qual *Garopaba, mon amour* faz parte, era palco da efervescente contracultura brasileira. Uma série de publicações, como o amplamente difundido *Pasquim* e as publicações menores que formavam a chamada “imprensa nanica”, dedicavam suas páginas às temáticas da contracultura, do “*underground tropical*” e do exílio que se tornara frequente após o AI-5 (Junqueira, 2009, p. 56–57). Com uma atitude de contestação do sistema, a contracultura trará à superfície uma série de signos relacionados aos movimentos identitários, fazendo clara oposição ao *establishment* conservador e posicionando-se desafiadoramente diante das práticas psiquiátricas da época, da sexualidade, das questões raciais, entre outras esferas da cultura e da sociedade. Segundo Ramos Junqueira (2009), vista como alienação pela esquerda organizada e como subversiva e depravada pelos conservadores, a contracultura foi “alvo de intensa repressão policial [...] e familiar”, sendo “notórios os casos de internação por loucura” (Junqueira, 2009, p. 57).

Os contos de *Pedras de Calcutá* são atravessados por essa repressão, uma vez que Caio retorna da sua estada na Europa, entre 1969 e 1973, e encontra um Brasil devastado pelos anos de chumbo, que haviam dizimado os adeptos da luta armada e os hippies da contracultura. Em decorrência da censura, a produção cultural estava em queda, seja pela interdição das obras ou pelo desânimo geral que tomava conta dos artistas, apesar do crescimento editorial de livros puramente comerciais e de leitura fácil.

A censura deixou rastros na correspondência de Caio Fernando Abreu, que permitem ver a relutância do autor em aceitar as condições impostas pelos órgãos de censura para que seus textos fossem publicados. Censura esta que, alegando considerar os textos ‘fortes’ e ‘imorais’, suprimiu trechos e impediu que fossem publicados textos inteiros. (Abreu, 2001, p. 11, *Humana Res*, v. 5, n. 8, 2023, ISSN: 2675 - 3901 p. 181 – 196, agos. a dez. 2023. DOI: citado na página inicial do texto

apud Silva, 2016, p. 78). A peça “Pode ser que seja só o leiteiro lá fora” foi tanto premiada quanto proibida durante o regime militar. Em cartas a Hilda Hilst, Caio compartilha suas indagações diante da censura, que vão desde a convicção de que não deveria acatar nenhuma das intervenções sobre os textos até a decisão mais moderada que o levou a escrever:

Afinal, o evidente propósito do governo é obrigar todo mundo a meter a viola no saco. E como ninguém está a fim de dar uma de herói, creio que a gente ainda pode tocar alguma coisa com apenas metade da viola dentro do saco. Ou pelo menos tentar.” (Abreu, 2002, p. 403)

Em 1974, Ernesto Geisel assume, indicado pelos militares, a presidência do país. Decidido a colocar ordem na conjuntura de anarquia política da ditadura que ajudara a construir, Geisel deparava-se com o problema central da tortura que, àquela altura, já se tornara política de Estado. Em decorrência da liberdade absoluta que os militares haviam recebido, estava bem consolidado, entre eles, um sistema de gratificação e escalada hierárquica que gerava indisciplina por parte daquele que deveria ser o aparelho de segurança e informações a serviço do Estado, além de, por consequência, restringir a iniciativa política do governo.

Em seguida, a censura gradualmente afrouxou, e O MDB, único partido consistente de oposição ao governo naquele momento, elegeu maioria na assembleia legislativa em importantes estados brasileiros. A classe estudantil foi renovada por aqueles que eram crianças em 1964, que, distinguindo-se das gerações que os antecederam, mantinham-se em reserva tanto em relação ao governo quanto em relação à oposição. O proletariado sem agência, que fora massa de manobra tanto da esquerda revolucionária quanto da parcela legalista, agora compunha um movimento ativo de sindicalistas com forte atuação política.

Nesse momento de transição entre a supressão devastadora das manifestações contraculturais e o renascimento da mobilização social através de abordagens menos radicais, tanto à direita quanto à esquerda, no princípio do caminho para a redemocratização, Caio escreve a narrativa de fim de festa, caleidoscópica e violenta que é *Garopaba, mon amour*, objeto da discussão que segue.

Discussão

Garopaba, mon amour inicia com narração na terceira pessoa do plural e sujeito indeterminado. O cenário inicial é de um amanhecer em um lugar paradisíaco, que contrasta com os detritos de uma noite de festa típica da juventude dos anos 1970. Uma série de imagens é

introduzida, com momentos dispersos de uma noite de acampamento, seguida pela descrição dos resquícios da noite de festa, que incluem “latas de cerveja copos de plástico papéis amassados pontas de cigarro seringas manchadas de sangue latas de conserva ampolas vazias vidros de óleo de bronzear bagas bolsas de couro fotonovelas tamancos ortopédicos” (ABREU, 2014, [s.p]. *E-book*). A ausência de vírgulas parece mimetizar o caos da cena, que, por sua vez, mimetiza o caos da própria narrativa, ao narrar eventos entremeados pelo fluxo de consciência de um personagem e cenas de violência.

A seguir, um diálogo é introduzido de forma direta, com travessão, o que acontece mais três vezes no conto. No primeiro diálogo, o interlocutor pede que algo seja contado, ao que o outro responde “não sei”. Às falas, seguem, entre parênteses, sinalizações da violência que este interlocutor que interroga pratica: “Tapa no ouvido direito”, “Tapa no ouvido esquerdo”, “Soco no estômago” (Abreu, 2014, [s.p]. *E-book*). Além dos diálogos, trechos de músicas também se colocam entre os parágrafos mais adiante. Na sequência, o narrador retorna a um passado mais recente que aquele da cena de abertura da narrativa, quando chegaram os homens armados à procura de uma terceira personagem, cuja identidade não é dada e não reage à situação.

A seguir, o narrador descreve o cenário em que se encontrava tal personagem procurada pelos homens armados, num movimento que vai dos arredores mais próximos, com “barracas desarmadas e os homens” que “vinham descendo a colina em direção a ele”, até a paisagem natural, reunindo alegorias que parecem espelhar o momento de apreensão em que se encontra a personagem, a quem bem se justificaria o pensamento sobre a paisagem como escape, ao mesmo tempo em que prenunciam a violência que está prestes a se passar, a exemplo das “flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos” que encerram o parágrafo (Abreu, 2014, [s.p]. *E-book*).

Adiante, o medo do desfecho faz a personagem vislumbrar a morte (“Talvez não houvesse mais tarde agora, pensou ali parado enquanto os homens continuavam descendo a colina em direção a ele e o silêncio dos outros à sua volta gritava que estava perdido.”). No parágrafo que segue, reaparece o desejo de escapar da realidade, quando a personagem deseja que o vento que sacode a barraca atinja intensidade suficiente para levá-los todos dali “até o Nepal”. Outro diálogo é introduzido, com ameaça do agressor (Abreu, 2014, [s.p]. *E-book*).

O parágrafo seguinte retorna para a noite da festa com a realidade do momento em que estão todos sob o poder dos homens que revistam as barracas. Nesse momento, o silêncio, do lugar e entre as personagens, ilustra os efeitos da repressão, e o medo une a todos. ‘Os corações

de vidro estalam como as ondas que se quebram contra as pedras’, um espelhamento dos sentimentos das personagens no ambiente que as cerca. Outro diálogo é inserido, praticamente igual ao primeiro, à exceção de que, desta vez, são bofetadas e pontapés que o entrecortam.

A narrativa desloca-se novamente para o passado, um agora mais anterior, em que se encontra com uma personagem de nome Mar. A descrição do cenário permite identificar que se trata de Garopaba:

Mar veio correndo pelo calçamento antigo na frente da igreja, os braços estendidos em direção a ele. Os morros, os barracos dos pescadores, a casa onde dormiu dom Pedro, o calçamento na frente da igreja. Recusava-se a pisar nos paralelepípedos, os pés nus acomodavam-se melhor ao redondo quente das pedras antigas, absorvendo vibrações perdidas, rodas de carruagem, barra rendada das saias de sinhás-moças, solas cascudas dos pés dos escravos. Mar veio correndo sobre as carruagens, as sinhás-moças, os pés cascudos e pretos. Nos chocaremos agora, no próximo segundo, nossos rostos afundados nos ombros um do outro não dirão nada, e não será preciso: neste próximo abraço deste próximo segundo para onde corro também, os braços abertos, nestas pedras de um tempo morto e mais limpo. (Abreu, 2014, [s.p]. E-book).

Nesse parágrafo, a retomada do cenário que dá início ao conto permite pensar que se trata do momento de chegada à cidade de Garopaba. Ao narrar o encontro da personagem que está sendo vítima da violência no tempo dos diálogos, há uma “presentificação”, evidenciada pela presença do advérbio “agora” (Nos chocaremos agora), que, aliada ao tempo futuro em que está conjugada a terceira pessoa, parece suspender a passagem desse instante do encontro. A referência à “casa onde dormiu dom Pedro”, às “sinhás-moças” e às “solas cascudas dos pés dos escravos”, conexão que se dá através dos pés da personagem em contato com as pedras antigas do chão em que pisa descalço, acrescenta um aspecto sensorial à narrativa que funciona como uma espécie de concatenação entre tempos longínquos, que abrigavam outras formas de injustiça social e opressão, e a violência que está sendo narrada entre os fragmentos e imagens de outros tempos e cenários análogos. Ilustra bem essa convergência, entre o tempo de rememoração do encontro com mar e o presente da violência da qual a personagem é vítima, o seguinte trecho: “Aqui, agora. Quando os olhos de um localizaram os olhos (metal azul) do outro, a mão do homem fechou-se sobre seu ombro — e tudo estava perdido outra vez”, no qual o toque do agressor e o abraço entre as personagens unem passado e presente (Abreu, 2014, [s.p]. E-book). Nesse sentido, vemos como as memórias de momentos de violência, sejam elas as dos tempos da escravidão, distantes do presente da narrativa, sejam elas as vivenciadas pelo personagem, parecem unir as memórias coletivas e individuais no seio da rememoração do personagem.

A seguir, sem uma transição clara, o leitor é transportado para um novo cenário de violência, introduzindo um diálogo em discurso indireto, no qual a ameaça do choque remete ao contexto de um aposento de tortura. Nesse trecho, destaca-se o discurso homofóbico e a performance de virilidade diante de uma sexualidade desviante (“Revoltadinha a bicha. Veja como se defende bem. Isso, esconde o saco com cuidado. Se você se descuidar, boneca, faço uma omelete das suas bolas”) (Abreu, 2014, [s.p]. E-book). Na sequência, um trecho da música (já anunciada abaixo do título do conto) “Sympathy for the Devil”, do grupo *The Rolling Stones*, de autoria de Mick Jagger e Keith Richards, é introduzido sem anúncio².

Após, a voz em primeira pessoa dirige-se à personagem Mar, rememorando um momento em que lavaram os cabelos um do outro, contraposto à tortura (“dor física, tapa na cara, fio no nervo exposto do dente. Meu corpo vai ficar marcado pelo roxo das pancadas, não pelo roxo dos teus dentes em minha carne”). Outro diálogo direto é introduzido marcando a violência do interrogatório. Mais um parágrafo repleto de imagens fragmentadas, momentos dispersos. Há a presença de colchetes que indicam a interposição de ainda mais um nível de consciência, onde vemos a súplica, o desamparo e a solidão vivenciados internamente pelo personagem:

Luiz delira com malária no quarto. Minerva decepa com gestos precisos a cabeça e a cauda dos peixes. Os gatos rondam. Jair está no mar pescando. Ou na putaria, ela diz. O sono dentro dos barcos, a boia dura machucando a anca {não te tocar, não pedir um abraço, não pedir ajuda, não dizer que estou ferido, que quase morri, não dizer nada, fechar os olhos, ouvir o barulho do mar, fingindo dormir, que tudo está bem, os hematomas no plexo solar, o coração rasgado, tudo bem). Os montes verdes do Siriú do outro lado da baía. Estar outra vez tão perto das pessoas que não ser si-mesmo e sim o ser dos outros, sal do mar roendo as pedras, espinhos cravados na carne macia do tornozelo. Curvo-me para o punhado de algas verdes na palma de tua mão. E respiro. (Abreu, 2014, [s.p]. E-book).

Em seguida, o leitor é arremessado para um cenário que remete aos aposentos utilizados pelos órgãos de repressão para a prática de tortura:

Paredes caiadas de um branco sujo. O chão de cimento com restos de vômito, merda e mijó. O homem caminha para o fio com a bandeira do Brasil dependurada. Não quero entender. Isso deveria ser apenas uma metáfora, não essa bandeira real, verde-amarela que o homem joga para um canto ao mesmo tempo que seus dedos desencapam com cuidado o fio. Depois caminha suavemente para mim, olhos postos nos meus, um sorriso doce no canto da boca de

2 Just as every cop is a criminal/ And all the sinners Saints/ As heads are tails just call me Lucifer/ Cause I'm in need of some restraint/ So if you meet me have some courtesy/ Have some Sympathy and some taste/ Use all your well-learned politesse/ Or I'll lay your soul to waste.

dentes podres. Da parede, um general me olha imperturbável. (Abreu, 2014, [s.p.]. E-book).

No parágrafo acima, temos, para além da descrição de uma sala de tortura, importante memória coletiva (embora censurada) do período da ditadura no Brasil, a figura do torturador e a presença da bandeira nacional. Essa cena é extremamente representativa da sumarização que a figura masculina é capaz de representar quando se trata de violência, repressão e autoritarismo. O mesmo se dá na dimensão da individualidade da personagem, como veremos mais adiante.

Na sequência, mais uma série de imagens é introduzida, fazendo referência a uma série de autores de literatura, a cenários tipicamente brasileiros, à natureza e a outros momentos que a personagem narradora vivenciou com Mar. Outro trecho da música anteriormente citada é introduzido³.

Nos parágrafos que encerram o conto, somos guiados por um narrador que se depara com um momento possivelmente de delírio, no qual reza, invoca seus mortos e coloca-se diante do limite da morte, tecendo observações que envolvem a compreensão de grandes questões da humanidade, tais como o crime, as guerras, a loucura e a morte. No encerramento, a personagem, sem que o leitor saiba se delira ou não, parece atravessar o mesmo cenário em que, chegando à noite do acampamento, encontrara com a personagem de “Mar”, de braços abertos, e que agora em nada lembra a véspera de sua ilusão libertária. Em algum momento, a voz em primeira pessoa do narrador se interpõe dizendo: “Meu pai, precisava te dizer tanto. E não direi nada. Melhor que morras acreditando na justiça e na lei suja dos homens” (ABREU, 2014, [s.p.]. E-book). Tal observação tem potencial ilustrativo para a hipótese levantada por Ginzburg (2015), ao analisar um outro conto de Caio, censurado pelos órgãos repressores, de que o autor sinalizava uma “desconstrução do modelo familiar conservador, ligado à concepção de tradição, família e propriedade, em que a estrutura social se caracteriza, da célula mínima à composição de conjunto, pelo controle do comportamento, em favor dos interesses dominantes” (Ginzburg, 2015, p. 228).

A negativa direcionada à figura do pai, braço do patriarcado na célula social da família, estabelece uma identificação imediata para qualquer leitor cuja orientação sexual difira da he-

3 Pleased to meet you/ Hope you guess my name/ Is the nature of my game/ Is the nature of my game/ But what's puzzlin' you/ Is the nature of my game.

terossexualidade. A partir disso, parece possível um reenquadramento do conflito entre a identidade individual, representada pela contracultura libertária e sexualmente diversa no conto *Garopaba, mon amour*, e a memória coletiva nacional preservada pela classe dominante durante o período da ditadura militar no Brasil.

Considerações finais

Neste conto de Caio Fernando Abreu, a violência é encarnada por figuras masculinas, e é à figura masculina do pai que o personagem se dirige quando demonstra o desejo de contestação, após ter sido vítima da tortura. Sua narrativa fragmentada, o discurso indireto livre que abriga memórias que levam o leitor para o íntimo da personagem que enfrenta momentos de violência, somado ao discurso direto que introduz os diálogos brutais durante as agressões físicas e a tortura, e o movimento de vai e vem temporal, com a introdução de alegorias e o cruzamento entre a memória individual do personagem-narrador e a referência a eventos históricos igualmente opressores e violentos promovem um efeito caleidoscópico, a partir do qual é possível dizer que ao leitor são possibilitadas, simultaneamente, a reflexão crítica acerca do período da ditadura no Brasil e a reflexão crítica acerca do caráter viril e patriarcal da violência que teve lugar então.

Por fim, cabe destacar que, dado o contexto de produção da obra, as escolhas por uma narrativa fragmentada, pelas indeterminações dos sujeitos, pelas imagens dispersas e pela falta de linearidade temporal constituem uma forma de resistência em um período em que a representação crítica dos fatos políticos e históricos, na literatura, não era incentivada. Tendo em mente as contribuições teóricas acerca da memória, da história, do silêncio e do esquecimento supracitadas, é possível compreender o conto em discussão como um que representa a fragmentação que a violência, a repressão e o silenciamento provocam na constituição das memórias individuais e coletivas daqueles que as vivenciaram e dispõem-se a rememorar-las, tanto através da sua forma como através do seu conteúdo. Ou seja, talvez a impossibilidade de recontagem linear dos fatos também fosse real para o autor, uma vez que suas memórias pessoais possivelmente serviram de material para a ficcionalização que constrói em *Garopaba, mon amour*, e não apenas pelo fato de estar escrevendo em meio à ditadura, mas pelo caráter inconciliável que a memória de momentos traumáticos apresenta. Ademais, essa impossibilidade talvez também seja a razão pela qual vemos evocados, em tantos momentos da narrativa, outros eventos históricos, tais como guerras nucleares e a escravidão, que compartilham da violência como memória.

Referências

ABREU, C. F. **Caio Fernando Abreu: cartas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

ABREU, Caio Fernando. Pedras de Calcutá. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. *E-book*.

BARBOSA, N. “**Garopaba mon amour**”: tortura e consciência na autoficção de Caio Fernando Abreu. *Itinerários*, Araraquara. n. 40, p.167-183, 2015

COSTA, A. R.; GUIDA, W. R. A; COSTA, C. A. C. **Resistência em "garopaba mon amour"**; de Caio Fernando Abreu. *Revista (Entre Parênteses)*, n. 6, v.1, 2017.

GINZBURG, J. **Crítica em tempos de violência**. 2010. 300 f. Tese (Livre Docente) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JUNQUEIRA, M. R. **O desbunde e o depois: Caio Fernando Abreu e a contracultura**. Dissertação—Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

MORICONI, Í. **Ana Cristina César: o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campina Grande: Ed. da Unicamp, 2007.

SILVA, M. L. B. DA. Impressões da ditadura brasileira na correspondência de Caio Fernando Abreu. *Litterata*, v. 6, n. 2, p. 71–86, 2016.