



*pra não dizer que
não falei das dores*

VIOLENCIA E SILENCIO
NO ROMANCE DE BEATRIZ BRACHER

**PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS DORES:
VIOLÊNCIA E SILENCIO NO ROMANCE DE BEATRIZ BRACHER**

Gabriella Kelmer de Menezes Silva

**PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS DORES:
VIOLÊNCIA E SILÊNCIO NO ROMANCE DE BEATRIZ BRACHER**

1.^a edição

MATO GROSSO DO SUL
EDITORAR INOVAR
2025

Copyright © da autora.

Todos os direitos garantidos. Este é um livro publicado em acesso aberto, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que sem fins comerciais e que o trabalho original seja corretamente citado. Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons



Editora-chefe: Liliane Pereira de Souza

Diagramação: Editora Inovar

Capa: Juliana Pinheiro de Souza

Revisão de texto: A autora

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Franco
Prof. Dra. Aldenora Maria Ximenes Rodrigues
Prof. Dr. Arlindo Costa
Prof. Dra. Care Cristiane Hammes
Prof. Dra. Carla Araújo Bastos Teixeira
Prof. Dr. Carlos Eduardo Oliveira Dias
Prof. Dr. Claudio Neves Lopes
Prof. Dra. Dayse Marinho Martins
Prof. Dra. Débora Luana Ribeiro Pessoa
Prof. Dra. Elane da Silva Barbosa
Prof. Dr. Francisco das Chagas de Loiola Sousa
Prof. Dr. Gabriel Mauriz de Moura Rocha
Prof. Dra. Geyanna Dolores Lopes Nunes
Prof. Dr. Guilherme Antônio Lopes de Oliveira

Profa. Dra. Ivonalda Brito de Almeida Moraes
Profa. Dra. Janine Silva Ribeiro Godoy
Prof. Dr. João Vitor Teodoro
Profa. Dra. Juliani Borchardt da Silva
Prof. Dr. Leonardo Jensen Ribeiro Profa.
Dra. Lina Raquel Santos Araujo
Prof. Dr. Márcio Mota Pereira
Prof. Dr. Marcos Pereira dos Santos
Prof. Dr. Marcus Vinicius Peralva Santos
Profa. Dra. Nayára Bezerra Carvalho
Profa. Dra. Roberta Oliveira Lima
Profa. Dra. Rúbia Kátia Azevedo Montenegro
Profa. Dra. Susana Copertari
Profa. Dra. Susana Schneid Scherer
Prof. Dr. Sílvio César Lopes da Silva

Este livro passou por avaliação e aprovação às cegas de dois ou mais pareceristas ad hoc.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(**BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil**)

S586p

1.ed. Silva, Gabriella Kelmer de Menezes

Pra não dizer que não falei das dores [livro eletrônico] : violência e silêncio no romance de Beatriz Bracher / Gabriella Kelmer de Menezes Silva.
– 1.ed. – Campo Grande, MS: Inovar, 2025. 155p.; PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-5388-333-8

DOI doi.org/10.36926/editorainovar-978-65-5388-333-8

1. Bracher, Beatriz, 1961-. 2. Linguagem - Estudos.3. Romance brasileiro – Crítica e interpretação. 4. Romance brasileiro – História e crítica. I. Título.

08-2025/37

CDD 808.3

Índice para catálogo sistemático:

1.Romance: Literatura brasileira: História e crítica 809.3
Aline Graziele Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

DECLARAÇÃO DA AUTORA

A autora desta obra assume publicamente a responsabilidade pelo seu conteúdo, garantindo que o mesmo é de autoria própria, original e livre de plágio acadêmico. A autora declara, ainda, que o conteúdo não infringe nenhum direito de propriedade intelectual de terceiros e que não há nenhuma irregularidade que comprometa a integridade da obra. A autora assume integral responsabilidade diante de terceiros, quer de natureza moral ou patrimonial, em razão do conteúdo desta obra. Esta declaração tem por objetivo garantir a transparência e a ética na produção e divulgação do livro. Cumpre esclarecer que o conteúdo é de responsabilidade exclusiva da autora, não refletindo, necessariamente, a opinião da editora ou do conselho editorial.

Não, não éramos todos iguais, braços dados ou não, cada um levava sua história no cortar do pano, e flores e armas e amores, não lembro mais qual a importância disso. A vida era sem razão e eu não morrera pela pátria, tampouco pela revolução. Esperava e não sei o que sabia, apenas uma opressão nas pernas e braços pesados, tudo lento e difícil, a ideia de traição e morte, impotência e quase nem raiva, era um gosto amargo de derrota e sujeira (*Não falei*, Beatriz Bracher).

Para a minha família.

APRESENTAÇÃO

Este trabalho teve o objetivo de estudar, em um romance contemporâneo brasileiro, as zonas de intersecção entre a violência e o silêncio. Pautou-se, nesse sentido, nos vínculos, flagrados e estetizados pela literatura, entre a realidade do século XXI e a ditadura militar de 1964. A obra estudada, *Não falei*, da autora Beatriz Bracher, integra, nesse sentido, uma tendência contemporânea de retorno a momentos históricos insuperados ou insuficientemente discutidos dentro de nossa sociedade.

Assumindo caráter qualitativo e bibliográfico, a pesquisa dedica-se a explorar as diferentes dimensões em que a violência, enquanto dano físico, e o silêncio, como signo recuperável em alguma medida pela linguagem, constituem a vivência particular do narrador do romance, Gustavo, linguista que, após a aposentadoria, rememora toda uma vida, em especial aquilo que o mantém vinculado à ditadura. Vivendo sob o peso da acusação de ter delatado o cunhado durante a tortura, a personagem central revolve o passado em busca de melhor acomodá-lo, embora seja a todo o tempo atravessado tanto por dimensões simultâneas de silêncio como pelas dores psíquicas e os danos físicos da violência a que foi submetido.

Utilizamos, como abordagem analítica, a perspectiva integrativa de Antonio Candido, a partir da qual propusemos a leitura do texto literário conforme diferentes áreas de conhecimento e analisamos os elementos históricos como dados formais internalizados pela obra. Em termos de ganhos advindos da análise, consideramos que a perspectiva é uma contribuição à área dos estudos literários, em especial naquilo que se vincula à memória cultural. De outro modo, o presente trabalho, externamente ao dado literário, permite refletir sobre o papel da literatura na revisão e deslocamento das realidades histórias, ocupando as lacunas deixadas pelo discurso oficial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	14
<i>VIOLÊNCIA, SILÊNCIO, LITERATURA</i>	
1.1 Violência como categoria estética	14
1.2 Silêncio: signo literário	18
1.3 Violência, silêncio, literatura	26
CAPÍTULO II	33
<i>O ROMANCE E SEU CONTEXTO HISTÓRICO</i>	
2.1 A obra	33
2.2 O contexto histórico	36
CAPÍTULO III	45
<i>O NARRADOR-PROTAGONISTA</i>	
CAPÍTULO IV	61
<i>A VIOLÊNCIA NO ROMANCE</i>	
4.1 A tortura	61
4.2 A tortura, o silêncio e a resistência	77
4.3 A desilusão do presente e a violência	84
CAPÍTULO V	93
<i>FIGURAÇÕES DO SILÊNCIO</i>	
5.1 A família e o silêncio	93
5.2 O silêncio de três décadas e seus matizes	104
5.3 A traição, o silêncio e o mutismo	117
5.4 O silenciamento	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	137
SOBRE A AUTORA	152
<i>Gabriella Kelmer de Menezes Silva</i>	
ÍNDICE REMISSIVO	153

INTRODUÇÃO

O pretérito perfeito é o tempo verbal que circunscreve um evento cuja ocorrência foi iniciada e terminada no passado. Esse acontecimento – ação, fenômeno, abstração subjetiva – é expresso como uma certeza represada pelo tempo: em determinado momento da história, ocorreu a publicação de um livro, uma conversa desagradável, uma chuva torrencial. Reedita-se o livro, reencontra-se o desafeto, presencia-se chuva ainda mais furiosa, mas nada disso modifica a particularidade dos fatos primeiros, com início e fim presumidos, quando não determinados. Essas ocorrências comunicativas exibem um discurso assertivo – publiquei, conversei, choveu – que sugere transparência e incorreção.

No contexto do romance *Não falei*, da escritora Beatriz Bracher, entretanto, o pretérito perfeito em que se realiza o título da obra está situado em terreno bem mais incerto do que o uso costumeiro da flexão verbal. Isso ocorre pelo uso da negação, a partir da qual é inevitável pressupor fala anterior, de modo que “não falei” é uma réplica à voz alheia, que acusa: “falou”.

Desde o início do romance se sabe, em linhas gerais, qual é o cerne desse embate de perspectivas. Durante a ditadura militar, sob tortura, Gustavo, narrador-protagonista, teria dado informações que possibilitaram a execução do cunhado, Armando, revolucionário da luta armada durante a ditadura militar. A traição ao guerrilheiro foi imputada ao protagonista por terceiros. Assim, “não falei” é uma recusa daquele que comanda a narrativa de ter cedido informações acerca de Armando ao ser submetido aos métodos violentos dos militares.

A necessidade de defesa de si próprio e a culpa, que permanece mesmo perante o repetido afastamento da suposta delação, constituem-se, formalmente, em uma narração deslizante, determinada ainda pela instabilidade do procedimento memorialístico para evocação do vivido. Como recurso para entender os fatos passados, o narrador busca diluir os dilemas que o atormentam por meio da linguagem, apesar de compreender tal saída como imperfeita, desejando um

“pensamento sem palavras e imagens” (Bracher, 2017, p. 7) para externalizar a própria história. Por tudo isso, a possibilidade de leitura assertiva do pretérito perfeito que designa a obra é afastada.

Ao lembrar, o protagonista transita dinamicamente entre diferentes períodos, expondo, com a aproximação de diversas vivências, estilhaços de sua trajetória, que corre paralela à vida nacional. O passado prenhe de transformações avulta sobre um presente de grande desilusão, no qual encontram-se devastadas tanto a vida familiar do narrador como as expectativas revolucionárias gestadas nas décadas de sessenta e setenta. Desse modo, nota-se como a narração integra uma trajetória de declínio em termos individuais e coletivos. Nesse presente, a mais famosa canção de Geraldo Vandré já não falaria em flores: ao invés de propor uma construção coletiva para a superação do governo militar, o romance constitui as dores de um momento presente incapaz de ter realizado as promessas do passado.

Desse lugar de esvaziamento, o romance volta-se às implicações entre a tortura do narrador, Gustavo, e o assassinato de Armando. A violência a que foi submetido (“fui torturado”) estabelece a necessidade pelo silêncio (“não falei”), pois, na tortura, a urgência de calar, imperativa para a proteção de conhecidos, tenta resistir à utilização da força no obrigar a dizer. Uma primeira vinculação entre as duas temáticas – a violência e o silêncio – estabelece-se nesse âmbito, mas há outros entrecruzamentos na obra entre uma vivência violenta e uma linguagem volitiva ou forçosamente silenciada, como a obediência tácita da família perante a figura do patriarca durante a infância do protagonista, a recusa deste em elaborar verbalmente a própria história e o silenciamento imposto pelo regime autoritário.

Tendo em vista o contexto repressivo em torno do qual se organiza o romance, a violência e o silêncio são entendidos como índices de não-cicatrização dos traumas constituídos naquele momento histórico. Dispomos-nos a compreender, por isso, as implicações mútuas entre as temáticas, considerando que se estabelecem, no contexto da produção literária em estudo, relações entre as descontinuidades linguísticas e as vivências violentas, tendo o indivíduo dificuldades para se manifestar verbalmente em razão das agressões sofridas. Assim,

prosseguiremos com a análise das intercorrências entre o silêncio e a violência conforme representadas literariamente, pensando as vinculações entre literatura e sociedade no âmbito da ditadura civil-militar.

Como orientação de leitura teórica e crítica, partimos das seguintes sistematizações para análise do romance: i) as repercussões entre literatura e vida social, conforme a abordagem dialética de Antonio Candido (2014), que estabelece os parâmetros para uma abordagem sociológica da obra literária; ii) a leitura da violência como elemento estruturante de algumas ficções, sendo a sua apreciação vinculada à estética da violência, segundo o entendimento de Jaime Ginzburg (2012), e à perspectiva da representação tensionada das catástrofes, pautada na leitura de Márcio Seligmann-Silva (2003); e iii) a perspectiva do silêncio como signo de múltiplas significações no qual podem se inscrever opressões sociais que impossibilitam ou dificultam o uso da palavra, na esteira do entendimento de Roland Barthes e da visão de Lourival Holanda.

Quanto à abordagem dialética adotada neste estudo, que depreende, no silêncio e na violência, matérias de relevo em sociedades histórica e ideologicamente situadas no contexto da manifestação artística, Candido (2014, p. 17) reconhece os fatores sociais, na literatura, como “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”. A literatura é uma realidade autônoma que, no entanto, não interdita as vias de interação com a sociedade, da qual extraí a matéria-prima com a qual se constitui (Candido, 2014). Fica evidenciada, dessa maneira, uma investigação crítica baseada na particularidade linguística da criação artística e, em diferentes níveis, na representação da vida social. Essa perspectiva transita pela sociologia sem torná-la objetivo exclusivo da análise, uma vez que o campo de estudos literários se diferencia das demais áreas pela especificidade da forma estética.

Reluz, nesse entendimento, a ideia de que a literatura se apropria da vida extraliterária. O elemento social integra a construção da obra como elemento interno, o que aponta para uma abordagem que encontra sua vocação sociológica quando os processos sociais são transmutados em linguagem artística (Candido, 2014). É possível, para

lidar com esse dado social, o trânsito por outras áreas de investigação, contanto que se mantenha a incontornabilidade da análise linguística (Candido, 2014). Tal procedimento dialético pauta, por um lado, a integração entre o social e o literário, com a possível inclusão de leituras segundo outras áreas de conhecimento, e, por outro, a especificidade formal da literatura, sendo esses os dois aspectos que nos interessam estudar na narrativa.

Perante a significância da representação constituída no romance quanto a um dos momentos mais dolorosos da vida política brasileira, este estudo visualiza na literatura uma alternativa ao apagamento das violações aos direitos humanos de nossa história nacional. Ao ser inscrita na ficção, a história é tornada elemento que estrutura a obra, sendo necessário compreender as relações estabelecidas entre literatura e sociedade para a apreensão do texto em sua totalidade. Entendemos, assim, que o discurso literário expande as possibilidades de leitura da cultura e do homem, fornecendo vias de interpelação da realidade e das subjetividades que a compõem. Dessa maneira, ao estabelecer bifurações quanto ao entendimento hegemônico dos processos sociais, o texto literário permite “um confronto sério e qualificado com as políticas do esquecimento” (Ginzburg, 2017, p. 115), subvertendo o calcificado e criando novas camadas de leitura da realidade, a partir do discurso literário a ela não equivalente. No caso específico de *Não falei*, essas questões se realizam no retorno à ditadura civil-militar pela voz de um torturado, discurso que nos cabe investigar.

CAPÍTULO I

VIOLÊNCIA, SILÊNCIO, LITERATURA

1.1 Violência como categoria estética

Há diferentes pontos de vista que consideram o termo “violência” abrangentemente, como quaisquer humilhações e agressões praticadas entre seres humanos, tendo, inclusive, uma matriz simbólica¹. O uso da palavra, neste estudo, refere-se especificamente às ações ou omissões que resultam em danos corporais e em prejuízos à integridade física (Ginzburg, 2012a), notáveis em todas as instâncias nas quais o corpo é o alvo que se visa atingir. Interessa, nesse âmbito, além das consequências físicas, a disposição psíquica do sujeito durante e após a imposição da violência.

Não falei aborda uma vivência marcada pelo regime militar, que transpõe a existência de toda uma geração de brasileiros. Mas o faz do ponto de vista de um homem que viveu as consequências do período na própria pele. Por essa razão, nossa abordagem enxerga, pela leitura concomitante do trauma e das dificuldades de linguagem perceptíveis nas vítimas de subjugações corporais, a violência como dado material e histórico.

A relevância da violência na formação nacional se transmutou para a criação artística, tornando a temática, em muitas obras nacionais, um elemento integrante da configuração estética. Os dilemas da vida extraliterária, nos quais situamos os traumas nunca sanados dos violentos acontecimentos de nossa formação, são elaborados como discursos que se contrapõem total ou parcialmente, tornando-se iminentes à forma (Adorno, 2011). Pode-se entrever, assim, que a literatura, em um país em que “o impacto traumático recalcado tenta encontrar formas de se manifestar” (Ginzburg, 2017, p. 166), apresenta-se como uma das maneiras de liberação do obstruído, reconstituindo, à

¹É esse o caso da teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1992).

sua maneira, esses momentos de maior tensionamento histórico.

No empreendimento analítico que lida com essas literaturas, cabe ao crítico observar os meios expressivos que materializam a temática da violência, lendo, nas escolhas do escritor, um trabalho com a linguagem que tem por objetivo determinadas construções de sentido (Candido, 2017). Para Ginzburg (2012a, p. 35), no contexto da estética da violência,

É muito relevante pensar no trabalho do escritor como uma forma. Examiná-lo como uma elaboração de linguagem, em seus detalhes, em suas relações internas, e considerar sua inserção histórica. É pelo trabalho com a forma que essa obra se especifica, distinguindo-se de linguagens de cientistas, falas institucionais, discursos triviais. A forma é polissêmica e aberta. Entre forma artística e história, podem existir mediações; e o trabalho de interpretação envolve uma reflexão sobre mediações.

Tal compreensão demonstra a necessidade de uma observância das escolhas linguísticas e das zonas de encontro entre literatura e história. Por ser uma área integrante do campo cultural, cujas vinculações com a realidade não respondem diretamente às transformações socioeconômicas (Candido, 2017), a literatura transmuta a violência a partir de desacordos e especificidades, tornando evidentes as consequências sociais, físicas e psíquicas de seres ficcionais submetidos à agressão, seja como vítimas ou como algozes. Esses feitos artísticos desautomatizam as ações violentas, vinculando-se “a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*” (Seligmann-Silva, 2003, p. 57, grifo do autor).

Pode-se perceber essa reminiscência de nosso passado violento em diversas obras brasileiras, de modo mais acentuado, como observou Ginzburg (2017), dos anos 1930 até o presente. Dentre elas, podemos elencar os dois romances autobiográficos de Graciliano Ramos, *Infância*, publicado em 1945, e *Memórias do cárcere*, publicado postumamente em 1953. No primeiro, a narração da criança violentada pela figura paterna opõe-se à utilização de métodos violentos, revelando, nessa perspectiva, os danos psíquicos causados à vítima: “berros, cólera imensa a envolver-me, aniquilar-me, destruir os últimos

vestígios de consciência, e o pedaço de madeira a martelar a carne machucada" (Ramos, 2012, p. 114). Em *Memórias do cárcere*, o narrador-personagem, meses depois de ter sido preso, indigna-se perante a tortura, os estupros e os castigos físicos impostos pela ditadura varguista, como fica evidente no assombro demonstrado diante dos relatos dos companheiros enviados à colônia de correção: "As marcas horríveis não eram fantasia. Tinham-se originado no porão, ganho relevo com padecimentos físicos e morais consecutivos. As causas deles chegavam-me aos ouvidos, fora do tempo, desconexas. Riachos a gemer no escuro" (Ramos, 2020, p. 299). Ambas realizações literárias propõem, a seu modo, uma leitura crítica da violência e do autoritarismo do Estado Novo, regime construído como analogia no primeiro romance e como elemento que articula os acontecimentos do segundo.

Outra ditadura seria a motivação para a escritura da coletânea de novelas *Grito empalhado*, do autor Ricardo Daunt (1979). A narrativa "Os autos de Beatriz", oriunda da obra, relata o desaparecimento de uma jovem, estudante universitária, que mais tarde é encontrada morta às margens do rio Tietê. Em outra oportunidade, observamos como a escrita caotizada da novela "emula a vida social representada, falando mais sobre a realidade do que a própria realidade o fez, sendo a ficção, assim, uma resposta ao mundo exterior, ao qual, por meio de procedimentos que evidenciam a banalização do trágico e do violento, ela se opõe" (Kelmer, 2020, n.p.). O texto, ao trazer uma infusão de gêneros discursivos – como o roteiro teatral, o inquérito e a gravação –, proporciona uma representação da ditadura militar brasileira que constitui, no interior do discurso artístico, a situação-limite da tortura como prática hedionda, conforme é possível perceber na gravação em que a personagem Beatriz, ao ser torturada, perde gradativamente a lucidez: "mam, onde está, mam, minhas unhas estão tão compridas, mam, corta pra mim, corta... não bate mais não, bate não [...]" (Daunt, 1979, p. 35). A emulação da consciência fraturada, no contexto de congelamento de direitos, traz à tona aquilo que foi deixado à sombra junto aos porões da ditadura, apresentando o passado em "seus fragmentos, ruínas e cicatrizes" (Seligmann-Silva, 2003, p. 57).

Mais recentemente, a presença da temática também é flagrante no romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, publicado em 1997. A formação da favela carioca é uma realidade na qual a violência torna-se elemento de convergência para diversos núcleos de ação. É por meio da barbárie, do excesso, da crueldade desmotivada e banal que as personagens marginalizadas penetram as manchetes de jornais e obtêm, na mídia, “uma espécie de aliada para romper a barreira da exclusão social” (Schwarz, 1997, n.p.). O emprego da violência sugere uma manutenção da agressividade como reação à indiferença social perante os sujeitos que ocupam o espaço marginalizado: “É para assaltar, matar e ser respeitado!” (Lins, 2017, p. 157). A sedução do crime e o reconhecimento como bandido são tentações a que poucas personagens resistem. Mesmo com a narração direta, externa às subjetividades, a expulsão desses indivíduos da vida social é transversal ao romance e sugere a prática da violência como dado do ressentimento carregado por sujeitos submetidos à negação de direitos, à institucionalização do racismo e à favelização.

Procedimento diverso é utilizado em *Sinfonia em branco*, da autora Adriana Lisboa (2013). Publicada em 2010, a obra traz um discurso lírico que, pelas diferentes focalizações de um narrador onisciente, elabora um mistério familiar que levou à ruína a relação entre duas irmãs. Ao constituir essa narrativa de carga poética e dramática, pontuando os acontecimentos do passado com descrições mais sugestivas do que explícitas da violência sexual de que foi vítima a mais velha das irmãs, a escritora tangencia, pelo procedimento estético, o enfrentamento objetivo da temática, o que sugere tanto o horror do abuso, conforme experienciado ou presenciado pelas crianças, como a transição para a vida adulta das personagens centrais, que ainda não conseguem confrontar o excesso da vivência.

As diferentes escolhas estruturais desses textos pincelam diferentes modos de estetização da violência, de modo que a composição formal se mostra a serviço de uma obtenção de sentido específica. Todas elas lidam, de alguma maneira, com uma chaga, aberta na realidade, rearticulada e reapresentada pelo texto. Dentro dessa compreensão, utilizamos a estética da violência para leitura da

produção literária, pensando como interesse dessa área de estudos obras que lançam mão de recursos como “a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque” (Ginzburg, 2012a, p. 29) para representar vivências marcadas por eventos em que o sofrimento corporal foi imposto ou praticado por sujeitos ficcionais. Em *Não falei*, a temática apresenta-se como um dos eixos em torno dos quais se organiza a narrativa, tendo efeitos impactantes na subjetividade de seu narrador.

1.2 Silêncio: signo literário

Em certa medida, o homem foi cindido da natureza pela linguagem. Distinguindo-se das feras, tornou-se capaz de estabelecer abstrações, interagir com elementos fora de seu entorno, reconhecer o passado e projetar o futuro. Com isso, a vida perdeu o caráter forçosamente cronológico encontrado nas pinturas rupestres, que demonstravam o dia a dia do homem pré-histórico de maneira necessariamente sequencial (Perles, 2007). Mundo da noção de passagem do tempo e da capacidade de elaborar metáforas, relacionar eventos e reconhecer padrões, o ser humano projetou-se em organizações sociais que o distanciaram cada vez mais dos animais movidos majoritariamente pelo instinto e pelo hábito. A linguagem² especializou a compreensão de mundo, permitindo ao ser linguístico definir a si, aos outros e às experiências de sua trajetória individual.

Ao mesmo tempo, o aperfeiçoamento da racionalidade e do uso da linguagem ocasionou também perdas significativas: o homem desaprendeu a serenidade de ter o presente como único horizonte possível, reduziu sua simbiose com o mundo e alienou-se do silêncio do qual certa vez aferira sentido, quando, antes de saber verbalizar, lera pistas na natureza e nos pares, assegurando a própria sobrevivência. Entre os primeiros seres humanos, que começaram a se comunicar “por gritos ou grunhidos, por gestos, ou pela combinação desses

²Ao utilizarmos o termo “linguagem” livremente, sem adjuntos, estamos necessariamente falando da linguagem verbal, ordinária. Nesse contexto, as outras vias da comunicação, dentre as quais destacamos a linguagem corporal e o próprio silêncio, terão designações específicas que as diferenciarão ao longo desta pesquisa.

elementos” (Perles, 2007, p. 5), e o homem contemporâneo, cujo entendimento dos momentos de repouso verbal está cada vez mais comprometido pela incessante necessidade de expressão, houve, em especial nas sociedades ocidentais, uma redução da capacidade de leitura do silêncio e um desconhecimento quanto à importância de seu exercício.

Apesar dessa tendência, de “um mundo que escolheu a fala, não importa que fala, como seu grande e quase único meio de comunicação ao lado das imagens” (Novaes, 2014, p. 16), o silêncio é, direta ou indiretamente, uma constante na existência humana. Ao longo da história, ele expressou subserviência e educação de crianças e jovens; o recato e a subordinação das mulheres; o respeito dos homens perante uma figura de autoridade (Burke, 1995). Foi prova de sabedoria e superioridade para os líderes europeus (Burke, 1995); marcação da divindade dos reis para uma parcela da África subsaariana (Peek, 1994); demonstração de respeito dos fiéis perante a Igreja Católica (Teodoro, 2015); forma de driblar a opressão imposta a determinadas comunidades indígenas para a manutenção de seus rituais (Santos; Bezerra, 2018). Durante a ocupação das Américas, da Oceania, da Ásia e da África pelos europeus, assumiu dimensão autoritária e violenta, sendo “uma parte do armamento complexo do projeto imperial” (Casely-Hayford, 2019, p. 74), que calou a história, os costumes e a cultura dos vencidos³.

Essas manifestações demonstram a variedade de formas que o silêncio expressa. Há ainda outras: ele habita a imobilidade das cadeias montanhosas, as acomodações de uma biblioteca, o interior de um templo religioso, os intervalos entre acordes e a reticência nos olhares trocados entre dois amantes. Seja característica intrínseca, como o é para a natureza; norma social, em meio aos livros e às divindades; parte

³No artigo *Silêncio e trauma na escrita literária de Pauline Chiziane* (Moreira, 2016), o silêncio é argumentado, no contexto da obra *O canto da perdiz*, da escritora Pauline Chiziane, como marca da resistência da mulher negra moçambicana perante a subalternidade a ela imposta pelos recortes de raça, classe e gênero. É interessante perceber, nesse sentido, a flutuação do silêncio, que pode abarcar igualmente a opressão e a resistência a ela.

integrante de determinada composição musical, dependente tanto da transição como do espaço entre as notas; ou ainda invólucro para a fala, nas interlocuções humanas que inevitavelmente abrigam momentos de pausa e de reflexão, ele propõe e significa. Sem código visível ou referente explícito, ele escorre por incontáveis veredas em seu trânsito pelo sentido.

Tal maleabilidade da categoria torna-a cheia de possibilidades, às quais a arte, em especial a literatura, não se mostrou alheia. Em “Gosto quando te calas”, Pablo Neruda (1974, p. 24) compara a intangibilidade e a essência do silêncio da mulher amada à natureza, dizendo “És tal qual a noite, calada e constelada/Teu silêncio é de estrela, remoto e singelo”. Em “Procura da poesia”, Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 12) reconhece no silêncio uma das forças do fazer poético, aconselhando ao poeta, sobre o poema, “Espera que cada um se realize e consume/com seu poder de palavra/e seu poder de silêncio”. Em “Casamento”, Adélia Prado (2006, p. 25) escreve sobre uma qualidade de quietude que é indício de companheirismo e amor, em “O silêncio de quando nos vimos a primeira vez/atravessa a cozinha como um rio profundo”. Essas figurações, que correspondem a projetos artísticos distintos, apontam para a recorrência e a pertinência da temática, tão frutífera e diversa, no texto literário.

Na prosa, ao mesmo tempo em que é possível visualizar no silêncio a morada de algo que permanecerá sempre além da palavra e da narração – como sugere o aviso de Hamlet, à beira da morte, de que “O resto é silêncio” (Shakespeare, 1966, p. 96) – é possível distinguir, nas tensões e vãos entre as palavras, um espaço de leitura analítica e interpretativa a ser elaborado. Há, em obras literárias de contextos e culturas variadas, vazios que se constituem tanto estruturalmente, com elipses e apagamentos, quanto tematicamente, por meio de ações ou reflexões delimitadas dentro da situação ficcional. Para Sérgio Linard (2020, p. 57), “É por meio da maleabilidade das formas do silêncio que o artista, em especial o escritor, pode fazer com que a sua obra ganhe diversos horizontes comunicativos”. Em determinadas obras, portanto, há elaborações do silêncio que correspondem à matéria a ser apreendida e analisada para melhor entendimento do todo literário.

É possível notar a relevância desse eixo de análise na leitura do conto “A menina de lá”, da coletânea *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa. A protagonista, Nhinhinha, de quatro anos, distingue-se das demais crianças por falar raras vezes, sempre utilizando, nesses escassos momentos, uma linguagem incomum. Na maior parte do tempo, não se fazia “notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios”; mesmo sua fala “fazia vácuos” (Rosa, 2017, p. 377). Quando perguntada sobre suas ocupações, ela respondia “alongada, sorrindo, moduladamente: – ‘Eu... to-u... fa-a-zendo’” (Rosa, 2017, p. 377). Em uma idade em que os silêncios são exceção, a reticência de Nhinhinha – notável pelo uso da pontuação que alonga os espaços entre uma palavra e outra, assim como pela representação da menina feita pelo próprio narrador – aponta para uma sabedoria incomum e para o místico que se manifestará, na criança, mais tarde na narrativa. O silêncio da menina, bem como o silêncio do texto, mantém inexplicados seu dom e observações poéticas. A personagem é envolvida em uma atmosfera de mistério, e sua quietude revela a dimensão sobrenatural do conto.

Essa leitura, em que o silêncio ganha significado, é possibilitada pelo entendimento de que o silêncio é um signo ao qual se vinculam sentidos possíveis (Barthes, 2003). Por possibilitar diversas leituras, o silêncio deve estar “acompanhado de uma fala explicativa” (Barthes, 2003, p. 59), sendo apontado e reconhecido no universo das coisas comunicáveis, ainda que, sobre ele, aquilo que se diga seja – e geralmente é – parcial. O silêncio só pode ser reconhecido em suas manifestações quando transmitido em palavras; seu sentido, entretanto, não deriva delas, assim como elas não podem dizer-lo integralmente. Múltiplo, ele se esquia da referencialidade linguística assertiva; a relação entre silêncio e linguagem é parafrástica, correspondendo a uma aproximação.

Sobre a temática, Lourival Holanda (1992, p. 17) diz que “Silenciar é dizer por outra via – já que o silêncio potencia o que ali luz, presente, pelo fulgor mesmo de sua ausência”. *Dizer por outra via* não é recuperar uma estrutura linguística ordenada. O que luz, mesmo na ausência material, é o sentido, não a palavra, pois o silêncio tem outra natureza, e é impossível à linguagem traduzi-lo literalmente. Silenciar

não é articular linguagem de outra forma; ao contrário, é reconhecer as limitações e desvios do verbo, seja pelas variáveis da interlocução, seja pelo que há de inefável ou inexpressável em determinada experiência. Desse modo, desdobra-se o silêncio em palavras para entendê-lo, mas não se pode reduzi-lo a elas. Isso não significa que a linguagem verbal não seja fundamental ao entendimento do silêncio, e sim que estudá-lo implica compreender sua ambivalência constitutiva, buscando situar, a partir de elementos como a duração, o contexto comunicativo imediato e o momento histórico, político, ideológico e social em que é identificado, as particularidades daquela ocorrência específica, considerando que, em sua maleabilidade, ele pavimenta uma infinidade de caminhos ao sentido, enquanto a linguagem só reveste alguns.

Considerando a impossibilidade de compreensão absoluta do silêncio em todas as suas instâncias, uma vez que permanece em um espaço de suspensão e de dúvida, onde reluz a opacidade e a dualidade, é preciso tornar a quietude inteligível. Para isso, é necessária uma organização linguístico-conceitual a apresentar desdobramentos do silêncio na construção de sentidos e a identificar as diferenças que existem entre as várias dimensões em que ele pode se apresentar ao homem.

Dentre as diversas figurações do silêncio, Barthes (2003) articula dois eixos principais: *silere*, correspondente à natureza e à divindade, anterior à interposição do verbo, e *tacere*, vinculado a situações mundanas em que a ausência da linguagem sinaliza a presença da quietude. Dessa maneira, segundo o autor, não é o mesmo aspecto que reside na acinesia do deserto ou em uma sala de interrogatório, pois não se pode conceber similarmente aquilo que é anterior e externo ao homem e aquilo que dá a ver uma pausa significativa na comunicação. *Silere* é uma característica intrínseca, uma estaticidade infinita relativa à existência do universo. *Tacere*, por outro lado, diz respeito à possibilidade preterida de uso da linguagem, que dá espaço a manifestações outras.

A literatura auxilia na elucidação desses conceitos. Em *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós (2015), encontramos atribuições de sentido para a natureza que transitam do *tacere* ao *silere*. O protagonista

Jacinto, conforme narrado por José Fernandes, teme a natureza, como se percebe em “No silêncio do bosque sentia um lúgubre despovoamento do universo” (Queirós, 2015, p. 47). O silêncio que notava no bosque dava à personagem a impressão de solidão e isolamento quanto à civilização, sendo entendido como ausência indesejada do verbo (*tacere*). Mais tarde, estando Jacinto em contato com a natureza por mais tempo, afastado do furor e do barulho constante da modernidade, José Fernandes observa que o protagonista “Já não receava a humildade mortal das relvas; nem repelia como impertinente o roçar das ramagens; nem o silêncio dos altos o inquietava como um despovoamento do universo” (Queirós, 2015, p. 165). Ao invés da rejeição à natureza, ele, “sobre os outeiros, parava, imóvel, retendo os meus gestos e quase o meu hábito, para se embeber de silêncio e de paz; e duas vezes o surpreendi atento e sorrindo à beira de um regatinho palreiro, como se lhe escutasse a confidência...” (Queirós, 2015, p. 165). Percebe-se, portanto, que a leitura do silêncio relativo à natureza, aquele que corresponde justamente aos bosques, aos regatos, à noite e às estrelas, deixa de assustar Jacinto. Ele comprehende a constância e o valor de *silere* em oposição ao falatório da modernidade. O indivíduo que antes temia a solidão que adivinhava na natureza passa a apreciar a paz que encontra nela, deparando-se com aquilo que a linguagem verbal não pode abarcar, porque a precede.

Já em *Anna Kariênila*, de Tolstói, há muitos eventos em que é possível apreender a ocorrência da quietude humana, *tacere*; uma, em especial, ilustra a diferença entre o silêncio e a palavra. Depois de ter proposto casamento à jovem Kitty pela segunda vez e ser enfim aceito, Liévin teme que seu amor não seja correspondido, sendo a união, nesse caso, fadada ao fracasso. Ao encontrá-la, ele identifica, na noiva, pelo seu rosto “amoroso e sincero” (Tolstói, 2017, p. 450), um momento de abstenção da linguagem verbal. Essa pausa veicula outras vias de articulação que preenchem a ausência da fala: a gestualidade, a respiração, a postura. Esse silêncio mundano, interrupção momentânea do fluxo verbal, é bastante interessante, pois o nobre percebe “que nada poderia haver de justo naquilo que pretendia dizer, no entanto era preciso que ela mesma retirasse Liévin de seu engano”

(Tolstói, 2017, p. 450). Mesmo depois de atribuir sentido positivo ao silêncio de Kitty, Liévin pede a palavra apaziguadora que garanta que é amado, pois a assunção do amor no silêncio não equivale à declaração amorosa. Desse modo, ainda que haja vestígios que apontem para um momentâneo calar-se como demonstração dos bons sentimentos da jovem, ele percebe a diferença entre o silêncio e a palavra afirmativa, desejando que a moça lhe dirija a última e reduza a variedade de leituras possíveis. O silêncio de Kitty poderia apresentar quaisquer motivações, da curiosidade ao prazer em ver o noivo, da necessidade de falar-lhe à saudade que sentira, e talvez tenha algo de todas elas ao mesmo tempo. Não se pode falar em uma declaração expressa a ser apreendida explicitamente do silêncio, e sim em uma multiplicidade de elementos que podem ser vinculados à sua expressão.

Dentro da classificação do silêncio mundano, *tacere*, é preciso prosseguir com alguns apontamentos importantes. Há muitas manifestações diferentes da quietude nesse âmbito, diferentemente do que ocorre à natureza, que mantém sua estaticidade. Essas instâncias demonstram a pluralidade da temática e a necessidade da identificação das especificidades que cercam a recusa da verbalização. Barthes (2003) mobiliza a instância da não-verbalização como estratégia mundana para evitar os perigos da fala; para Wolff (2014), o silêncio pode ser sinal de virtude ou sintoma de devassidão; sinal de sabedoria ou de loucura; traço do espírito meditativo ou de insensibilidade.

Para além dessas ocorrências, o silêncio também pode indicar opressão. Ao analisar *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938), romance sobre uma família de retirantes nordestinos cuja sobrevivência é dificultada pela seca e pela transitoriedade do trabalho, Lourival Holanda (1992, p. 35) observa que “O silêncio de Fabiano expõe uma opressão: o sistema linguístico inábil denuncia o sistema social, que sossobra”. O sistema linguístico, dentro dessa constituição social, permanece inacessível às personagens marginalizadas de Graciliano Ramos e veda o direito de expressão ao homem. Fabiano, protagonista da obra, não tem recursos para se expressar adequadamente. Permanece confinado no silêncio, impossibilitado sequer de retificar as

impressões de terceiros sobre ele, como se percebe no evento que o leva a cadeia: “Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu” (Ramos, 2014, p. 30-31). A personagem não pode compreender aquilo que se lhe passa, como resultante de um processo de silenciamento imposto pela máquina social. A necessidade de manter o indivíduo mudo é garantia de não questionamento da ordem, refletindo um poder invisível de manutenção da classe oprimida na parte baixa da pirâmide.

Essa leitura, de que a sociedade pode influenciar na manifestação linguística do indivíduo, é cara à leitura de *Não falei*. A soma dos eventos violentos do romance ocasiona no narrador-personagem um selar de lábios que remete à impossibilidade de Fabiano de transmitir ideias complexas, apesar de entre um e outro existirem profundos abismos quanto à formação educacional e às dominações a eles impostas. O que os dois têm em comum são as chagas da violência social. Fabiano é amordaçado pela desigualdade que prejudica sua compreensão de si mesmo e do mundo; Gustavo vê-se silenciado pela insuperável realidade de um Estado autoritário que, além de torná-lo vítima, colocou-o também na posição desconfortável de possível alvo de alguém a quem amava.

No decorrer da análise, interessa também a dimensão da temática que implica não a multiplicidade, mas uma tentativa de obstrução de sentidos: a utilização da dominação hierárquica para o impedimento da livre-expressão, chamada censura ou silenciamento. Ao tolher a palavra alheia, há uma busca sistemática por limitar o trânsito discursivo do sujeito (Orlandi, 2007), de modo a unificar as diferentes maneiras de pensar. Esse silêncio é de apagamento, sendo indicativo de uma opressão social. Aquilo que se perde, entretanto, escoa por outras vias e por outros silêncios, conforme observaremos no romance em estudo.

Cabe ressalvar, ainda, que existem dois níveis de apreensão do silêncio correspondentes àquilo que entendemos como a natureza do texto literário: ele pode se manifestar na superfície textual ou no interior da situação ficcional, havendo, muitas vezes, uma concomitância entre a existência de uma linguagem literária que deixa entrever silêncios e um conteúdo que aponta para motivações a essa realização estética.

Compreendemos, ainda, que a abordagem do tema na literatura pode contribuir para a leitura de obras que, como criações linguísticas, estabelecem com o silêncio notáveis vinculações.

1.3 Violência, silêncio, literatura

Há um descompasso linguístico que cerca eventos violentos. O filósofo Walter Benjamin (1987b, p. 114-115) notou que os soldados, ao sobreviverem às trincheiras da Primeira Guerra Mundial, “tinham voltado silenciosos do campo de batalha”. Mais tarde, sobre a experiência do campo de trabalho nazista, o escritor Primo Levi (1988, p. 25) destacou a impossibilidade de a linguagem abarcar determinados acontecimentos: “Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa: a aniquilação de um homem”. No contexto das catástrofes humanas, a historiadora Beatriz Vieira (2010, p. 154) aponta que “é comum que se instaure o recalque e um pesado silêncio, pois nem aquele que vivenciou o trauma é capaz de criar uma rede de representações, nem a sociedade sustenta uma interlocução com ele”. O crítico literário Jaime Ginzburg (2017, p. 170) destaca personagens que demonstram problemas na transmissão entre pensamento e linguagem, com a ocorrência de “descontinuidades, abismos” em que “podem surgir silêncios, omissões, indeterminações”. Esses apontamentos exibem os problemas do ser humano, seja na realidade ou na ficção⁴, de verbalizar as circunstâncias violentas vivenciadas.

A dificuldade da representação dos eventos catastróficos é discutida mais especificamente a partir do século XX, em especial após a II Guerra Mundial, quando “o que aconteceu nos campos [de concentração] aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e,

4Consideramos, a partir do entendimento de Antonio Cândido (2014b, p. 58), que o romance, “ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica e da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes”. As personagens são formulações racionais daquilo que se concebe como humano, portanto, e isso explica a preocupação de escritores em transmutarem os dilemas vividos por sobreviventes do real para o fictício.

como tal, absolutamente inesquecível”, em uma verdade “inimaginável, ou seja, irredutível aos elementos reais que a constituem” (Agamben, 2008, p. 20). Perante a violência nazista, o silêncio torna-se a alternativa daqueles que não podem ou não conseguem elaborar o vivido, sendo também uma realidade incontornável para os que assumem a narração. Por isso, existe um silêncio constitutivo referente às vozes testemunhais, pois, em relação a tais experiências, “o essencial não pode ser dito” (Gagnepain, 2008, p. 16).

Sobre essa altercação linguística, Seligmann-Silva (2003, p. 46, grifo do autor) observa como o testemunho das catástrofes organiza-se em torno de uma falta advinda “da cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o real (o “real”) com o verbal”. Entende-se, assim, que no abismo entre o fato e sua reformulação como linguagem, existem zonas onde a palavra nunca tocará, sendo a verbalização, entretanto, uma alternativa ao silêncio absoluto, ao apagamento da experiência.

Os escritos de Primo Levi (2004, p. 72), sobrevivente do campo de trabalho nazista, dão conta dessa dimensão silenciosa do testemunho a circundar a violência: para ele, quem tocou o fundo, “quem fitou o górgona, não voltou para contar ou voltou mudo; mas são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral”. O excerto faz perceber que sempre haverá parte da experiência silenciada junto aos mortos, aqueles a quem seria possível ter uma vivência integral dos fatos na “supressão radical de tudo que é ordinário” (Lessa, 2014, p. 302). Aos sobreviventes, no entanto, a quem ainda cabem a vida e as tentativas de estabelecer significados e ligações causais, restam relatos fragmentários, incompletos, impulsionados pela tentativa de não permitir o apagamento e reprodução do acontecimento catastrófico. Testemunhar significa lidar com as consequências do colapso da linguagem.

A modificação na articulação linguística pode conviver, ainda, com a ansiedade em desarticular a banalização ou a fetichização da violência vivida. O silêncio se estabelece, então, como um fundo essencial – como sugerido por Levi – que a palavra não pode e não deve tocar. É essa a preocupação ética trazida pela poesia de Paul Celan,

poeta de origem judaica que foi encarcerado em campos de trabalho forçado e teve os pais assassinados em campos de concentração. Em sua literatura, de quebras semânticas e versos interrompidos, por vezes mesmo no corpo da palavra, a realidade histórica é transmutada em vestígios que ocasionam, dentro da instância do genocídio, a experiência do “horror extremo através do silêncio” (Adorno, 2011, p. 489). Sua escrita “não se entrega ao abjeto, mas antes se confronta com ele” (Seligmann-Silva, 2005, p. 44). A palavra, nesse sentido, é fragmento de uma realidade histórica que existe em articulação com um silêncio que o poeta não perturba. Pode-se perceber essas escolhas nos versos do poema *Fuga da morte*: “assobia e vêm os seus cães/assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra/ordena-nos agora toquem para começar a dança” (Celan, 1996, p. 15). O descentramento, conforme observado por Barros (2006), cria no leitor o efeito de uma história velada, ainda a ser compreendida, sendo os elementos referentes ao contexto histórico – nos versos, os cães, os judeus, a vala na terra – enunciados como indícios de uma cerimônia de extermínio, silenciada no poema, mas executada no silêncio.

Conforme os traços destacados na literatura de Levi e de Celan, a hipótese levantada nesta pesquisa consiste no entendimento de que o silêncio circunda as experiências de violação do corpo, seja pela impossibilidade consequente de dizer a história integralmente, seja pela marca traumática deixada pelos eventos violentos ou ainda pela hesitação em narrar o acontecido. Por isso mesmo, esta leitura busca compreender uma relação imbricada entre o silêncio e a violência na representação do romance contemporâneo em estudo, considerando essas categorias como diretamente relacionadas. Na literatura, essa vinculação, para além das produções do *pós-Auschwitz*, também é mobilizada em outros textos.

Em *A terceira vida de Grange Copeland*, de Alice Walker (2020), o silêncio de Grange, homem negro norte-americano da primeira metade do século XX, evoca a violência escravocrata empregada contra seus antepassados. Perante o homem branco que vinha fiscalizar a colheita do algodão, o comportamento da personagem assusta seu próprio filho: “Brownfield tinha medo do silêncio do pai, e seu medo atingia

o auge quando o caminhão chegava [...] Uma imobilidade sombria se instalava em seus olhos e ele se tornava um objeto, uma cifra, algo que se movia em solavancos tensos, quando se movia" (Walker, 2020, p. 20-21). Esse silêncio expõe o momento em que Brownfield nota a reação paterna à condição subalterna em que viviam dentro daquela sociedade. Mais tarde, a ruína familiar será consequência do abandono de Grange à esposa e ao filho. No novo núcleo formado por Brownfield, muitos anos depois, a violência de gênero canalizará a frustração e a humilhação raciais sentidas pela personagem fora do seio familiar. Nesse contexto, o silêncio torna-se elemento da dominação do corpo da mulher: "E quando ele a possuiu em sua embriaguez e em meio a suas próprias acusações infames, ela se submeteu e o aceitou com a mais completa passividade e mudez, como uma igreja" (Walker, 2020, p. 82). Percebe-se, no romance, como o silêncio transita entre os sujeitos dominados, manifestando-se no entorno de violências.

A recusa de verbalização também pode estar relacionada a um trauma advindo do abuso sexual. No romance autobiográfico *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou (2018), a narradora-protagonista relembra a recusa em se comunicar como resultante de um estupro sofrido aos oito anos de idade: "Eu tinha que parar de falar. Descobri que para alcançar o silêncio pessoal perfeito eu só precisava me agarrar como uma sanguessuga aos sons" (Angelou, 2018, p. 110). A manutenção da quietude até a vida adulta aparece, na produção literária, como um desdobramento traumático da violência sofrida.

De modo semelhante, em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa (2013, p. 151), o silêncio esconde o estupro paterno: "E havia aquelas palavras em carne viva que Maria Inês e Clarice nunca trocavam. Seus pais lhes haviam ensinado o silêncio e o segredo. Determinadas realidades não eram dizíveis. Nem mesmo pensáveis". Nesse contexto, a não-verbalização do que acontecera na infância atinge as duas irmãs como uma cultura familiar de proteção ao estuprador. Esse não-dito pode ser lido como manifestação de recusa de compreensão dos fatos e como resultante das forças opressoras que agem sobre as personagens.

Também é possível ver a relação entre as temáticas no conto *Menina a caminho*, de Raduan Nassar, em que uma realidade marginal de desigualdades sociais bem marcadas toma forma em um vilarejo no interior do Brasil durante a Era Vargas, período de rupturas constitucionais e prisões arbitrárias situado entre os anos 1930 e 1945. Inserida perifericamente nesse contexto, uma menina, “andando descalça no meio da rua” (Nassar, 2016, p. 287), é enviada pela mãe ao armazém de seu Américo, a quem deve entregar desaforsos vindos da boca materna. Durante toda a trajetória, ela se depara com episódios violentos. É o que se percebe, por exemplo, na escola, onde observa através da janela as “crianças mudas” (Nassar, 2016, p. 303) instantes antes de uma delas receber “três bolos em cada mão como castigo” (Nassar, 2016, p. 304), assim como no silêncio que cerca uma atitude cometida pelo filho do dono do armazém, sendo ela silenciada dentro do texto.

Frente às intercorrências entre as temáticas nessas obras, torna-se possível aproximar a estética da violência (Ginzburg, 2017) e os problemas de representação vinculados à disposição traumática da vítima (Seligmann-Silva, 2000; Ginzburg, 2012a) à perspectiva do silêncio como signo (Barthes, 2003) a ser interpretado perante contextos de opressão do indivíduo (Holanda, 1992). Entende-se haver, desse modo, dilemas relacionados à manifestação da experiência catastrófica e à problemática da palavra.

Considerando especificamente o contexto da ditadura civil-militar, de que trata *Não falei*, em um tempo em que a neurose e o medo foram utilizados para levar à clandestinidade os opositores e imprimir à palavra contrária uma roupagem terrorista, as obras literárias têm ele-gido, muitas vezes, alternativas estéticas que dão vazão ao silêncio como recurso estrutural e temático. Ginzburg (2017, p. 203-204) reflete:

Como falar, tendo sido removida pelo autoritarismo a possibilidade de confiar nas regras de sociabilidade e, com elas, nas regras de comunicação e uso da linguagem? Como representar a memória da violência e da dor em grau extremo, a perda irreparável, a degradação das condições de experiência digna? Lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias ocupam o espaço da representação da destruição.

No entorno de regimes ditatoriais, em que se operaram perseguições ideológicas, torturas, assassinatos e desaparecimentos, a literatura opta pelo meio caminho entre a linguagem e o silêncio, sendo aquela necessária para que seja possível entrever – nos espaços em que ela não se articula – aquilo que é traumático e violento na história individual e coletiva. A não-elaboração representa a intangibilidade e a dimensão do horror vivido. É essa alternativa que se pode visualizar nos cortes do diário de Beatriz em “Os autos de Beatriz” (Daunt, 1979, p. 28), novela em que o silenciamento ganha contornos concretos no espaço da página.

quanto mais nos pressionarem, reprimir
mais de nós restarão e nascerão e combat
dicarão e lutarão pelas liberdades demo
vitória do grupo UNIÃO é a vitória
é a vitória do programa, melhores co

As palavras, interrompidas pela intervenção militar, em um mecanismo que simula a repressão do período, sugerem informações e crenças cuja falta é sentida no bojo do mesmo procedimento que as suprime. Esse apagamento é também representativo da violência sofrida pela jovem, encontrada antes da apreensão de seu diário e torturada até a morte. Seu direito de manifestação é assassinado, nesse sentido, em dois âmbitos.

Com outro procedimento, o conto “A posição”, de Julio Cesar Monteiro Martins (2014), narra brevemente a morte de Pedro, que “mreu de cabeça para baixo, como uma galinha ou uma fruta madura” (Martins, 2014, p. 250). A história começa do ponto de vista de um narrador onisciente, que enxerga os pensamentos de Pedro antes da morte. Entretanto, há um silêncio que se opera quanto ao contexto histórico. A narrativa, ao focalizar primordialmente a brutalidade da violência empregada, cria a impressão de um inimigo despersonalizado e por isso mesmo mais ameaçador. Os homens que amarram uma pedra de granito na cabeça de Pedro são “alguém” e “outro alguém” (Martins, 2014, p. 251-252).

O uso da língua pode parecer insuficiente, indesejável ou impossível na proximidade de circunstâncias violentas. A existência do

silêncio pode decorrer da subjugação do corpo, transmutada à representação literária. O romance *Não falei* foi analisado a partir dessa compreensão, sendo o silêncio e a violência lidos como elementos relevantes à apreensão da obra como todo de significado (Candido, 2017).

CAPÍTULO II

O ROMANCE E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

2.1 A obra

Em uma narração sem divisão de capítulos, estruturada com bruscas mudanças temáticas de um a outro parágrafo, *Não falei* emula a consciência de seu narrador, Gustavo, durante o reencontro desse homem com fragmentos de um passado rejeitado por três décadas. Nessa operação, visualizam-se as inquietações e a densidade psicológica de um homem que não encontra, na linguagem utilizada para desenvolver seu relato, a maneira ideal de contar o que lhe aconteceu.

Gustavo é o mais velho dos três filhos da família Ferreira. No presente da narração, tem uma relação distante com os irmãos. Com José, que saiu de casa aos dezessete anos, nunca teve boa convivência; com Jussara, a caçula, mantém um contato apenas eventual, pois vive ela em Londres com o marido e os filhos. O pai e a mãe são falecidos, assim como Armando, seu cunhado, e Eliana, sua esposa. Com o primeiro, o narrador nutria forte amizade desde muito jovem, ainda na época do colégio. Apaixonou-se pela segunda, irmã de Armando, durante a adolescência; mais tarde, casar-se-ia com ela e teriam uma única filha, Lígia. A proximidade com Eliana e Armando mantém-se até a vida adulta, quando ambos morrem e o protagonista se vê alienado de duas das pessoas a quem mais amava.

No presente, Gustavo, sem muitas relações, preenche com a profissão o vácuo em sua vida pessoal, ainda vinculada aos mortos e ao passado. Filho de uma costureira e de um funcionário dos correios, o protagonista corresponde a uma parcela da classe média emergente que atingiu o ensino superior. Formou-se em biologia, sua primeira área de interesse, e depois dedicou-se, durante a pós-graduação, à educação e à linguística. Trabalhou como professor de escola pública, foi diretor de grupo escolar e, mais tarde, professor universitário. Sua dedicação à profissão aparenta ser a saída para lidar com a vida pessoal devastada; mesmo depois da aposentadoria, expressa o desejo de

manter-se ativo.

A narração ocorre entreatos, antes de assumir uma nova função, mas depois de se ter aposentado. Tendo deixado o cargo na universidade para evitar uma reforma previdenciária pela qual “iam fazer e acontecer, vilipendiar a categoria”⁵ (NF, p. 37)⁶, Gustavo tem de lidar com uma série de acontecimentos que modificam sua rotina: a venda da casa dos pais, onde morava sozinho, e o consequente processo de esvaziamento do imóvel, onde encontra vestígios dos familiares; a visita do irmão mais novo, José, munido de um romance autobiográfico que confronta a perspectiva do narrador-personagem sobre a infância de ambos⁷; e o interesse da professora Cecília em esmiuçar a vivência do aposentado durante a ditadura civil-militar para a escritura de um romance. Esta, em especial, deseja remexer nos escombros da história do narrador. A princípio, ele se opõe, mas vai, aos poucos revirando, por si mesmo, os fatos passados. Esses acontecimentos, cronologicamente próximos, estimulam as revelações que tomam forma ao longo da obra.

Segundo o narrador, resta “um chumbo que faz pender meus pensamentos para lá, trinta e quatro anos atrás” (NF, p. 125). Sua consciência retorna compulsoriamente ao ano de 1970, quando fora preso e barbaramente torturado pelos militares. Sua prisão decorreu das relações próximas que nutria com Armando, guerrilheiro da luta armada, e resultou na morte deste pelo Estado brasileiro. O destino do narrador é diferente: solto dois dias após o assassinato do cunhado, pode retomar a vida. Dessas circunstâncias, nasce a acusação de ser ele delator.

⁵Considerando as menções temporais da narração, é provável que essa reforma previdenciária seja a de 2003, para a qual foi acrescentada uma Emenda Constitucional em 2005. O ano de que fala o narrador é, possivelmente, 2004, trinta e quatro anos depois de sua prisão, em 1970. O estudo *As reformas da previdência de FHC e Lula e o sistema brasileiro de proteção social* (Araújo, 2009), elucida os desdobramentos da reforma.

⁶As menções ao romance serão grafadas “NF” daqui em diante.

⁷O romance de José diferencia-se da narração, sendo literatura dentro do contexto fictional. O narrador lerá esse texto com um olhar crítico, a ser evidenciado ao longo da análise.

As nuances emocionais desse homem, envelhecido pelo tempo e por dores nunca externadas, demonstram como a possível traição corresponde ao maior dilema ficcional, situado desde o começo do romance. Sua culpa estende-se, para além da morte de Armando, a outros acontecimentos: Gustavo não sabe se a esposa, Eliana, morreu considerando-o um traidor, fato que ainda o atormenta, e acredita que a sogra, D. Esther, mãe de Armando, suicida-se decepcionada com sua delação. A ele, responsabilizado por uma morte, passam a pesar, em decorrência dessa primeira perda, o fim de duas outras vidas.

As perdas sucessivas, a violência sofrida e a acusação velada de traição são algumas das razões que permitem compreender a evasão do narrador-protagonista em pensar nesse passado, reticência evidenciada no começo da obra, em conversa com o irmão: “É tudo o que não quero, José, pensar mais em mim mesmo” (NF, p. 27). A narração é proposta como uma inevitabilidade perante as circunstâncias presentes da aposentadoria e do ócio, sendo articulada como se os fantasmas do narrador finalmente o capturassem em situação de vulnerabilidade.

Materializa-se, assim, uma história pessoal, familiar e coletiva não confrontada ou superada. Pode-se considerar que a narrativa se estabelece dentro daquilo que Jaime Ginzburg (2012b, p. 200) observou, nas obras brasileiras, como “a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido”. Os fatos da cronologia da vida de Gustavo são implacáveis; sua tentativa de organizá-los é impedida pelo mesmo procedimento que a possibilita, qual seja o uso da linguagem, havendo a manutenção de um olhar desiludido com o presente. É nas lacunas de significação desse tempo que a discussão do passado é verticalizada ao longo do romance. As viagens com a filha durante as férias escolares; as visitas ao cemitério onde seus mortos não estão enterrados; a rotina doméstica da casa da infância; a brutal tortura e o exercício de palavra que ela visava obter; o sentimento de sufocamento da ditadura civil-militar; a apatia e torpor depois da soltura; a amizade com Armando; o amor de Eliana: tudo vai sendo

relembrado, ressignificado, em um processo que aparenta desejar a cicatrização da culpa, do trauma e da melancolia, todas feridas ainda abertas.

2.2 O contexto histórico

O dilema de *Não falei* diz respeito à ação violenta da ditadura civil-militar, que torturou o protagonista e assassinou seu cunhado. De um presente situado no começo dos anos 2000, o romance aponta para meados das décadas de 1960 e 1970, período marcado por intenso autoritarismo. A narrativa se integra, dessa maneira, a um panorama artístico composto por obras recentes – situadas após a virada do milênio – que retomam os elementos de extração e violência vinculados ao regime ditatorial, como se, décadas depois, a ferida aberta daquele período ainda empenhasse dor. É esse também o caso do romance *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa (2010), no qual uma adolescente em busca de sua filiação descobre, nos meandros desse empreendimento pessoal, a formação da guerrilha armada no Araguaia e o esvaziamento da luta política, conforme contada a ela pela palavra de um guerrilheiro detrator; da obra *K., relatos de uma busca*, de Bernardo Kucinski (2014), cuja narração cola-se a um pai que, durante muitos anos, procura desesperadamente pela filha, desaparecida e assassinada pelo regime ditatorial; do romance memorialístico *A fortaleza dos vencidos*, de Nei Leandro de Castro (2009), em que a tortura é concretizada como consequência do envolvimento da luta política de um potiguar que transita entre Natal e o Rio de Janeiro. A variedade de obras a realizarem esse movimento retroativo de reelaborar literariamente a ditadura demonstra as repercussões ainda observáveis, na cultura, desse momento histórico. Frente a tal contexto, explicitaremos, para o entendimento das vinculações entre o romance em estudo e a realidade, os fatos da vida política brasileira que resultaram no golpe imposto pelas Forças Armadas, os métodos violentos empregados pelo regime e sua estratégia de impedimento da livre-expresão.

Em 19 de abril de 1964, com a ameaça armada que, sem se concretizar, desbaratou a democracia, teve início a ditadura civil-militar

no País⁸. O golpe foi responsabilidade de uma ala militar que buscava encerrar a organização dos movimentos sociais e trabalhistas, decorrentes dos anos 1930. Essa tentativa, apesar de politicamente distinta daquilo que foi feito durante o Estado Novo contra seus opositores, adensou uma cultura de violência policial e militar traçada já sob a governança de Vargas, com o aprofundamento de métodos semelhantes de investigação e de encarceramento arbitrários (Cancelli, 1999).

A partir da chamada Revolução de 1930, as instituições policiais e militares tornaram-se responsáveis pela expansão do medo e do terror, “generalizando-os para todo o país, para as instituições e para fora ou para dentro de suas agências repressivas” (Cancelli, 1999, p. 310). A inclinação autoritária arraigou-se no *modus operandi* dos braços repressivos do Estado, de modo que, além do golpe dado em 1937, quando da instauração da ditadura varguista, houve ainda novas tentativas inconstitucionais dos setores das Forças Armadas, opositoras do trabalhismo e do populismo de Getúlio Vargas, de adentrar o Planalto antes de 64.

Mesmo depois do fim do Estado Novo, em 1945, o governo eleito de Eurico Dutra seria “pró-americano, rigidamente antipopular e autoritário” (Arquidiocese de São Paulo, 1985a, p. 13), promovendo a perseguição a grupos de esquerda e mantendo uma política de estrangulamento e repressão das manifestações opositoras. O descontentamento popular resultante da atuação de Dutra impulsionou a candidatura e eleição de Vargas, que governaria novamente entre 1950 e 1954. Foi nesse período, quando o nacionalismo assumido pelo governo brasileiro se tornou incômodo aos interesses imperialistas, que o golpe de 1964 começou a ser gerado pela União Democrática Nacionalista (UDN), partido conservador alinhado com os ideais antidemocráticos e antitrabalhistas em efervescência nas Forças Armadas. No entanto, o golpe em curso, caracterizado por uma campanha incessante de desmoralização do presidente, foi impossibilitado pelo seu suicídio. A reação popular, imediata e estrondosa, tornou inviável nova ascensão

⁸Baseamo-nos centralmente no relatório *Brasil: Nunca Mais* (Arquidiocese de São Paulo, 1985a) para essa reconstituição histórica.

dos militares ao poder.

Nos anos seguintes, os setores golpistas se organizaram mais de uma vez para assumir o controle do país, sem encontrar um momento que atraísse a simpatia popular e ancorasse a nova ruptura democrática. Como observou Paulo Arantes (2010, p. 217), “Erraram o alvo em agosto de 1954; reincidiram em novembro de 1955; deram outro bote em 1961, para finalmente embocar em 1964”. Os presidentes eleitos no período lidaram, então, com um contexto político absolutamente tensionado. Juscelino Kubitschek comandou a abertura do País ao capital estrangeiro e mobilizou, ainda assim, forças nacionalistas, conseguindo terminar o seu mandato em 1961⁹. Ele cedeu a cadeira a Jânio Quadros, que renunciou misteriosamente antes de completar o primeiro ano no cargo. O vice-presidente de Quadros, João Goulart, enfrentou a partir de então turbulências infindas. Para assumir a presidência, teve de aguardar no estrangeiro por uma conciliação, uma vez que os militares se opuseram à sua posse por considerarem-no muito próximo dos movimentos sociais e da esquerda partidária. Perante a organização das forças progressistas, nacionalistas e legalistas em favor de Goulart, correligionário de Vargas, os militares viriam a aceitar a posse do vice-presidente com a condição de que se impusesse o parlamentarismo.

Esse novo arranjo seria modificado em 1962, com o retorno do presidencialismo via plebiscito, em um contexto “marcado por inegável polarização política, nacional e internacional” (Delgado, 2010, p. 126). João Goulart assimilou, à época, reformas de base – agrária, educacional, bancária, fiscal, urbana, eleitoral, dentre outras – que viabilizariam o combate às deficiências estruturais do País. As propostas foram fortalecidas pelo apoio das forças progressistas, tanto no âmbito da sociedade civil, com a adesão de “estudantes, artistas, numerosos setores das classes médias urbanas” (Arquidiocese de São Paulo, 1985a, p. 17-18) e Ligas Camponesas, como no âmbito parlamentar, em que se

⁹Segundo Luiz Ruffato (2014, p. 12), “Juscelino enfrentou duas rebeliões militares, a de Jacareacanga, um mês depois de sua posse, e a de Aragarças, em dezembro de 1959, que resultou no primeiro sequestro de um avião brasileiro, ambas rapidamente debeladas”.

organizou uma frente nacionalista. Essa nova configuração, que incluía ainda um nível considerável de mobilização social dos trabalhadores (Arantes, 2010), preocupou os setores conservadores e os Estados Unidos, em guerra ideológica com o socialismo da União Soviética. Nesse contexto, elaborou-se o clima de conspiração e as condições para o golpe. Goulart, perante a articulação dos generais, revoltosos com o avanço das reformas, foi ineficiente na organização da defesa da democracia junto à população, pois temeu “a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil” (Schwarz, 2009, p. 7).

A ditadura instaurou, em nível nacional, a supressão violenta de qualquer manifestação opositora já a partir de 1964, sendo a tortura utilizada, muitas vezes, contra presos políticos (Alves, 1996). No fim do ano de 1968, as políticas repressoras e violentas foram endurecidas, como resultado da perda iminente de capital político da ditadura, decorrente da organização das massas populares. Ao contrário da propaganda do golpe, que reviveu o fantasma do comunismo para justificar a tomada ilegítima de poder, a esquerda revolucionária organizou-se após a quebra constitucional. Entre 1964 e 1968, esse grupo adquiriu a capacidade de “dar força material à ideologia” (Schwarz, 2009, p. 9), de modo que, para conter os avanços dessa geração, “massivamente anticapitalista” (Schwarz, 2009, p. 9), uma série de ações institucionais foi promulgada com vistas a promover a inutilidade da organização governamental autoritária, então ameaçada. Com o dispositivo Ato Institucional-5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, teve início “o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais” (Gaspari, 2014, p. 13). Enquanto parte da população vivia o tempo das “alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego” (Gaspari, 2014, p. 13), estabelecia-se, politicamente, o arrebatamento dos direitos fundamentais dos inimigos políticos da ditadura e a possibilidade de recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e da Câmaras dos Vereadores (Brasil, 1968).

O arrocho da repressão foi efetivado com o poderio dado aos órgãos de segurança, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPS) e os Destacamentos

de Operações de Informações (DOI ou DOI-CODI). Os DOI, em especial, localizados nas principais capitais do País, foram criados em 1969 com o objetivo de suprimir a ação guerrilheira, tendo sido os ambientes “por onde passaram milhares de presos e onde ocorreu a maior parte dos casos de execuções e desaparecimentos forçados do regime” (Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2017, n.p.).

Durante esse período, instalou-se o “terror de um Estado delinquente de proporções inauditas” (Arantes, 2010, p. 208). Extrapolando quaisquer princípios civilizatórios, a perseguição, a tortura e o desaparecimento de cidadãos brasileiros não permitiu às vítimas sequer o registro de seus destinos. Os muitos excessos, cometidos na surdina, apesar do resguardo de legislações cada vez mais arbitrárias, tornaram-se a engrenagem em torno da qual os governos ditoriais organizaram o combate aos opositores, logo tornado massacre, sem que isso representasse uma quebra da aparente legalidade de que se valia o regime autoritário. A ditadura servia-se do ordenamento jurídico “para transformar seu poder soberano de suspender a lei, de designar terroristas, de assassinar opositores em um arbítrio absolutamente traumático” (Teles; Safatle, 2010, p. 11).

A omissão dos crimes cometidos contra a humanidade no período, considerados segredos necessários ao combate aos subversivos, foi uma forma de evitar o envolvimento da população. Concomitantemente, houve, à época, ação que, por meio da imposição do medo e do silêncio forçado, teve por objetivo tornar a sociedade irresponsiva para os acontecimentos políticos. A aprovação à ditadura por parte da população deve ser entendida no contexto dessas investidas contra a participação popular (Kolker, 2010). O distanciamento entre a opinião pública e os porões foi mantido em detrimento da vida e do bem-estar de todos aqueles que se negaram à submissão frente ao regime.

Não houve, na legislação brasileira, menção explícita à tortura, mas o AI-5 ventilou a “possibilidade de todo tipo de prática clandestina dos órgãos repressivos”, sendo a tortura “permitida em função da generalização dessa zona de indistinção e da enorme ampliação do poder do Executivo” (Teles, 2013, p. 13). Esse método de violação tornou-se

sistemático a partir da publicação do quinto ato institucional¹⁰. Entendida como prática estatal que visava à “alienação total de nosso corpo, tornado estrangeiro a nós, e nosso inimigo de morte” (Pellegrino, 1982, p. 3), a tortura tinha por objetivo a obtenção da dissidência entre a matéria corpórea e a mente pelo uso deliberado, prolongado e incisivo de violência. Essa estratégia era utilizada para a interceptação de informações sensíveis sobre os movimentos revolucionários e os grupos oposicionistas ao Estado autoritário.

Foram registradas 6016 denúncias desse crime por parte dos órgãos da repressão, segundo o relatório *Brasil: Nunca Mais*. O documento ressalva, entretanto, como “a incidência retratada nos procedimentos judiciais é bem menor que a sua real extensão e intensidade” (Arquidiocese de São Paulo, 1985b, p. 2), pois os Conselhos da Justiça Militar buscavam evitar que tais denúncias fossem inclusas nos autos das ações penais. Muitos torturados também optaram pelo silêncio durante o processo, por temerem, “como a muitos sucedeu, um julgamento antecipado” (Arquidiocese de São Paulo, 1985b, p. 2). Há que se ressalvar, ainda, que dentre as aproximadamente 400 execuções conhecidas levadas a cabo pelo Estado, muitas foram resultado de conduções extremas da tortura, cujo registro foi silenciado definitivamente junto a suas vítimas (Arquidiocese de São Paulo, 1985b).

A interdição da palavra foi outro âmbito por meio do qual o regime ditatorial praticou a violência, em especial contra artistas e jornalistas brasileiros. A censura foi utilizada como estratégia política de arrefecimento da pluralidade ideológica e de opressão a determinados grupos/sujeitos sociais. A prática de tolher a expressão opositora iniciou-se já a partir de 1964 “nos meios de comunicação e na área cultural, através da repressão, intimidação e violência física” (Otero, 2003, p. 16). Os esforços despendidos para cercear determinadas

¹⁰A tortura já tinha vitimizado incontáveis corpos à época da ditadura civil-militar, no entanto. Relatos da prática durante o escravismo e o Estado Novo podem ser encontrados, por exemplo, nos trabalhos *Campos da violência: escravos e senhores* (Lara, 1988) e *O mundo da violência: a polícia da Era Vargas* (Cancelli, 1994). Na literatura, a representação da temática em seu viés escravocrata está em Machado de Assis, em contos como *Pai contra mãe* e *O caso da vara*; e em sua utilização política durante o governo varguista no romance *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

manifestações iniciaram-se no primeiro governo militar, do marechal Castello Branco, cuja assinatura consta na Lei 5.250, de 1967, que afirmava contraditoriamente a livre-manifestação de pensamento em seu primeiro artigo, e, nos seguintes, articulava a intervenção governamental na expressão ideológica diversa. Segundo o inciso 2º desse mesmo artigo, a liberdade de expressão

não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida (Brasil, 1967, n.p.).

Estava posto, no período, o sufocamento das artes e da imprensa. Tal realidade se aprofundaria, nos governos seguintes, em dois marcos definitivos, além da Lei 5.250, de 1967: o AI-5, já mencionado, cuja redação, em 1968, aprofundou o autoritarismo do regime; e o Decreto-Lei 1077, de janeiro de 1970, que pôs em voga a censura prévia¹¹, dando poder ao Ministério da Justiça para, através do Departamento de Polícia Federal, “verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior” (Brasil, 1970, n.p.). Foi estruturada, então, uma via de controle da produção cultural brasileira e dos meios de comunicação a que a população tinha acesso, o que não ocorreu somente em termos explicitamente repressores, mas também de modo menos agressivo, com o incentivo à indústria cultural que alimentava as ideologias aprovadas pelo regime (Otero, 2003). A violência também foi empregada na invasão de espaços comerciais e residenciais onde houvesse opositores, suspeitas de subversão ou ofensas à moral, servindo os livros, muitas vezes, de elementos de acusação que comprovariam a vinculação de sujeitos de interesse à ditadura com a esquerda e com a luta política.

¹¹Segundo Otero (2003, p. 101-102), a ditadura, “a título de tornar efetiva a repressão de publicações e exteriorizações consideradas pornográficas, submetia à censura prévia, indistintamente, todos os livros, periódicos e as demais formas de comunicação”.

Na literatura, sofreram diretamente com a censura autores como Ignácio de Loyola Brandão, com seu *Zero* (1975), romance de escolhas estéticas particulares, em que a realidade violenta, em suas muitas contradições, é vislumbrada através da história de um casal interpelado por um caos inescapável; Renato Tapajós, com a obra *Em câmera lenta* (1979), sobre a guerrilha urbana, obra que foi, depois de publicada, retirada de circulação por veicular matéria que feria a moral e os bons costumes; e Rubem Fonseca, com *Feliz ano novo*, livro de contos cujas narrativas explícitas foram proibidas. Muitos outros autores, internacionais e nacionais, também não passaram pelo crivo moral e político dos censores (Otero, 2003).

Entretanto, os impedimentos não silenciaram definitivamente a produção literária brasileira, que percorreu outras vias para se constituir. A resposta da literatura à conjuntura perpassou as inovações formais, pois, “para aquela nova ordem estabelecida, era necessária uma nova forma de narrar, uma nova modalidade de linguagem” (Ferreira, 2019, p. 30). É possível observar o experimentalismo do período em obras como *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga (1972), cuja realidade alegórica, marcada pelas intervenções cada vez mais impediativas da misteriosa Companhia à vida dos habitantes de uma cidade pequena, sugere, em vertente que se aproxima do realismo mágico latino-americano, a vivência autoritária do período; em *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973), em que a perspectiva de três jovens vivenciando as tensões, angústias e contradições de suas histórias pessoais e da repressão dão à narração dicções tão variadas quanto eram as transformações sociais da época; na prosa que se desmanca em “Os sobreviventes”, conto de *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu (1982), no qual os remanescentes da ditadura refletem sobre o acre restante depois da efervescência intelectual e cultural do período, capaz de roubar à vida individual a inspiração perante a incapacidade de se modificar efetivamente a vida coletiva. Outras obras fizeram, naqueles anos, movimento semelhante¹².

¹²Para leitura mais aprofundada das idiossincrasias da literatura no período da ditadura civil-militar, recomendamos a leitura da dissertação *No território da contradição:*

Frente a todo esse panorama contundente, o período, que correspondeu a um dos mais vergonhosos momentos de nossa história, deixou marcas indeléveis, como a “desorganização dos sistemas de educação e saúde, a expansão dos círculos de corrupção, o aprofundamento do fosso entre as camadas mais ricas e mais pobres da sociedade, a propagação da violência urbana e, principalmente, a perda de confiança nas instituições” (Ruffato, 2014, p. 8). Mesmo com o fim de diversos órgãos de segurança vinculados diretamente à tortura e à execução de opositores políticos, restou, à contemporaneidade, uma herança autoritária, em que “todo cidadão primariamente informado sabe que a polícia usa métodos violentos para intimidar ou interrogar ladrões e assassinos” (Alves, 1996, p. 15). A expressa tolerância acen-tuada a métodos execráveis de violência – sendo a tortura uma prática que se mantém, apesar da redemocratização – é advinda, em grande parte, da Lei da Anistia, que, sob pretensa reconciliação, impossibilitou a responsabilização do regime pelos crimes cometidos contra a humanidade. O apagamento, via legislação, tem o efeito de “retraumatizar os afetados diretos e seus familiares e a servir como padrão de tratamento às violações atuais” (Kolker, 2010, p. 181), permitindo a manutenção do que houve de mais condenável na ditadura e mantendo as vítimas dos crimes presas às vivências passadas. Dessa forma, pode-se entender como a permanência da ditadura militar, matéria-prima de criação literária em textos do século XXI, sinaliza ainda uma necessidade de endereçar as consequências traumáticas da “longa noite” (Ruffato, 2014, p. 13) que atingiu nossa vida sociopolítica.

CAPÍTULO III

O NARRADOR-PROTAGONISTA

O estudo do narrador é imprescindível à análise da violência¹³. Como elemento composicional de obras literárias, essa voz modula e constitui toda a cena ficcional, inclusive, nos momentos de maior tensionamento, quando da descrição da violência e dos traumas. Traços como o nível de distanciamento entre sujeito e narração e a linguagem elaborada estão diretamente vinculados à estetização da violência no âmbito da literatura.

Em *Não falei*, como posto anteriormente, a narração é conduzida por Gustavo, linguista e biólogo aposentado, que utiliza a palavra na tentativa de para reconstituir o passado que, com o encerramento do ciclo profissional, começa a avultar sobre ele. Sabe-se que a escolha do narrador, dentro da obra literária, modula todo o discurso, e que “a escolha da técnica, do ponto de vista, nunca é inocente” (Arrigucci Jr., 1998, p. 20). Há um efeito de sentido que se deseja criar; uma visão de mundo implicada no vocabulário e nas inflexões. Dessa maneira, a escolha pela primeira pessoa, do narrador protagonista de *Não falei*, sugere que essa personagem não pode se distanciar daquilo que relata. O romance toma forma dentro da consciência atribulada do homem que, vitimado pela ditadura, sente-se culpado pela morte de alguém a quem amava.

Narrador-protagonista corresponde à classificação dada às narrativas em que a personagem central da obra tem o poder de palavra, podendo corporificar a própria história (Friedman, 2002). A marca central dessa classificação é a produção de narrações que têm em comum a parcialidade. Há uma longa tradição de narradores dentro dessa tendência. Bentinho, de *Dom Casmurro* (Assis, 2006), traça a história de uma traição germinada na infância; Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 2019), volve o olhar à sua juventude, quando as

¹³O tema do silêncio, estando ligado também à representação da violência no romance, será objeto de estudo no capítulo cinco. No entanto, a intercorrência entre as temáticas atravessará toda a análise.

guerras entre a jagunçagem, um amor impreverível e a dualidade de um encontro com o diabo reorganizaram o mundo sertanejo; Mersault, de *O estrangeiro* (Camus, 2020), vê-se arrastado por uma série de circunstâncias que o levam a assassinar outro homem por razões torpes. Apesar das singularidades de cada um, todos esses sujeitos ficcionais criam narrativas inextricáveis de si mesmos, em que a primeira pessoa apresenta uma perspectiva limitada dos acontecimentos, assim como os dilemas emocionais e psicológicos das personagens.

Há um pouco de cada um desses narradores no protagonista do romance em estudo. Ele compartilha com Riobaldo a reminiscência do velho que se debruça sobre o passado; com Mersault, a posição de acusado pela realização de um ato condenável que, entretanto, não comunica sobre suas vontades individuais; com Bentinho, a vida sob o signo da traição, que complexifica o relato. Ao contrário de Bentinho, todavia, Gustavo não reflete sobre a traição alheia, mas a própria; de modo oposto a Riobaldo, não é perpetrador da violência, mas seu alvo; contrariamente a Mersault, seu suposto crime não tem elementos materiais que o atestem. Paire sobre ele um dilema central, constituído nas implicações entre a violência sofrida na tortura e o assassinato de seu cunhado, Armando, nas mãos dos militares. Sua classificação, dentro da estética da violência, é a de “vítima”¹⁴ que busca “utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo” (Ginzburg, 2012a, p. 31), mas o texto se particulariza por haver a sugestão de que ele foi, sem desejar sê-lo, alvo de Armando (Welter; Klafke, 2018).

É nesses termos, da consciência submetida à violência e à culpa, que se pode admitir esse narrador que diz não saber “comandar nem escrever histórias, essa coisa fechada em si mesma” (NF, p. 56). Com esse procedimento, ele alça à corda bamba a própria voz. Dessa forma, ainda que o interesse um relato para libertá-lo dos sofrimentos

¹⁴Há trechos do romance que se configuram conforme a classificação de Ginzburg (2012a) de narrador complexo, por haver momentos em que a palavra é cedida a outras personagens, como os irmãos de Gustavo, seu sobrinho, Renato, e ele mesmo no passado. Entretanto, evidenciamos o narrador como vítima de violência por sua voz ser dominante ao longo do romance. Mesmo com o aparecimento da palavra de outros sujeitos ao longo da história, tais inserções são manipuladas pela consciência centralizadora de Gustavo, que as organiza.

remanescentes do passado traumático, ele não está alheio à intangibilidade de uma palavra indiscutível e à impossibilidade de reduzir sua vida a uma única narrativa. Ao apresentar essa consciência, expõe a fragilidade e a parcialidade dos mecanismos utilizados na narração ao mesmo tempo em que a executa. A existência da própria narração é hipotética, o que é perceptível nos períodos que iniciam e encerram o romance: “Se fosse possível [...], eu gostaria de contar uma história” (NF, p. 7); “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível” (NF, p. 148)¹⁵. Assim, o contar é composto por diversas lacunas, admitidas pela voz narrativa, que surgem no esquecimento, nas dúvidas, nas condicionais, nas negativas. Frente à complexidade dessa composição, é relevante abordar o procedimento memorialístico utilizado pelo narrador, a dualidade do protagonista e a não-superação do passado evidenciada pela culpa e pela melancolia¹⁶.

Quanto ao primeiro ponto, o exercício da memória é realizado, em *Não falei*, depois de o narrador ter se aposentado, mas antes de sua mudança para São Carlos. Pouco antes do início na narração, ele opta pelo afastamento definitivo da universidade onde trabalhara durante quinze anos, alegando ter se aposentado para evitar uma reforma previdenciária. Essa decisão, que representa um esvaziamento da luta política, advém da impossibilidade de confluir as crenças pessoais às elaborações coletivas. Conhecendo os problemas de sua profissão e vendo sem resposta vários questionamentos sobre a função da escola, sobre a preparação do profissional e sobre as vivências de estudantes imersos em desigualdade e violência, a ele falta a disposição para manter uma batalha indistinta contra algo que não enfrenta “nossa miséria social e pessoal” (NF, p. 50).

¹⁵A análise desse trecho será aprofundada em “O silêncio de trinta e quatro anos e seus matizes”.

¹⁶Essas temáticas foram estudadas anteriormente por alguns trabalhos. A dissertação *Não falei – o trabalho de memória na narrativa de um sobrevivente* (Enders, 2015) aborda a memória e a melancolia; o artigo *A memória e o vazio agressivo* (Pereti, 2015) traz a perspectiva da rememoração frente ao trabalho do luto; a publicação *Não falei: testemunho culpado em Beatriz Bracher* (Welter; Klafke, 2018) observa o testemunho sob a égide da culpa.

O sentimento revelado no entorno da aposentadoria é a frustração: “Foram dias de despedida e homenagens, como se São Carlos fosse em outro planeta, um planeta cujos idosos habitantes que para lá se retiram, abdicando do fluxo paulistano, não merecessem mais o tempo presente na fala em que são reverenciados” (NF, p. 14). Esse estar no pretérito significa, para ele, deixar de ser visto como alguém produtivo, cujas conquistas profissionais ainda poderiam ser alargadas por novas contribuições à sociedade. Posto de lado e notando a descendência dos colegas de profissão, irrita-se com o “enterro em vida” (NF, p. 14). Após a aposentadoria, não é incomum, ao idoso, a perda do campo de referências imediatas, havendo, nesse âmbito, uma recalibração identitária, em que o trabalho, ora organizador “da rotina e dos horários, além de estabelecer planos, possibilitar realizações e laços afetivos” (Hoffmann, Zille, 2017, p. 99), deixa de ser um referencial para o entendimento do próprio indivíduo dentro da sociedade.

Há esse flagrante desconforto no narrador, conforme expressado em “A falta do que fazer está me deixando maluco” (NF, p. 114). Para esse homem, que assume ter-se recuperado dos baques sofridos durante a ditadura civil-militar pela submersão “no estudo, na universidade” (NF, p. 86), a aposentadoria significa a escoadura do antigo cotidiano, que cede lugar a um sentimento de confusão e angústia perante a nova vida. O afastamento das atividades profissionais encontrará, nos dias seguintes, a vida pessoal inteiramente estagnada, o que ocasiona o reencontro com o passado via rememoração. Para o narrador do romance em estudo, é a aposentadoria o evento que demarca o fim de um ciclo de dedicação exclusiva à profissão e atesta sua condição de velho. Sobre a qualidade da memória do velho, posto à margem em nossa sociedade, Éclea Bosi (1987, p. 23) observa que, ao homem maduro, resta “uma função própria: a de lembrar”. É o que fará Gustavo, ainda que haja, para ele, um problema na verbalização da matéria recordada.

Além da aposentadoria, a necessidade de esvaziar a casa que o abrigou por toda a vida, salvos os quatro anos de casamento em que viveu com Eliana, também provoca a atividade memorialística. Na organização do imóvel, a ser demolido, são revelados “bilhetes, cartas,

canhoto de cheques, atas de reunião, cadernos, tudo socado pelos cantos" (NF, p. 91). Tais objetos, ao capturarem uma fagulha do passado, iluminando a história compartida entre o protagonista e sua família, podem ser considerados rastros: são "a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou" (Benjamin, 2009, p. 490). Esses resquícios, "presença ausente" (Gagnebin, 2006, p. 111), são marcas não intencionais a registrarem a palpabilidade da existência dos "mortos e idos" (NF, p. 91). Ao entrar em contato com dados fugazes de outras vidas, o sujeito tem de "contemplar o que restou" (Sedlmayer; Ginzburg, 2012, p. 8). O rastro conduz, dessa maneira, a uma tentativa de compreensão dos acontecimentos vividos, empreendimento visualizável nas retomadas da infância remota e da juventude pelo protagonista. Ele próprio observa, nesses objetos, "Pedaços de vida sem ordem à espera da imaginação, ou necessidade, ou sei lá que linha para os costurar" (NF, p. 92), sem compreender que a sua voz é o elemento que une, por meio da narração, esses diferentes fios memorialísticos, elaborando um feito indicial e parcial como os pedaços de passado espalhados pela casa.

As marcas da vida conjunta tornam-se, então, com a aposentadoria, meios para uma retomada profunda da própria história, sendo o romance do irmão mais novo, responsável pela interferência na constituição do passado familiar do narrador, e o pedido de entrevista da professora Cecília, mobilizadora das lembranças da ditadura, também pontos significativos. Ao se deparar com essas provocações, inseridas no cotidiano transformado, o narrador passa a agenciar os acontecimentos de sua vida por meio de um processo de rememoração no qual emerge a lembrança involuntária, incompleta e fragmentada (Benjamin, 1987c).

Na narração, tempos passados e o presente se sobrepõem organicamente, sem que haja, muitas vezes, um elemento articulador vinculando a passagem de um a outro: "D. Esther suicidou-se", diz o narrador, em um parágrafo, começando o próximo com "Na mesa de café daquela pensão do interior, a moça da marinha nos disse que eram recém-casados" (NF, p. 9). Não há relações explícitas entre os dois fatos – o suicídio da sogra, a viagem a Minas Gerais – além da inconstância presente na consciência do protagonista. Esse procedimento é

notável em todo o romance.

Para além da transição entre tempos, o trabalho com a memória também traz “uma sombra que a constrange”, havendo “indicadores de que um movimento de recuperação de dados da memória envolve necessariamente cortes que produzem esquecimento” (Ginzburg, 2012c, p. 124). Aquilo de que se relembrava não é a integridade dos fatos. Entende-se, dessa forma, uma “dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado” que pauta a “falta de confiabilidade da memória” (Ricoeur, 2007, p. 425)¹⁷.

Há muitos momentos em que vêm à tona esse caráter parcial da rememoração: o protagonista reconhece não se lembrar “de José pequeno” (NF, p. 60), revelando como sua infância passou ao largo da vida do irmão; assume, ao encontrar uma carta da irmã caçula, Jussara, em que ela relata a adoção de um gato de rua poucos dias depois de o narrador voltar para casa, após a prisão e a tortura, não lembrar “do gato. Lembro de pouca coisa desses dias” (NF, p. 140); não consegue recordar-se da vinda dos policiais à casa quando foi preso, nem de alguém avisando-o do assassinato de Armando. O caráter duvidoso da memória é também discutido por ele: “É uma cena remota, meu pai com Armando, porque longe no tempo, e porque manipulável a distância por minha memória” (NF, p. 133). O protagonista confessa a possível manipulação da lembrança, expondo o terreno escorregadio por onde transita ao resgatar o que é distante e ao acomodar, no passado, os desejos do presente. Todas essas instâncias, espalhadas ao longo da obra, demonstram a incompletude da memória, aprofundando a impressão, já discutida, de que não é irretocável aquilo que Gustavo diz. A realização literária aponta para a incompletude do próprio sujeito ficcional, preso entre a inevitabilidade do presente e o sofrimento do passado.

Se as ações são vinculadas à vivência que proporcionam, o procedimento memorialístico, ao pairar sobre o presente com informações de outros períodos, tem a potencialidade de modificar a compreensão do que passou e do momento de onde a memória é recuperada.

¹⁷ Parte dessa discussão foi extraída de nosso artigo *Silenciosa violência em Não falei* (Silva, 2020), cuja abordagem faz parte desta pesquisa.

Lembrar, nesse sentido, é atividade em que há “ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (Gagnebin, 2006, p. 55). Não há meramente recuperação do passado, mas efeitos sentidos sobre a vivência atual do narrador que decorrem de tal procedimento. É o que se nota, ao fim do romance, no aparecimento de uma lembrança repentina. Entende-se que, na rememoração, há uma produção nova de sentido que atualiza os fatos de outrora, uma vez que “[...] o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (Benjamin, 1987c, p. 37). O narrador, ao começar a vasculhar o passado, descobre novos dados de história, como visualizável em “uma lembrança certa de setenta. Não sabia que tinha, mas ela está aqui, intacta. Dá aflição até, de tão viva, e não existia alguns dias atrás” (NF, p. 146). Sem a retomada presente dos fatos passados, esse momento, finalmente rememorado, não teria emergido na consciência; há uma reatualização da própria vivência, que passa, então, a acomodar um acontecimento antes esquecido¹⁸.

Não se pode falar, por tudo isso, em um procedimento memorialístico cartesiano, mas em uma incompletude constitutiva, visualizável nas mudanças de assunto e nos abandonos de um momento passado em favor de outro, que lampeja de repente. Esse processo, mais do que resgatar a vivência familiar e a juventude, levará o narrador às escavações de sua história. No contexto da nova condição, aposentado da exigência das obrigações, o vazio do presente passa a recuperar o do passado: “Após a agitação das despedidas, homenagens e encerramento de curso e antes do início de um novo aprendizado, novo trabalho, nova casa, vizinhança e cidade, vejo-me mergulhado num vazio que ecoa o que conheci ao sair da prisão” (NF, p. 83). O paralelismo entre esses dois momentos – aquele em que fora violentamente torturado e testemunhara tantas mortes e o momento atual em que a profissão não serve mais de trincheira para o sofrimento – demonstram a vinda à superfície de emoções sedimentadas, sinalizando a

¹⁸A discussão dessa memória específica está localizada no subcapítulo “Triação, silêncio, mutismo”.

necessidade de retorno aos escombros dos fatos mais violentos da experiência.

É preciso notar, nesse contexto, que o narrador do romance ocupa universos contrastantes, o que nos leva ao segundo ponto a ser discutido neste subcapítulo: a dualidade da figura narrativa. Sabe-se que Gustavo é graduado em Biologia, pós-graduado em Educação, linguista e pesquisador. Conforme sua vivência acadêmica, vinculada à paciência e à dedicação exigidas pelo procedimento científico, o narrador articula discussões reflexivas sobre as escolas brasileiras, afirmando que “Algo não funciona bem no motor da educação” (NF, p. 46). No mesmo sentido, expõe seu gosto pela palavra inesperada, postula a necessidade de se manter um dicionário para ser manuseado livremente em todas as salas de aula e afirma que “o próprio vocabulário da linguagem escrita auxilia a organizar o raciocínio” (NF, p. 103).

Essa formação é reforçada pelo amplo conhecimento cultural do protagonista. Ao longo da obra, sua palavra traz trechos de muitas literaturas, como *O círio perfeito* e *Beira-mar*, de Pedro Nava (1983, 1985), citadas em especial nos momentos de recordações das vivências familiares na obra, e o poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto (2008), em que o narrador relata uma conversa com a filha, ainda na infância, quando a ensinou a ler poesia. Sua discussão sobre a violência, no contexto da narrativa, é mediada por reflexões sobre *Infância*, de Graciliano Ramos (2012), e da crônica de João Ubaldo Ribeiro (2003), “Porrrada também é cultura”. Há outras várias referências à literatura, à música e ao cinema, atestando a posição intelectualizada do narrador.

Como demonstram as instâncias em que o texto artístico é penetrado por um entendimento subjetivo do narrador, como é o caso da violência, observada por ele na literatura por ser vinculada às vivências próprias, sua racionalidade não é absoluta. Há outra entonação que compõe sua voz. Ao mesmo tempo em que permanece o profissional metódico, Gustavo se reconhece como alguém “desorganizado, esquecido” (NF, p. 20), apontando sua organização como traço apenas aparente, “porque é assim que minha relação com o mundo se tornou,

sem jamais transformar-se em minha natureza” (NF, p. 21). O caos interno é mascarado, perante a sociedade, com uma rígida disciplina profissional; em seu cerne, entretanto, a desordem é imperativa. É esse lado desviante aquele que acolhe o fantasma da esposa morta e não se assusta quando, “na cama, sua voz me chama” (NF, p. 32); é ele que vincula os termos “Militar e morte” (NF, p. 25) ao se lembrar de um casal, formado por uma oficial da marinha e um idoso adoecido, e resgata, inadvertidamente, o assassinato de Armando; é ele quem encontra nos cemitérios um lugar de apaziguamento das dores que carrega, levando a filha, ainda pequena, para visitar esse espaço, onde, diz o narrador, “seu riso não me machucava” (NF, p. 34). Esses traços – o turbilhão subjetivo, as alucinações, a não-superação do passado traumático e o apaziguamento das dores perto dos mortos – apontam para a natureza complexa do ser ficcional, que não é apagada pela racionalidade, mas antes coexiste com ela, desafia-a.

Nesses termos, na narração empenhada ao longo do romance, o narrador busca elaborar as lembranças e os fatos cerebralmente, refletindo sobre a linguagem, tentando recordar a ordem dos acontecimentos e buscando colocar em termos claros aquilo que pensara durante as sessões de tortura, mas sua tentativa é frustrada por algo que foge à expressão racional, manifestando-se na irregularidade da escrita: uma consideração linguística sobre o termo “assinalar” é encaminhada para a discussão do “signo da traição” (NF, p. 69); um diálogo com a filha, Lígia, que diz terem eles finalmente chegado ao poder na presidência (asserção questionada pelo pai), resulta na revelação de pesadelos em que o poder “tritura e esmaga, como os ferros de abortar” (NF, p. 48), descrição que evoca o contexto da tortura. Essa composição narrativa sugere a condição traumática e a impossibilidade de um testemunho linear da violência e das perdas sofridas. Sob a racionalidade, há uma vida subjetiva intensa e atormentada.

O narrador afirma, a certa altura, que precisa “mais do que o ar, para minha sanidade e sobrevivência, desenhar os contornos do que é disperso, ensinar os limites, as categorias, filos, famílias, espécies, conter a confusão insuportável da vida em elementos apreensíveis ao meu desamparo” (NF, p. 116). Está evidenciada, dessa maneira, como

a profissão fora refúgio para o desordenamento da subjetividade; espaço de acolhimento para o desamparo. Também fica expresso o desejo de utilizar o procedimento de categorização da ciência – a biologia dos filos, famílias, espécies – para classificar as emoções e a própria história. Tentativa semelhante de higienizar e organizar a vida é pensada quando o narrador diz, quanto ao passado:

eu procuro meus erros, vou chutando pedras e desentocando baratas, dando com teias de aranha na cara e indagando a cada marco quereste pomposo, você ainda me serve?, manteve-se rijo, emite luz, faz barulho, serve ao menos de pilar para sustentar quem o faça, ou já foi carcomido pelo aplauso e qualquer peteleco te leva barranco abaixo ao rio manso e barrento dos satisfeitos? (NF, p. 16.)

O trecho aponta para uma necessidade aguçada de organização interna. O uso das imagens de “baratas” e “teias” implica vinculação entre passado e sujeira, impressão corroborada pelas passagens em que fala de si mesmo depois da tortura, quando o narrador se defina como “meio sujo e amarfanhado” (NF, p. 141). As aranhas e as baratas podem ter relação direta com esse período, quando ele se sentia “permanentemente sujo, era alguma coisa com cheiro e suor” (NF, p. 141).

Os termos usados para o enfrentamento da vida pregressa são reveladores: “chutando” e “desentocando”, de modo a evitar o “rio manso e barrento dos satisfeitos”. Há uma tentativa de criar um passado mais cartesiano e limpo, por um lado, sem pedras ou baratas; por outro, há uma forte autocritica, uma necessidade de autopunição e diferenciação entre si mesmo e os outros, estes “satisfeitos”. Do passado, quer apenas o que ainda for útil, afirmando se desfazer do resto. Entretanto, essa afirmação é posta à prova pela rememoração, pois esses resquícios surgem, são o caminho seguido gradualmente pela memória. Ainda que demore a abordar a violência sofrida e a traição a Armando em detalhes, discussão reservada à parte final da narrativa, os eventos anteriores deixam entrever, no fundo, essa realidade. A complexidade e o caos irrompem, na contramão do que deseja o narrador.

Ginzburg (2012a, p. 34) afirma que, havendo dor envolvida, “as categorias organizadas do pensamento institucionalizado mostram seus limites e a ideia de que é possível olhar tudo a distância com neutralidade, frieza ou objetividade, pode cair por terra”. É isso que se pode observar no romance: uma tentativa de racionalizar a emoção, a violência, o trauma, o que falha à medida que esses elementos, constitutivos da linguagem romanesca, perfuram o signo racional de dentro para fora, deixando expostas as suas limitações. Na obra, a organização interna é negada tanto pelo caleidoscópio de memórias e reflexões por meio do qual a narrativa é composta como pela descida a temáticas que retomam as baratas supostamente desentocadas, revelando o sofrimento escondido por Gustavo durante tantos anos. Para se aproximar do passado, o narrador precisa reconstituir o feio e o impronunciável, sendo preciso colocar as pedras, as baratas e as teias de volta no lugar e enfrentá-las naquilo que representam.

Nesse ponto, chegamos à terceira temática pertinente à discussão do narrador aqui desenvolvida: a não-superação do passado, manifestada como culpa e melancolia. Os dois sentimentos apontam para um acorrentamento da subjetividade à vida perdida.

A culpa, conforme o entendimento freudiano, resulta de dois processos. Primeiro, o indivíduo, interpelado por uma autoridade externa, sente medo de ser castigado por determinado comportamento considerado mau, praticando-o às escondidas ou deixando de praticá-lo. Ao internalizar esse mecanismo da reprimenda perante ações indevidas, o sujeito passa a lidar com os tensionamentos entre o Eu, instância de manifestação da subjetividade individual, e o Super-eu, parte da consciência responsável pela repressão de desejos, perversões e comportamentos condenáveis. No processo de socialização, então, quando a autoridade externa é constituída internamente pelo Super-eu, que “atormenta o Eu pecador com as mesmas sensações de angústia e fica à espreita de oportunidades para fazê-lo ser punido pelo mundo exterior” (Freud, 2010, p. 61), o indivíduo passa a sentir culpa por tudo aquilo que, de alguma forma, exacerba as normas do núcleo social em que se insere.

Em *Não falei*, a culpa do narrador protagonista, perante a morte do cunhado, é evidenciada desde o título do romance, com a necessidade de dizer que não falou. Ele logo explica: “Falaram que falei e Armando morreu” (NF, p. 8). É interessante nos determinos na constituição das orações coordenadas desse período. Em lugar de evidenciar ou omitir inteiramente a ligação entre “falei” e “Armando morreu”, o narrador opta por um entrelugar de onde se pode perceber tanto o mecanismo da culpa como uma tentativa de isentar-se dele. Ao invés de utilizar elementos coesivos mais típicos da oração coordenada sindética conclusiva, como “por isso”, “então”, “por essa razão”, que tornariam mais simples a recuperação da vinculação entre os dois períodos (falei, *por isso* Armando morreu), o protagonista escolhe o “e”, utilizado em orações aditivas. Decerto que se pode recuperar o sentido conclusivo, mas o procedimento de dificultar a compreensão, por um segundo que seja, sugere a contenda do próprio narrador em admitir a possibilidade de ter entregado o amigo. Como se colocasse lado a lado dois fatos sequenciais, mas não necessariamente inter-relacionados, Gustavo tenta tornar mais turva a relação entre “falei” e “morreu”.

Nesse mesmo trecho, fica evidenciada a perspectiva que será adotada por praticamente todo o romance quanto à culpa: “Falaram”, o narrador diz, sem, nesse primeiro momento, determinar quem, onde ou quando, deixando claro, todavia, que é externamente que encontra a origem da acusação. As reprimendas são muitas, sendo atribuídas a amigos que se afastaram, depois da ditadura, e a olhares recebidos. Duas são descritas na obra: a de Luiza, namorada de Armando, que parece tentar tranquilizá-lo por ter falado ao dizer que “nem todos resistem” (NF, p. 9), e a de D. Esther, mãe do revolucionário e de Eliana, ao afirmar que “Armando confiava em você mais do que em mim mesma” (NF, p. 9). Essas alegações, a serem entendidas no contexto das mortes de Eliana e de D. Esther, pesarão ainda mais sobre o narrador. Mais tarde, também o filho de Armando e Luiza, Renato, com quem Gustavo tinha uma relação tensa, por ver no jovem os defeitos do cunhado e a cotidiana recordação da perda sofrida, morre preocemente em um acidente de carro. Por ter sido deixado aos cuidados do narrador, a quem já fora atribuída de alguma forma a morte do pai, o

falecimento do filho é mais uma camada no empilhamento de culpas que explica a necessidade do protagonista de reafirmar repetidamente que não falou.

Apesar de ser sempre apontada em decorrência da palavra alheia, a culpa é vivida no mundo subjetivo, havendo, da parte do narrador, uma “tentativa de eximir-se, obsessivamente, do fato de não ter entregado o cunhado à repressão institucionalizada pela ditadura civil-militar” (Cruz, 2017, p. 88). Nesse sentido, Gustavo se culpabiliza mesmo na ausência da acusação externa; a culpa é reatualizada pela própria subjetividade, em que reside imensa necessidade de punição, segundo apontado por Freud (2010). Essa é a conclusão a que leva o processo de rememoração, pois o narrador percebe a irrelevância da palavra alheia para a culpabilização de seu próprio eu, concedendo que, “Tudo ajuntado assim, lembranças e não lembranças, começo a pensar que estive errado. Talvez jamais alguém tenha me considerado um traidor a não ser eu mesmo” (NF, p. 143-144). Tal percepção, de que fora a sua interpretação a responsável por ver, nos outros, as acusações, sugere que a culpa foi vivida *internamente* antes de encontrar repercussões externas, o que está expresso em “Qualquer bater de asas de borboleta no Japão teria ocasionado a formação da história da minha traição dentro de mim” (NF, p. 144). Apesar da renovação do entendimento da própria culpa, há, no entanto, a manutenção das hipóteses, em “talvez” e “teria”, que mantém aberta a leitura e indica a incerteza sob a qual é constituída toda a obra.

A culpa do narrador, ao se antecipar à acusação, residindo na subjetividade antes que seu crime tivesse sido delineado pelo outro, pode estar vinculada a três explicações: à certeza de ter entregado Armando, à incerteza quanto a ter entregado ou não e, por último, à culpa do sobrevivente. As duas primeiras possibilidades são indissolúveis ao longo da narrativa, uma vez que há o esforço constante do narrador em isentar-se de ter sido o traidor, ao mesmo tempo em que alude, por diversas vezes, ao signo da traição. A ambiguidade é mantida.

Por ora, interessa a condição da personagem como sobrevivente de uma situação profundamente traumática. Nesse contexto, a culpa pode ser decorrente do fato de ter podido seguir a vida, enquanto

Armando teve a sua interrompida. Essa leitura, já realizada por Cruz (2017), deriva de uma circunstância emocional decorrente de situação extrema, em que o sobrevivente sente-se culpado por ter permanecido vivo (Seligmann-Silva, 2005). Em Gustavo, essa reflexão surge de muitas formas: ao falar de Francisco Augusto, formado em medicina, mesmo curso do cunhado, o narrador diz que ele é “um bom clínico, como Armando, duvido” (NF, p. 12); ao ler seu jornal, revela começar pela página de esporte, “hábito de Armando que incorporei” (NF, p. 15); ao descrever o amigo, diz que ele “é um que nunca morria” (NF, p. 134). Essas construções sugerem a qualidade da culpa ao incorporarem o cunhado ao dia a dia e ao imaginarem-no vivo.

Esses excertos também manifestam outro dispositivo psíquico que, junto à culpa, indica a não-superação do passado: a melancolia, que mantém no presente a dor da perda dos entes queridos, como evidenciado nos trechos nos quais o protagonista fala sobre Armando. Segundo a psicanálise, o estado melancólico corresponde a “um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima” (Freud, 2016, p. 209). O indivíduo que manifesta esse quadro, diferentemente daquele que atravessa o luto, é incapaz de substituir o objeto perdido – a que estava ligada a libido – e dissipar o próprio sofrimento. O desinteresse em buscar novas relações com o mundo resulta de uma apatia que não encontra motivação sequer no próprio eu.

A atribuição desse estado patológico ao narrador de *Não falei* decorre de algumas razões. É possível observar como ele cultiva, no presente, mais de trinta anos depois das mortes que assolaram sua vida, uma solidão em que mesmo os contatos profissionais são limitados. Ao longo de todo o romance, a única personagem que transita pela casa dos pais, onde o protagonista vive desde sua soltura, em setenta, é José, o irmão pródigo que retorna para recuperar lembranças do imóvel; a relação entre os dois é antes sinal de boa educação entre dois antigos conhecidos do que de amor fraterno. Mesmo a filha do narrador, Lígia, e sua neta, Marta, não se integram ao dia a dia do idoso, a quem resta discutir consigo mesmo em sua “casa vazia” (NF, p. 10). Kristeva

(1999, p. 55) afirma que “o melancólico é um estrangeiro na língua materna”. Uma tal noção em muito assemelha à frase do próprio narrador, que diz, ao voltar para casa depois da prisão: “eu é que era um estranho ali e em qualquer lugar” (NF, p. 141).

O protagonista também manifesta um apego aos mortos, nunca substituídos em sua vida por outros ciclos de contatos. Gustavo não se casa novamente, sequer cogita estar em uma relação, admitindo ter perdido o desejo sexual¹⁹; a única amizade que menciona, no presente da narração, é obtida pela via profissional. Eliana e Armando ocupam os mesmos lugares que tinham no emocional do narrador antes de suas mortes: a mulher amada, de quem ele tem frequentemente alucinações, e o cunhado e amigo de quem sente saudade, por não ter mais “um contraponto, um irmão e nossas brigas” (NF, p. 70). Essa lacuna, mantida na vida do aposentado, demonstra que o trabalho do luto não foi jamais completado ou superado.

Ao analisar a melancolia na obra, Enders (2015, p. 36) observa como, diferentemente do entendimento freudiano da questão, que atribui ao melancólico uma incapacidade de prosseguir com qualquer aspecto da vida que seja, Gustavo se dedica a uma vida profissional ativa por muitos anos, sendo “reconhecido por sua competência e visão vanguardista da educação”. A explicação da pesquisadora deriva do entendimento de Paul Ricoeur sobre o fenômeno. Para o teórico, haveria, contra a melancolia, alguns antídotos eficientes que estabilizariam de alguma forma o humor: “a alegria, o humor, a esperança, a confiança e também... o trabalho” (Ricoeur, 2007, p. 90). Há, desse modo, uma saída, encontrada por Gustavo, em que a melancolia não toma de assalto toda a vida. No presente da narração, entretanto, retirado o antídoto, ela retorna fortemente, sendo manifestada no vazio sentido e na aparição mais frequente dos fantasmas do passado.

Os traços da narração apontados até aqui – o caráter memorialístico da obra, a dualidade da figura narrativa, a culpa nascida da morte de Armando e a melancolia, em relação ao presente – têm como

¹⁹A anestesia sexual, ou falta de desejo, é uma condição comumente vinculada à melancolia (Freud, 1966).

horizonte o contexto violento da tortura sofrida em 1970. Ao longo do romance, a rememoração direciona o narrador à sala de interrogatório, onde foram gerados os acontecimentos aterradores que resultariam na narração e na personalidade desiludidas desse sujeito no presente.

CAPÍTULO IV

A VIOLÊNCIA NO ROMANCE

4.1 A tortura

No romance em análise, a tortura é incontornável para a compreensão das tragédias pessoais que atingiram o narrador-protagonista. Para discutir a temática, de grande impacto na composição literária, serão observadas a representação da ditadura militar na obra, as particularidades da tortura política, a experiência particular do protagonista quando submetido a esse método e, por fim, as consequências, físicas e psíquicas, decorrentes da violência sofrida.

Antes de se ver impotente perante a enxurrada de eventos traumáticos de setenta, Gustavo tornou-se diretor de um grupo escolar e se casou com a namorada de juventude, Eliana, saindo da casa dos pais. Durante esse período, nasceu sua única filha, Lígia. A vida pessoal trilhava, então, o caminho esperado. Nos anos seguintes, no entanto, o choque advindo da introdução dos militares em sua história modificou definitivamente o futuro.

Mais tarde, o narrador vai se considerar descuidado, culpando-se por não ter previsto “pontos de contato, apenas de atrito” (NF, p. 112) entre ele e o governo. Esse descuido é considerado também em vista do trabalho: ao mesmo tempo em que assume estar “mobilizado, abrigando gente, escondendo armas, discutindo a revolução que viria”, o aposentado conjectura que ele e Eliana, à época psicóloga do Hospital das Clínicas, conviviam “de perto com loucos e crianças, o que, penso hoje, nos permitia uma visão de mundo onde a ditadura e a revolução eram menos determinantes do que no coração de nossos amigos” (NF, p. 108). O fato de ele e a esposa terem trabalhado com figuras comumente excluídas das decisões sociais os cegou para os riscos que assumiam. Dessa forma, apesar de ambos terem sido favoráveis à luta antiditatorial, o que fica claro com a menção do narrador à “revolução” (terminologia que implica uma posição ideológica de inspiração marxista), eles estavam, em um primeiro momento, às margens do furacão

que se tornara a disputa política brasileira; conscientes, mas desatentos. O desastre os atinge com toda a intensidade em 1970.

Antes desse ano, no entanto, a vida em sociedade já apresentava seus desafios. Gustavo revela que ele e Eliana trabalhavam “muito, ambos sob as asas de um estado cada dia mais claustrofóbico” (NF, p. 108). Na descrição, há impressão sensorial de sufocamento, implicada no uso do adjetivo “claustrofóbico”, revelador do controle exercido pelo regime ditatorial sobre a vida da sociedade. Pode-se visualizar ideia semelhante na descrição do período em “E o medo, um medo enorme pairando no ar, fumaça densa e incolor nos separando, controlando a fala, contendo alegrias simples. Uma catarata coletiva” (NF, p. 88). A descrição do medo como “fumaça densa e incolor” sugere um nível de intoxicação que pauta, novamente, a perspectiva da inalação rarefeita e da dificuldade física de respirar. Ao separar os homens e controlar sua fala, essa fumaça torna um ato orgânico e inconsciente uma dificuldade. O último trecho também traz a ideia de incompreensão daquilo que estava acontecendo com o País: a catarata coletiva utiliza metaforicamente a perda da visão cristalina para representar a falta de informações e a alienação em que viviam os cidadãos brasileiros. Dentro eles, destaca-se o próprio Gustavo, incapaz de prever a dimensão do perigo que o circundava.

A ditadura ainda é descrita como “tempos de confusão, toda fala era truncada, toda gente suspeita” (NF, p. 141). Existe no trecho a ideia de um estado de coisas anormal e incompreensível. Os “tempos de confusão” são turvos e é desse modo que a fumaça mencionada anteriormente é exitosa em separar os indivíduos: sem saber exatamente o papel de cada um, nem suas filiações, era necessário prevenir-se contra todos. O momento era “fértil para paranoias em geral” (NF, p. 144).

O momento constituído literariamente pelo protagonista vincula-se à escalada da repressão durante a governança de Garrastazu Médici, em especial a partir de dezembro de 1968, quando o AI-5 foi promulgado. O período entre 1969 e 1974 ficaria marcado pela alcunha

“anos de chumbo”²⁰, quando toda a oposição fora violentamente combatida com estratégias de guerra que envolviam o interrogatório sob tortura, o assassinato de inimigos políticos e a infiltração de agentes do Estado ou de militantes corrompidos no cerne das organizações revolucionárias. Os principais grupos armados de combate à ditadura tiveram seus líderes assassinados a partir de 1969²¹, enquanto o Partido Comunista do Brasil (PC do B) teve sua guerrilha no Araguaia masacrada pela ação do Exército Brasileiro em 1973 (Godoy, 2014). Nesse período, com o estabelecimento de um poder paralelo, os agentes da ditadura

podiam utilizar os métodos mais sórdidos, mas contavam com o manto protetor representado pelo AI-5 e pela autoridade absoluta dos mandatários militares, incluindo-se aí a suspensão do direito de *habeas-corpus*, a formalização de decretos secretos e a edição de uma terceira Lei de Segurança Nacional (DL 898), introduzindo prisão perpétua e até mesmo a pena de morte para opositores envolvidos em ações armadas que tivessem causado morte (Brasil, 2007, p. 22).

Compreender esse contexto de tensionamentos e de extrações do Estado brasileiro auxilia na leitura da obra contemporânea. Pode-se notar, na esteira das considerações históricas, a razão para a paranoia mencionada por Gustavo, que tinha sua raiz no fato de os militares infiltrarem aliados para a vigilância de espaços tidos como subversivos. O sufocamento, assim como o truncamento da fala, eram, dessa maneira, vivências cotidianas relacionadas ao risco constante de se ver traído pelo outro. Mesmo aqueles que não tinham envolvimento direto com as organizações de combate à ditadura, como era o caso do narrador, temiam que uma palavra os entregasse e promovesse sua prisão arbitrária.

²⁰Mencionamos, anteriormente, trecho significativo em que o narrador revela um “um chumbo que faz pender meus pensamentos para lá, trinta e quatro anos atrás” (NF, p. 125), em possível alusão a esse período.

²¹Nesse mesmo ano, a ALN (Ação Libertadora Nacional) perde Carlos Marighella e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) vê fuzilado o líder Carlos Lamarca.

É o que se pode perceber em um trecho atribuído a um “outro como eu”. Ao longo do romance, o protagonista intercala a voz própria, no presente, com a fala de sujeitos cujas identidades não são expostas. Fica clara, nesses trechos, uma identificação – seja pela profissão, seja pela vivência da ditadura civil-militar – entre Gustavo e esses outros indistintos, que expõem, na comparação já evidenciada em “como eu”, algo sobre o narrador. Pode-se entender cada um desses relatos como manifestação geracional e compartida entre todos aqueles que viveram o período autoritário. Em um desses trechos, o temor do período é definido:

Era um sentimento de medo muito grande. Para você ter uma ideia, eu, quando ia embora para casa, eu descia do ônibus uns três ou quatro pontos antes, procurava pegar uns caminhos diferentes, toda noite, com medo de ser seguido, de ser preso.

A escola era visitada diuturnamente pelas forças repressivas porque eles queriam alunos. Então começavam a ter uma série de exigências que precisava ter a fotografia de todo mundo, isso também nos prédios, nos condomínios, era uma loucura.

outro como eu – conversa recente (NF, p. 127)

A linguagem do trecho traz algumas pistas de uma conversa oral, como a repetição do sujeito em “Para você ter uma ideia, eu [...], eu descia do ônibus”, e traz a percepção de um *outro* envolvido na vida educacional, impressão corroborada pela escolha de palavras como “diuturnamente”. Apesar dessas considerações possíveis, o contexto em que o depoimento é colhido não é discutido, sendo possível, talvez, a intromissão da jornalista Clarice ao longo da narração. Sua existência, de toda forma, reforça as descrições trazidas pelo narrador ao pontuar instâncias da ação anormal e opressiva do regime militar: a vigilância constante, a perseguição a estudantes, o medo como instrumento político. Também fica evidente a paranoia e o temor constante de ser capturado e preso, que modifica a rotina e faz com que o sujeito passe a tomar precauções para evitar o aprisionamento.

O narrador descreve esse momento com suas próprias palavras em seguida, dizendo que “Havia cartazes espalhados pela cidade com fotos dos terroristas, os jornais alertavam para as forças subversivas, a televisão exibia os ex-guerrilheiros arrependidos, andava em um ar esquizofrênico, tudo e todos éramos vigiados” (NF, p. 127). A obra representa como o conflito ideológico e armado passou a orientar toda a ação do governo militar, afetando diretamente a vivência dos cidadãos, bombardeados com informações que colocavam a oposição como inimiga a ser combatida.

Os destinos de Gustavo e Armando, em 1970, estão concordes com os acontecimentos dessa realidade. À época, a tortura era a linha de frente para obtenção de informações pelo governo²² (Godoy, 2014, p. 231), e o fuzilamento, a que o guerrilheiro foi possivelmente submetido, como fica claro em “morreu nas balas dos militares” (NF, p. 8), era uma estratégia comum ao assassinato de opositores (Comissão de Familiares, 2009). A ausência de uma descrição mais precisa da morte do militante pode implicar uma estetização, pelo discurso literário, do dado da realidade de serem os assassinatos nunca assumidos ou descritos pelo regime. Quanto ao espaço de realização dessas violências, sabe-se que São Paulo, onde viviam as personagens, abrigava o DOI-CODI com o maior número de denúncias de tortura registradas durante o regime militar – estima-se que mais de 5000 presos passaram por lá e pelo menos 50 não saíram com vida (Comissão Nacional da Verdade, 2013).

Apesar dessas articulações possíveis, sabe-se que a obra literária, em sua narração em primeira pessoa, focaliza primariamente as perdas do narrador e suas reminiscências. Possivelmente por essa razão, o romance veicula, de forma significativa, mais referências aos militares (mencionados 21 vezes) do que à própria ditadura (1 menção direta), sendo comuns os eufemismos “tempos”, “tempo” e “período” para se referir ao momento histórico. Há, dessa forma, uma personalização do regime, representado não tanto em sua face política, mas

²²Mais tarde, a preparação dos guerrilheiros para suportar o flagelamento físico tornaria essa estratégia menos efetiva, de modo que outros caminhos táticos – como a perseguição, a tocaia e a cooptação de revolucionários – seriam utilizados.

antes como momento de sofrimento causado por homens, militares, torturadores²³.

Essas escolhas advêm do relato em primeira pessoa, de um narrador que não era envolvido diretamente no embate político. Sua experiência é marcada centralmente pela violência sofrida durante a tortura. A subjugação corporal exerce empuxo em sua mente, mesmo depois de tantos anos, a ponto de ele admitir “não conseguir sair daquela maldita prisão onde não falei” (NF, p. 126). Há permanência no ambiente da imposição da dor. A tortura, como manifestação da violência, apresenta-se como inapagável e incontornável na composição da obra literária e na elaboração subjetiva de seu protagonista.

Em termos históricos, o emprego desse método de investigação, diferentemente do desmembramento instantâneo entre corpo e cabeça de outros tempos, visava a uma excruciente secessão entre mente e corpo, servindo ao “interrogatório de presos e como instrumento de terror e controle” (Godoy, 2015, p. 53). No contexto da ditadura civil-militar, esse método integrou “uma cadeia de ações altamente planificada e hierarquizada, apoiada em autojustificativas ideológicas e objeto de pesquisa e treinamento específicos, inclusive com a participação de médicos e psicólogos” (Kolker, 2010, p. 175). Os militares foram treinados para torturar, portanto, e nessa rede de apoio envolveram-se profissionais que poderiam traçar vias pelas quais o corpo humano sofreria o máximo possível sem perecer.

Entendida como prática estatal que visava à “alienação total de nosso corpo, tornado estrangeiro a nós, e nosso inimigo de morte” (Pellegrino, 1982, p. 3), a tortura visava obter a dissidência entre a matéria corpórea e a mente pelo uso deliberado, prolongado e incisivo de violência. O objetivo dessa estratégia era a interceptação de informações sensíveis sobre os movimentos revolucionários e os grupos oposicionistas ao Estado autoritário. Dentro da sala de tortura, tanto algozes como vítimas sabiam que a carne poderia tornar-se a responsável pela traição do sistema de crenças, em que repousava não

²³Parte dessa reflexão advém de nosso artigo *Silenciosa violência em Não falei* (Silva, 2020).

somente a ideologia, mas toda a existência subjetiva. Assim, ao lançar as terminações nervosas com métodos receitados para a catalisação da dor, a prática buscava impedir ao sujeito a concepção de outra realidade que não a vivência imediata do sofrimento corporal, o que reduziria a gravidade das teorias, convicções, filiações e lealdades, possibilitando a obtenção de informações sobre os movimentos antagônicos do regime ditatorial. O corpo submetido à tortura, “um corpo roubado ao seu próprio controle; corpo dissociado de um sujeito, transformado em objeto nas mãos poderosas do outro” (Kehl, 2010, p. 130), poderia ser o responsável pela morte dos companheiros.

No romance, a tortura é encoberta por uma sombra que mantém difusa a sequência de fatos que levaram a ela. Quanto ao contexto em que foi aprisionado, o narrador confessa:

Não recordo dos policiais me tirando de casa, nem da chegada na prisão. Imagino que as celas fossem embaixo, pois sei que subia para os interrogatórios. Acho que havia sol, onde ficávamos presos. Lembro do barulho da porta da carceragem abrindo-se, e um frio tomando o estômago, a vontade de vomitar. Lembro que não falei (NF, p. 143).

As incertezas compõem o excerto. Gustavo não lembra os acontecimentos que o levaram à prisão, nem a espacialidade em que ficou preso. Situa apenas a subida até o ambiente de tortura e o sentimento que advinha da abertura da porta. Com base nas esparsas memórias, parece que, à exceção dos momentos que antecediam o encontro com seus torturadores, o resto do tempo no cárcere tornou-se um amontoado de acontecimentos indistintos, pouco detalhados. A presença do sol é suposição, “Acho que havia sol”, talvez motivada pela lembrança da iluminação da cela, talvez pelo sentimento recuperado da pele aquecida. Em todo caso, tudo aquilo que é reconstituído é vivenciado corporalmente: os passos, o barulho da porta, a presença do sol, que correspondem aos sentidos tato, olfato, visão/tato. O frio no estômago e a ânsia de vômito, sensações internas, são a revelação da expectativa da consciência no contexto de aprisionamento e tortura, quando o corpo passa a antecipar o instante da dor, rejeitando-a emocional e fisicamente.

Quanto à tortura sofrida por um paciente uruguai durante a ditadura que atingiu também aquela pátria²⁴, o psicanalista Marcelo Viñar (1992, p. 23) aponta o espaço de realização da prisão e das agressões como “mundo da obscuridade, do silêncio e dos barulhos insensatos, onde o tempo é outro, onde o corpo é outro, onde tudo muda para uma ordem e lógica nas quais não somos mais nada”. Essa descrição pode explicar a razão por que é tão difícil a Gustavo situar a temporalidade da memória. Igualmente, pode-se entender por que, em um mundo de “silêncio” e “barulhos insensatos”, as expressões externas ao corpo são tão impactantes. A ausência de acontecimentos, no interior da cela, só pode ser sucedida pela quebra do silêncio que prevê a tortura. O medo, companheiro convicto durante a espera, assim como os próprios métodos de violação corporal, embaralham a mente; permanecem, no entanto, as sensações.

Quanto ao trecho anterior, ainda em análise, há apenas dois períodos que abarcam a rememoração afirmativa, e eles estão dispostos em sequência: “Lembro do barulho da porta da carceragem abrindo-se, e um frio tomando o estômago, a vontade de vomitar. Lembro que não falei”. O segundo deles, em especial, é crítico à narração, por sugerir a não delação. A disposição das duas orações, próximas como estão, pode indicar, por um lado, um processo genuíno de rememoração, que traz ao presente os instantes antes da tortura e, logo depois, a postura do sujeito durante as sessões de opressão do corpo; e, por outro, um processo cerebral buscando tornar mais crível a segunda lembrança pela existência da primeira. O impasse, que coloca em questionamento a validade do discurso narrativo, é mantido ao longo do romance, sendo a resistência ou não à tortura a questão originária da obra.

Antes de adentrar as implicações psíquicas relativas à postura de Gustavo perante os torturadores, é preciso materializar tanto a violência como seus efeitos, de modo a compreender, de início, como ele recupera aquela vivência e quais consequências, físicas e mentais,

²⁴Segundo Barreto (2014, p. 100), “o Brasil não só exportou conhecimento de violência policial e militar como também fazia parte de uma conexão com outros órgãos de repressão situados nos países do Cone Sul”.

ela causa à vítima. Há apenas um trecho que endereça, vivamente, as ações realizadas pelos torturadores na sala de interrogatório e o sofrimento físico do narrador:

Com toda a força do espírito transformar os algozes em animais, não deixar a menor brecha, não conversar sobre Pelé. Coisa impossível, não conheci um que tivesse sido capaz. E então, junto com o medo, a vergonha toma conta de nós. Porque é feio. O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem, o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que via, esquecer. Éramos todos homens, impossível apagar de meus neurônios essa informação. Éramos homens" (NF, p. 120-121).

A voz narrativa adota a primeira pessoa do plural, implicando coletividade entre os torturados, em “E então, junto com o medo, a vergonha toma conta de nós”, e entre todos os envolvidos naquela cerimônia pavorosa, em “Éramos homens”. A tentativa de transformar os agressores em animais prova-se inviável, como se demonstra na última asserção, tanto pela impossibilidade de resistir ao diálogo como pelo reconhecimento de que tinham sido homens aqueles a praticarem os vis atos descritos. Daí parece emergir a vergonha anunciada pelo narrador: o fato de os torturadores terem momentos de normalidade, falarem sobre futebol e serem capazes de levar a cabo o horror da tortura. Como vítima, é preciso acomodar, na consciência, a ideia de que homens podem ir muito além do que se concebia como crueldade e continuarem homens. A organização do parágrafo é reveladora, nesse sentido: no início e no fim do processo, a lembrança de que são homens os envolvidos. No meio, a tortura como algo que modifica o entendimento do que é ser um homem para o narrador; a vergonha de dividir com aqueles seres, amantes de Pelé, a humanidade.

Os testemunhos de cenas violentas não devem ser entendidos “como uma descrição ‘realista’ do ocorrido”, pois “testemunha-se – sempre, diria Walter Benjamin – uma cena traumática. A impossibilidade de uma tradução total da cena vivenciada é um dado a priori”

(Seligmann-Silva, 2005, p. 10, grifo do autor). É nesse sentido que entendemos a ausência de linearidade ou de cronologia de eventos na descrição da tortura. A desordem atinge a linguagem. Em lugar das vírgulas que separam termos de mesma classificação sintática, há oscilação entre núcleos nominais e verbais, como “sangue, apanhar, a risada”, que apontam para uma percepção entrecortada dos acontecimentos, marcada pelos sinais de pontuação. Mesmo entre os núcleos nominais existem mudanças significativas: em “o prazer de bater, o rosto dos homens, sangue”, a supressão do artigo e dos adjuntos em “sangue” sugere não-especificidade, abundância e indeterminação; o sangue como algo cuja origem, no corpo da vítima, é indistinguível. O mesmo procedimento é visto mais à frente, em “a risada, um teatro, vômito”, implicando, mais uma vez, o vômito indeterminado, talvez como algo que se esparrama no espaço. Além dessa desordem, a nível sintático, a oscilação entre percepções visuais (“o nariz com cravos”), auditivas (“os meus gemidos”) e subjetivas (“o medo de morrer”) evidencia uma consciência confusa, martelada por imagens embaralhadas do passado.

É possível ainda apreender a descrição – assim tratada por não haver tempo demarcado ou sequência de eventos, existindo suspensa na memória – em três eixos: a apreensão da vítima, dos torturadores e do espaço. No que diz respeito ao narrador, pode-se relacionar a menção a “sangue”, “vômito”, “os meus gemidos”, “o meu teatro”, “não aguentar mais”, “o medo de morrer”, “chorar e tentar não enxergar o que vi”, “não entender o que via”, “esquecer”. Nesses termos, está definido o desespero de um homem que teme a morte, sofre profundamente e tem dificuldades em conciliar o que acontece externamente com as crenças internas, motivo por que não entende o que está acontecendo. A tortura é inconcebível, incompreensível, e ele tenta esquecê-la.

Acerca dos torturadores, há “O prazer de bater”, “o rosto dos homens”, “a risada”, “o cansaço dos homens que batem”, “o suor deles”, “a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada”, “o nariz com cravos”, “seus dentes tortos”. A maioria das percepções dos torturadores advém da visão da vítima. Quase a totalidade das palavras que

os distinguem ressalvam o detalhe, aquilo que é absolutamente cotidiano, com termos que comunicam sobre o pasmar do interlocutor ao ver, nesses homens, de cravos e vestes mal apanhadas, “o prazer de bater”.

Quanto ao espaço, há apenas uma informação: “aquela luz balançando”. A escassez de dados sobre o ambiente de realização da tortura, concordante com a árida descrição da cela onde o narrador ficou preso e dos acontecimentos durante aquele nefasto período, aponta para um entendimento de mundo que se resumia a si mesmo e aos torturadores. Se o “eu” do trecho não tem corpo (sendo interessante, nesse sentido, que o sangue seja simplesmente “sangue”, não “meu sangue”, o que sugere uma ausência de identificação com o próprio corpo e seus fluidos), os torturadores, ao contrário, existem como seres materializados na cena. Nesse sentido, a descrição, conforme composta pelo protagonista do romance, reproduz a percepção da tortura como “a perda do sentido do tempo e do espaço” (Boff, 1987, p. 12-13), em que se estabelece uma relação entre uma presença invasora, a do torturador, “encarnada em uma presença”, e um reconhecimento de si “distante e ausente” (Viñar, 1992, p. 48).

Há ainda duas menções bastante significativas: o narrador fala em “um teatro” e em “meu teatro”. A ideia da tortura como teatro não é incomum. Para Marilena Chauí (1987, p. 35), essa impressão se dá tanto pela presença da plateia, composta por torturadores e cúmplices, como “pelo sentimento de irrealidade criado pelo aparato técnico-científico da tortura que só poderia intimidar quando exibido (seja pela descrição prévia feita ao torturado, seja pela visão de companheiros torturados)”. Dessa maneira, a tortura depende tanto dos métodos brutais de subjugação da vítima como de um pavor criado *a priori*, em que os papéis estão já demarcados. Antes de ser torturado, o preso político sabe qual será seu destino, vendo ao seu redor, entre seus companheiros de cela e de prisão, os efeitos execráveis da tortura. Tudo que diz o torturador é para subjugá-lo, atormentá-lo, e, por ter isso em mente, a vítima pode ler, naquelas circunstâncias, “situação de absurdo completo” (Chauí, 1987, p. 35), uma encenação. É esse o primeiro sentido que pode ser atribuído às menções de Gustavo a “teatro”. O segundo corresponde especificamente à menção “o meu teatro”, que estabelece

uma nova dimensão à tortura, como espetáculo vivenciado pela vítima. Esta pode, por um lado, assumir o papel que lhe cabe naquele contexto, e, por outro, encenar frente ao torturador, fingindo ser realidade aquilo que é ficção. A perspectiva de um teatro realizado pela personagem durante a tortura reforça o discurso da resistência.

Percebe-se que, apesar da expressividade das descrições, não há um detalhamento da experiência pelo narrador. Essa estratégia, no contexto ficcional, pode representar a impossibilidade de restituição do vivido ou uma reticência em colocá-lo em palavras; como construção literária, é uma escolha que subverte o uso linear e íntegro da linguagem, constituindo uma realidade fragmentada. Recuperamos, então, Ginzburg (2012a), ao observar a forma como um componente essencial para a construção de sentido de uma dada obra literária, em especial, dentro da estética da violência. A não-totalidade do relato implica uma região intangível naquilo que foi vivido pelo torturado, algo incompleto que se dá a perceber também na materialidade da língua. Além disso, tal construção está mediada por uma vinculação à realidade histórica, já discutida, apontando, ao não descrever a violência em si, mas antes seu impacto e seus perpetradores, para uma realidade pérvida, inenarrável, que o sujeito ficcional não consegue ou não deseja reviver integralmente.

A frequência e intensidade das sessões de tortura não são delimitadas, mas são subentendidas pela gravidade dos traumas, físicos e psíquicos, carregados pelo protagonista. Durante a narração de um jogo da Copa do Mundo de 1970, que consagraria o Brasil tricampeão mundial de futebol, Gustavo, solto havia cerca de três meses, exibe a gravidade das consequências de seu período na prisão. Na casa dos pais, para onde retornou depois de liberto, juntou-se à família, a vizinhos e a amigos para assistir à partida. O evento, que “ficou intenso e aos pedaços” (NF, p. 141) em sua lembrança, conviveu com uma sombra permanente, sufocante, que ele evidencia por meio da rememoração:

[...] Na época ficava emocionado, apreendia os lances entre buracos negros. Era um sentimento grande demais, triste pra burro, de não caber no peito. E se não desse certo? Se

a bola não entrasse? Se eles interceptassem um lance? E se não ganhássemos, o que seria? O que seria de nós? E daqueles homens grandes e valorosos? E do Brasil, o que seria? Já tínhamos televisão, era pequena e em preto e branco. Lembro das jogadas coloridas, dos shorts apertados, e de várias jogadas em câmera lenta, lentíssima, séculos, a musculatura se entesando, a perna girando, o pé abrindo, a bola que se encaixa perfeita, bate e sai com força, viaja, encobre, gira com efeito e encontra a cabeça voando precisa para desviar-lhe o trajeto e entra como uma bala no gol. E uma alegria imensa no mundo inteiro, o pai quieto, olhando fixo no jeito duro que o derrame o deixara, uma máscara que engolia forte, o gogó subia e descia, e então, depois do gol, relaxava os ombros, abaixava a cabeça, piscava demorado. Tinha mais gente em volta, talvez amigos de Jussara e vizinhos que não tinham televisão. Lembro de crianças pequenas, de Lígia no colo da mãe. Todos pulavam e gritavam, se abraçavam, meu ouvido doía, abria muito a boca para destravar o maxilar, saía para a rua e sentia o descompasso do meu coração. O desastre fora evitado mais uma vez. Não vamos morrer, não agora. Eles são bons, são os melhores, é nítido e científico, mas isso não é suficiente. Outras vezes já fomos os melhores e perdemos. De nada vale estar com a razão, estar no certo, pois há enganos no caminho, e existem outros certos, que só percebemos depois, quando tudo acaba. Mas não será agora, tenho fé que não. Vamos todos nos salvar, creio em Deus pai que sim. Nossa Senhora Desatadora dos Nós saberá iluminar nosso caminho e embaralhar o espírito dos adversários. Pensava coisas assim sem nexo algum, nem pensava, eram frases que me passavam na cabeça, vindas sabe-se lá de onde. Temia por aquelas crianças e por Lígia, por todas as mulheres do Brasil, parecia-me que se perdêssemos a copa a alegria iria sumir para sempre do nosso país, era um para sempre de verdade, um nunca mais eterno que estava em jogo na Copa, nos pés daqueles semideuses brasileiros. Que insanidade me acometia? Raciocínios estapafúrdios e violentos (NF, p.142-143).

Em toda essa construção, tão extensa quanto intensa, há a reprodução do ciclo da tortura. É evidente um estado mental atormentado. A sucessão de perguntas (“E se não desse certo? E se bola não entrasse?”) sugere a ansiedade e a insegurança sentidas; o tamanho do parágrafo indica a gravidade do embaralhamento mental e do medo de então.

Toda a narração é atravessada por uma dualidade de perspectiva. De um lado, a expectativa, a euforia e a celebração da vitória, emulados no período que reproduz, com vírgulas que entrecortam sucessivas orações, os movimentos em câmera lenta dos jogadores e a trajetória da bola: “a musculatura se entesando, a perna girando, o pé abrindo, a bola que se encaixa perfeita [...]. De outro, a sensação avultante de perigo, afastado pela habilidade dos jogadores brasileiros: “meu ouvido doía, abria muito a boca para destravar o maxilar, saía para a rua e sentia o descompasso do meu coração. O desastre fora evitado mais uma vez. Não vamos morrer, não agora”. Existe, neste trecho, tensão manifesta, perceptível tanto pela fisicalidade do maxilar travado e da arritmia do coração como pela necessidade de ver driblado o desastre. A sobrevivência e o futuro da nação passam a depender do resultado do jogo.

Esse procedimento parece reconstituir, nos noventa minutos das partidas, as relações violentas e antagônicas vivenciadas pelo protagonista durante a tortura. A imediação da morte, responsável pela ansiedade e pelo terror, transcende as paredes da prisão e passa a ser projetada às quatro linhas do campo. Percebe-se, assim, que, libertado o corpo, a consciência continua revivendo a paranoia estabelecida pelo regime ditatorial e por seu método preferido de assujeitamento e investigação.

A conquista do tricampeonato, relembrada “entre buracos negros” (NF, p. 142), é uma das poucas lembranças nítidas que o narrador tem do ano em que fora preso. Há menções significativas à memória: “Lembro das jogadas coloridas, dos shorts apertados”; “Lembro de crianças pequenas, de Lígia no colo da mãe”. Via rememoração, o narrador elabora um quadro do passado que se constitui como um fluir de mão dupla, no qual lembrança e esquecimento se implicam mutuamente. A repetição de “Lembro”, no trecho em análise, sugere uma iluminação que toca somente alguns elementos, mantendo outros encobertos, como fica evidente em “Tinha mais gente em volta, talvez amigos de Jussara”, excerto que demonstra alguns dos detalhes que se perderam. Além disso, todo esse momento – em que o sujeito não consegue mais divisar a realidade do tormento vivido – demonstra como a

violência impactou a consciência do narrador, que passa a apresentar comportamentos alucinatórios.

Outros efeitos da tortura são evidenciados ao longo do romance. Logo depois de sair da prisão, Gustavo é atendido por Francisco Augusto, médico que pertencera à turma de Armando, tanto na Faculdade de Medicina como nos movimentos revolucionários. Sobre o encontro, o aposentado revela:

Francisco Augusto, recém-saído da faculdade, recolocou os ossos de meus dedos no lugar, amarrou-os com talas que arranquei uma semana depois, constatou surdez definitiva no ouvido direito e indicou um amigo dentista para os dois dentes perdidos, não fui. Não comentei sobre a agitação noturna e a impossibilidade de dormir mais de quinze minutos seguidos. Pesadelos todos temos e eu não podia enlouquecer (NF, p. 9).

O narrador não contabiliza todos os seus ferimentos, mas a narração dos atos de Francisco Augusto dá a ver algumas consequências mais graves dos métodos de tortura, quais sejam o deslocamento dos ossos dos dedos, a surdez em um dos ouvidos e a extração violenta de dois dentes. É interessante notar que, mesmo perante um profissional em quem confia, Gustavo não relata os efeitos morais de seu tempo na prisão, optando por esconder o sono atormentado. Conforme aponta Martín (2005, p. 437), os pesadelos, o isolamento, o estado de alerta permanente, as dificuldades relacionais e as crises de clausura são alguns dos traumas que advêm da tortura. Todos esses traços são sugeridos no excerto: a desconfiança perante o outro; a necessidade de se fechar em si mesmo; a impossibilidade de dormir por longos períodos, denotando a urgência de estar sempre em guarda.

Além dos efeitos já elencados, algo que também acompanha o narrador é a perda do desejo sexual, mencionado em “Perdera o tesão em mulher” e “A coisa sequer latejava e eu sequer pensava nisso” (NF, p. 130). Sabe-se que o desejo castrado é antigo porque ele o relaciona ao seu tempo de diretor de escola pública, cargo exercido nos anos seguintes à soltura. Esse desinteresse em mulheres convive com o luto não-cicatrizado em relação à morte da esposa, que povoava ainda as

fantasias amorosas do narrador. Na velhice desse homem, ela reaparece, como elaborado em “Sempre doce e suave, ela tem se tornado mais alegre com a velhice” (NF, p. 90) e em “Eu ouço Eliana nitidamente” (NF, p. 107). Acerca da aquisição tardia de efeitos da tortura, Martín (2005, p. 447) afirma que as vítimas “podem apresentar novos sintomas ou um agravamento dos anteriores, sobretudo nos casos em que não houve nenhum tratamento psicoterapêutico”. Como Gustavo rejeita contar para quem quer que seja o que lhe aconteceu, afirmando não conhecer “o desabafo nem a sua necessidade” (NF, p. 77), a presença da mulher, acalento ao espírito solitário, pode ser lida como um agravamento de um sintoma já manifestado, pois em setenta ele convivia com “alucinações auditivas” (NF, p. 141).

Além disso, o professor tem de lidar, no período, com a incapacidade de cuidar da filha, como fica claro em “Eu não enlouqueci e não conseguia tocar em Lígia. Seu balbucio de bebê era-me insuportável” (NF, p. 9), e com o retorno constante ao ambiente da prisão, inclusive em conversas com conhecidos, como se vê em “Luiza aconselhou-me resistência revolucionária, hesitou, sua voz metálica ganhou a eletricidade ruim dos choques militares, ainda pior, e meu ouvido direito ensurdeceu para sempre” (NF, p. 8-9). Outro efeito foi a perda de percepção quanto à arte. Ele afirma: “Curioso, na minha cabeça uma parte da realidade, de seu fluxo, interrompeu-se a partir de setenta” (NF, p. 84). Ele diz não ter sido só uma perda de memória, mas, mais propriamente, também uma falta de interesse na realidade. Para ele, “Literatura, poesia, cinema, artes plásticas, teatro, nada aconteceu por dez anos” (NF, p. 85). Considerando que Gustavo é um homem intelectualizado, esse vazio demonstra não somente um apagamento do passado, mas a profundidade do impacto da violência por ele sofrida.

Todos esses efeitos – a impaciência auditiva, a permanência na sala de interrogatório, a falta de desejo sexual, as alucinações, o esvaziamento de sentido da realidade – comunicam um trauma profundo e presente, em que a violência sofrida chegou a ocasionar a impressão distinta da catástrofe iminente e do risco à vida. Além dessas consequências, situamos também, como a mais impactante à subjetividade do narrador, a culpa, carregada por ele até a velhice. O amontoado de

acontecimentos trágicos decorrentes da prisão e tortura tornam-se, para Gustavo, um peso, “saco de estopa grande, repleto de quinquilharias, onde uma bigorna foi mal acomodada” (NF, p. 125). O sentimento nasce do dilema presente na sala de tortura, quando o algoz pressiona violentamente para a obtenção da delação, enquanto o torturado busca reter a lucidez que lhe permita resistir. Pensando nas implicações literárias advindas desse espaço, é pertinente discutir o silêncio nessa realidade clandestina.

4.2 A tortura, o silêncio e a resistência

Como já observado, a tortura política, cujo caráter é científico e estratégico, foi instrumentalizada pela ditadura brasileira para a obtenção da “intimidação e aviltamento” (Boff, 1987, p. 13) do corpo como forma de dilacerar “a unidade indissolúvel entre o corpo e a mente” (Pellegrino, 1987, p. 98). Para Marcelo Viñar, esse processo concretizava-se em três etapas: primeiro, havia a aniquilação do indivíduo, de seus valores e de suas ideologias por meio das estratégias de desumanização; depois, efetivava-se a demolição, estágio de loucura induzida, quando, em um universo imediato de violência, sujeira e desespero, o indivíduo via-se diante de um “buraco sinistro, repleto de vergonha, de humilhação, de urina, de horror, de dor, de excrementos, de corpos e de órgãos mutilados” (Viñar, 1992, p. 47); e, por fim, resolia-se a experiência, quando, no âmago da consciência torturada, cessava a luta entre a vítima, que buscava prender-se àquilo que conhecia e compreendia como si mesma, e a pretensão de ceder ao torturador e fazer cessar o impensável sofrimento. Uma escolha era feita.

Em um dos relatos apontados no estudo do psicanalista uruguai, o torturado enxergou, no torturador, “uma ordem natural a sustentar”, que tinha “coerência, não era a confusão e a loucura” (Viñar, 1992, p. 40-41) em que ele vivia; por essa razão, viu surgir, em si mesmo, um outro, diferente dele próprio. Essa parte cindida da consciência o convenceu a ceder à delação. O torturado encontrou, na figura violentadora, uma lógica e racionalidade impossível ao próprio corpo, lacerado e imerso nas mais vis experiências, o que tornou a

anuência ao algoz desejável. Mais tarde, liberto, o sujeito sentiu-se profundamente envergonhado perante sua escolha e tentou fugir de si mesmo, deixando para trás a família e seu país. Tal possibilidade de aderência ao algoz é definida por Pellegrino como uma “necessidade primitiva de defesa” (1987, p. 99), sendo uma solução para o embate psíquico do sujeito²⁵.

A outra saída era a resistência. Essa escolha baseava-se na memória, que preenchia a solidão, afastando a pertinência de buscar no outro ser disponível naquele espaço, o torturador, a aprovação necessária. Por essa via, o torturado fortalecia a si e às crenças anteriores e resistia, não sem enorme esforço²⁶.

Ceder aos torturadores, no contexto mencionado, significava contribuir com o belicoso interrogatório, divulgando informações de valor aos militares. Resistir, ao contrário, implicava criar uma barreira que não permitisse ao algoz descobrir aquilo que a vítima sabia. Uma e outra escolhas resultavam em consequências, seja para o indivíduo que, ao falar, colocava em risco companheiros, a luta e o próprio sistema de crenças, seja para aquele que, ao silenciar, tinha de aceitar a palpabilidade da morte, destino provável àqueles que contrariavam os agressores. Em tais circunstâncias, diz Pellegrino (1982, p. 3), o torturado não poderia falar,

[...] embora esta seja uma exigência quase sobre-humana. Sua não-fala, ou a fala do despistamento, constituem, na tortura, o discurso do herói. Um tal silêncio, no entanto, vai provocar o recrudescimento da violência e o risco da morte física. Se o torturado não fala, pode morrer fisicamente. Se fala, e confessa, sucumbe a uma discórdia fundamental e

²⁵Sobre essa escolha, Viñar (1992, p. 49) reflete, baseado na concepção freudiana do desamparo da criança, a quem a dependência quanto à mãe define no psiquismo a necessidade da relação com outrem para autoafirmação, que, na tortura, “[...] o único ser disponível de quem o sujeito pode esperar alguma coisa em retorno é o torturador. Ao nível dinâmico, o conflito se dá entre a aceitação de um vazio desesperado e uma crença cega no torturador – o único ‘outro’, objeto disponível imediatamente – como fonte de reparação. O ódio e a submissão fascinada pelo torturador se articulam então a partir do terror e do desamparo”.

²⁶Viñar (1992, p. 61) diz que as histórias com as quais teve contato, na posição de psicanalista, ensinaram “alguma coisa sobre a função da memória como recurso, e seu apagamento como fracasso, duas saídas que abrem possibilidades diferentes para viver a ameaça de morte e a possibilidade de morte real que existe na tortura”.

morre como pessoa. Ao torturado, na tortura, só resta a saída – inimaginavelmente difícil – do silêncio. Através dela, garante e afirma, em grau heróico, a sua integridade de pessoa, pela realização de um valor supremo.

Percebe-se, dessa maneira, que as consequências da tortura são sempre nefastas, pois resistir pode implicar, de um lado, a morte do corpo, causada pelo silêncio; falar, por outro, pode causar a morte do “eu” psíquico, advinda da dissociação entre o sujeito e o mundo anterior à tortura. Ultrapassando aquele contexto e sendo restituído à sociedade, o delator teria de conviver com outro tormento no não-reconhecimento de si mesmo. Caso tivesse silenciado, a transição seria menos dolorosa, pois alguma coisa permaneceria “ilesa e reforçada” (Viñar, 1992, p. 51), sendo a partir disso que a reconstituição de sua personalidade se daria. Se, no entanto, a vítima tivesse ido, em seu desespero e sofrimento, ao encontro da vontade do torturador, poderia conviver com a demolição absoluta de si mesmo, para a qual teria de buscar alternativas de sobrevivência.

No romance em estudo, Gustavo, como linguista, demonstra compreender o peso da palavra na situação por ele vivenciada: reflete que, na sala de interrogatório, “mais do que em qualquer outro espaço do conhecimento, a fala é a realidade, cria e modifica, mata e salva” (NF, p. 77). No ambiente de realização da tortura, a palavra era quase ação, sendo os seus efeitos palpáveis no mundo externo. Ao torturado, cabia a responsabilidade de defender uma realidade cada vez mais distante da consciência, podendo determinar o destino dos que estavam do lado de fora. Havia preparação para a vivência dessa provação, pois os militantes elaboravam estratégias, no âmbito das organizações, para resistir. Diferentemente de outros presos políticos, no entanto, o narrador não era um revolucionário. Sem envolvimento nos movimentos, desconhecia os procedimentos que os presos utilizavam durante as sessões de tortura, sobre os quais só teve notícia mais tarde:

Soube depois que os da organização tinham regras sobre o que e quando falar, uma vez presos. Se alguém “caía”, precisava resistir tantos dias em silêncio, depois desse prazo não seria tão grave se denunciasse endereços e nomes pois

já seriam estéreis. Havia também algumas informações que podiam ser fornecidas nas sessões de tortura, já que era preciso falar para não morrer, falar o que quer que fosse, ganhar tempo para que os aparelhos fossem esvaziados e os companheiros colocados em segurança. Eles começavam por falar o que já estava “aberto”, apenas confirmando o que os militares já sabiam, tornando críveis os depoimentos, alimentando seus torturadores com algumas informações verídicas, como se estivessem cedendo, e, dentre elas, os nomes e endereços de idiotas como eu, que não sabiam de nada e, certamente, logo seriam soltos, já que tinham uma história convincente para contar. Eu não tinha esse conhecimento, precisei adivinhar debaixo de pancada a linguagem, os códigos e os procedimentos (NF, p. 78).

Pode-se notar o estranhamento do protagonista nas duas instâncias em que sente a necessidade de colocar aspas no discurso: “caía” e “aberto” são palavras que integram o vocabulário e o discurso dos militantes da luta armada, dos quais o narrador se distancia. Por não ter integrado esse núcleo, a necessidade de falar, de modo a diminuir a intensidade da violência praticada, como evidente em “já que era preciso falar para não morrer, falar o que quer que fosse”, foi algo descoberto durante a tortura. Ele não pôde elaborar um roteiro de resistência. Foi no âmago da situação violenta, “debaixo de pancada”, que ele diz ter compreendido o perigo do silêncio absoluto para sua sobrevivência e o perigo da fala para o destino de Armando e de todos os militantes que abrigara em sua casa a pedido do cunhado. O trecho também revela que veio ao conhecimento de Gustavo, depois da prisão, a maneira com que muitos torturados, protegendo organizações e companheiros, optaram por divulgar nomes de indivíduos não envolvidos com a luta armada, que “logo seriam soltos, já que tinham uma história convincente para contar”.

Talvez por ter sido ele um desses “idiotas”, capturados no meio de uma guerra da qual não se sentia parte, o narrador-protagonista elabora uma linha argumentativa na qual apresentara resistência em dizer qualquer coisa, fato que prolongou sua permanência na prisão: “Não sabia nada, por isso não podia falar nada” (NF, p. 110). Segundo ele, temia, em meio aos relatos, revelar qualquer informação incriminadora, pois, “bocoíó de mola, cego como um analfabeto” (NF, p. 110),

não sabia quem era parte das organizações de combate à ditadura. Assim, mesmo que tenha buscado “uma história sustentável mesmo quando já não tivesse o domínio sobre minha fala”, uma história que tivesse “algo profundamente verdadeiro”, diz só ter uma saída à tortura que não o silêncio absoluto: Vulgo Joyce, um dos militantes que abrigara, já estava “em segurança, poderia concentrar nele minha fala” (NF, p. 110). Todos os outros, cinco ou seis, tinham paradeiro desconhecido, e ele precisou calar também sobre eles.

“Os malditos tinham a sapiência das surras”, afirma o narrador, e seus colegas de cela “tinham a da confissão a crédito” (NF, p. 110). Ele, diversamente, não tinha informações suficientes sobre nenhum dos lados da guerra. São os torturadores que dão a Gustavo informações sobre a vida clandestina de Armando, de sequestros, roubos a banco e administração de casas seguras para enviar foragidos. Confrontado com esses relatos, o protagonista comprehende que, além de dever guardar segredo do pouquíssimo que conhecia sobre a vida do cunhado, “simplesmente não podia inventar nada, porque sabia que não seria capaz de lembrar-me depois e a incoerência da história poderia matar Armando” (NF, p. 77).

O narrador-personagem reconstitui, então, uma vivência em que era impossível e impreverível permanecer calado. O silêncio, dentro do contexto da tortura, surge como uma realidade inseparável da própria violência. Sua existência corresponde, necessariamente, ao imenso esforço que o torturado tem de encontrar para conseguir sobreviver à dor com suas lealdades intactas. Perante a potencialização absoluta da palavra, que pode causar danos reais ao mundo exterior, a recusa em verbalizar as informações desejadas corresponde à aplicação de força contrária, não-violenta. Dentro da sala de tortura, onde toda a vida externa é colocada em risco, a violência deseja criar a palavra; recebe, por vezes, não sem enormes danos ao sujeito vitimado, o silêncio.

Mencionamos, anteriormente, a leitura de Lourival Holanda (1992) quanto à relevância do sistema opressivo na linguagem árida de *Vidas Secas*. Em *Não falei*, o possível silêncio de Gustavo expõe, similarmente, a opressão, mas de um sistema político que engatilha a linguagem, dentro e fora da cela de tortura, fazendo dela munição para a

caça aos opositores, de modo a reproduzir, com outras vítimas, a mesma experiência violenta. É isso que o narrador diz ter evitado, com seu silêncio.

O estofo moral, o sentido de lealdade e compaixão, a força colossal que nos toma e faz resistir à adversidade não tem nada a ver com adesão a missões ou responsabilidade ou um futuro mundo melhor ou ser protagonista da História ou, o quê, meu Deus? *Sempre odiei todas as nações, profissões e porcarias, meu amor limita-se aos indivíduos*, disse Swift, e lá dentro era o que eu pensava (NF, p. 77, grifo da autora).

No trecho, a frase de Swift, de repúdio às nações e às organizações sociais, emitida meio a considerações sobre ódio à humanidade, mas amor individual aos homens²⁷, é subvertida pelo narrador, que substitui “comunidades” por “porcarias”, o que sugere uma visão desiludida da coletividade²⁸. Para o narrador, como para o escritor inglês, o amor aos indivíduos é a tábua de salvação; “a força colossal que nos toma e faz resistir à adversidade” não corresponde à luta política, ou ao desejo de se tornar um herói histórico, mas à proteção do cunhado, da esposa, da filha. Ele afirma que, no interior da situação-limite, continuou resistindo pela lembrança e pela proteção dos indivíduos a quem amava, uma postura que converge com a concepção da resistência que “se simboliza nos reencontros com o que é amado e perdido” (Viñar, 1992, p. 51).

Na sala de tortura, o silêncio só pode existir se houve resistência, sendo tópico e implicando “calar-se sobre uma coisa e, se necessário, dizer outra” (Barthes, 2003, p. 53). A habilidade da “dissimulação ‘positiva’ ou ‘afirmativa’” (Barthes, 2003, p. 52), em que o homem diz-se diferente do que é, torna-se, perante os torturadores, estratégia

²⁷“Sempre odiei todas as nações, profissões e comunidades, e todo o meu amor é direcionado aos indivíduos; por exemplo, eu odeio a tribo dos advogados, mas tenho amor por todos os conselheiros, por todos os juízes individualmente; sinto da mesma forma quanto aos médicos (não falarei do meu próprio ofício), soldados, ingleses, escoceses, franceses, e o resto. Mas principalmente eu odeio e detesto o animal chamado homem; embora eu ame sinceramente João, Pedro, Tomas e assim por diante” (Swift, 1801, p. 38, tradução nossa).

²⁸Discutiremos mais esse tema no próximo subcapítulo, “A desilusão do presente e a violência”.

de sobrevivência. O silêncio do torturado, como realização que se quer intransitiva a determinadas áreas do sentido, veicula uma percepção profunda do “eu” e de suas convicções. A fala, tornada desviante, busca esconder do torturador a existência do terreno silenciado pelo sujeito e fazer a luta pelo não-falar parecer aquiescência. Discurso e não-discurso, ao torturado que não delata, significam resistência.

Para Bosi (1996, p. 11), a resistência é “a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia”, havendo duas categorias em que pode ocorrer na narrativa literária: como temática e como processo inerente à escrita. Existe, em *Não falei*, uma resistência configurada como temática, relativa ao dilema do narrador perante a tortura, e outra que se opera na manifestação literária como um todo, posto que a obra endereça tensões não resolvidas da sociedade brasileira quanto à ditadura civil-militar. Sobre a primeira delas, a personagem Francisco Augusto diz:

Há um componente, que não é exatamente humano, que é um pouco diabólico, que te permitiu resistir. Tem um lado diabólico na resistência. Sobre-humano. Não é humano resistir. Quase um prazer. Esse lado heroico. Você entrou numa dimensão alucinada, louca, do heroísmo na resistência à tortura (NF, p. 125).

A fala da personagem se aproxima das colocações do psicanalista Hélio Pellegrino, para quem a resistência à tortura é, também, “quase sobre-humana”, constituindo o discurso do herói. Além dessa similaridade, há a sugestão, evidenciada pela menção a “diabólico” e “prazer”, de que Gustavo permaneceu sob tortura por uma inspiração quase masoquista, da manutenção da dor como uma necessidade alucinada de resistir. Essa fala corrobora a hipótese da resistência do narrador, que, segundo Francisco Augusto, “tinha uma história convincente para contar, você não milita, nem sabe do que está se passando, não sabe de nada desse negócio. Você podia dizer o que quisesse do Armando, ele não tinha como cair por suas mãos. Você não tinha o que abrir” (NF, p. 125). O médico pensa ser absurdo que o professor tenha ficado tão machucado quando não conhecia a realidade dos

movimentos. Para Gustavo, entretanto, que “não sabia nada, sequer o nome da doença a ser farejada, auscultada” (NF, p. 125), a justificação para sua não colaboração com os torturadores adveio da ignorância. Nesse sentido, é possível perceber, pelas já citadas menções a si mesmo como um “idiota” e um “bocoíó de mola”, a exasperação do protagonista no presente em relação a seu eu passado, que se viu, ao ser surpreendido pela prisão e pela tortura, sem uma história que evitasse o flagelo corporal.

A configuração da resistência no romance não é inquestionável, entretanto. A configuração da tortura produz muitas lacunas que põem à prova a assertividade do “não falei” reiterado pelo protagonista. É possível que não tenha falado, e o discurso literário traz muitos indícios que sustentam essa possibilidade, mas há outros, igualmente, como a culpa, a menção constante à traição, a complexidade da memória e da tortura, que mantêm a ambiguidade e a incerteza do discurso literário.

De todo modo, tendo falado ou não, existe ainda uma segunda dimensão da resistência na realização literária que aborda com os olhos de um torturado a vivência da ditadura. Ela torna-se capaz de “manifestar, tornar visível o que o tempo encobriu” (Holanda, 2019, p. 35), constituindo, assim, uma visão “que ultrapassa a memória individual ou familiar e tem uma dimensão de memória coletiva de um período da história brasileira” (Welter, Klafke, 2018, p. 109). A leitura do texto artístico alarga a realidade, para a qual a tortura é um evento de contínuos relatos. Dessa forma, como elaboração, o romance resiste à imparcialidade social frente às dores do passado, ainda que articule, como veremos, uma desesperança profunda em relação ao presente.

4.3 A desilusão do presente e a violência

Em *Não falei*, há algo no caráter de extração da experiência violenta que pauta uma nova perspectiva de humanidade para o protagonista da obra, fazendo com que sua lida com o cotidiano seja definitivamente modificada. A cronologia da vida do professor, a partir da vivência da tortura, divide-se em um antes e um depois. É essa a realidade apontada pelos períodos “Éramos todos homens, impossível

apagar de meus neurônios essa informação. Éramos homens” (NF, p. 121). Ao reforçarem afirmação que, no plano denotativo, lida com uma condição lógica e racional (o fato de serem homens o torturado e os torturadores), as sentenças sugerem estarrecimento. Para o narrador, fora martelante a conclusão de que a humanidade era comum entre ele e aqueles que se dedicaram a fraturar sua consciência.

Gustavo introduz, logo em seguida à descrição da tortura, um excerto da obra *A trégua*, de Primo Levi, sobre a reação dos soldados russos do Exército Vermelho ao adentrarem um campo de concentração abandonado pelos alemães. Reservados e calados, os soldados não acenaram, pois, segundo Levi, sentiam “a vergonha que os alemães não conheceram, aquela que o justo experimenta ante a culpa cometida por outrem, e se aflige que persista, que tenha sido introduzida irrevogavelmente no mundo das coisas que existem” (Levi *apud* Bracher, 2017, p. 121). A inserção desse excerto posteriormente à reflexão sobre a humanidade compartilhada entre algozes e vítimas – evidenciada pela desinência na primeira pessoa do plural do verbo “ser” em “Éramos homens” – sugere uma identificação do protagonista com essa vergonha. Durante a tortura, esse é o sentimento perante a incalculável violência que presencia, ainda que não seja ele quem a leva a cabo. Isso modifica sua concepção do que são os homens.

Outra razão, igualmente importante, para o constrangimento sentido frente aos torturadores revela uma descoberta amarga das sessões de violação corporal. Em certa altura da obra, ao ter contato com o romance do irmão mais novo, que narra um evento em que o protagonista o teria chamado de “mariquinha”, Gustavo, depois de fazer diversas ressalvas quanto à memória fraterna, faz uma concessão: “Sou eu mesmo esse calma lá, mariquinha. Está concorde” (NF, p. 100). O irmão, por não dar provas de masculinidade típica na infância, sendo um menino bastante medroso, é ofendido pelo mais velho com uma designação feminina, em um contexto em que “a fraqueza e o fêmeo se confundem” (NF, p. 100). O contato consigo mesmo no passado, quando diminuía o irmão, permite ao narrador a articulação de considerações sobre o homem e sobre a violência:

Penso em grupos de criança na escola e o inevitável fracote saco de pancadas. Nos mendigos queimados com gasolina nas madrugadas. Em meus sonhos sádicos. Sim, porque na escola e nas madrugadas há a massa, psicologia de grupo *et cetera* e tal, batemos e queimamos para pertencer ao grupo. Mas não é só isso. Falo, é certo, do prazer de urrar filho da puta cinco, dez vezes seguida na arquibancada par o juiz pequeno, perdido lá longe no meio do campo (e de fato filho da puta), consoante com milhares; da covardia do indivíduo no grupo e sua enorme beleza, o grupo; dos corais de criança e de meu prazer em percorrer corredores vendo jovens nas salas de aula. Mas falo também de um só, calma lá, mariquinha; o prazer do homem que me batia e aplicava os choques. Junto com a dor vinha uma imensa vergonha, eu conhecia aquele prazer (NF, p. 101).

O excerto menciona a psicologia de massa, a influência do grupo sobre o indivíduo e as consequências, por vezes nefastas, do homem em meio a seus pares. Mais do que isso, revela, na visão do narrador, os recantos da consciência que reverberam o prazer da dominação sobre o outro, tornando a violência uma experiência estimulante àquele que a coloca em moção. Isso demonstra, a partir do entendimento do protagonista, uma leitura biológica da agressividade como algo inerente ao ser humano. O constrangimento perante o torturador, assim, corresponde tanto a uma vergonha de compartilhar com ele a humanidade como de um reconhecimento enregelante de que bater e humilhar são experiências que resultaram em prazer, fora da sala de tortura, também ao torturado. Primo Levi (1988, p. 7) afirmou que o campo de concentração fora na verdade a exacerbção da “infecção latente” de reconhecer no estrangeiro um inimigo; de modo semelhante, a tortura parece se materializar, para Gustavo, no momento em que o “calma lá, mariquinha” é levado às últimas consequências, em um movimento de radicalização semelhante àquele argumentado pelo escritor italiano. Há decerto um imenso avanço no emprego da força e da crueldade entre o irmão mais velho zombeteiro e o torturador, mas o estabelecimento desse vínculo pela personagem central sugere um nível aguçado de desilusão e pessimismo quanto à humanidade (o que dá nova roupagem ao “Éramos homens”).

Essa desilusão, relativa a um confrontamento com a condição humana na sala de tortura, é ampliada perante os rumos tomados pela sociedade brasileira coletivamente. Antes da tortura, os inimigos já existiam, tomando forma como “os burgueses, a miséria, o capitalismo, a ignorância, a opressão” (NF, p. 72), mas então a luta era travada, para o protagonista, “dentro de cada um de nós” (NF, p. 72), não havendo a concretização dos embates ideológicos na sua realidade até que ele fosse levado ao interrogatório. A partir daquele momento, a revolução esperada por Gustavo e por tantos outros parece morrer nas ambições do narrador, cujo otimismo é agredido pelas perdas pessoais e pelas derrotas coletivas.

Nas décadas seguintes, esse esvaziamento de uma visão positiva da sociedade se aprofunda. Os anos depois da soltura foram vividos em “letargia e alienação” (NF, p. 86) frente aos acontecimentos políticos. Com o fim do regime, vieram então anos de dedicação intensa à vida profissional, talvez como forma de escape dos entraves da vida subjetiva. Não há recuperação das esperanças na formação de um plano coletivo de sociedade, o que fica claro, por exemplo, no ceticismo identificável em “já fiz parte de muitos governos, já soquei e queimei muita massa e sei que posso fazer mais daqui de fora. Lígia diz que agora é diferente, chegamos ao poder. Chegamos quem, minha filha?” (NF, p. 48). Além da afirmação de que as mudanças efetivas não ocorrem por meio da ação política, o narrador demonstra uma dissociação com o governo eleito na contemporaneidade do romance, quando a eleição do presidente Luís Inácio Lula da Silva representou, para muitos trabalhadores, um capítulo inédito na história brasileira. Ao recusar a participação no plural inclusivo de “chegamos”, o protagonista exibe uma não-identificação que reside na sua descrença quanto à possibilidade de outro rumo para o Brasil.

O mesmo sentimento é constante nas menções à carreira. Com a aposentadoria, Gustavo reflete sobre as fragilidades da educação e se questiona sobre qual a função da escola nessa sociedade profundamente violenta. De todos os quinze anos de trabalho no ensino básico, dos trinta e cinco anos passados lecionando na universidade, muitos dos momentos profissionais ressalvados por ele dão conta de

sofrimentos experienciados por estudantes.

Alguns momentos são bastante significativos. O primeiro é a história de Mauro, que fora abusado sexualmente pelo padrasto, situação que permaneceu constante apesar da intervenção de Gustavo para obter a prisão do homem. Em uma de suas anotações, o narrador diz que o menino violentado recebia, dos colegas de classe, “tabefes, carraspanas, apelidos, pedradas. Era o que conhecia. Chupar o pau, dar o cu e ser aceito” (NF, p. 62). O contexto da vida da criança estuprada, tornado explícito com o uso de termos de baixo calão, não se modifica com as tentativas de ajuda, nem do narrador nem de outros profissionais; há uma ciclicidade, nesse sentido, de uma vivência na qual não é possível intervir.

O segundo momento é uma passagem que traz a voz de algumas mães à narração. Uma delas afirma, sobre a filha, que “Josélia apanhou tanto quando era pequena, mas tanto. E eu batia mesmo, a valer. Os vizinhos diziam que ela ia ficar maluca. Um pouco ficou, mas é por isso que ela é tão responsável” (NF, p. 118). Outra diz, sobre a desobediência dos alunos perante os professores, que “é falta de apanhar, isso é que é” (NF, p. 118). Fica claro, no excerto, a forma como a violência torna-se a saída adequada para a correção dos filhos, estando posta a naturalização das agressões. Esse panorama é completado ainda com menções a famílias que levam as filhas para a prostituição; com as ocasiões em que, como diretor, o narrador-protagonista teve de conversar com os pais de crianças espancadas; com o dia em que foi informado do incentivo familiar para que o irmão mais velho surrasse a irmã porque ela “olhou para o menino errado” (NF, p. 103).

Além da escola, o retrato da cidade onde vive também demonstra inconfundível desilusão com o presente: “A história atual de São Paulo é de tanta violência que ocupa o espaço dos possíveis tempos passados e futuros. Não podendo olhar para os lados, em frente ou para trás, olhamos nossos pés” (NF, p. 9). O trecho, ainda no começo da obra, parece indicar um tempo em que a violência se tornou, como diria Antonio Cândido (1993, p. 204), “horizonte e limite”. Desse modo, o presente é tido como um tempo em que a violência caracteriza a vida em sociedade, impressão trazida por Gustavo ao dizer que o paulistano

(identificação em que o narrador se insere com a desinência na primeira pessoa do plural do verbo “olhamos”) não olha para os lados. Essa sugestão espacial sugere como os fatos castram o olhar para o outro, para alternativas à realidade concreta.

Assim, resta ao habitante da cidade violenta²⁹ constranger-se com os acontecimentos e medir os próprios passos, cabisbaixo. Essa postura corporal, que denota tristeza e vergonha, aponta para a impotência sentida pelo narrador perante os rumos tomados pela sociedade. O ser humano contemporâneo por ele descrito sofre o presente individualmente e não pode olhar “em frente” e “para trás”, em sugestão de que, como um buraco negro, o presente suga as possibilidades de concepção de um novo futuro e de confrontamento do passado. É interessante perceber a inscrição da palavra do narrador em leituras como a de Walter Benjamin (1987a), para quem o futuro é impossibilitado enquanto não houver a reconstituição de todo o sofrimento do passado, e a de Janine Ribeiro (1999), que, no contexto específico do Brasil, pauta traumas, vinculados à violência histórica, que impossibilitam uma nova formação social.

Notam-se dois níveis centrais de desilusão mencionados ao longo desta exposição. A primeira corresponde ao fato de o protagonista pertencer à mesma humanidade que o torturador e reconhecer, nessa figura vil, fraquezas próprias, que atestam a semelhança entre eles e modifcam sua visão do homem; a segunda, ao adensamento do potencial violento da sociedade, que amordaça todas as transformações esperadas para o País depois de sua redemocratização. Elas atestam uma desilusão com o ser humano, seja em caráter individual ou coletivo, e demonstram como a cultura de violência penetra todas as áreas da vida no início do século XXI.

Por tudo isso, a obra veicula uma visão de sociedade que parece ser constituída perante o horror da violência e de seus apologismos. A crença no futuro esmorece diante de agressões, espancamentos, estupros, sessões de tortura. No novo século, a vida coletiva continua

²⁹Um exemplo dessa violência em 2004 – ano em que a obra está provavelmente situada – foi a “Chacina da Sé”, em que policiais militares assassinaram brutalmente, em agosto, sete moradores de rua, deixando outros oito feridos.

sendo palco de lutas nas quais o narrador não acredita mais, como fica claro quando ele diz, com o romance caminhando para o fim,

Brasil – ame-o ou deixe-o, o último que sair apague a luz. O homem é morto, lá e cá. Vietnã, Albânia, União Soviética, Moçambique, o livro dos pensamentos de Mao, Guevara morto e mito, Allende ainda não. Mas na vida de ônibus e padaria, na vida das filas e nas salas de aula, era a vida merreca de sempre (NF, p. 144).

A frase-slogan da ditadura civil-militar, “Brasil: ame-o ou deixe-o”, foi usada historicamente para criar uma atmosfera nacionalista em que a oposição ao regime militar significaria uma rejeição à pátria, em estratégia para tornar difusa a divisão entre governo e Estado bastante comum aos regimes autoritários. Por essa via, os grupos de resistência à ditadura estavam formalmente convidados a deixar o País. Ao subverter essa frase, acrescentando “o último que sair apague a luz”, Gustavo aponta para uma brasiliade que desconhece o orgulho nacionalista. No passado, reside a violência histórica de consequências pessoais; no presente, a incapacidade de realizar mudanças significativas e de propor alternativas para os dilemas sociais.

O excerto continua demonstrando que a morte do homem é um problema global. As menções ao Vietnã, à Albânia, à União Soviética e a Moçambique podem referenciar como todas essas nações adotaram o socialismo como regime de governo durante o século XX, tendo sido também espaços em que ocorreram guerras, internacionais ou civis, durante o embate ideológico entre o capitalismo e o socialismo. Os pensadores citados por Gustavo são desse mesmo campo político. Apesar de haver diferenciações ideológicas entre o chinês Mao Tsé-Tung, o argentino Che Guevara e o chileno Salvador Allende, todos se identificaram como marxistas e comunistas, tendo sido figuras extremamente relevantes para a luta revolucionária em suas respectivas nações/continentes.

O trecho parece indicar frustração. Apesar de esses homens e essas nações terem dedicado vidas em nome de uma crença em um futuro político diferente, o resultado permaneceu alheio à vida cotidiana. Nesse sentido, talvez haja uma reflexão, nesse ponto, quanto à

ineficiência da luta pela revolução socialista de penetrar as camadas populares e mobilizá-las, ou a indicação da alienação da sociedade, incapaz de pensar coletivamente.

Talvez seja esse o elemento que une todas as instâncias mencionadas, quais sejam a tortura, nunca devidamente reconhecida pela sociedade por aquilo que comportou de bárbaro; os grupos de pessoas que vitimizam indivíduos em diversos contextos; as escolas com sua reprodução de atitudes agressivas entre os alunos, corrigidas pelos pais com métodos igualmente físicos; a cidade de São Paulo em sua acachapante criminalidade; e as guerras, fundadas em disputas políticas, e suas mortes no Brasil, no Vietnã, em Moçambique, na União Soviética, a despeito dos pensadores que visualizaram uma revolução. Todas essas violências são insuficientes para comoverem a vida “de ônibus e padaria”; são estéreis naquilo que dizem à sociedade. Para além de toda a dor relacionada à perda de Armando, de toda a culpa sentida, Gustavo capture um presente surdo ao sofrimento, o seu e o alheio. Essa capacidade da “vida merreca” de persistir depois do absurdo e do indizível parece estar no cerne da nulidade que o narrador enxerga no presente. A violência, como manifestação constante dessa sociedade indiferente, aparece como uma realidade histórica que, incontornável ao protagonista, é, pelos outros, facilmente ignorada.

Dessa forma, pensando em termos coletivos, *Não falei* representa o processo de isolamento do velho que ficou “de fora da disputa seca pelo poder, que se acompanha no Brasil de hoje em dia” (Bueno, 2007, p. 50), a quem os rumos da sociedade são insatisfatórios e problemáticos. A ida para o interior é a negação dessa urbanidade que já não consegue sequer visualizar-se dentro do labirinto, quanto mais encontrar o fio de Ariadne, sendo incapaz de articular soluções ao presente violento. Gustavo, ao recusar um mundo de opressão ao dizer que “Louvar o forte e louvar o fraco resultam no mesmo jogo violento” (NF, p.127), é o elemento inusual na cidade grande, o rastro, ele mesmo, do passado esquecido. Cansado dessa “pasmaceira de pensamento” (NF, p. 27) do presente pouco propositivo, mas ainda engajado com uma contribuição individual e localizada, que não encontra mais lugar e repercussão na metrópole, ele prepara as malas para

ir embora. Antes disso, no entanto, em sua narração, lida com as diversas manifestações do silêncio que se interpõem no cotidiano e na rememoração do passado. Elas serão elucidadas a seguir.

CAPÍTULO V

FIGURAÇÕES DO SILÊNCIO

5.1 A família e o silêncio

O silêncio, entendido como signo de incontáveis significantes, representa, como zona pela qual a linguagem não transita, um espaço latente em leituras possíveis. Representado formal ou tematicamente pela literatura, sua presença pode elucidar, em circunstâncias de violação corporal, a complexidade das consequências traumáticas, ou ainda um exercício de palavra formalizado entre determinados sujeitos. Este é o caso da família de Gustavo.

Ao longo do romance, além do dilema quanto à morte de Armando, outro tempo é reconstituído pela palavra do narrador-protagonista: o cotidiano familiar, trazido frequentemente à tona pelo aposentado. Dentre os elementos que integram essas memórias, o silêncio aparece como um costume, muito antes de sua (não-)manifestação na sala de tortura. A convivência entre Gustavo, os pais e os irmãos era ancorada, muitas vezes, no não-dito, pois interações como a exaltação e o afeto não eram verbalizados, como fica evidente quando o narrador relembra, sobre os almoços familiares preparados pela mãe: “Eu, José, o pai ou Jussara não tínhamos nossos pratos, apesar de comermos com gosto, mas acho que o elogio não fazia parte da nossa linguagem” (NF, p. 12). Estrangeiras às discussões que ocorriam entre os moradores do espaço doméstico, as congratulações suprimidas são o primeiro indício de uma cultura do silêncio dentro do lar dos Ferreira.

Outro traço dessa casa silenciosa é retratado no romance autobiográfico do irmão. Na literatura de José, os três irmãos são homens: G. e Amado, gêmeos, e o “eu”, narrador. Apesar do uso da criatividade e das diferenças entre o plano narrativo de *Não falei* e aquele contida na produção literária de José, há dados da escrita ficcional que apontam para elementos da convivência familiar vistos de uma nova perspectiva.

Assim eram as massas da minha casa, tudo caminha e modifica-se, fala e ouve. Começo a falar tarde, e, diferente de meus irmãos, tenho dificuldade para aprender a escrever. A casa não era de muitas palavras, falava de outras formas. A escada dizia quem chegava ou saía, o cheiro de cada cliente dizia do tipo de trabalho da mãe, o jeito de a porta abrir à noite para o meu pai determinava a hora em que iríamos para o quarto (NF, p. 58).

As “massas”, termo que sugere, no excerto, uma coletividade familiar, eram as responsáveis, em meio à caminhada e às transformações do dia a dia, por falar e ouvir. Nota-se, no entanto, como esses dois verbos, usados comumente como indicadores das ações mecânicas de produzir linguagem por meio da voz e de captar sons pelo tímpano e processá-los como sentenças, são usados livremente para pontuar uma comunicação que era majoritariamente não-verbal. Ao ilustrar essas formas outras de interação entre os membros da família, José aponta para os barulhos e cheiros deixados pela movimentação dos habitantes da casa. Ouvia-se, mas não a voz; antes os passos, a força com que se abria a porta. Nesse sentido, em uma casa na qual a linguagem verbal era posta à parte, é compreensível José ter demorado a falar: talvez tenha sido falta de estímulo do entorno, para além de alguma dificuldade individual. Ao comentar a obra fraterna, o narrador não contrapõe essa impressão, da casa de silêncios, apesar de, em outros momentos, rejeitar a voz literária de José.

Incomoda o narrador, no trecho elencado, elemento diverso. Em sua ficção, o irmão nomeia o primogênito de “G.”, descrevendo-o como “vestido, limpo, sabão cheiro de coco, silencioso” (NF, p. 58). Esses adjetivos sugerem uma reserva perante o outro e a adoção do silêncio pelo protagonista muito antes dos fatos traumáticos que o acometeram na vida adulta. Ver-se pelos olhos de José, de quem ainda se ressentir, incomoda Gustavo na velhice: “G. não tem cheiro, som ou corpo, quase nem nome tem. Nome de letra. Terei sido isso? Preocupa-me o que fica, o que ficará” (NF, p. 59). O receio de corresponder à personagem do irmão aponta para uma autorreflexão nascida do contato com a literatura fraterna.

As descrições de Gustavo pelo romance de José indicam ausência de camaradagem entre eles, impressão confirmada pelas críticas do narrador, nas quais se inscreve uma mágoa de muito tempo: “Com José, a família nunca pôde mesmo contar” (NF, p. 8). O mais jovem, que saiu de casa e foi se aventurar mundo afora, não esteve com a família durante muitos acontecimentos, inclusive, os de setenta, o que é evidenciado pelo narrador a certa altura: ao falar do sofrimento e da dor física, o protagonista acusa José, à época de sua tortura, de fumar “maconha lá em Caixa Prego” (NF, p. 77). Talvez por essa razão o rancor continue presente.

Apesar desses desentendimentos, evidenciados pela narração, os irmãos não discutem abertamente os problemas que enxergam um no outro, em uma opção que parece reproduzir o silêncio familiar de outrora. No presente, uma discussão durante a visita de José à casa dos pais, antes da venda do imóvel, uma mudança abrupta de assunto deixa irresolvido o dilema, trazendo um terceiro indício do silêncio como marca familiar:

[...] Mas agora que começo a escrever sobre nossa infância, sinto falta. Nossa infância, José, nossa? Bem, irmão, é isso que os irmãos costumam ter em comum, a infância, isso você não pode mudar nem destruir. Como assim, destruir?

José cozinhou o jantar, espaguete à bolonhesa de nossa infância, com salsinha, cebola e tomate picado pequeno e a carne moída bem solta e molhada. Sossegamos com a comida, elogiei o tempero, ele contou da vida em Curitiba. Seu assunto, a nossa infância, eu por seus olhos, corria latente (NF, p. 26).

O primeiro parágrafo do trecho abarca duas vozes intercaladas. Segundo nossa leitura, José reflete sobre a infância compartilhada; Gustavo a coloca em xeque. Os pontos finais indicam mudança de interlocutor no excerto destacado, e o diálogo transita por vestígios de mágoas de ambas partes. Para Gustavo, parece ser incômoda a ideia de José afirmar que escreve sobre a infância de ambos, quando os romances do irmão são escritos em primeira pessoa, falando sobre experiências individuais. Para José, a distinção feita causa irritação, e ele

reage sugerindo que o mais velho não pode mudar ou destruir o passado. É então que o narrador-protagonista pede um esclarecimento quanto à acusação de destruições anteriores, por ele empreendidas, mas a narração passa a uma descrição do jantar.

Considerando que o uso da palavra “destruir” precede a ocorrência da interrupção, parece haver a sugestão de momentos de silêncio entre os irmãos. A marca formal que sinaliza esse silêncio é a mudança de parágrafo, sugerindo um encerramento do assunto anterior. No contexto da obra, esse silêncio pode ser lido tanto como um ressentimento de infância quanto como uma recuperação do que aconteceu a Armando. Esse momento é representativo por demonstrar uma manutenção do silêncio como alternativa aos diálogos incômodos e às discussões pessoais. Holanda (1992), ao analisar *O estrangeiro*, obra de Camus, observa que o protagonista Mersault silencia como forma de evitar que a emoção fale por ele. A circunstância dos irmãos no romance parece transitar na vizinhança desse entendimento, suprimindo igualmente as palavras e a emoção, mas com outro plano de fundo: nesse caso, ao invés de silenciar a defesa, os dois sequer elaboram a acusação.

Ao evitar o confronto, os dois concebem, no silêncio, uma forma de assentar as rusgas e prosseguir com o diálogo sobre outros temas, evitando confrontar problemas maiores, cujas raízes estão fincadas no passado compartilhado e no tácito desacordo que sempre circundou sua relação. Essa evasão perante o outro alude a uma postura ensinada e exercida dentro de todo o núcleo familiar na infância, em especial no entorno da figura paterna.

Ao mencionar a história da edificação de sua casa, Gustavo revela como a vida do patriarca, José Ferreira, aspirante a músico, fora marcada pelo abandono dos sonhos quanto à carreira artística. Flautista e “jovem pobre do interior” (NF, p. 39), ele fora para a capital paulista em busca de aprofundar os estudos musicais. Para isso, empregou-se nos Correios, que seriam daí para frente sua fonte de sustento até a aposentadoria. A não-realização da ambição de se tornar um músico profissional, conforme desejara, parece resultar em uma frustração profunda, mas pouquíssimo discutida dentro da família. A

leitura do narrador-protagonista de que o pai vivia em sofrimento por não ter conseguido alcançar aquilo a que se propusera fica evidente em algumas passagens: pouco depois de dizer que o patriarca era alegre na juventude, segundo relatos da mãe, Gustavo se questiona “E o que aconteceu?” (NF, p. 39), sugerindo que o pai não era feliz; ao mencionar o grupo profissional no qual Joaquim Ferreira tocara na juventude, uma lembrança da voz paterna retifica que “profissional é quem vive de seu trabalho, conhece alguém que vive disso decentemente?” (NF, p. 39).

No entorno da decepção paterna, o silêncio aparece como elemento estruturante da vida familiar. As tentativas da mãe de preenchê-lo são combatidas pelo pai, que, segundo a memória de Gustavo, afirmava, sobre sua carreira musical, “sobre isso não há o que falar, você estava apaixonada e por isso lembra errado” (NF, p. 58). Somente em sua ausência ela contava aos filhos sobre o passado de ambos, antes que as obrigações do cotidiano se interpusessem entre o destino sonhado e a realidade vivida. O estojo da flauta passou a ser a maior evidência da existência de um interdito.

Não consigo me lembrar de qualquer palavra dos meus pais sobre não mexermos na caixa preta ou não pedir ao pai que nos tocasse algo. Sabíamos que esse assunto não deveria ser tocado, assim como a caixa preta. O pai ensaiava após o almoço de sábado, por uma ou duas horas antes que seus amigos do choro chegassem. Ficávamos em volta, conversando baixo ou lendo, minha mãe costurando alguma roupa nossa ou lavando a louça do almoço, mas sabíamos que o pai não tocava para nós, como uma leitura silenciosa que não devêssemos interromper ou usufruir. Talvez nunca tenha nos sido dito, mas sabíamos, eu sabia e imagino que José também, pois nunca pedimos a ele que tocasse, apesar de, por diversas vezes (isso eu me lembro bem), ter desejado fazê-lo. O isolamento em que ele ficava era o do devaneio. Nessas horas eu fingia ler um livro deitado no chão de tacos e controlava o movimento de minha cabeça e dos pés para que ele não percebesse que acompanhava a música e o prazer que sentia. De alguma forma sabia que o pai não gostaria e temia que nunca mais tocasse perto de nós (NF, p. 43-44).

A caixa preta é, para a aviação, invólucro das informações mais críticas de um voo. A coincidência entre esse termo e aquele usado

pelo protagonista para a caixa onde ficava confinada a flauta paterna sugere associação. Como seu equivalente nos céus, a caixa preta da flauta confina dados fundamentais ao patriarca, de modo que se percebe uma subjetividade presa ao instrumento enclausurado. A breve liberdade durante os fins de semana não torna a música passível de discussões. Sem lembrar de onde vem a proibição, o primogênito reflete, no presente, que o silêncio mantido por ele enquanto o pai tocava visava evitar o fim do prazer de ouvi-lo. Há um descompasso operado entre pai e filho; um silêncio, não-preenchido pela música nem pela palavra, estabelece-se ininterruptamente no seio familiar, constituído por um tópico que não poderia ser verbalizado na presença paterna e que parece ter sido pouco elaborado também em sua ausência. É representativo, nesse sentido, não haver lembrança de “qualquer palavra” dos pais alertando para que não trouxessem o assunto à tona. O interdito precedeu os filhos, que cresceram ao redor da caixa preta e do silêncio por ela imposto.

Há uma atmosfera, exposta no trecho em discussão, sugestiva quanto à autoridade paterna. Nas imediações do contato musical entre Joaquim Ferreira e sua flauta, criava-se uma barreira que fazia os filhos modularem o volume da voz quando falavam, controlarem os gestos para não demonstrarem prazer e fingirem ler para não denunciarem a atenção dada à flauta. Nota-se, na família, uma deferência quanto à Joaquim Ferreira, sendo essa a compreensão que se pode vincular ao silêncio que a mera presença do patriarca estabelece. Essa hierarquia é reforçada em outro momento da obra: Gustavo relembra, de seus anos de colégio, como o pai chegava do trabalho “com seu silêncio e os papéis, gerando outra liga na casa” (NF, p. 75). Antes dessa chegada, o espaço era “uma bagunça de criança tomando banho, a mãe preparando a janta” (NF, p. 75).

Burke (1995), ao estudar as manifestações do silêncio na Europa dos séculos XVI e XVII, observou como as mulheres e as crianças deveriam se calar frequentemente, em especial na presença de homens. Tal tradição patriarcal, herdada pela sociedade brasileira, parece ser reproduzida no romance, tendo o pai uma posição de preferência em relação aos demais membros do núcleo familiar.

Mantida no silêncio, entretanto, essa autoridade ganha contornos difusos, que não permitem compreender a profundidade de sua ação no estabelecimento desse estado de coisas; pode ser que, no silêncio característico do pai, a casa tenha se organizado em torno de si pela ação da mãe, a quem Gustavo atribui a responsabilidade pela criação, no imaginário dos filhos, do pai como “um ser potente, admirável, das fúrias de quem devíamos nos acautelar, evitando-as, não lhe dando motivos” (NF, p. 44).

Joaquim Ferreira carrega a quietude como uma aura, estabelecendo em seu entorno imediato uma disposição acordante. Talvez seu silêncio seja constitutivo, um traço, ou talvez, de outro modo, signifique uma negação da palavra pela impossibilidade de vivência da música – esta, silenciada pela vida possível de classe média, só pode se fazer presente nos momentos de lazer. De todo modo, a leitura crítica do silêncio da personagem, na obra, é constituída centralmente em torno de visões dadas pelo próprio romance. Nesse sentido, considerando que, para Roland Barthes (2003, p. 59), “o silêncio só se torna signo quando o fazem falar”, há duas leituras relevantes do silêncio paterno: uma empreendida pelas lembranças de Gustavo, outra referente àquilo que ele presume da relação entre José e o pai ao entrar em contato com o romance fraternal. As duas dão conta de modos diversos de entender Joaquim Ferreira e de se relacionar com ele.

A primeira leitura corresponde à visão do narrador-protagonista, para quem o temor e a deferência sentidas frente ao patriarca durante a infância dão lugar, na juventude, à admiração. O pai das fúrias e do talento emudecedor torna-se, com o processo de amadurecimento de Gustavo, uma referência: ele chega a dizer, sobre o patriarca, que “queria seu silêncio em mim sem a confusão da fala da mãe” (NF, p. 89). Isso ocorre muito em razão da influência de Armando, que, ao passar a frequentar a família, é capaz de fazer ruir a imagem distante que o narrador tinha do próprio pai. Ao chegar com um cavaquinho, Armando muda a disposição da casa: “A flauta transversal nunca saía do estojo preto durante a semana até o aparecimento de Armando. A interdição da caixa preta e sua música foi quebrada pela ignorância de que existia interdição” (NF, p. 43). Nesse processo, quebra-se também a

idealização da figura paterna, o que permite a aproximação entre ele e o primogênito: a presença do amigo “transformava agora meu pai em uma pessoa fissurada” (NF, p. 44). A obsessão pela música torna-se o elemento de aproximação entre Joaquim Ferreira e Armando, apesar de o primeiro nunca ter conseguido travar relações próximas com a própria prole. Essa falha aparenta ser o motivo para a corrosão da armadura paterna. Ao se tornar mais humano aos olhos do primogênito, o pai é ressignificado.

Por essa razão, pode-se entender a atribuição, pelo narrador, de qualidades positivas à disposição silenciosa, que de outro modo afastava pais e filhos. A partir de certo momento, o silêncio do patriarca passa a significar um refúgio perante a confusão da fala para o protagonista. Ao visualizar como desejosa a esquiva aos imbróglios da comunicação verbal, como maneira de permitir a si mesmo uma libertação da palavra, há uma aproximação entre a leitura que Gustavo faz de Joaquim Ferreira e o silêncio manifestado em *silere*, como instância na qual a linguagem verbal não penetra, dando a ver estabilidade e paz. O pai parece ter sido, aos olhos do filho, aquele cujo silêncio apontava para organização interna, reflexão e comedimento, todos elementos que o narrador deseja para si no presente da narração.

Apesar da rejeição do falatório e da possível implicação de um silêncio como indicativo de pacificação subjetiva, a quietude paterna apresenta também elementos mundanos, segundo a visão de Gustavo, não correspondendo ao silêncio da natureza por conviver com a linguagem. Joaquim Ferreira tinha uma posição crítica quanto à fala e seus excessos, o que o primogênito evidencia: “Para meu pai tirar palavras, limpar, deixar de dizer era essencial” (NF, p. 94). Essa perspectiva, de uma fala estabelecida não no rompimento do silêncio, mas antes em sua perturbação, sugere uma consciência apurada quanto à face aguda da linguagem. Ao refletir sobre as colocações do pai, Gustavo atribui a ele a observação de que “As palavras mentem e fazem parte da vida, por isso não podemos nos deixar levar pelo que elas querem roubar da música; a entrega, no texto, é o perigo” (NF, p. 134). Perder-se no ritmo e nas imagens da língua, bem como nas palavras que adornam o dizer, significa rejeitar a emoção e prezar pela

objetividade. O silêncio torna-se, nesses termos, uma forma de evitar a sedução da palavra, sendo necessário “desconfiar sempre que ficar bonito” (NF, p. 134). Para Roland Barthes (2003), essa postura corresponde a um escape perante as encruzilhadas da fala, uma forma de se resguardar de suas imprecisões. O narrador-protagonista parece adotar essa concepção de linguagem para si, desejando para o seu próprio relato a exatidão linguística paterna.

Cronologicamente, considerando o futuro silencioso de Gustavo, parece-nos que essas dimensões da quietude terão impacto em sua vivência pós-ditadura, moldando, de alguma forma, sua hesitação em expressar o acontecido. Essa hipótese será investigada mais à frente, no subcapítulo “O silêncio de trinta e quatro anos e seus matizes”, como uma das razões para os lábios do narrador permaneceram firmemente selados sobre parte do passado.

Há uma segunda leitura do silêncio paterno, entretanto, que é diametralmente oposta à de Gustavo, dando um novo aspecto à figura de Joaquim Ferreira. Ao realizar a leitura do romance de José, o narrador-protagonista comenta como foi ficcionalizado no interior do romance de modo negativo, sendo colocado junto ao pai no rol de personagens sombrias: “Amado e a mãe são solares e o protegem da *luz negra de um destino cruel* lançada por G. e o pai” (NF, p. 56, grifo da autora). Para a voz narrativa da obra de José, segundo Gustavo, “há sempre a luz da mãe e a sombra do pai” (NF, p. 57).

Essa perspectiva atinge também a recusa em expressar linguagem de Joaquim Ferreira, o que é exposto em um episódio do romance escrito por José, quando, ao ser confrontado para subir em uma árvore para buscar alguns galhos, ele, com medo de cair, sente-se humilhado e tolhido pelo silêncio paterno: “[...] o desejo de meu pai não evoluía em palavras, não olhava o seu rosto e voz não havia, mas sentia apertando minha cabeça enquanto olhava seus sapatos empoeirados, o barulho de sua bravura e decepção” (NF, p. 99, grifo nosso). Pela maneira como a repreensão é descrita, o sentimento despertado por esse silêncio é vergonha, visualizada na impossibilidade do filho em fitar o patriarca nos olhos, encarando somente seus “sapatos empoeirados”. A censura do pai, nesse trecho, faz barulho, mesmo que

não seja composta de palavra, o que demonstra a tangibilidade da leitura feita por José: para ele, o silêncio paterno era facilmente resgatado como imposição, desprezo e raiva. O segundo filho se vê oprimido por essa não-verbalização, o que o próprio Gustavo nota em “talvez para José tivesse sido menos humilhante receber uns cascudos do que o silêncio de seu Joaquim” (NF, p. 102). A violência física, segundo o narrador-protagonista, poderia ter tido menos impactos duradouros no irmão mais jovem do que o silêncio, o que expõe o peso da não-verbalização no desencontro entre o pai e José.

Em outra passagem, o narrador-protagonista deixa claro como o irmão, que saiu de casa muito jovem e foi “hippie de Arembepe, viu disco voador no planalto Central, mochileiro em Machu Picchu, drogado na Califórnia” (NF, p. 17) antes de fixar residência em Curitiba, só começou a visitar mais a família “após a morte do pai” (NF, p. 17). Há uma descontinuidade entre os dois familiares, pautada desde o silêncio de Joaquim Ferreira perante José na infância, que permanece até a morte daquele.

Aos olhos do romancista, a repressão exalada pelo pai atinge também a mãe. É isso que Gustavo nota, no livro de José, no qual a sombra paterna “é potente o suficiente para submeter e restringir a luz da mãe. A costura dela, seu porte altivo, as melodias que cantarolava distraída, são rotas de fuga, maneiras de driblar a opressão e manter-se sã” (NF, p. 57). Sob essa perspectiva, o silêncio do pai cerceia a liberdade da esposa. Para José, mais do que simplesmente uma deferência referente ao respeito de mulheres e crianças frente à figura masculina, tida como chefe da família, havia um elemento autoritário a matizar o silêncio que se impunha. Mais do que hierarquia, haveria, nessa concepção, o uso do poder próprio para impor aos outros uma não-verbalização forçada. Ela aparece, por exemplo, no trecho “*Nossa mãe, dizei depressa, nosso pai evém chegando*. Este é o livro de José, literalmente, entre aspas ou de memória, pouco importa” (NF, p. 39, grifo da autora). Em que pesa a transcrição feita por Gustavo da escrita de José, está posta a ideia de que à mãe era necessário comprimir e apressar as palavras, dizer mais rápido antes que dizer se tornasse impossível.

Notamos, anteriormente, como a modalidade do silêncio que dá conta do impedimento realizado verticalmente por um sujeito, um grupo ou organizações ao impedirem a livre-palavra de outrem é nomeada de silenciamento. Essa instância de não-verbalização é constituída por uma proibição, delegada a determinado indivíduo, de transitar por áreas do sentido que estão na formação ideológica e discursiva da sociedade. Em razão dessa dissociação, conforme os estudos realizados por Orlandi (2007)³⁰, o processo de identificação do sujeito é afetado. É o que parece acontecer em *Não falei* com José. O silêncio do pai, lido como rejeição, tolhe a palavra do filho à medida que rejeita a personalidade deste. É como se o menino, corporalmente diferente e mais medroso do que os demais, sobre quem mais tarde a obra dará pistas de uma homossexualidade pouco discutida, fosse uma vergonha para a figura paterna, que, mesmo sem a utilização da palavra, transmite sua decepção no silêncio. Talvez por essa razão tenha sido importante a José deixar a casa e tão difícil para ele se reconciliar com o pai em vida: tendo assumido quem era longe do núcleo familiar, representado centralmente pelo julgamento paterno, ele só consegue retornar, com sua identidade íntegra, depois da morte de Joaquim Ferreira.

Apesar de Gustavo ressalvar que se afasta da visão do romance fraterno, revelando não querer, do irmão, “sua infância, seu pai, sua mãe” (NF, p. 39), ele assume, mais tarde, que o romance de José “estoura a história do meu quarto, e a minha história, que é a da minha família, fica pensa, porque lá no passado alguma coisa mudou. E todo resto, lentamente, terá que ir se refazendo” (NF, p. 114). Há um impacto, reconhecido por ele, que diz respeito ao contato com uma nova perspectiva. A memória, nesse âmbito, tem de se refazer; o pai assume, também aos seus olhos, características antes não concebidas.

Retomando ao desentendimento à mesa de jantar, muitos anos depois da infância compartilhada, José e Gustavo articulam diversas

³⁰Embora utilizemos a leitura de Eni Orlandi para designar o silenciamento e a censura, procedemos com uma análise primariamente literária para prosseguir com o aprofundamento do romance. Isso significa que não há uma apreciação dos termos vinculados à Análise do Discurso, apesar de nos apropriarmos de um conceito que advém de uma autora da área.

figurações do silêncio: a incapacidade familiar de verbalizar os afetos; a indisposição, da parte do mais velho, em falar sobre Armando; a censura do primogênito quanto à José, nunca expressada, apesar de ele ter considerado a partida do outro um abandono; a manutenção do silêncio de José, que não expõe suas mágoas quanto ao pai e ao irmão, apesar de escrevê-las; e a indisposição do mais jovem de fazer a pergunta definitiva a Gustavo, para saber se ele falou ou não. Está claro que a maioria desses níveis possíveis de leitura ou tem sua origem na infância, quando os dois se acostumaram a preterir as palavras ao conviver com os membros da família, ou na sala de tortura, quando o tensionamento da narrativa é mais íngreme. Nesse âmbito, uma cultivação do silêncio é mantida inconscientemente pelos filhos mesmo na ausência paterna, ainda que essa figura de autoridade tenha sido rejeitada ativamente por um deles.

A visita de José ocorre enquanto o narrador mantém um silêncio próprio quanto aos fatos de sua história. É preciso analisar esse outro silêncio, em suas diferentes dimensões, para compreender mais profundamente a reticência de Gustavo em confrontar a sugestiva acusação fraterna de ter ele destruído, no passado, alguma coisa que permanece inominada entre eles.

5.2 O silêncio de três décadas e seus matizes

Os acontecimentos de setenta resultam, para o narrador-protagonista de *Não falei*, em décadas consecutivas de silêncio. São trinta e quatro anos nos quais se calou perante os demais, recusando “responder à acusação jamais formulada e eternamente sussurrada” (NF, p. 71) de ter entregado Armando. Não endereçou verbalmente a culpa, apesar de ela persistir em sua consciência, e optou por preterir a subjetividade em favor do exercício da profissão. A narração do romance é a evidência de que o ócio da aposentadoria tornou impossível ignorar o que, de outro modo, permanecera silenciado.

A manutenção do silêncio quanto aos acontecimentos do passado assume, ao longo da obra, diferentes matizes: é composta pela

desconfiança quanto à linguagem e pela impossibilidade de uma narração exata para relatar os acontecimentos em toda sua dimensão traumática. Esses aspectos serão discutidos individualmente, de modo a ressalvar as particularidades do silêncio na narrativa. Cabe pontuar, entretanto, que eles integram a composição de um hábito único de silenciar perante os outros, sendo o silêncio, nas diversas instâncias em que não cedeu espaço à verbalização da vida interior reprimida, uma escolha consistente do narrador, possivelmente ocasionada pela soma dessas nuances.

Antes de adentrar as especificidades de cada uma das instâncias mencionadas, é importante situar a profissão de Gustavo, ponto fundamental para a compreensão de sua renúncia da elaboração verbal própria. Como linguista, o narrador, que tem uma leitura especializada da linguagem, expõe o desejo de mudar-se para São Carlos e lá dedicar-se ao “estudo das dificuldades na apreensão da linguagem” (NF, p. 10). O interesse nesse tema, dentro da variedade de áreas da linguística, expõe uma preocupação com as interferências que impedem a sintonia entre sujeito e expressão.

Essa escolha profissional assume novas conotações a partir de algumas declarações do narrador sobre si mesmo. Em certo momento da obra, ele confessa estar “nessa fase de aquisição de uma nova linguagem uma vez que a antiga, a que sabia e usei, suas palavras parecem ter se tornado estéreis, foram discutidas, aceitas e transformadas em algo que não reconheço” (NF, p. 15). Como uma criança pequena “aprendendo a fala da tribo” (NF, p. 15), Gustavo, agora aposentado, não se reconhece mais na linguagem utilizada ao longo da vida; ela se tornou, com a chegada da velhice e suas consequências, algo sem significado. Por isso, ele vê a necessidade de “novamente nomear e tomar posse do que levo comigo. Retornar à primeira pessoa e ao possessivo, as duas pragas juvenis que a modernidade nos legou e contra as quais sinceramente me bati” (NF, p. 15). O excerto expõe a essência daquilo que foi o protagonista durante a vida: se somente na velhice ele se reencontra com os pronomes “eu” e “meu”, percebe-se como houve uma ausência de enunciação das questões particulares. Se, como afirmado em outros momentos da obra, a profissão foi um

meio de evadir-se das questões pessoais, infere-se que as elaborações feitas linguisticamente foram objetivas, voltadas à terceira pessoa da pesquisa acadêmica e à segunda ou terceira pessoas do processo de ensino/aprendizagem nas escolas.

A partir desse entendimento, pode-se argumentar que a reentrada do “eu” no vocabulário desperta um antigo atrito. A estadia no espaço transitório da espera, antes da mudança de foco e de cidade, pode ser o momento de exacerbação da dificuldade de dar conta daquilo que é e foi seu. A inutilização da velha linguagem torna necessário falar sobre “meu copo, meu pão, minha ira, meus sessenta e quatro anos” (NF, p. 15), mas essa expressão não só se enferrujou com os anos de desuso como se apresenta inherentemente problemática frente aos dilemas que esses sessenta e quatro anos abarcam (sugirindo, eles mesmos, a ditadura de sessenta e quatro). Daí a possibilidade de ser a pesquisa em linguística uma tentativa de manter-se ativo e producente, sim, mas também uma via para entender as irregularidades encontradas no processo de verbalização, de modo a se reconciliar com a linguagem autoexplicativa, que é a tábua de salvação e o destino incontornável do velho, a quem cabe a memória de quem foi e daqueles a quem amou (Bosi, 1987). Partindo desse entendimento, em que o narrador-protagonista manifesta uma titubeação frente às marcas da expressão individual, é preciso elaborar quais são as suas dificuldades de apreensão e manifestação da linguagem, de modo a entender o silêncio vivido por tantos anos.

A primeira das razões para o silêncio, como dissemos, é a desconfiança. Ela pode ser definida como uma insegurança perante a instabilidade da linguagem verbal, com seus volteios e alusões, suas metáforas e metonímias, somada ainda a uma aguçada compreensão das consciências outras que integram o processo comunicativo e medem a palavra própria conforme perspectivas diversas. No romance contemporâneo, é possível observar as raízes dessa postura do narrador frente ao verbo nos ensinamentos de seu pai durante a juventude: “queremos convencer, explicar, a beleza ajuda, mas é pernicioso pois cria espaço para confusão” (NF, p. 134). Essa perspectiva, de que a beleza pode ser nociva e de que o adereço permite interpretações

demais, afastando a exatidão do entendimento mútuo, demonstra já a necessidade de uma linguagem estabelecida em linha reta. Quanto menos se diz, melhor. Sobre essa modalidade de silêncio, Roland Barthes (2003, p. 52) a classifica de tática mundana “para evitar as armadilhas da fala”, um resguardo do homem perante o código e perante os outros. O entendimento paterno cria a expectativa de um verbo que, no entanto, pelas vivências traumáticas do filho, é inteiramente inalcançável. Isso é perceptível no primeiro período do romance, quando o narrador coloca a possibilidade de articulação da própria história:

Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro no tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem o esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos –, surgisse como pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa, mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história (NF, p. 7).

Gustavo inicia sua narração desejando, nos termos acima expostos, a possibilidade de contar sua história integralmente, inserindo-a no pensamento de cada um não como imagens e palavras, que podem ser questionadas e diferentemente compreendidas, mas como algo “inteiro sem tempo ou espaço”. Essa necessidade tem por objetivo não apenas evitar as variáveis do processo comunicativo, como também permitir ao narrador revelar acontecimentos e lembranças inacessíveis à sua consciência. Desse modo, a hesitação em narrar está posta desde o começo, dando espaço para duas assunções importantes tanto sobre o aposentado como sobre aquilo que ele elabora textualmente: Gustavo não acredita que uma narração linguística ou imagética, ou seja, mundana, possa articular devidamente os acontecimentos de sua vida; e ele antecipa a parcialidade da representação possível, que é o próprio romance. Ao colocar a narração em xeque, o linguista evidencia as próprias limitações e aquelas referentes à língua ao mesmo tempo em que se mostra atento à possibilidade de ser mal interpretado e julgado.

De início, o protagonista estabelece sua narração dentro de uma oração condicional. Dessa maneira, utiliza as construções “se fosse possível”, “e então (...) surgisse como pensamento” e “se coisa assim fosse possível existir”, com os verbos todos no pretérito imperfeito do subjuntivo, tempo e modo dos acontecimentos cuja concretização é colocada em suspensão por determinados requisitos. É o caso do excerto em análise, no qual a existência de um pensamento “sem palavras ou imagens, inteiro no tempo ou espaço” é a exigência para que a história seja contada. O verbo “gostaria”, em “gostaria de contar uma história”, no futuro do pretérito, indica a realização verbal condicional, realizada em determinado estado de coisas.

O romance pode não existir no interior da narrativa como manifestação de linguagem, tomando forma, nesse contexto, apenas como expressão da consciência do narrador. A incerteza quanto à externalização, aos demais personagens, daquilo que é acessível ao leitor mantém-se até o final da obra, quando o protagonista não revela se suas considerações ganharam forma, como palavra no papel ou verbalização: “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível” (NF, p. 148). Há forte sugestão, com a inversão da fórmula futuro do pretérito do indicativo somado ao pretérito imperfeito do subjuntivo, de que o romance permanece confinado na subjetividade de Gustavo, mas o chamamento à entrevistadora Cecília, que deseja obter dele memórias de seu passado, tensiona essa inclinação e torna impossível dizer se o narrador contará (ou contou) sua história ou não. Em uma e outra leituras, tendo falado ou não falado, o romance permanece como um paradoxo, pois a narração mantém sua inviabilidade ao mesmo tempo em que é tornada realidade material (como romance ou como relato dentro da ficção).

De todo modo, são muitos os anos de confinamento da subjetividade própria. A razão para isso está exposta no trecho anterior: a linguagem, como a imagem, não é infalível. Ela abarca elementos demasiadamente humanos no processo comunicativo, como o “tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos”, assim como aquilo que o próprio sujeito desconhece em si mesmo, a revelação que “de mim e em mim se esconde”. Esses dois elementos, ao pôr à prova o narrador, tornando-o vulnerável, só fazem sentido quando se leva em conta a distância

entre os interlocutores, entre aquele que fala e aquele que entende diferentemente o que é falado. Essa angústia é revelada pelo narrador quando ele deseja que sua história “surgisse como pensamento de todos”, como uma criação indiscutível e inegável, sem nenhuma diferença de perspectiva ou de compreensão. Todos esses aspectos da realização verbal mencionados destituem a palavra de sua ambição cartesiana.

Sobre o assunto, Lourival Holanda (1992, p. 41) reflete que “a linguagem por sua própria natureza é portanto *abstração*, enquanto não manifesta o real, apenas tenta significá-lo”. É a descontinuidade entre signo e significante, entre realidade e abstração, entre verdade e sua virtualidade linguística a causa do desconforto do narrador, a quem interessa uma prova irrefutável. Nesse sentido, a desconfiança se estabelece, advinda da raiz paterna, pelo medo de se aventurar na elaboração linguística e se ver algoz de si mesmo, tornando aquilo que parecia acusação uma sentença definitiva.

Sua desconfiança vai ainda mais longe. Diferentemente do pai, que desejava a troca verbal limpa, sem resíduos, o filho reconhece a linguagem como fenômeno histórico, no qual se inscrevem ideologias passadas: “há uma história em andamento, seus vícios e desvícios resultantes de batalhas antigas, hoje já sem sentido, mas que a linguagem continua a carregar nos nomes que somos obrigados a utilizar se queremos de fato incluir nosso pensamento na cadeia comum” (NF, p. 77). Tal compreensão pode ser aproximada do entendimento do Círculo de Bakhtin quanto à natureza do signo verbal, em que os campos semiótico e ideológico se sobrepõem, de modo que a palavra sempre carrega consigo as marcas históricas do encontro dinâmico entre discursos (Bakhtin, 2015). Ao pautar essa perspectiva, da permanência de marcas incontornáveis na língua mesmo com o passar dos anos, o narrador revela sua formação de linguista ao mesmo tempo em que aponta para a vivência da ditadura militar. A palavra passa a eternizar e corroborar as dores daquele período, sendo uma lembrança constante das perdas, de pessoas e de projetos, e da tortura, como produto de uma situação limite da qual é dificílimo, quando não impossível, reconstituir-se.

Pode-se resgatar o Pelé como manifestação, no diálogo, das aproximações entre os indivíduos que materializavam a opressão e os vitimados nesse confronto. O Pelé, assim como o futebol de que foi o maior representante, permitiu ao narrador visualizar como as vítimas e os militares eram, se não igualmente, simultaneamente homens. Pelé é a prova de que torturadores e torturados tinham interesses comuns, apesar das barbaridades levadas a cabo por alguns deles.

Há ainda uma segunda conclusão desse momento de encontro: se falar sobre o esporte nacional parecia reduzir por um momento a bestialidade do algodão, a tortura, por outro lado, embrutecia a fala cotidiana, fazendo com que as palavras ditas do lado de fora das sessões de flagelamento do corpo pudessem se tornar, mais tarde, referência àquela situação específica e bárbara. Na obra, essa realidade é sugerida: o narrador diz que, durante a ditadura, “nenhuma palavra escrita ou falada carregava mais seu sentido convencional” (NF, p. 127); também revela uma paixão pela diacronia, como “processo até aqui, a viagem através dos usos do tempo que a palavra sofreu” (NF, p. 105). Se a palavra carrega em si a história, Gustavo ouve a sua na expressão mundana. É o que ocorre em diálogo com Luiza, já citado: quando a ex-namorada de Armando recomendou-lhe, pouco depois de sua saída da prisão, resistência revolucionária, “sua voz metálica ganhou a eletricidade ruim dos choques militares, ainda pior, e meu ouvido direito ensurdeceu definitivamente” (NF, p. 8-9). Nesse trecho, é a palavra que desperta o trauma e ocasiona o dano físico. É compreensível, assim, que esse homem se resguarde na hora de dizer-se, porque a palavra, potencialmente instrumento que colocaria em moção assassinatos e perseguições, sempre teria o peso-fantasma de setenta.

Entende-se, assim, como, no romance, a violência pode ter ocasionado, a partir da situação específica da tortura, “um colapso das relações convencionais com o uso da língua” (Ginzburg, 2017, p. 170). Ao narrador, depois de tê-la vivido, resta uma insatisfação perene com o código linguístico, mesmo em contextos mais inocentes de utilização, evidenciada, por exemplo, na vinculação feita por ele ao pensar sobre um ensinamento de uma professora quanto à responsabilidade das

palavras e a atividade dos torturadores: “A responsabilidade que as professoras carregam, diz a professora Helena. Os torturadores tinham prazer em bater, mas não batiam por prazer, e sim para coletar informações” (NF, p. 114).

Existe, ademais, um segundo nível para essa desconfiança: a crença de ser a linguagem capaz de estabelecer a criação de novas verdades. O silêncio de trinta e quatro anos, consideramos, corresponde a um apagamento do “eu” como forma de proteger-se de todas as dores do passado, relacionando-se, mais especificamente, ao assassinato de Armando, fato que encadeou todas as outras tragédias da vida do protagonista. Em certo trecho, ao comentar a amizade próxima com o revolucionário, revelando que “a marca da traição é mais leve que sua ausência” (NF, p. 70), ele relembra diálogos passados nos quais as sugestões de que entregara o amigo causavam “não apenas nojo, também isso, é verdade, um asco violentamente físico a cada vez que a autoria do crime aparecia fantasmagórica num olhar, num comentário, nas esquivas e ausências do que supunha amigos” (NF, p. 71). Perante essas demonstrações de descrédito, ele calava-se, recusando-se a endereçar a questão por considerar que “qualquer esforço em negar a traição implicaria que ela poderia ter acontecido e isso era incompreensível para mim, um ferro em brasa marcando as ancas do boi, a dor física agravada pelo inesperado” (NF, p. 71). Ao defender-se, Gustavo estaria tornando a traição um fato tangível. A existência desse acontecimento na linguagem seria como ferro em brasa, uma marca eterna que levantaria uma possibilidade que o próprio narrador considera revoltante. Dizer que não traíra, nesse sentido, seria chamar a atenção para o fato de que poderia ter traído, o que era impensável a ele, conforme afirma. A capacidade da linguagem de, em sua dualidade, tornar evidente aquilo que se nega é uma razão para o resguardo próprio, como forma de evitar a conclusão ultrajante e definitiva, materializada como justificação perante o outro, de algo indizível ao narrador, porque impossível. Esse impedimento verbal corresponde à manutenção de uma caixa preta sua, que resguarda parte significativa do passado, em especial, a morte de Armando, fato que lança sombras também à tortura vivida, quando diz não ter falado,

e à morte da esposa, que talvez falecera pensando-o traidor.

Todas as dimensões de desconfiança observadas – o apreço pela redução de termos, o desejo por uma expressão absoluta e inquestionável, o reconhecimento dos traços autoritários da linguagem, o temor em criar a suspeita ao negar a traição – poderiam ser ditos, de outro modo, como tentativas de preservação. Existe, então, segundo a narrativa, o silêncio que é articulado como procedimento de defesa perante o outro (Barthes, 2003), uma reserva de forças (Holanda, 1992). Esse novo silêncio encobre aquele da sala de tortura, cuja existência é discutível.

Apesar dos problemas da língua, não existe, da parte do narrador-protagonista, uma rejeição à linguagem como um todo. Ao contrário, ele continua a pensá-la constantemente, naquilo que ela guarda de dado histórico e de repercussão social. Sua desconfiança não implica silêncio absoluto. A profissão como linguista traz consigo uma paixão, percebida ao longo de toda a narrativa, por explorar a etimologia das palavras, detendo-se nos seus parentescos e elaborando reflexões filosóficas sobre seu significado, como se percebe em “Protagonista, antagonista, agonia e ágora. Todas as palavras vêm de um só lugar grego, o jogo dos homens, falar em público, liderar, conduzir, atrair, construir, fazer, passar o tempo, levar (...)” (NF, p. 105). É por conhecer profundamente a linguagem que o aposentado comprehende sua potência e limitações, protegendo-se de suas consequências mais indesejáveis.

Outra dimensão que compõe o silêncio de trinta e quatro anos pode ser entendida como a não-elaboração do horror vivido em palavras; sua motivação pode estar ligada à intangibilidade dos fatos passados, que, complexos e traumatizantes, criam, no narrador vitimado pelas catástrofes, “a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também – e com um sentido muito mais trágico – a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e de sua consequente inverosimilhança” (Seligmann-Silva, 2003, p. 46). O entendimento pautado por Márcio Seligmann-Silva encontra-se, como mencionamos anteriormente, já nos escritos de Walter Benjamin. Em *Experiência e pobreza*, ao notar a ausência de experiências

comunicáveis àqueles que tinham sido expostos à “experiência estratégica pela guerra de trincheiras” (Benjamin, 1987, p. 115), o filósofo sugere uma lacuna existente entre a experiência traumática e a capacidade de veicular, pela linguagem, a própria história e suas vivências. Em tal âmbito, contar o vivido é falso e corresponde à manifestação de uma experiência, à própria vítima que a narra, absurda e intangível como realidade. Embora o narrador do romance em estudo traga algumas pistas em seu discurso de que essa leitura do emprego hesitante da língua é possível, sua materialização está mais relacionada às escolhas estruturais da obra, que sugerem um vácuo existente entre o sujeito e a expressão, fratura na qual se instala o silêncio. A inexequibilidade do relato pode significar a defesa própria perante a imensa culpa sentida, como já mencionado, mas também o impacto traumático da violência na vítima de tortura, cuja linguagem pode ser “elaborada de maneira problemática, colocando em questão a própria possibilidade de a linguagem ser capaz de representar a experiência” (Ginzburg, 2017, p. 158).

Um indício de que há, em Gustavo, essa organização linguística diferenciada é a forma com que sua narração se estabelece. As descrições do presente convivem com reflexões filosóficas e linguísticas; o passado espreita, no parágrafo seguinte, a banalidade do cotidiano, transformando uma estadia na padaria ou em uma pousada no interior mineiro em uma redescoberta do trauma: “Fui falar de duas mulheres bonitas que me atraíram, assim como quem não quer nada, apenas para ilustrar, uma analogia prosaica, e volto a militar e morte. Militar e morte” (NF, p. 25). Na narração, a aproximação entre os termos “militar” e “morte” não é elaborada, integrando uma certa evasão do assunto, sendo o procedimento da memória de expor o passado em carne viva considerado uma traição do pensamento pelo narrador, que diz: “Como o pensamento é traiçoeiro” (NF, p. 25). A ditadura e a possível traição ficam, depois desse ponto, muitas páginas em suspensão, sendo retomadas em momento diverso, ao longo do processo de rememoração. Nesse sentido, é responsabilidade do leitor recuperar os ligamentos entre diferentes trechos, articulando temáticas e preenchendo as lacunas deixadas pelo narrador.

É preciso voltar à tortura para observar como esse silenciar se opera. Como dito anteriormente, o parágrafo que dá conta das sessões de espancamento da personagem central apresenta o uso de muitas vírgulas. Elas separam sintagmas de diferentes classificações e não permitem a visualização da situação em sua totalidade espacial ou temporal. Se dissemos, anteriormente, que a memória é um dispositivo falho, possivelmente responsável pela omissão de cenas relevantes da tortura para tornar a experiência mais palatável ao indivíduo vitimado, é igualmente importante ressaltar que talvez a fratura ocorra na transmutação da lembrança em linguagem. Dessa forma, seria erigido um paládio entre o horror vivido e sua manifestação comprehensível, em função de uma incompetência da articulação verbal para constatar a tortura e tudo que ela carrega de vil e de repulsivo. Em tal contexto, falar no “prazer de bater”, nos “meus gemidos” e no “medo de morrer”, sem manifestar as formas de subjugação do corpo e sem elaborar minuciosamente a dor perante o torturador, momento no qual repousa a chave para o entendimento do dilema central do romance, atestaria a incapacidade testemunhal do protagonista, já observada, a quem as palavras podem se mostrar inférteis perante a exacerbação da experiência vivida. Vislumbra-se, nesse sentido, tanto a incompletude verbal da personagem que cala como a escolha estética da autora que, ao escrever, mantém o texto em uma zona ambígua entre o silêncio e a linguagem.

Outras instâncias da obra apontam para essa mesma conclusão, da inópia verbal. Em um desses trechos, outra instância de relatos de “outro como eu”, a narração de um professor sobre a prisão do diretor da escola onde trabalhava introduz uma estratégia relevante:

Aí nós conversamos com os advogados e eles disseram, “olha, vocês têm que mostrar que essa prisão é conhecida, é pública, e talvez eles relaxem”, alguma coisa assim. Bem, fizemos uma reunião, “quem é que tem de solteiro aí”, eu e mais dois, “tem que ir lá e falar com eles”. Fomos lá, na porta do DOI-CODI, “queremos falar com o nosso diretor que está aí”, “por quê?”, “não, porque ele tem que assinar uns cheques, que amanhã é dia de pagamento”, umas bobagens assim. E eu me lembro que era um dia de calor, muito quente,

e quem nos atendeu era assim um gordinho, suava, suava, suava e aí a gente começou a conversar com ele. Ele era de Santos, ele falou do Pelé, não sei o quê, e acabou resolvendo. Claro, não foi por isso que ele foi solto, mas. Eu fico pensando na loucura que foi isso, você vai na boca do. Meu Deus. Meu Deus.

outro como eu – conversa recente (NF, p. 129)

A sequência narrativa elabora uma ida ao DOI-CODI de São Paulo, espaço considerado “símbolo do arbítrio e dos crimes de um regime” (Godoy, 2015, p. 19). Os educadores que vão até lá precisam garantir a segurança de seu diretor. É relevante notar que são todos solteiros. A gravidade da situação se manifesta na possibilidade de eles nunca retornarem, serem mortos lá mesmo, sendo a falta de uma família própria uma razão para serem aqueles os escolhidos para a pavorosa tarefa.

Essa passagem tem relação direta com uma declaração de Gustavo de que “Qualquer professor ou aluno que faltasse eu mandava telefonarem e um servente ir na casa verificar. Nem todos tínhamos telefone. Se alguém sumia, precisávamos ser rápidos” (NF, p. 129). Tal experiência extrema, de um regime autoritário que fazia as pessoas desaparecerem e impossibilitava, na sua condição de Estado, a efetivação das vias policiais e jurídicas para a investigação do desaparecimento, é, para Gustavo, incomunicável, em alguma medida: “Não se tem ideia hoje do que foi o medo” (NF, p. 88). A neurose e o temor paralisantes de então permanecem acessíveis apenas àqueles que vivenciaram de perto os acontecimentos.

Considerando esse estado de coisas, é preciso retomar o trecho acima em seus dois períodos interrompidos. Em “Claro, não foi por isso que ele foi solto, mas.”, a oração coordenada sindética adversativa é interrompida sem desenvolvimento, de modo que a conjunção “mas” permanece dependurada, sem verbo ou complemento que lhe dê sustentação. No período “Eu fico pensando na loucura que foi isso, você vai na boca do.”, o ponto final demarca o encerramento de uma oração que tem um adjunto adnominal, iniciado em “do”, cujo núcleo é omitido. Essas duas operações de apagamento linguístico consistem em um procedimento elíptico. A elipse, figura de linguagem na qual

determinados elementos da sentença são omitidos, é, para Ginzburg (2012a, p. 30), um dos procedimentos mais comuns em textos do século XX que lidam com a violência, por permitir “dar concretização sensível a extremos, e é comum que escritores se interessem em trabalhar com a violência como um campo de vivência de limites”. Dessa maneira, diferentemente dos casos nos quais esse procedimento linguístico é utilizado como forma de evitar repetições ao longo do desenvolvimento textual, seu uso, nas instâncias aferidas no romance, simboliza uma zona comunicativa irrecuperável pela linguagem, motivo por que a elipse é considerada uma manifestação do silêncio.

Portanto, estabelece-se um espaço do indizível, de uma experiência que, primeiro, não pode ser integralmente compreendida fora do contexto histórico, em sua absurda contraposição entre o gordinho que suava, a prisão e a tortura sob a tutela de sua figura santista e vexadoramente banal; e, segundo, que a linguagem não pode dizer integralmente a vivência, havendo, naquele que relata, um pavor incomensurável relacionado ao risco à própria vida e à consciência da posição vulnerável do diretor que foram resgatar. O “não foi por isso que ele foi solto, mas” poderia introduzir uma consideração sobre as razões para ser solto ou preso, mas talvez elas sejam demasiado nebulosas e arbitrárias; o “você vai na boca do” diria algo sobre o espaço, mas talvez exista algo daquele ambiente que rejeite denominações comuns, talvez elas reduzissem seu impacto. Ficam, enfim, os dois períodos incompletos, transmitindo o horror que a palavra não poderia abranger, e a exclamação de incredulidade, expressada mesmo depois da passagem de algum tempo: “Meu Deus. Meu Deus”. A identificação entre o narrador-protagonista e esse professor, a quem foi cedida a palavra, sugere uma compreensão, por parte do primeiro, da impalpabilidade daqueles anos.

Por tudo isso, ao silêncio de trinta e quatro anos, pode-se atribuir uma desconfiança, nascida tanto da vivência familiar como da escolha profissional e dos acontecimentos do passado, de que a palavra é incriminadora e perigosa. Outro desdobramento desse mesmo silêncio é o horror da experiência da ditadura civil-militar e, em especial, da vivência da tortura, que não pode ser traduzida integralmente em palavras.

Tais motivações apresentam-se como as razões apreensíveis, no texto literário, para a longa preterição do verbo por parte de seu narrador. Se há ou não a manutenção desse silêncio, depois do fim da narrativa, é, como dissemos, uma leitura aberta. Não se pode saber se Gustavo confrontará as dúvidas e finalmente verbalizará tudo aquilo que sofreu. No entanto, Joaquim Ferreira, pai do narrador, pode ser o elemento central para uma nova compreensão do passado e uma renovação da necessidade pelo silêncio, sendo necessário discutir, a seguir, também esse ponto.

5.3 A traição, o silêncio e o mutismo

A rememoração, segundo o entendimento benjaminiano, cria uma iluminação do passado no presente (Benjamin, 1987c). O vitral de memórias resultante desse processo pode promover um entendimento inteiramente novo daquilo que passou. É isso que se pode observar no narrador de *Não falei*, ao fim de sua narração, depois de vasculhar resquícios materiais e subjetivos do que fora sua vida: “Talvez jamais alguém tenha me considerado um traidor, a não ser eu mesmo” (NF, p. 143-144), ele afirma. Reconstituir sua história violenta faz com que Gustavo se questione sobre a procedência do olhar acusatório sentido sobre si por tantos anos. Enfrentar o passado possibilitou, ao aposentado, um certo amansamento dos julgamentos sobre os quais silenciou. Ele utiliza suposições, demarcadas pelo uso repetido do advérbio “talvez” no trecho explicitado, para lidar com a nova leitura dos acontecimentos de outrora. Essa incerteza, tão comum à narrativa, nega o maniqueísmo e define a substância própria da memória na obra: nem verdade nem mentira, o passado é (re)construção.

Pouco depois de considerar essa outra possibilidade, de ter sido considerado traidor somente por si próprio, o narrador introduz uma memória repentina, que tem repercussões relevantes à obra. Um dos conceitos de Proust dos quais Benjamin se apropriou foi o de *mémoire involontaire*, ou memória involuntária. O termo não designa uma memória exata, estática, “mecanismo dócil a serviço de uma intenção inconsciente”, e sim uma conversão da memória “em meio de iluminação

recíproca entre um passado – até aí esquecido – e um presente concebido como limiar possível de uma transformação existencial, individual ou coletiva, mas também estética e/ou política" (Gagnebin, 2014, p. 242). A memória involuntária é uma reinterpretação, uma forma de, ao olhar para trás, conceber diferentemente o que aconteceu, postura que tem efeitos extremamente relevantes no presente. Do passado, não se busca uma imagem infinita, eterna, e sim "um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, 'recalcado' talvez, uma promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar" (GAGNEBIN, 2014, p. 242). Dentro do processo de rememoração, que atualiza o passado, promovendo novas leituras em sua conjugação com o presente, a memória involuntária traz uma lembrança repentina, até então inacessível ao sujeito, e possibilita a criação de um presente reformado. Ao fim da narração, Gustavo nota ter

ainda uma lembrança de setenta. Não sabia que tinha, mas ela está aqui, intacta. Dá aflição até, de tão viva, e não existia alguns dias atrás. Mas chega com som, imagem e temperatura, parece que só agora comprehendo, quer dizer, vivo esse momento passado. Foi gravado e guardado antes que me desse conta de sua existência. (NF, p. 146).

A descrição dessa lembrança é acordante com a perspectiva benjaminiana: uma recordação intocada, surpreendente, aflitiva, vivida intensamente no presente ao qual não pertence. A memória se refere a uma conversa entre Gustavo e o pai, pouco depois daquele ter sido solto. Se, no passado, não havia condições para desvendar o significado dessa lembrança, o presente – depois de todas as memórias reintroduzidas – permite uma nova elaboração.

A memória recuperada repentinamente é uma das últimas com o pai. Da cena, são relembrados muitos detalhes, inclusive as vestes de Joaquim Ferreira. Não há ninguém por perto. As descrições dão conta da aparência, da localização e da materialização da atmosfera daquele momento específico, o que é ímpar em toda a narrativa, pois esse narrador dificilmente se detém na pormenorização do mundo externo. Ao contrário, a maior parte de suas reflexões ocorrem

subjetivamente. É nesse momento, também, em que o nome do protagonista é enunciado pelo pai. Anteriormente, na obra, em uma carta da irmã, Jussara, ele tinha sido chamado de “Guto”, mas essa lembrança é o único momento em que seu nome completo, Gustavo, é mencionado durante o romance. Todos esses elementos atestam a gravidade da lembrança e demonstram o quanto presentificada é a reconstituição desse diálogo.

O patriarca deseja conversar sobre Armando. Ele diz que o revolucionário “colheu a morte que plantou. Pausa. Levou junto a irmã e a mãe. Silêncio. Fico em dúvida se está iniciando um pensamento, se quer que eu fale. Não, não quer. Demora porque escolhe as palavras, precisa ser claro, é importante que eu entenda” (NF, p. 146). Mesmo nesse momento, quando fora o provocador do diálogo, Joaquim Ferreira dá espaço ao silêncio, mostrando-se atento às escolhas das palavras. Apesar de a narração pertencer a Gustavo, o procedimento de demarcar, com pontos finais, orações curtas (“colheu a morte que plantou”, “levou junto a mãe e a irmã”) e o espaço entre elas (“Pausa”, “Silêncio”), sugere a linguagem entrecortada do pai. Joaquim tenta afastar do filho a culpa, atribuindo a morte de Armando, assim como a de Eliana e a de D. Esther, às escolhas do militante. Pela voz de seu primogênito, o patriarca continua:

Você tem a sua família para cuidar, mãe, irmã e filha. Eu fecho os olhos, passo as mãos no rosto. A conversa me impacienta, não quero mais ouvir. Ele prossegue, são três mulheres, a sua família. Levanto-me e me abraço, esfregando os braços para esquentar e acordar, o que ele fala soa como uma lamúria senil. Sim, pai, são três mulheres fortes e saudáveis, dispostas e trabalhadoras, vamos dar conta, todos nós. Viro-me para encerrar a conversa, subir, dormir. Paro, volto e sento no braço do sofá, olho para o pai e pergunto o que é aquilo, afinal? Gustavo, eu estou te falando, sou eu que estou te falando, é importante você saber que não devia morrer, você tem as suas responsabilidades, Armando tinha as dele. Parece que começo a entender. Ele está acusando Armando. Mas por que isso agora? Meu pai está sem forças, branco e longe com a pouca luz da sala, mas está firme, vê que eu entendo e não gosto. Pai, ninguém devia morrer, você sabe disso. Tudo está errado e ainda não acabou. Arrio as costas, não queria falar, não quero pensar, é tudo errado, por que remexer? Gustavo, ele diz numa voz mansa, agora

acabou. Terminou. Armando foi longe demais, perdeu o controle. Ele pensou que podia, que daria um jeito, mas as coisas saíram do controle. Agora acabou. (NF, p. 147-148).

As palavras ditas por Joaquim Ferreira nessa memória são duras com Armando, sendo surpreendente que o silencioso pai tenha sentido a necessidade de fazer asserções tão definitivas. Ouvilas traz incômodo a Gustavo. Ele deseja “encerrar a conversa”, possivelmente para evitar a realidade dos fatos, mas então, pressentindo um significado mais profundo ao que o pai vinha dizendo, retorna, perguntando “o que é aquilo, afinal?”. Nesse momento, a palavra paterna, do pai que “sabe e transmite” (NF, p. 147), aponta os destinos de Gustavo e de Armando como justos. Joaquim parece pedir que o narrador não se prenda aos mortos, ao afirmar “são três mulheres, a sua família”; mais do que isso, sugere a exclusão do próprio Armando, assassinado, desse núcleo familiar. O significado da recuperação dessa memória ao presente poderia significar tão somente a necessidade da “confirmação paterna, como se [o narrador] sozinho não tivesse legitimidade suficiente na afirmação dos seus atos” (Marques, 2020, p. 9). Seria, assim, ao fim do processo de rememoração, o apaziguamento da culpa sentida pela introjeção, na consciência, de uma lembrança na qual o protagonista é inocentado.

Desse modo, essa memória, incerta, sem definição temporal exata e, ao mesmo tempo, tão vívida e minuciosamente descrita, pode indicar uma isenção da culpa, um perdão que Gustavo nunca pensou ter recebido. Parece sinalizar, especialmente por ser o fechamento da obra, que, mesmo sem resolucionar todas as questões traumáticas e todas as desesperanças em relação ao futuro, o narrador terá, como acalento, o fato de que o pai não o acreditava culpado. Pesa, nesse contexto, a admiração sentida pelo primogênito em relação a esse pai e o fato de ter, ele mesmo, durante suas reflexões, chegado à conclusão de que “Armando fora entregue por minha causa, não por minha boca” (Bracher, 2017, p. 117).

Há, entretanto, mais a ser recuperado do excerto. Para compreendê-lo em sua totalidade, é preciso resgatar, na obra, essas duas

personagens fundamentais para a vida de Gustavo: o pai, Joaquim, e o amigo e cunhado, Armando. Frequentemente postos lado a lado, são esses dois mortos, o pai e o amigo de juventude, aqueles de quem Gustavo herda comportamentos durante a vida. De Armando, incorpora, “apenas agora, nos últimos anos, como se desde sempre” (NF, p. 15), o hábito de ler a página de esportes do jornal. De Joaquim Ferreira, adota “o uso do pai de andar sempre acompanhado de um guarda-chuva”, que não esquece “em lugar nenhum” (NF, p. 70). Essas reproduções comportamentais apontam para a admiração e o amor sentido pelo narrador por essas duas figuras, mas também cria, dentro da narrativa, um paralelismo curioso, possível de se acompanhar desde o passado mais remoto, antes da ditadura e seus eventos.

Como dito anteriormente, ao adentrar a intimidade da família Ferreira, Armando, ainda adolescente, é capaz de contornar uma proibição tácita, mas conhecida, em relação à música. Abrindo a caixa preta, ele transgrede a rotina de todas as noites ao tocar seu cavaquinho na sala da casa: do pai, “ao invés do boa-noite sucinto já passando para a cozinha”, os filhos recebem “um sinal para que não denunciássemos sua presença a Armando, que, de costas para a porta de casa, não percebera sua entrada” (NF, p. 43). Indo ao estojo preto, o patriarca retira sua flauta e começa a acompanhar o jovem, numa gradação rítmica que faz ambos caírem “na gargalhada” enquanto o narrador e José olhavam-se “estupefatos” (NF, p. 43). Essa cena, que demonstra o momento em que rui a imagem intocável do pai autoritário para Gustavo, desenrola-se com o eventual desinteresse de Armando pelo cavaquinho, o que o protagonista diz ter sido “comum, entediar-se de suas paixões” (NF, p. 45), enquanto Joaquim Ferreira, que “não possuía esse dom de fugacidade” (NF, p. 45), continuou trazendo à tona a música e o instrumento nas conversas com o adolescente. Mais importante do que a transitoriedade dos interesses do jovem, esse acontecimento demarca o início de uma relação desdoblada às margens da narrativa.

Antes de delimitar essas interações, é necessário ver mais proximamente as duas personagens. Simbolicamente, a maneira como são lembrados por Gustavo no presente traz algumas considerações que

não fogem de suas constituições. O esporte, presente no jornal lido pelo narrador, é um vínculo com Armando que sugere dinamismo, passionalidade e força vital, traços consistentemente apontados pelo narrador como as marcas do amigo morto: “é um que nunca morria, saltava de pico em pico, sem vales e sem paz, era ele mesmo o sol nascendo perpetuamente” (NF, p. 134). A perspectiva da luz, dos altos que nunca davam vez à escuridão, está posta nessa descrição.

Em outro momento, Gustavo fala que o cunhado fora “um farrão, aluno cabulador que sempre dava um jeito, líder da classe, zombador, zagueiro medíocre, xingador, conciliador entre os vários grupos e nosso ponta de lança nas reivindicações escolares, alegre, comilão e pão-duro” (NF, p. 23). Essa capacidade de pertencer a diferentes grupos, fazer amizades e liderar os pares vinculam a adolescência à vida do adulto revolucionário. Mas, se ao jovem, era rotineiro o tédio advindo das paixões, na vida adulta há, em seu discurso, “a rigidez não apenas das ideias, mas de uma disciplina de ação” (NF, p. 122), bem como uma “inteligência guerreira”, um “poder de estrategista” (NF, p. 112), que sugerem entrega à luta armada e à política. Durante esse período, frequentava a casa de Eliana e Gustavo, sumindo por algum tempo e reaparecendo “alegre” (NF, p. 112). O casal não entendia a profundidade do envolvimento dele com os movimentos à época; é em retrospectiva que os traços mais intransigentes quanto à ação revolucionária serão recuperados pelo narrador.

Já o hábito herdado de Joaquim Ferreira recupera o guarda-chuva, sempre carregado pelo pai. Como símbolo, o objeto traz a concepção “da sombra, do encolhimento, da proteção” (Chevalier; Gheerbrant, 2017, p. 480). Esses três adjetivos são acordantes com a descrição dada por Gustavo ao pai: “conhecia vales profundos, é verdade, mas tinha a ciência do renascer e não desgostava da escuridão, creio eu tinha até gosto em seu prenúncio” (NF, p. 134). O trecho cria uma oposição entre Joaquim e a figura de Armando, a quem pertence a luz; o patriarca dos Ferreira, ao contrário, preferia a escuridão, conhecia-a e a apreciava.

O pai também apresentava comportamento diverso daquele do revolucionário: com sua disposição silenciosa, durante as reuniões da

roda de choro em sua casa, “ria das piadas, gostava dos casos comentados e contava os seus, mas não acompanhava a exaltação” (NF, p. 37). Um descolamento emocional em Joaquim o mantinha na periferia dos acontecimentos. Com o golpe militar, o filho relembra que o pai “ficou ainda mais calado e deixou seu cargo no sindicato, não trazia mais papel para casa” (NF, p. 93). Esse afastamento das funções decorre da nova diretriz da linha de frente sindical, “tomada pelas correntes da política nacional, coisa que seu Joaquim nunca aprovou” (NF, p. 92), e serve de nova sugestão do despreendimento desse homem, a quem a política era indesejável. Essa rejeição comprova-se pelos relatos do filho de diferentes momentos históricos: o pai “não se empolgou com Jango nem se desesperou com os militares. Não sei se seu amor se limitava aos indivíduos, mas desconfiava de qualquer poderoso e suas instituições” (NF, p. 92).

Entre Joaquim e Armando, há um desacordo. A música, para o primeiro, exigia a rigidez e o treinamento que somente a política foi capaz de inspirar no segundo. O ceticismo do trabalhador dos Correios quanto à coletividade e ao poder não eram compartilhados pelo rapaz a quem a solução era um conflito direto para demover as forças autoritárias do país e fazer imperar a revolução. No contexto desse descompasso, ebule entre os dois um desentendimento de que o próprio Gustavo sabe pouco: “eu sei que ele e Armando tiveram uma discordância séria. Pensava que poderia ser intromissão de Armando na política do sindicato, talvez confunda as coisas, porque na época em que entrei para a faculdade e José saiu de casa, meu pai já não gostava de Armando” (NF, p. 92-93). A ruptura entre os dois não é completamente elucidada, mas aponta para uma inimizade de repercussões à leitura do resto da obra. Sutilmente, uma colagem de memórias e comentários tensionam a fenda entre os dois.

Nesse ponto, é preciso mencionar a relevância do romance de José à narração de Gustavo. Sabe-se que a primeira interação do narrador com a sua própria infância ficcionalizada ocorreu de modo combativo, tentando afastar o passado criado pelo irmão. No entanto, a personagem central também faz concessões àquilo que a figura fraterna vai recriando, observando, por exemplo, como “A mãe está muito bem.

Talvez por ter ficado sem vê-la durante muito tempo, José foi capaz de mantê-la jovem com uma nitidez que perdi, ou nunca tive" (NF, p. 57). A ficção fraterna lança luz a elementos do passado reconhecidos pelo protagonista, tecendo uma nova perspectiva das figuras que lá ficaram. Na dialética entre o tempo vivido e o instante da rememoração, as lembranças, movediças, apresentam encadeamentos inéditos, que passariam completamente despercebidos não fosse a interceptação da infância conhecida e cultivada pela palavra alheia.

Dentre todas as conclusões advindas do romance de José, a mais incômoda ao primogênito dos Ferreira é a representação da figura paterna como autoritária, incompreensiva e sombria. O pai que silencia, opõe e ignora, se tinha ficado na infância e começo de adolescência de Gustavo, retorna à memória, com sua caixa preta, com sua obsessão pela música, com sua incompreensão dos filhos e daquilo que precisavam dele. É na esteira dessa imagem que há a sugestão sutil e implícita, ao longo do texto, de que foi Joaquim quem entregou Armando, e não Gustavo.

Essa leitura é sustentada por consideráveis passagens. Ao mencionar as atuações políticas do período, encobertas pela normalidade do cotidiano, Gustavo observa que "Todos eram muito profissionais, iam ao cinema, bebiam cerveja, discutiam até política, e podiam ser a cabeça de um sequestro, o motorista de um assalto a banco. A própria Eliana, até onde fora? E meu pai, de que lado estava?" (NF, p. 110). Esse trecho, para além da imagem criada sobre a ditadura como momento de desconfiança perante todas as vinculações sociais, evidencia as diferentes réguas que medem Eliana e o pai. Se, da esposa, o narrador desconfia dos limites ultrapassados na luta política, sem colocar em xeque sua lealdade com a oposição à ditadura, contra o pai é levantada a hipótese – num momento surpreendente, pois não há discussão próxima que justificasse a menção à personagem – de um possível alinhamento com os militares. Do mesmo modo, ao perguntar a Francisco Augusto, médico que também estivera envolvido com a luta política, qual tinha sido a posição do próprio pai à época, nota que o outro "foi evasivo", dizendo apenas que "seu Joaquim só falava sobre os problemas internos dos Correios" (NF, p. 92). A evasão sugere que

aqueles ligados diretamente às guerrilhas urbanas e às organizações sociais sabiam algo do patriarca desconhecido pelo próprio filho.

Há ainda outras evidências. A fala do pai é descrita como “grave e truncada” (NF, p. 38), sendo o último adjetivo reutilizado apenas uma outra vez na obra, também para definir o momento político, no qual “toda fala era truncada, toda gente era suspeita” (NF, p. 141). Ao sair da prisão, o narrador ouve da mãe que o pai “ficou furioso com Armando. Poucas vezes vi meu pai furioso” (NF, p. 92). Uma carta da irmã, Jussara, encontrada na casa em processo de esvaziamento, relata os bastidores da chegada do protagonista na residência familiar após sua soltura, dizendo: “Depois que o Armando morreu, sabia que ele estava para chegar, o pai falou. Alguém ligou para o pai, o pai desligou e disse para a mãe, pegaram o Armando, prepara o quarto do Guto e ficou quieto” (NF, p. 136). Muito dessa interação é questionável: por quem Joaquim Ferreira ficou sabendo da morte de Armando? Por que teve certeza de que o filho seria libertado, se, durante a tortura, Gustavo foi perguntado também sobre outros revolucionários, esses ainda livres? Por que ele silencia sobre informações tão críticas? A desconfiança instaurada perante essas perguntas é aprofundada pelo entendimento de que, ao pai, que “sabia mais dos movimentos e organizações” (NF, p. 92) do que o próprio narrador, não faltariam condições materiais para entregar Armando, condições que faltavam a Gustavo, cujo embate com a ditadura fora meramente ideológico até o momento de sua prisão.

Todos esses indícios reunidos, é possível argumentar que, inspirado por diversos fatores, dentre os quais o romance do irmão é um argumento central na reinterpretação da figura paterna, o narrador deixa indícios de que o pai pode ter sido o responsável pela captura de Armando, em troca na qual o próprio Gustavo fora libertado. O protagonista ouve um amigo relatar que o pai “não era bom negociador” (NF, p. 92), o que talvez sugerisse a gravidade do acordo feito com os militares, em que ao patriarca fugiram outras condições possíveis de salvar o filho. Perante essa leitura, a memória classificada como involuntária, quando Joaquim Ferreira e seu primogênito conversaram sobre Armando, seria não somente a isenção da culpa do filho, como também a

delimitação das razões do pai, que explica por que Gustavo, e não o guerrilheiro, então já assassinado, merecia continuar sua vida.

A conclusão a que aqui chegamos já foi tratada anteriormente por Marques (2020, p. 9), para quem “a onisciência de Joaquim sobre a morte de Armando e o seu discurso sentencioso permitem-nos inferir-lhe o papel de real colaboracionista do regime”. Apesar de concordarmos com essa assertiva, não vemos Joaquim Ferreira como “um homem bastante conservador, apreciador dos símbolos associados a um discurso patriótico ufanista” (Marques, 2020, p. 8), descrição atribuída à personagem pelo fato de gostar de visitar as “escadarias do Museu do Ipiranga” (NF, p. 37). Decerto que Joaquim era um homem acabrunhado, de seu próprio tempo, mas o próprio Gustavo nega qualquer inspiração patriótica no pai: “Discordava do uso do patriotismo, nacionalismo ou internacionalismo, tinha dificuldade mesmo com união de classe, proletariado, camponeses e operariado” (NF, p. 93). Dessa forma, é difícil apaziguarmos a ideia de que ele teria sido efetivamente um espião da ditadura, como sugere o artigo de Marques, ainda que tenha dedurado Armando. Por essa razão, apesar de ventilarmos a possibilidade de uma contribuição maior, consideramos sua inspiração como aquela sugerida ao filho no encerramento da obra: a proteção familiar, a salvação da prole, que recupera e reatualiza o simbolismo do guarda-chuva e da proteção por ele exercida.

Essa compreensão dos acontecimentos do romance exige algumas considerações sobre os dois derrames e o mutismo sofridos por Joaquim Ferreira nas imediações da soltura do filho e da morte de Armando. Sabe-se que, fisiologicamente, o acidente vascular cerebral (AVC) é ocasionado por problemas de saúde graves, como defeitos nos vasos sanguíneos, pressão alta e aneurisma, havendo, porém, fatores psíquicos que podem potencializar ou acelerar o aparecimento dessas condições. No caso do patriarca dos Ferreira, são dois os AVCs. É notável que o narrador traz mais de uma versão ao longo da obra quanto ao momento no qual o primeiro deles ocorreu: em certo ponto, diz que o pai “tivera seu primeiro derrame em maio, coisa assim, foi pouco antes da Copa” (NF, p. 131); em outro momento, afirma que “Meu pai teve seu primeiro derrame quando eu estava preso” (NF, p. 92), mas ele

mesmo afirma ter sido solto em março, de modo que a segunda afirmação contradiz a primeira. Apesar da incoerência temporal, que pode ser uma confusão da memória, fica evidente como a proximidade entre a prisão do filho, o assassinato de Armando e o adoecimento de Joaquim relacionam-se a uma alta carga emocional vivida pelo último. O sofrimento estava manifestado quando foi buscar o primogênito na prisão:

Quando saí da prisão ele estava lá para me receber. Rijo e espigado, como sempre calado e com algo que ainda não conhecia nele. Uma qualidade de tristeza diversa de seus ciclos comuns. Pegava-me no braço, tocava em meu rosto, mãos que não me lembro de ter sentido antes, confirmava alguma coisa e parecia que não conseguia me enxergar. Nem era a mim que procurava, eu tinha essa sensação (NF, p. 131).

O excerto demonstra uma mudança ocorrida na personagem. A tristeza causa estranhamento ao filho e sugere uma desestabilização interna do pai que parece indicar um rompimento mais profundo. Entre eles, “algo tinha se quebrado” (NF, p. 132). Pode haver, dessa forma, uma vinculação entre o estado emocional da personagem no período e seu adoecimento.

Com o primeiro AVC, “suas mãos ficaram duras e já não conseguia tocar flauta, a boca, muito torta no começo, foi voltando, mas nunca ficou como era” (NF, p. 38). A consequência imediata desse derrame é a impossibilidade de tocar a flauta, o impedimento de exercer a paixão de toda uma vida. Francis Wolff (2014) observa, para além da fala, uma qualidade de silêncio que implica a privação da música. É esse nível de expressão – intimamente vinculado à personagem de Joaquim Ferreira – que é emudecido no primeiro derrame.

O segundo é a escalada desse silêncio: o pai do narrador fica “definitivamente mudo” (NF, p. 132). Em termos simbólicos, o mutismo é “o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de transmiti-la, seja por castigo de tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões” (Chevalier; Gheerbrant, 2017, p. 834). Como condição, implica vias obstruídas ao sentido. Religiosamente, entende-se que o

mutismo pode ser causado por Deus ao homem que “se dissipa em tagarelice” (Chevalier; Gheerbrant, 2017, p. 834), marcando, assim, o seu declínio. Em perspectiva semelhante, para Lourival Holanda (1992, p. 43), emudecer o homem “é reduzi-lo a nada”.

Joaquim Ferreira, cuja palavra nunca deixara a balança, tem uma trajetória decadente dentro da narrativa. Vai da música, paixão de uma vida e expressão maior de sua subjetividade, e do silêncio, como zona de sentido e de cuidado no uso da linguagem, ao mutismo no qual nada se propaga. Essa caminhada crepuscular, que termina com sua morte (sendo pertinente, nesse âmbito, a leitura de Holanda), é marcada pela possibilidade de a personagem ter usado a palavra como instrumento da traição. De forma representativa, ao homem que nunca esquecera o poder e a responsabilidade do verbo, talvez o uso da fala para entregar Armando tenha sido o elemento definitivo de sua eventual regressão ao mutismo.

Quanto às consequências de uma tal descoberta para Gustavo, é preciso voltar à narração, como mecanismo possivelmente não realizado no âmbito da situação ficcional. Mesmo perante a possibilidade de esse longo processo de rememoração resultar, pela memória involuntária, na descoberta da traição do pai, o romance termina da mesma maneira como começou: “Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível” (NF, p. 148). As orações, mantidas no futuro do pretérito e no pretérito imperfeito do subjuntivo, sugerem uma recusa, ainda presentificada, de manifestar a própria história. No entanto, não se pode apagar a rememoração como instância de iluminação, no presente, de um passado até então ignorado. Não há permanência cíclica da narrativa, mas antes um formato espiralar, em que, mudado em relação a quem fora pelo confrontamento com a entrega de Armando pelo pai, o protagonista, nessa leitura, já silencia por razão diversa: não mais por não querer elaborar o passado, mas para proteger o núcleo familiar e resguardar a figura paterna, que lhe é tão cara.

De toda forma, o romance, ainda que realizado somente dentro da consciência, permite ao narrador acessar anos críticos de sua história. A narração pode ser vista, então, como resistência perante a imposição do silêncio pelo autoritarismo da ditadura civil-militar.

5.4 O silenciamento

O período ditatorial significou, para o narrador-protagonista de *Não falei*, um certo nível de reinvenção da língua, conforme se afirma em “nenhuma palavra escrita ou falada carregava mais seu sentido convencional” (NF, p. 127). Com a necessidade de expressar-se de forma não-comprometedora, entendendo que um deslize poderia sentenciar a si mesmo e a outros à prisão, à tortura e à morte, foi preciso ter, naquele contexto, zelo maior com a verbalização, sendo essa postura uma rota de sobrevivência. Direta ou indiretamente envolvidos com a oposição ao regime ditatorial, os indivíduos conviviam com “códigos de decifração instáveis e, portanto, ineficientes” (NF, p. 127), de um vocabulário revelador sobre a anormalidade da guerra que se desenrolava nos centros urbanos brasileiros. Os sujeitos eram etiquetados como “amigo, guerrilheiro, dedo-duro, colega, infiltrado, plantado”, apesar de todos vestirem “calça jeans” (NF, p. 127-128). Salta aos olhos, no trecho, a aproximação entre homens – todos usavam a mesma vestimenta – que, de outro modo, estavam em lados opostos da luta política, como simpatizantes, integrantes das guerrilhas, traidores, militares e policiais. É nessa indistinção que parece residir, para o narrador, o clima de neurose e a necessidade de autocuidado: sem saber quem era confiável, era preciso dar vez à expressão oblíqua e ao silêncio.

A atmosfera representada no romance advém da perseguição violenta a opositores políticos, que respingou até em sujeitos cuja relação com os revolucionários era tênue, como é o caso de Gustavo. Sobre esse contexto, tendo em vista uma perspectiva histórica, Marcelo Godoy (2014, p. 23) reflete sobre um tempo de “tortura, execução de prisioneiros, emboscadas, tiroteios, informantes, agentes baleados e mortos”. O clima político aludido, de uma guerra “sem regras, uma guerra suja” (Godoy, 2014, p. 29), viu a oposição na clandestinidade, para evitar o encarceramento e suas consequências oficialmente ilegais, mas excepcionalmente legítimas (Gaspari, 2014). A tortura, como instrumento do regime ditatorial, estabeleceu situação na qual a denúncia, a investigação e a punição de torturadores eram sufocadas. A maior parte da população desconhecia o emprego bárbaro de força nos

porões, enquanto os guerrilheiros, os militantes políticos e sua rede de relações, com destaque ao movimento estudantil e ao movimento sindical, recebiam informações sobre as arbitrariedades cometidas pelos desaparecimentos e pelos relatos de tortura dos companheiros que saíam vivos da prisão, mas viviam no cerco linguístico e ideológico imposto pelo regime.

No romance, alguns excertos apontam diretamente para as consequências verbais desse estado de coisas. O narrador relembra um “medo enorme pairando no ar, fumaça densa e incolor nos separando, controlando a fala, contendo alegrias simples” (NF, p. 88), trecho que sugere uma imposição à fala decorrente do medo, utilizado como instrumento político. Para ele, “eram tempos de confusão, toda fala era truncada, toda gente suspeita” (NF, p. 141). O trecho, já mencionado, evidencia emperramentos verbais decorrentes da impossibilidade de se confiar integralmente em qualquer interlocutor. A criação literária simboliza, assim, o que se estabeleceu historicamente como censura ou silenciamento.

A censura local corresponde a “qualquer processo de silenciamento que limite o sujeito no percurso dos sentidos” (Orlandi, 2007, p. 13). Configura-se como qualquer intervenção forçosa que impeça ao indivíduo a livre-expressão e corresponde a um impedimento de algumas formações discursivas, impondo, ao indivíduo, um limite quanto ao que pode ser dito. A censura, segundo o entendimento de Orlandi (2007), cria a imagem de um “outro” ao qual o sujeito não se deve igualar; no caso da ditadura civil-militar, seriam os “terroristas” ou “subversivos” esses outros de quem a população de bem deveria ser diferenciada. A censura emana necessariamente de um poder.

Considerando esse entendimento, pode-se diferenciar a censura manifestada no romance e a censura que atingiu obras literárias, jornais, periódicos e espetáculos teatrais, apesar de ambas serem abordagens empreendidas pela ditadura com o único fim de controlar e criminalizar a divergência e a luta política. A censura prévia, como ficou conhecida a operação realizada por censores ao averiguarem diferentes publicações em busca de atentados à moral, aos bons costumes e ao próprio regime, correspondeu a um esforço material de

impedir que a palavra indevida, já elaborada intelectual ou artisticamente, chegasse ao público.

A censura presente na obra demonstra, diferentemente, uma consequência da consciência do indivíduo, que passa, em alguma medida, a reproduzir o aparato repressivo do Estado, impedindo-se de enunciar determinados pensamentos e medindo palavras com um olhar atento ao entorno. É o medo das consequências violentas, para si ou para outrem, o que impede, nesse caso, a realização do verbo, ainda não externado.

No caso específico do narrador-protagonista do romance em estudo, há, ao longo de suas considerações, uma mudança significativa no que diz respeito à censura. Se, antes de ser preso, a ameaça dos militares era insuficiente para impedi-lo de estar “abrigando gente, escondendo armas, discutindo a revolução que viria” (NF, p. 108), depois da prisão, ainda durante a ditadura, ele relata ter tomado “horror às metáforas e ao sussurro” (NF, p. 128), passando a evitar a discussão política. Tal postura indica como, de algum modo, a violência e as perdas sofridas efetivaram, na consciência de Gustavo, uma autorregulação imposta também aos outros: “Em minhas aulas e nas reuniões, caso alguém levantasse algum assunto que beirasse o perigo, iniciasse uma frase em código, qualquer gracinha com os militares, eu interrompia furioso, escuta aqui, colega, eu sou espião, sabia? Posso ser, acautele-se” (NF, p. 129). A reação emocional evidenciada pelo adjetivo “furioso” pode ser causada pela impaciência perante a ingenuidade dos outros e pela angústia de ter de reviver os momentos de sofrimento. Tendo entrado na sala de tortura por sua própria inocência frente à gravidade da situação política no País, tentava então evitar o mesmo destino aos colegas, sendo sua fúria compreensível no contexto do homem que, ao ter a vida inteiramente arrasada pelo regime, passa a ser intolerante com a cegueira dos outros perante os riscos tomados.

Ao mesmo tempo em que exigia, como diretor, a cautela de outros profissionais, perdeu “o medo que nos entranhava a todos, que aos poucos me enregelara no período anterior à prisão, emudecera-me nos interrogatórios” (NF, p. 128). Foi nesse período, quando deixou de estar paralisado pelo temor, que passou a “Falar muito e alto”, exigindo

“presença e pontualidade, objetividade e síntese, todos os diários e relatórios preenchidos como manda o figurino, reuniões com pauta e ata” (NF, p. 128). Essa postura de confronto engloba também os oficiais que representavam o poder ditatorial, a quem inquiria direta e secamente sobre o interesse em suas aulas, convidando-os para assistirem às atividades da escola. Durante esse momento da vida, abriu um supletivo para adultos, no período noturno, e agiu em favor de professores e alunos desaparecidos, movimentando-se para encontrá-los o mais rápido possível.

A impaciência perante as exigências do governo militar signifcou, em um âmbito, a superação da mordaça que sentia sufocá-lo em meio à “fumaça densa e incolor” (NF, p. 88). A energia para “mobilizar as pessoas para a ação, cuidar de cada um à volta, colocar-me na linha de tiro” (NF, p. 86) manifesta a perda dos objetivos pessoais e a necessidade de dedicar-se à profissão como saída para a vida particular devassada. A postura de zelar pelos outros, que pode ser entendida como manifestação da culpa sentida pela morte de Armando, a quem não pôde proteger, convive, no entanto, com a rejeição à discussão política. As soluções profissionais eram vistas, então, pela sua funcionalidade imediata, sem que houvesse, da parte do diretor, a retomada de considerações sobre uma solução coletiva.

Foi isso o que a ditadura civil-militar oprimiu, com seu aparato repressivo, ao torturar Gustavo como etapa para, mais tarde, silenciar Armando: a ambição e a crença políticas do professor de que haveria uma forma organizada de a sociedade superar aquele contexto histórico. A censura, imposta pela violência da tortura e do assassinato, é bem-sucedida ao proibir o trânsito do sujeito ficcional por determinadas zonas do discurso, impedindo que ele se una aos demais educadores na crítica ao governo militar. Ela esvazia a luta política de sentido, fazendo com que a personagem central passe a encarar a realidade dos jornais “como novela de televisão” (NF, p. 86). Dessa forma, ao proibir a palavra enviesada contra a ditadura, o protagonista, ao mesmo tempo em que realiza sua atividade profissional apesar do regime autoritário, acaba reproduzindo um mecanismo deste, que buscava designar as consciências opositoras ao silêncio. Sendo a censura “uma

política da palavra que separa a esfera pública e a esfera privada" (Orlandi, 2007, p. 93), o desinteresse tácito que a política passa a exercer sobre o narrador-protagonista, assim como sua recusa em permitir manifestações dos demais, demonstra a eficácia dos poderes ilegalmente constituídos em exacerbar no sujeito o medo pela vida do outro (mas não a sua, é importante notar) e a desesperança em relação ao futuro. Na prática, há um efeito de afastamento perante as verbalizações que envolvem a própria ditadura. A tortura fora, perante esse entendimento, a imposição forçada da despolitização³¹.

Em um segundo nível, também a tortura e as mortes do passado podem abrigar, para além da culpa e da necessidade de autopreservação, algo do segredo de que se valeram os porões. Esse entendimento complementa a leitura anterior, da motivação para os trinta e quatro anos de silêncio. A intervenção violenta pode ter tornado o sujeito incapaz, por muitos anos, de endereçar a ditadura e seus efeitos em sua vida pessoal, servindo a tortura como o meio utilizado para afastar o sujeito da política e de si mesmo.

A partir dessa compreensão, é possível considerar o romance – em sua virtualidade ficcional enquanto linguagem (não-)concretizada pela personagem-central – como uma resistência tardia àquilo que foi tomado do narrador durante a ditadura civil-militar, depois de tornar a palavra indesejável durante a tortura: a possibilidade de narração da própria história. Essa resposta, atrasada em trinta anos, não implica uma elaboração coletiva no presente, mas é capaz de voltar ao passado e apontá-lo em seus horrores, embora não se recuperem as crenças antigas e embora não haja a narração íntegra ambicionada. Gustavo captura, com sua primeira pessoa parcial, um momento histórico que escorrega à palavra e à superfície textual, sendo a escolha estética por uma linguagem de vazios a única solução possível aos dilemas irresolvidos dessa consciência.

³¹Deve-se ressalvar, entretanto, que, apesar da aderência à ideologia da esquerda na época, Gustavo diz nunca ter acreditado facilmente em uma solução única para a resolução dos problemas coletivos. A diferença situada aqui corresponde à completa desesperança frente ao presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o romance *Não falei*, percebemos que, antes de a obra se encaminhar para o fim, o narrador, ao refletir sobre como as dores passadas são muitas vezes suprimidas da história do sobrevivente, diz entender “porque João Cabral dizia que sua obra de que menos gostava era *Morte e vida severina*. Pois os que leem o que escreve, esquecem a severina e ficam apenas com a vida” (NF, p. 127). Os leitores da produção cabralina prender-se-iam, então, ao fim do poema, de renovação e nascimento, e poriam de lado a qualidade precária da vida manifestada na produção literária. Todavia, o poema de João Cabral de Melo Neto, citado durante a narrativa, não trata somente da superação do sofrimento, constituindo a existência naquilo que de mais excruciente a atingiu. Essa menção estabelece um paralelo entre a vida de Severino, que, ao sobreviver à seca e à extrema marginalização, carrega consigo as marcas de uma vivência subumana mesmo quando confrontado com um novo horizonte, e a do narrador, que vê, em sua história, um horror inapagável apesar da passagem do tempo.

Consoante ao entendimento do protagonista, de que a obra literária pode recompor as marcas indeléveis de uma opressão vivida em nível social, buscamos, por meio da investigação analítica, as dores submergidas no romance contemporâneo de Beatriz Bracher. Essa leitura foi pautada em um entendimento da literatura como área de potencial articulação daquilo que de outro modo permaneceria silenciado. Nesse caso específico, a autora, em seu uso especializado da linguagem, aponta, como Lourival Holanda (2004, p. 216) destacou acerca do potencial literário, “outras possibilidades do real, quando a cultura cala, quando a sociedade sufoca”, e dá voz “às coisas que lhe ficam na garganta, no tempo, quase sempre ingrato, que lhe coube atravessar”. Como formulação artística, *Não falei*, estética e ficcionalmente, pela sensibilidade literária de sua escritora, é uma tomada de posição da arte frente ao sistema social. As graves lacunas da memória brasileira são desafiadas, na obra, pela reconstituição de rastros de

uma história de devastação, sendo os elementos residuais capazes de “construir uma história voltada contra os agentes de destruição” (Ginzburg, 2012c, p. 115). O romance resiste, dessa forma, ao esquecimento das consequências perversas do regime autoritário ao conceber a palavra de um homem vestigial, histórico, habitado pelos irresolvidos impasses daquela realidade.

A tortura vivenciada durante a ditadura civil-militar foi um contexto a partir do qual muitas instâncias de recusa verbal se estabeleceram. A violência e o silêncio, como temáticas condutoras da pesquisa, são, em função do trauma vivenciado pela personagem central, signos do sofrimento trazidos ao presente da narração. A ação ou omissão violenta foi perscrutada como impacto cujas consequências, na vítima, podem ser momentâneas, como a dor física, ou perenes, manifestando-se como trauma, alucinação, melancolia, dificuldade em conceber a linguagem em determinadas circunstâncias, dentre outros efeitos.

O silêncio, como signo producente de sentidos diversos, apresenta-se, perante tais eventos, em pelo menos duas figurações relevantes: pode ser o instrumento utilizado, junto à violência, para silenciar a vítima; ou um desdobramento advindo de uma ausência de reconhecimento entre sujeito violentado e linguagem. O imbricamento entre as temáticas é proposto, dessa forma, como internalização por parte do discurso literário da expressão problemática no entorno de experiências de intenso sofrimento corporal. Essa leitura, consideramos, ilumina muitos significados possíveis à obra em estudo, que acolhe o silêncio como espaço de manifestação de acontecimentos cujo horror foge ao verbo.

Em todos os pontos analisados, os meios expressivos – concretizados na fragmentação da forma, na transitoriedade das temáticas abordadas pelo narrador, na presença de elipses, nas memórias entrecortadas e incompletas e na realização do relato no subjuntivo – apontam para a inscrição linguística das temáticas de que dá conta a obra. Pode-se dizer, assim, ao fim desse processo analítico, que buscou integrar a manifestação linguística e as vinculações sociais, que a transposição da violência, na vida subjetiva do sujeito ficcional, foi determinante para o represamento da linguagem e para a opção longeva

pelo silêncio como defesa de si mesmo.

O caráter complexo, instável e polissêmico da obra sinaliza a inexorabilidade da matéria de criação: a existência subjetiva de um homem marcado profundamente pela história. Gustavo, de acordo com nossa leitura, manifesta aquilo que Bosi chamou de “verdade mais exigente” (2000, p. 135): a invariabilidade de certos sofrimentos, a permanência do trauma, a ambiguidade do ser humano. Também representa as vítimas, tantas silenciadas em definitivo, das violências que mancharam a história brasileira. A obra preenche, nesse sentido, um espaço vazio de direito, nos quais instalou-se a naturalização de “formas de tratamento degradantes” e “políticas de extermínio como forma de controle social” (Kolker, 2010, p. 176). Diferenciando-se da realidade, de apologismos, apagamentos e impunidade, ecoa, na voz desse narrador, a manifestação de silêncios e violências cuja existência, para a formação de um futuro mais promissor do que aquele vislumbrado por Gustavo, é imprescindível reconhecer.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa, Portugal: Editora 70, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALVES, Márcio Moreira. **Torturas e torturados**. Rio de Janeiro: s/e, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. Bauru, SP: Astral Cultural, 2018.
- ARANTES, Paulo. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 205-236.
- ARAÚJO, Elizeu. As reformas da previdência de FHC e Lula e o sistema brasileiro de proteção social. **Revista Políticas Públicas**, São Luis, v. 13, n. 1, p. 31-41, jan./jun. 2009.
- ARENKT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Projeto Brasil**: nunca mais. Projeto A, tomo I, v. 1, 1985a.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Projeto Brasil**: nunca mais. Projeto A, tomo V, v. 1, 1985b.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARRETO, Anna Flávia. Direito à memória e à verdade: memórias de histórias de violações de direitos humanos durante as ditaduras militares no Cone Sul e no Brasil. **Revista Jurídica da Faculdade Una de Contagem**, Contagem, MG, v. 1, n. 1, p. 95-120, 2014.

BARROS, José Eduardo. **Passagens ao poético: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrade**. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2006/10-joseeduardo_passagens.pdf. Acesso: 03 ago. 2020.

BARTHES, Roland. **O neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasília: Editora Brasiliense, 1987a, Obras Escolhidas, v. 1, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasília: Editora Brasiliense, 1987b, Obras Escolhidas, v. 1, p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Brasília: Editora Brasiliense, 1987c, Obras Escolhidas, v. 1, p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOFF, Leonardo. Prefácio. In: ELOYSA, Branca (org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais**: depoimentos e debates. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1987, p. 9-15.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, SP, n. 10, 1996. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2577/2207>. Acesso em: 29 jul. 2020.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRACHER, Beatriz. O mundo já tinha acabado. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 37-51, ago./dez. 2008.

BRACHER, Beatriz. **Meu amor**. São Paulo: Editora 34, 2009.

BRACHER, Beatriz. **Antonio**. São Paulo: Editora 34, 2010.

BRACHER, Beatriz. **Azul e dura**. São Paulo: Editora 34, 2010.

BRACHER, Beatriz. Entrevista – Beatriz Bracher. [Entrevista cedida a] Moacir Amâncio. **CULT**, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://revisatcult.uol.com.br/home/entrevista-beatriz-bracher/>. Acesso: 2 jul. 2020.

BRACHER, Beatriz. **Garimpo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRACHER, Beatriz. **Anatomia do paraíso**. São Paulo: Editora 34, 2016.

BRACHER, Beatriz. Autora do premiado 'Anatomia do paraíso' fala sobre sua relação com a leitura e sua experiência como professora.

[Entrevista cedida a] Rubem Barros. **Revista Educação**, v. 242, set. 2017. Disponível em: <https://revistaeducacao.com.br/2017/09/19/autora-do-premiado-anatomia-do-paraiso-fala-sobre-sua-relacao-com-leitura-e-sua-experiencia-como-professora/>. Acesso: 5 jul. 2020.

BRACHER, Beatriz. **Não falei**. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRACHER, Beatriz. Um Escritor na Biblioteca I: Beatriz Bracher. **Cândido**, Curitiba, jan. 2020. Disponível em <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-I-Beatriz-Bracher#>. Acesso: 2 nov. 2020.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1975.

BRASIL. **Lei 5.250, de 9 de fevereiro de 1967**. Brasília, DF: Presidência da República, 1967. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5250compilado.htm. Acesso: 5 set. 2020.

BRASIL. **Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 2 jun. 2019.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970**. Brasília, DF: Presidência da República, 1970. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm. Acesso: 6 set. 2020.

BRASIL, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à Memória e à Verdade**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília, Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BUENO, André. A sombra e os restos. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 46-64 , jan./jun. 2007.

BURKE, Peter. **A arte da conversação**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CANDIDO, Antonio. Censura-violência. *In: CANDIDO, Antonio. Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 204-207.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014a.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo, FA-PESP, 2017.

CANCELLI, Elizabeth. **O mundo da violência**: a polícia da Era Vargas. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

CANCELLI, Elizabeth. Ação e repressão policial num circuito integrado internacionalmente. *In: PANDOLFI, Dulce. Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1999, p. 309-326.

CASELY-HAYFORD, Gus. Silence. *In: The art of cultural exchange – translation and transformation between UK and Brazil*. Delaware, Estados Unidos: Vernon Press, 2019, p. 73-84.

CASTRO, Nei Leandro de. **A fortaleza dos vencidos**. São Paulo: Saraiva, 2009.

CELAN, Paul. **Sete rosas mais tarde**. Antologia poética. Lisboa: Centeno, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Um regime que tortura (1^a mesa, 28/10/85). *In: ELOYSA, Branca (org.). I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais: depoimentos e debates*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987, p. 28-37.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2017.

CLARINDO, Adriely; ZAMBONI, Jésio; FELIZARDO, Tatiane; MARTINS, Rafaela. Hannah Arendt e a contradição sobre a questão negra. **Ecos**, Campos dos Goytacazes, RJ, v. 10, n. 1, p. 11-22, 2020.

COMISSÃO DE FAMILIARES DE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. **Dossiê Ditadura:** mortos e desaparecidos políticos no Brasil – 1964-1985. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Comissões da Verdade pedem o tombamento da área em que funcionava o Doi-Codi, em SP.** Comissão Nacional da Verdade, Brasília, nov. 2013. Disponível em <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/outrros-destaques/394-comissoes-da-verdade-pedem-o-tombamento-da-area-em-que-funcionava-o-doi-codi-em-sao-paulo.html>. Acesso: 25 nov. 2020.

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Rio de Janeiro: Riofilme, 2000. 1 DVD (104 min), color.

CRUZ, Lua. **(Sobre)viver:** luto, culpa e narração na literatura pós-ditatorial. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2017. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/322694/1/Cruz_LuaGillDa_M.pdf. Acesso: 20 nov. 2020.

DAUNT, Ricardo. **Grito empalhado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

DELGADO, Lucilia. O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia. **Tempo**, Niterói, vol.14, n. 28, p. 123-143, jun. 2010.

ENDERS, Geise. **Não falei – o trabalho da memória na narrativa de um sobrevivente.** 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2015. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18164/1/2015_GeiseBernadelliGuerraEnders.pdf. Acesso: 5 jul. 2020.

FERREIRA, Ana Emilia. **No território da contradição: aspectos da ditadura civil-militar brasileira em dois contos de A morte de D.J. em Paris, de Roberto Drummond.** 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/28501/1/Territoriocontradicaoaspectos_Ferreira_2019.pdf. Acesso: 12 nov. 2020.

FLORES, Renato Zamora. A biologia na violência. **Ciência saúde coletiva**, 2002, vol.7, n.1, p. 197-202.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FREUD, Sigmund. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess: rascunho B. *In: FREUD, Sigmund. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1966, p. 223-229.

FREUD, Sigmund. Conferência XVII: fixação em traumas – o inconsciente. *In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989, p. 323-336.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 18.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos. *In: CARONE, André. A Comunicação Preliminar entre Breuer e Freud: uma tradução comentada. Pandaemonium*, São Paulo, v. 15, n. 20, dez. 2012, p. 176-193. Disponível em www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum. Acesso em: 2 abr. 2020.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. **Jornal de Psicanálise**, v. 49, n. 90, p. 207-224, 2016.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apresentação. *In: AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 9-18.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Estética e experiência histórica em Walter Benjamin. In: **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 133-150.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012a.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**, v. 2, p. 199-221, 2012b.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina. GINZBURG, Jaime. (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012c.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

GODOY, Marcelo. **A casa da vovó**: uma biografia do DOI-CODI (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar: histórias, documentos e depoimentos dos agentes do regime. São Paulo: Alameda, 2014.

HOFFMANN, Cíntia; ZILLE, Luciano. Centralidade do trabalho, aposentadoria e seus desdobramentos psicossociais. **REUNA**, Belo Horizonte, Brasil, v.22, n.1, p.83-102, jan./mar. 2017.

HOLANDA, Lourival. Da necessidade social da literatura. In: SANTOS, Derivaldo; CORDIVIOLA, Alfredo; CABRAL, Valdenides (orgs.). **As marcas da letra**: sujeito e escrita na teoria da literatura. João Pessoa: Idéia, 2004, p. 215-224.

HOLANDA, Lourival. O espelho convexo: literatura e imaginário social. *In: SANTOS*, Derivaldo; *HOLANDA*, Lourival; *CABRAL*, Valdenides; *DUARTE*, Zuleide (orgs.). **Trama de um cego labirinto**: ensaios de literatura e sociedade. João Pessoa: Ideia, 2010.

HOLANDA, Lourival. As senhas da esperança. *In: HOLANDA*, Lourival. **Realidade inominada**: ensaios e aproximações. Recife: Cepe, 2019.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. *In: TELES*, Edson; *SAFATLE*, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

KELMER, Gabriella. Larga a minha boca, larga que eu quero falar: os espaços repressivos em “Os autos de Beatriz”, de Ricardo Daunt. **Tri-plov**, [S.I], n.p., primavera de 2020. Disponível em <https://triplov.com/re-vistaTriplov/os-autos-de-beatriz/>. Acesso: 10 ago. 2020.

KOLKER, Tania. Tortura e impunidade – danos psicológicos e efeitos de subjetivação. *In: BRASIL. COORDENAÇÃO GERAL DE COMBATE À TORTURA* (org.). **Tortura**. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, 2010.

KUCINSKI, Bernardo. **K.: relato de uma busca**. Companhia das Letras, 2016.

LARA, Silvia. **Campos da violência**: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LESSA, Renato. O silêncio e sua representação. *In: NOVAES*, Adauto (org.). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 295-312.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. São Paulo: Terra e Paz, 2004.

LEVI, Primo. **A trégua**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LINARD, Sérgio. **Vozes sem sonoridade**: tramas do silêncio em *Anacrusa*, de Ricardo Daunt. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos da

Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2020. Disponível em
https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/30820/1/Vozessemsonoridade_Pimenta_2020.pdf. Acesso: 2 out. 2020.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

LISBOA, Adriana. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. **Garimpo** [orelha de livro]. São Paulo, Editora 34, 2013.

LOMBROSO, Cesare. **O homem delinquente**. São Paulo: Ícone, 2007.

LYONS, Michael. A twin study of self-reported criminal behaviour. **Ciba Found Symp**, 1996, v. 194, p. 61-70.

MARCUSE, Herbert. Finalidades, formas e perspectivas da oposição estudantil nos Estados Unidos. **Revista Civilização Brasileira**, v.4, n.21 e 22, p. 89-90, 1968.

MARCUSE, Herbert. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARQUES, Karina. Mea culpa e autopunição: o colaboracionista em Não falei, de Beatriz Bracher, e o desertor em Azul-corvo, de Adriana Lisboa. **Estudos em literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 60, p. 1-12, 2020.

MARTÍN, Alfredo. As seqüelas psicológicas da tortura. **Psicologia: ciência e profissão**, Natal, vol. 25, n. 3, p. 434-449, 2005. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932005000300008. Acesso em: 28 jun. 2020.

MARTINS, Julio Cesar. A posição. In: RUFFATO, Luiz (org.). **Nos idos de março**. São Paulo: Geração Editorial, 2014, p. 250-253.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. [S.I.]: eBooksBrasil, 2006. [E-book.]

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICOS. DOI-CODI. **Arquivo Nacional**, 2017. Disponível em <http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/696-doi-codi>. Acesso: 12 ago. 2020.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Silêncio e trauma na escrita literária de Paulina Chiziane. **Revista LitCult**, [S.I.], n.p., 2016.

NASSAR, Raduan. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NAVA, Pedro. **O cirio perfeito**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1983.

NAVA, Pedro. **Beira-mar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NERUDA, Pablo. **Vinte poemas de amor e uma canção desespe-rada**. São Paulo: L&M Pocket, 2020.

NETO, João Cabral de Melo. **Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra e outros poe-mas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

NOVAES, Adauto. Treze notas sobre O silêncio e a prosa do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 11-29.

O ABISMO PRATEADO. Direção: Karim Aïnouz. São Paulo, RT Fea-tures, 2012. 1 DVD (83 min), color.

OS INQUILINOS. Direção: Sérgio Bianchi. [S.I.], Agravo Produções Ci-nematográficas, 2009. 1 DVD (103min), color.

OTERO, Maria. **Censura de livros durante a ditadura militar: 1964-1978**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

PEEK, Philip. The Sounds of Silence: Cross-World Communication and the Auditory Arts in African Societies, **American Ethnologist**, v. 21, n. 3, 1994, p. 474-494. Disponível em www.jstor.org/stable/645917. Acesso em: 19 mar. 2020.

PELEGRINO, Hélio. A tortura política. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 jun. 1982, Folha do Cotidiano, p. 3.

PELEGRINO, Hélio. Um regime que destrói (3^a Mesa, 30/10/85). In: ELOYSA, Branca (org.). **I Seminário do Grupo Tortura Nunca Mais: depoimentos e debates**. Rio de Janeiro, Petrópolis, 1987, p. 95-103.

PERETI, Emerson. A memória e o vazio agressivo: sobre a ética do luto em “Não falei”, de Beatriz Bracher. In: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficções contemporâneas: história e memória** [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015, pp. 167-185. Disponível em <http://books.scielo.org/id/6wnp4/pdf/weinhardt-9788577982141-07.pdf>. Acesso: 2 nov. 2020.

PEREZ, Urania. Por que a culpa? **Revista olhar**, n. 4, p. 1-4, dez. 2000.

PERLES, João Batista. Comunicação: conceitos, fundamentos e história. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, [S.I.], p. 1-17, 2007. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/perles-joao-comunica-cao-conceitos-fundamentos-historia.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.

PRADO, Adélia. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Editora LL Library, 2015. *E-book*.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Editora Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

RIBEIRO, Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RIBEIRO, João Ubaldo. Porrada também é cultura. **Alma carioca**, Rio de Janeiro, set. 2008, n.p. Disponível em: <https://almacarioca.wordpress.com/2008/09/19/porrada-tambem-e-cultura-joao-ubaldo-ribeiro/>. Acesso: 4 nov. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Universidade da Unicamp, 2007.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: ficção completa, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUFFATO, Luiz. Breve história do autoritarismo brasileiro. In: RUFFATO, Luiz (org.). **Nos idos de março**. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

SANTOS, Maria; BEZERRA, Ricardo. O som do maracá e o silêncio da história: o toré como autoafirmação religiosa do povo xuruku-kariri em Palmeira dos Índios – AL. In: Encontro Estadual de História da ANPUH-PE, 11, 2018, Recife. **Anais**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

SILVA, Gabriella Kelmer de Menezes; SANTOS, Derivaldo dos. Silenciosa violência em Não falei, de Beatriz Bracher. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 9, n. 21, p. 75-95, ago./out. 2020.

SCHWARZ, Roberto. Uma aventura artística incomum. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 set. 1997, Coluna Joyce Pascowitch, n.p.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 7-58.

SEDLAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão a literatura do trauma. *In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). História, memória, literatura.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 45-58.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença:** ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet:** príncipe da Dinamarca. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil, 1996.

SWIFT, Jonathan. **The works of the Rev. Jonathan Swift, arranged by Thomas Sheridan with notes, historical and critical, v. XIV.** Londres: [S.I.], 1801. Disponível em: <https://archive.org/details/worksfromrejonath14swif/page/n3/mode/2up>. Acesso em: 29 jul. 2020.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta.* São Paulo: Editora Alfa Ômega, 1979.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. Apresentação. *In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira.* São Paulo: Boitempo, 2010.

TELES, Janaína. Apresentação. *In: CALVEIRO, Pilar. Poder e desaparecimento: os campos de concentração na Argentina.* São Paulo: Boitempo, 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TEODORO, Leandro. Instruções religiosas para o bem falar (Portugal/Castela - séculos XIV e XV). **Tempo**, Niterói, v. 23, n. 1, p. 126-138, abr. 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042017000100126&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 14 mar. 2020.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênnina.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VEIGA, José J. **Sombras de reis barbudos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIEIRA, Beatriz. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 151-176.

VIÑAR, Marcelo. Um grito entre milhares. Relato do cárcere. In: VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. **Exílio e tortura**. São Paulo: Escuta, 1992.

WALKER, Alice. **A terceira vida de Grange Copeland**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

WELTER, Juliane Vargas; KLAFKE, Mariana Figueiró. Não falei: teste-munho culpado em Beatriz Bracher. **Contexto**, Vitória, n. 34, p. 104-118, fev. 2018.

WOLFF, Francis. O silêncio é ausência de quê? In: NOVAES, Adauto (org.). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 31-52.

SOBRE A AUTORA



Gabriella Kelmer de Menezes Silva

Doutora em Estudos da Linguagem na área de Literatura Comparada do Programa de Pós- graduação em Estudos da Linguagem, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com a tese “Palavra empalhada, violento caminho: uma leitura de narrativas curtas de Raduan Nassar e Ricardo Daunt”. Mestra em Estudos da Linguagem pelo PPGEL/UFRN, com a dissertação “Pra não dizer que Não Falei das dores: violência e silêncio no romance de Beatriz Bracher”. Graduada em Letras - Língua Portuguesa. Tem interesse nas áreas de literatura e memória cultural, literatura e sociedade. Trabalha mais comumente com as temáticas da violência e do tensionamento da linguagem no contexto de catástrofes pessoais e históricas na ficção.

ÍNDICE REMISSIVO

A

- Acusação, 8, 25, 34, 35, 43, 56, 57, 96, 104, 109
Anistia, 44
Aprisionamento, 64, 67
Autoritarismo, 16, 31, 36, 42, 129, 150

B

- Biblioteca, 19

C

- Cárcere, 15, 67, 152
Censura, 25, 42, 43, 102, 103, 104, 130, 131, 133
Censura, 142, 149
Civil-militar, 12, 13, 30, 34, 35, 36, 37, 41, 44, 48, 57, 64, 66, 83, 90, 117, 129, 131, 133, 134, 136, 144
Contemporâneo, 8, 19, 28, 89, 106, 135
Culpa, 10, 35, 36, 46, 47, 55, 56, 57, 58, 60, 77, 84, 85, 91, 104, 113, 119, 120, 126, 132, 133, 143, 147, 149

D

- Delação, 10, 35, 68, 77, 78
Democracia, 37, 39
Descontinuidade, 102, 109
Discurso, 8, 10, 13, 16, 17, 45, 65, 68, 72, 79, 80, 83, 84, 113, 122, 126, 133, 136

- Ditadura, 8, 10, 12, 13, 16, 30, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 56, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 77, 81, 83, 84, 90, 101, 106, 110, 114, 117, 121, 124, 125, 126, 129, 131, 133, 134, 136, 138, 144, 145, 146, 149, 151, 152
Ditadura militar, 8, 10, 16, 44, 61, 110, 145, 149

E

- Educação, 19, 33, 44, 52, 59, 87, 148
Elipse, 116
Esquecimento, 13, 47, 50, 74, 136, 150
Estética, 9, 12, 14, 15, 18, 26, 30, 46, 72, 114, 118, 134, 135, 138
Estética da violência, 12, 15, 18, 46
Estudo, 11, 12, 13, 14, 25, 28, 34, 36, 45, 46, 48, 77, 79, 105, 113, 131, 136

F

- Fragmentação, 18, 136
Fraterna, 85, 94, 104, 124

G

- Golpe, 36, 37, 39, 123, 143

H

- Históricos, 8, 66, 123

I

Interrogatório, 22, 60, 63, 66, 69, 77, 78, 79, 87

L

Lei 5.250, 42, 141

Linguagem, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 33, 35, 43, 45, 46, 52, 53, 55, 64, 70, 72, 80, 82, 93, 94, 100, 101, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 119, 128, 134, 135, 136, 137, 153

Literariamente, 12, 36, 62

Literatura, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 20, 23, 26, 28, 31, 34, 41, 43, 44, 45, 52, 93, 94, 135, 139, 142, 143, 145, 146, 147, 151, 153

M

Medo, 29, 30, 37, 40, 55, 62, 64, 68, 69, 70, 74, 101, 109, 114, 115, 130, 131, 132, 133

Memória, 8, 15, 31, 47, 48, 50, 51, 55, 68, 70, 74, 76, 78, 84, 85, 97, 102, 103, 106, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 124, 126, 127, 128, 135, 139, 143, 149, 150, 151, 153

Mutismo, 9, 51, 117, 126, 128

N

Narração, 10, 11, 15, 17, 20, 27, 33, 34, 35, 36, 43, 45, 47, 49, 53, 59, 60, 64, 65, 68, 72, 74, 75, 88, 92, 95, 96, 100, 104, 105, 107, 108, 113, 114, 117,

118, 119, 124, 128, 129, 134, 136, 143

Narrador, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 21, 25, 31, 33, 34, 35, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 145

Naturalização, 88, 137

P

Perdas, 18, 35, 53, 65, 87, 110, 131

Pesquisa, 8, 18, 28, 50, 66, 106, 136

Prisão, 34, 50, 52, 59, 63, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 84, 88, 110, 114, 115, 116, 125, 127, 129, 130, 131, 132

Produção literária, 11, 18, 29, 43, 93, 135

Protagonista, 10, 11, 21, 23, 25, 29, 33, 35, 36, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 71, 72, 74, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 111, 112, 114, 116, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 129, 131, 133, 135

R

- Representação, 12, 13, 16, 21, 27, 28, 30, 31, 32, 41, 45, 50, 61, 108, 124, 146, 151
Repressão, 31, 37, 40, 41, 42, 43, 55, 57, 62, 68, 102, 142
Resistência, 9, 19, 68, 72, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 90, 110, 129, 134, 140

S

- Silenciamento, 9, 11, 25, 31, 103, 129, 130
Sindicato, 123
Sofrimento, 18, 50, 52, 55, 58, 66, 67, 69, 77, 79, 89, 91, 95, 97, 127, 132, 135, 136

T

- Testemunho, 27, 47, 53, 152
Tortura, 8, 9, 10, 11, 16, 35, 36, 39, 40, 41, 44, 46, 50, 53, 54, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 69,

- 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 93, 95, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 125, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 142, 145, 148, 149, 152

- Torturadores, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 110, 111, 130

- Trauma, 14, 19, 26, 29, 36, 55, 77, 110, 113, 136, 137, 148, 151, 152

V

- Violência, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 53, 55, 61, 66, 68, 69, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 102, 110, 113, 116, 131, 133, 136, 138, 142, 144, 145, 146, 150, 153

ISBN 978-65-5388-333-8



9 786553 883338 >