

**AUTORITARISMO, VIOLÊNCIA
E DIFERENÇA EM
GAROPABA, MON AMOUR,
DE CAIO FERNANDO ABREU**

FRANCO JUNIOR, Arnaldo¹

¹ *Doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH-USP, professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto.*

RESUMO: Neste artigo, analisaremos as relações entre autoritarismo, diferença e violência presentes no conto “Garopaba, mon amour”, de Caio Fernando Abreu. Publicado em 1977, no livro *Pedras de Calcutá*, o conto constitui-se em objeto de interesse para a investigação das relações entre experiência e experimentalismo na literatura brasileira produzida no contexto autoritário caracterizado pela censura às artes e pela violência política promovidas pela ditadura militar.

PALAVRAS-CHAVE: Autoritarismo, Diferença, Violência.

ABSTRACT: This paper analyzes the relations among authoritarianism, difference and violence in “Garopaba, mon amour”, a short story by Caio Fernando Abreu. Published in 1977, at *Pedras de Calcutá (Stones of Calcutta)*, this short story provides an interesting investigation on experience and on experimentalism in the Brazilian literature produced in the authoritarian context, which is characterized by censorship on arts and by political violence promoted by the military dictatorship.

KEYWORDS: Authoritarianism, Difference, Violence.

INTRODUÇÃO

Este estudo integra uma pesquisa sobre as relações entre experiência e experimentalismo na literatura brasileira dos anos 60–80, período marcado pela ditadura militar instalada no Brasil, por meio de um golpe de estado, em 1964. Analisaremos, aqui, as relações entre autoritarismo, diferença e violência presentes no conto “Garopaba, mon amour”, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Neste conto, a partir do registro de uma ação violenta realizada por homens vinculados aos organismos responsáveis pela repressão política que marcou a vida brasileira durante a ditadura militar, o escritor aborda um aspecto sombrio da nossa sociedade: a demonização da diferença - identificada com o questionamento da estrutura e dos valores do *status quo* -, pelo olhar daqueles que representam a ordem estabelecida. Uma vez demonizada, a diferença se torna passível de toda sorte de violência, prestando-se, para além da condição de objeto de ações violentas, a uma perigosa afirmação social daqueles que a praticam em nome da lei e/ou dos valores, idéias e

comportamentos projetados, e, talvez devêssemos dizer: outorgados como socialmente desejáveis.

FÁBULA, TRAMA E APROPRIAÇÃO DE RECURSOS DA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

A fábula (TOMACHEVSKI, 1976:172) de “Garopaba, mon amour” é a seguinte: um homem que foi vítima de tortura relembra fragmentariamente aspectos de sua experiência individual e histórica enquanto caminha, cheio de ódio e raiva impotentes, da praia em direção ao mar. A memória resgata, em meio à caminhada, momentos de uma festa, momentos da vida em uma comunidade alternativa e, principalmente, seqüências das sessões de tortura por ele sofrida nas mãos de agentes da repressão.

Caio Fernando Abreu abre o conto com uma referência à canção “Sympathy for the Devil”, do grupo de *rock* The Rolling Stones, e uma epígrafe tomada de conto quase homônimo do escritor catarinense Emanuel Medeiros Vieira:

(ao som de *Sympathy For The Devil*)

Em Garopaba o céu azul é muito forte. Não tropeja quando o Cristo é colocado na cruz.

(Emanuel, ra: “Garopaba, Meu Amor”)

A letra da canção do grupo de *rock* inglês é citada no corpo do próprio texto, servindo tanto de trilha sonora para a história contada pelo narrador do conto como, também, cumprindo a função de elemento que situa historicamente o personagem principal como representante da chamada geração-68: jovem, *hippie*, universitário, rebelde, anticonformista e, portanto, potencialmente “subversivo” aos olhos dos aparelhos de repressão política. Além disso, a referência à canção funciona como elemento por meio do qual o conto associa a repressão política ao demônio e ao Mal, e, por fim, como índice irônico da presença, no próprio corpo do texto literário, de uma ambígua marca da dominação, pois, afinal, a língua inglesa e a música *pop* remetem, na condição de sinédoque, para o todo da cultura anglo-americana, e não podemos nos esquecer de que os Estados Unidos da América do Norte patrocinaram, com a

aquiescência e o apoio explícito ou velado de países do bloco capitalista europeu, as ditaduras militares que assolaram a América Latina entre os anos 60 e 80 do século XX.

Já a citação do quase homônimo conto “Garopaba, Meu Amor”, do escritor catarinense contemporâneo Emanuel Medeiros Vieira, resulta de um recorte que destaca a ironia criada no contraste entre a força do céu azul e a impassibilidade deste mesmo céu diante da crucificação. A imagem sintetiza, aí, a articulação entre o horror do suplício de Cristo e o cenário tropical marcado pela beleza e pela luminosidade de um céu azul impassível ao sofrimento humano, pois Garopaba, afinal, é uma praia de Santa Catarina que se tornou relativamente famosa como refúgio *hippie* nos anos 70, década marcada pela intensificação da violência política agenciada pela ditadura militar.

Destaca-se no conto a apropriação de recursos da narrativa cinematográfica para a construção da narrativa literária — modo, como veremos, de articular o registro da experiência histórica com as perspectivas do experimentalismo artístico.

Os recursos da linguagem cinematográfica empregados no conto são: o corte abrupto no fluxo narrativo, a justaposição de cenas e seqüências de ação que se prestam à construção de uma cronologia não-linear marcada pela analepse — *flash-back* ou, nos termos de Genette (s/d), a retomada do passado na ordem de apresentação dos eventos — que se alterna com o tempo da ação presente realizada pelo personagem protagonista, o apelo dramático conferido ao *close-up*. Em meio à caminhada que realiza em direção ao mar, o personagem protagonista, herói derrotado de sua geração, resgata o passado por meio de *flashes* da memória, fragmentos que revelam os extremos de sua experiência vivida.

Referências que identificam a condição de jovem, “rebelde”, alternativo, “marginal” do personagem principal cumprem a função de identificá-lo como membro da geração-68:

(...) o vento sacudindo a lona da barraca, podiam ouvir os gritos dos outros, as estacas de metal violando a terra. O chão amanheceu juncado de 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. Pela manhã sentaram sobre a rocha mais alta, cruzaram as pernas, respiraram sete vezes, profundamente, e pediram nada para o mar batendo na areia. (ABREU, 1977: 85)

(...) Sleeping-bags, tênis e jeans estendidos sobre a grama. Os livros: Huxley, Graciliano, Castañeda, Artaud, Rubem Fonseca, Galeano, Lucienne Samôr. O morro de bananeiras e samambaias gigantescas. À noite os gatos selvagens saem do mato e vêm procurar restos de peixes na praia. (ABREU, 1977: 89)

As ações realizadas coletivamente pela manhã revelam uma atitude e/ou comportamento identificados com os princípios do movimento *hippie* dos anos 60-70: retorno ao bucolismo, contemplação da natureza, sacralização/ ritualização do cotidiano, rejeição dos valores da ordem burguesa e da moral pequeno-burguesa. A linguagem, no conto, mimetiza o estado do espaço: a ausência de vírgulas e a enumeração de objetos e detritos têm a função, no primeiro trecho acima citado, de iconizar a sujeira e a bagunça após a festa dos jovens na praia. Esta descrição do espaço é bruscamente cortada e cede lugar à apresentação de uma cena de tortura.

Os cortes bruscos indicam o procedimento (CHKLOVSKI, 1976: 45) de corte e justaposição de imagens e seqüências de ação característicos da narrativa cinematográfica. A fragmentariedade presta-se a um constante deslocamento dos três núcleos de eventos e ação que se alternam na construção da narração, revelando a experiência do personagem principal: as memórias da festa e da vida vivida em meio ao grupo de jovens ao qual ele pertence, as memórias das sessões de tortura a que ele foi submetido e, por fim, o presente da ação em que ele caminha da praia em direção ao mar, angustiado, destruído, com raiva e ódio, lembrando os extremos do que viveu. Essa justaposição de fragmentos, procedimento que constrói o tempo não linear que caracteriza a ordem de apresentação dos eventos nessa narrativa, revela, também, que a escolha desse procedimento em que se alternam o **narrar** (discurso indireto, sumário narrativo) e o **mostrar** (discurso direto, cena) como que esfrega na cara do lei-

tor os pedaços literalmente brutos da vida vivida pelo protagonista. Este procedimento, portanto, equivale, no efeito de choque que pretende produzir no leitor, aos tapas na cara que a personagem principal recebe na(s) sessão(-ões) de tortura pela(-s) qual(-is) passou. Tapa metafórico de função metonímica, pois, na condição de parte pelo todo, o procedimento pretende desalienar, gerar indignação e/ou revolta e, também, incomodar uma possível má consciência conformada do leitor por meio do mal-estar.

A cena, principal recurso por meio do qual o narrador de 3ª pessoa mostra as sessões de tortura que vitimam o protagonista, alterna-se com o sumário narrativo em que o narrador oscila entre o uso das onisciências neutra e intrusa e da onisciência seletiva. Nos primeiros dois casos, os focos narrador onisciente neutro e "autor" onisciente intruso se encarregam de estabelecer uma distância entre aquele que narra e os eventos que caracterizam a história narrada; no último caso, rompe-se tal distância e a consciência da personagem, marcada pelo horror da experiência vivida, ganha o primeiro plano na narrativa. Esta alternância de focos equivale a uma oscilação de ângulos por meio dos quais a história é construída. O jogo estabelecido entre os recuos e aproximações criados pelos recursos de focalização evidencia que o narrador identifica-se com o seu personagem principal, reconhecendo nele algo como um emblema ou símbolo da experiência histórica da geração-68, também a sua geração.

A intercalação do mostrar (cena) com o narrar (sumário narrativo) visa alternar os efeitos produzidos sobre o leitor: a cena cumpre a função de simular o contato direto com a brutalidade e a violência do arbítrio autoritário realizados na tortura ao passo que o sumário narrativo tende a estabelecer um distanciamento por meio do qual ouve-se, à distância e com horror, o relato dos principais eventos da história narrada. Note-se:

QUADRO 01

CENA 1	CENA 2
<p>“— Conta. — Não sei (Tapa no ouvido direito.) — Conta. — Não sei. (Tapa no ouvido esquerdo.) — Conta. — Não sei. (Soco no estômago.) (pg. 85-86)</p>	<p>“ — Se eu seguir em frente, seu veado, você pode descansar. Se eu dobrar à direita, seu filho da puta, você pode começar a rezar. Pra onde você acha que eu vou, seu maconheiro de merda? — Pra onde o senhor quiser. Eu não sei. Não me importa mais. (pg. 86)</p>
CENA 3	CENA 4
<p>“— Conta. — Não sei (Bofetada na face esquerda.) — Conta. — Não sei. (Bofetada na face direita.) — Conta. — Não sei. (Pontapé nas costas.) (pg. 87)</p>	<p>“— Repete comigo: eu sou um veado imundo. — Não. (Tapa no ouvido direito.) — Repete comigo: eu sou um maconheiro sujo. — Não.l (Tapa no ouvido esquerdo.) — Repete comigo: eu sou um filho da puta. — Não. (Soco no estômago) (pg. 88)</p>

A repetição e a gradação são as figuras de linguagem dominantes na construção das cenas presentes na narrativa. Por meio delas, o conto denuncia a tortura, a violência e a arbitrariedade como práticas regulares, ações que, no contexto da repressão promovida e administrada pelo Estado brasileiro durante a ditadura militar nos anos 60-70, tornaram-se

cotidianas e, efeito perverso na história do país, naturalizaram-se porque são o prolongamento "natural" da herança de horror, arbítrio e violência que o Brasil que aspira a ser moderno e democrático recebeu de um Brasil colônia cujos valores, estruturas e práticas arcaicas ainda estão, infelizmente, muito vivos e atuantes.

TORTURA, REIFICAÇÃO DO CORPO E DEMONIZAÇÃO DA DIFERENÇA

Na tortura, o corpo é reduzido à máxima reificação possível: torna-se coisa à mercê dos caprichos sádicos do torturador. Nas cenas de tortura presentes em "Garopaba, mon amour", a descrição cumpre a função de demonstrar essa reificação extrema e sua vinculação à intolerância para com a diferença. Postas entre parênteses, as descrições da ação do torturador sobre o torturado figurativizam, no próprio corpo do texto, as cicatrizes envoltas pelo silêncio de uma experiência traumática e, portanto, irrepresentável e incomunicável na totalidade de seu horror.

Este percurso de dramatização da linguagem, que marca o trabalho de escrita realizado neste conto, coaduna-se com as ações fundamentais realizadas pelo personagem protagonista no tempo da ação presente em que, depois de ter sido vitimado pela ação anônima e criminosa das forças da repressão política, o ex-torturado retorna à praia-símbolo de sua juventude e, caminhando em direção ao mar, faz como que um trabalho de luto ao retomar fragmentariamente o vivido alternando os momentos de sonho e utopia juvenis com os momentos de pesadelo e violência. Isso, antes de, por razão não esclarecida, ser encontrado morto "dias mais tarde" (ABREU, 1977: 90) com "suas órbitas de olhos comidos pelos peixes transbordando de algas e corais" (ABREU, 1977: 90).

Ressalte-se que esta descrição do cadáver é o único trecho do conto em que a ordem de apresentação dos eventos pelo narrador conta com uma prolepse (GENETTE, s/d), uma antecipação que, privada do esclarecimento da causa dessa morte, sugere um prolongamento do horror para além da tortura. A

prolepse, aqui, cumpre a função de sugerir que a morte do personagem principal pode tanto ser um suicídio como um homicídio. Nos dois casos, destaca-se o prolongamento da violência, do arbítrio e do horror vividos na tortura para além dos limites de sua realização e, por fim, o não esclarecimento da causa da morte do personagem protagonista afirma uma confluência das duas possibilidades de interpretação, já que, tendo vivido a experiência-limite da tortura, ele foi, por antecipação, *suicidado* por seus algozes: o Estado autoritário e seus agentes repressores.

As cenas destacam as vozes e as ações do torturador e de sua vítima, aproximando-as da experiência do leitor. Deste modo, no conto, o leitor é convocado a desempenhar o papel de testemunha. A cena põe o leitor em presença da ação dramática e, deste modo, visa mobilizar a sua consciência crítica pela indignação e/ou pelo mal-estar. É ferindo, pois, a sensibilidade do leitor com um elemento violento que o conto busca sensibilizá-lo para a condição daquele que, em nossa sociedade, porta as marcas do que é identificado e estigmatizado como diferença.

No conto, a diferença é afirmada menos pelas palavras do personagem principal do que pelas palavras de seu algoz. Deste modo, ela se converte em estigma. É tênue, em nossa sociedade, o limite que separa a estigmatização da demonização da diferença. E, historicamente, ambas são utilizadas para a legitimação de práticas de violência, humilhação e sadismo a favor do poder autoritário. Note-se que a diferença, encarnada no conto pelo personagem principal, reside em critérios de comportamento: orientação sexual (possível homossexualidade inscrita em “seu veado”), uso de drogas (“seu maconheiro de merda”), atitudes consideradas desviantes em relação às idealizações da moral pequeno-burguesa (o amor-livre, a filosofia e o estilo de vida *hippies*) ou indesejáveis do ponto de vista do Estado autoritário (a possível vinculação a grupos considerados subversivos).

Essa experiência da perseguição, do arbítrio e da violência vividos é denunciada, no conto, pela passagem do registro em 3ª pessoa para o registro na 1ª pessoa (*nós* e, depois, *eu*). Passa-se, num determinado trecho, das onisciências neutra e intrusa para o foco narrador protagonista. Por

meio desse procedimento, o narrador identifica-se com o seu personagem principal, revelando-se pertencente à mesma geração e, portanto, também representante dela. Desnecessário sublinhar que essa geração é a geração-68 à qual pertenceu o próprio Caio Fernando Abreu. Note-se:

Em volta há ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flautas e violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? Não há mais ruídos de pandeiros, nem fitas coloridas esvoaçam ao vento, nem sopros de flautas perdem-se em direção à costa invisível da África. Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas. Nos misturamos confusos, sem nos olhar nos olhos. Evitamos nos encarar — porque sentimos vergonha ou piedade ou uma compreensão sangrenta do que somos e do que tudo é —, mas quando os olhos de um esbarram nos olhos do outro, são de criança assustada esses olhos. Cão batido, rabo entre as pernas. Mastigamos em silêncio as chicotadas sobre nossas costas. (ABREU, 1977: 86-7)

(...)

Mar, ainda não te falei de ontem. Talvez não haja mais tempo. Não sei se sairei vivo. Ontem lavamos na fonte os cabelos um do outro. Depositamos a vela acesa sobre o muro. Pedir o quê agora. Mar? Se para sempre teremos medo. Da 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. (ABREU, 1977: 88)

Note-se neste trecho, e uma vez mais, que o destino dado à diferença é, em nossa experiência histórica e não apenas nos casos extremos, a prisão ou o hospício. Demonizada, a diferença passa a ocupar como que “naturalmente”, o lugar propício às práticas do arbítrio e da violência que, realizados em nome dos valores do *status quo*, converte o crime em virtude, os criminosos em heróis e as vítimas em vilões ou culpados.

Não é à toa que, a partir do espaço — elemento tão importante neste texto marcado pela apropriação de recursos característicos da narrativa cinematográfica — o conto põe em relevo, de modo sutil, a violência como dado inerente à história da sociedade brasileira. Vejamos:

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 D. 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. (ABREU, 1977: 87)

SOBREPOSIÇÃO DE IMAGENS, ESPAÇO E ALEGORIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA HISTÓRICA

Por efeito da sobreposição das imagens, os tempos do presente vivido pelo personagem principal (momento da sua prisão) e do passado histórico vivido pelos escravos se fundem. O detalhe dos pés descalços é o elemento que os identifica, negros escravos e jovem-símbolo da geração-68, como representantes da diferença e de seu funesto destino na história da sociedade brasileira.

A descrição do espaço da praia marca-se, no conto, por um indiciamento característico do trabalho de escrita de Caio Fernando Abreu: a afirmação de uma imagem que é, simultaneamente, metáfora e metonímia da situação dramática que se desenvolve no plano da experiência da personagem principal. Note-se:

Os homens estavam parados no topo da colina. O mais baixo tirou do bolso alguma coisa metálica, o sol arrancou um reflexo cego. Quando começaram a descer percebeu que era um revólver. Soube então que procuravam por ele. E não se moveu. Mais tarde não entenderia se masoquismo ou lentidão de reflexos, ou ainda uma obscura crença no inevitável das coisas, conjunções astrais, fatalidade. Por enquanto não. Estava ali no meio das barracas desarmadas e os homens vinham descendo a colina em direção a ele. **Havia o mar atrás, algumas rochas. E baías e matas cheias de gatos selvagens e clareiras com raízes arrancando da terra escuras substâncias para transmutá-las através do tronco em flores vermelhas, escancaradas feito feridas sangrentas na extremidade dos galhos.** 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". (ABREU, 1977: 86 – grifos nossos)

Neste trecho, o narrador põe em destaque as percepções e sensações do personagem principal. É ele quem flagra, na visão que tem do espaço, o drama que este espaço alegoriza e, funcionando como um índice, antecipa. Note-se, no texto, a articulação de dois recursos da narrativa cinematográfica: o plano americano e o *close-up*. A percepção do personagem principal é construída por meio de uma articulação de plano americano — o espaço é apreendido num grande plano, e convertido, pela presença da linha do horizonte, em paisagem — com o *close-up* — o plano se fecha em um fragmento que pode ter valor e/ou função de metáfora, metonímia ou, ainda, alegoria, e que se eleva à condição de *leitmotiv* do conflito dramático ou de seu desfecho. Neste caso, as flores vermelhas remetem ao corpo reduzido à condição de ferida sangrenta, seja na tortura, seja na decomposição que caracteriza o cadáver.

Sob um céu azul que não se obscurece nem mesmo quando o Cristo é posto na cruz, o espaço de Garopaba, no conto, revela, quando focalizado o plano terrestre, uma imagem que alegoriza os contrastes e as contradições da experiência histórica de violência de nosso “paraíso tropical”.

Metáfora, sinédoque ou alegoria, a imagem das flores como feridas sangrentas indicia, antecipando-o, o desenlace fatal da intriga. Na verdade, ela faz mais do que isso: contribui para a universalização da experiência extrema vivida pelo personagem protagonista do conto porque denuncia que tal experiência se integra historicamente a um sistema no qual a violência e o horror não são a exceção, mas a regra.

LUTO E/OU MELANCOLIA?

As ações fundamentais realizadas pela personagem principal de “Garopaba, mon amour” no tempo presente da narrativa — caminhar em direção ao mar e lembrar-se da experiência vivida — nos remetem a dois processos psíquicos estruturalmente semelhantes e, portanto, não de todo separáveis um do outro no plano da vivência: o luto e a melancolia. Esta aproximação entre o luto e a melancolia, perceptível no plano da experiência da personagem principal, é importante para a leitura deste conto não apenas pelo que tais

processos têm em comum, mas também pelo que eles têm de possivelmente distinto.

Segundo Walter Benjamin,

O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática. Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico, e a representação desse objeto é a sua fenomenologia. (BENJAMIN, 1984: 162)

Se, portanto, no luto a representação do objeto perdido é a sua fenomenologia, podemos compreender o resgate do vivido pela personagem central como pertinente à realização de um trabalho de luto ao qual é inerente o estado melancólico.

Sigmund Freud (1981) define o trabalho de luto nos seguintes termos:

el examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado no existe ya y demanda que la libido abandone todas sus ligaduras con el mismo. Contra esta demanda surge una oposición naturalísima, pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aun cuando les haya encontrado ya una sustitución. Esta oposición puede ser tan intensa que surjan en el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis desiderativa alucinatoria. Lo normal es que el respeto a la realidad obtenga la victoria. Pero su mandato no puede ser llevado a cabo inmediatamente, u sólo es realizado de un modo paulatino, con gran gasto de tiempo y de energía de carga, continuando mientras tanto la existencia psíquica del objeto perdido. Cada uno de los recuerdos y esperanzas que constituyen un punto de enlace de la libido con el objeto es sucesivamente despertado y sobrecargado, realizándose en él la sustracción de la libido. (...) Al final de la labor del duelo vuelve a quedar el yo libre y exento de toda inhibición. (FREUD, 1981: 2092)

Além disso, Freud afirma a existência de um íntimo vínculo entre os dois processos anímicos, reconhecendo uma identidade estrutural, digamos assim, entre o luto e a melancolia:

Las múltiples analogías del cuadro general de la melancolía con el del duelo, justifican un estudio paralelo de ambos estados. (...) El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una disposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo (FREUD, 1981: 2092).

No entanto, apesar das semelhanças estruturais existentes entre o luto e a melancolia, Freud estabelece a seguinte distinção: na elaboração do luto, o sujeito sabe o que perdeu e não há diminuição do eu (perda do amor próprio, auto-agressão); na melancolia, pelo contrário, a auto-agressão (diminuição e/ou humilhação pública do eu) é inerente ao processo de elaboração da perda do objeto.

Tal distinção afetará, no plano da interpretação, as possibilidades de leitura do conto de Caio Fernando Abreu. Isso, porque o conto articula os sentimentos e sensações não-ditos com uma sugestiva ambigüidade relativa à causa efetiva da morte da personagem principal, já que a analepse presente no final do texto marca-se apenas por uma descrição do estado do cadáver encontrado “dias depois”.

Em suma: esta morte pode ser interpretada como um homicídio ou como um suicídio. No primeiro caso, a culpa recai, por efeito de sugestão, sobre as forças da repressão política, que continuariam agindo mesmo após terem libertado o prisioneiro; no segundo caso, a personagem optaria pela própria morte como modo de, paradoxalmente, afirmar a sua superioridade e a superioridade de seus valores, idéias, comportamento e experiência de vida sobre valores, idéias e comportamentos contrários identificados com o *status quo*. Note-se que, como dito anteriormente, a hipótese do suicídio não exclui necessariamente a do homicídio, desde que se reconheça que ela é, por exemplo, uma conseqüência lógica da morte experimentada em vida na tortura que, vitimando o corpo, dilacera, para sempre, o ser.

Como nos ensina Walter Benjamin, a “meditação é própria do enlutado” porque o sentimento de luto

é determinado por uma surpreendente tenacidade da intenção, que entre os sentimentos talvez só se compare seriamente ao amor. Pois enquanto na esfera da afetividade não raro a relação entre a intenção e seu objeto experimentam uma alternância entre a atração e a repulsão, o luto é capaz de intensificar e aprofundar continuamente sua intenção (BENJAMIN, 1984:163).

Freud, entretanto, destaca que

En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente (FREUD, 1981: 2093).

A distinção, portanto, entre o luto e a melancolia afeta o conto no que diz respeito à interpretação da posição da personagem principal em relação à sua perda. No luto, o reconhecimento da irremediabilidade da perda teria como efeito final a libertação do sujeito dos vínculos que o mantinham preso ao objeto perdido; na melancolia, as componentes e ações auto-agressivas evidenciariam uma paradoxal afirmação do eu em relação às adversidades das quais foi vítima.

“Garopaba, mon amour” joga intencionalmente com a perturbação das fronteiras entre o luto e a melancolia de modo a afirmar, nos dois casos, uma experiência que não exclui um e outro processos para melhor efetuar, por meio de uma articulação entre experiência histórica e experimentalismo artístico, a denúncia da violência política, a crítica social e o registro da intensidade da dor vividas por sua geração sob a ditadura militar nos chamados anos de chumbo das décadas de 60-70 do século XX.

Por meio da análise e da interpretação de “Garopaba, mon amour”, vimos como uma parte da produção literária brasileira dos anos 60-80 encontrou caminhos para, por meio dos experimentalismos de linguagem, dar voz e expressão à experiência histórica que, transcendendo as fronteiras do indivíduo, revela-se como trauma histórico coletivo que demanda reflexão para vir a constituir-se em anteparo à repetição de fatos semelhantes no decurso da história da nossa sociedade.

O trabalho de luto, não avesso à melancolia, é realizado, no conto, pela articulação da montagem cinematográfica com a alegoria, pois, afinal, como nos ensina Walter Benjamin (1984), há um irreduzível vínculo entre alegoria e luto a partir do qual a melancolia pode constituir-se em fator de crítica e de ação transformadora.

REFERÊNCIAS

ABREU, C. F. Garopaba, mon amour. In: _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977, p. 85 – 90.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 162 – 163.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. et alii. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39 – 56.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1986.

FREUD, S. Duelo y melancolía. In: _____. *Obras Completas*. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. 4 ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, v. 2, p. 2091 – 2100.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. et alii. *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976; p. 169–204.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTA LÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber