



Memória e esquecimento em “Os companheiros”, de Caio Fernando Abreu
Memory and forgetfulness in “Os companheiros” by Caio Fernando Abreu

Rosicley Andrade Coimbra¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar como memória e esquecimento são trabalhados no conto “Os companheiros”, de Caio Fernando Abreu. Trata-se de dois elementos que refletem algumas tensões ligadas às experiências ditatoriais e se chocam com um terceiro elemento, o silêncio, que aparece como resistência e proteção. O conto traz um silêncio que ressoa na narrativa, com seus vazios e lacunas, testemunhando não só a inquietação das personagens, mas também a dificuldade do narrador em contar eventos traumáticos.

Palavras-chave: Narrativa. Resistência. Ditadura Militar.

Abstract: The purpose of this article is to analyze how memory and forgetfulness are worked out in the short story “Os companheiros” by Caio Fernando Abreu. These are two elements that reflect some tensions linked to dictatorial experiences and clash with a third element, the silence, which appears as resistance and protection. The short story brings a silence that resonates in the narrative, with its empties and gaps, testifying not only to the restlessness of the characters but also the difficulty of narrator in counting traumatic events.

Keywords: Narrative. Resistance. Militar Dictatorship.

*Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro,
porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo
quando não é convocada.*

BEATRIZ SARLO, Tempo passado.

*O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos,
os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma
metáfora de si mesmos.*

CAIO FERNANDO ABREU, “Os companheiros”.

Considerações iniciais

O crítico Alfredo Bosi observou com propriedade que o conceito de *resistência* seria, antes de tudo, ético e não estético. Grosso modo, isso significa que o ato de resistir estaria ligado a uma disputa de forças, ou seja, uma força de vontade que resistiria a outra força, sendo esta última exterior ao sujeito (BOSI, 2002, p. 118). Resistir, portanto, seria opor-se, por meio de ideias, a uma força que constrange, oprime e deprime. Trata-se de uma luta contra o que se mostra como exceção,

¹ Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), onde desenvolve pesquisa sobre a obra do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu com apoio de bolsa CAPES.

baseando-se, para isso, em uma rede de valores considerados necessários ao bem comum. Nesse sentido, aproveitando a ideia principal de Bosi, a da resistência como um conceito ético, poderíamos acrescentar que a resistência é também uma luta contra o silenciamento de vozes, contra o apagamento e o esquecimento deliberado de eventos que a história oficial propositadamente ignora.

Em tempos pós-ditatoriais, o esquecimento parece ser uma saída viável para os discursos oficiais, principalmente quando são dissimulados por metáforas que procuram imprimir uma imagem de fechamento e superação – basta lembrarmos de expressões como “virar a página” e “escrever uma nova página” da história. Os traumas que ficam das experiências despóticas vão aos poucos sendo subjugados por discursos apaziguadores. Restam aos sobreviventes o lugar de figuras deslocadas, pertencentes a um tempo carregado de ruínas, cujo olhar desperta memórias irreconciliáveis com o presente que os ignora, tornando-os indivíduos invisíveis para a história oficial.

Um exemplo disso é a negação do direito à voz para as vítimas da Ditadura Civil Militar no Brasil (1964-1985), onde o estatuto de “vítima” não existe dentro da esfera jurídica. Dessa forma, nega-se aos familiares informações sobre torturas e assassinatos, além da negar veemente do paradeiro dos restos dos desaparecidos políticos. Os sobreviventes e as famílias dos desaparecidos padecem de um luto interminável, uma vez que para a história oficial é como se não existissem ou que o caso já estivesse superado.

Assim, diante das marcantes experiências históricas e da omissão do Estado, Ana Cecilia Olmos observa que a literatura “colocou em circulação uma diversidade de estratégias narrativas que trazem a um primeiro plano a inevitabilidade dos vínculos que, em situações de exceção social, se estabelecem entre o estético, o político e o ético” (2012, p. 133). É dessa forma, segundo a autora, que “a literatura se opõe à univocidade de um poder hegemônico e se propõe como uma voz outra em substituição de um campo político anulado”, uma vez que ela, a literatura, “questiona as relações do estético com o político que se sustentam numa lógica de expressão” e também “porque convoca a dimensão ética ao trazer à tona a relação nunca resolvida da violência e sua representação” (OLMOS, 2012, p. 133).

Tudo isso, sintetiza Ana Cecilia Olmos, significa que

uma leitura crítica dessa literatura deve levar em conta que suas estratégias narrativas, para além das particularidades estéticas de cada caso, concentram um potencial crítico que, nos anos de terror, visou desestabilizar o silêncio imposto pelo monopólio da voz do Estado e, nos anos posteriores, objetivou *trabalhar pela construção de uma memória crítica do passado imediato* (2012, p. 133, grifo nosso).

Essa “construção de uma memória crítica do passado imediato”, ou seja, uma memória pós-ditatorial, tomando as palavras de Ana Cecilia Olmos, significaria fazer uma escavação dos escombros do passado e buscar em suas ruínas os rastros deixados como pistas para uma nova interpretação da história. A literatura tem se mostrado um território fértil e carregado de potencial para a restituição de uma memória pública e afetiva. A escavação e interpretação dos rastros pela literatura tem conseguido criar

uma linguagem que represente e nomeie não só o trauma, mas também recupere a memória ameaçada pelo esquecimento.

Os escombros deixados pelas ditaduras sinalizam para a emergência de uma narrativa que resgate as vozes silenciadas dos sobreviventes, que dê voz aos mortos e desaparecidos, cuja única forma de testemunho de suas existências seria uma narrativa literária, que se converte em uma forma de transmissão. Narrar, nesses termos, também teria o papel de concluir o trabalho do luto, garantindo que a memória silenciada ganhe vez e voz. “Rastrear, escavar, desenterrar marcam a vontade de fazer aparecer os pedaços de corpos e de verdade que faltam, para juntar assim uma prova e completar o incompletado pela justiça”, observa a crítica chilena Nelly Richard (1999, p. 328).

Assim, este trabalho tem por objetivo refletir e analisar algumas questões que envolvem o conto “Os companheiros”, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. A principal delas é saber como memória e esquecimento se articulam neste conto. Trata-se de categorias importantes que refletem as tensões oriundas de experiências ditatoriais, principalmente quando consideradas juntas a um terceiro elemento, o silêncio. O silêncio, nesse caso, pode ser visto ora como resistência, ora como proteção contra a repetição da cena traumática. No entanto, esse silêncio é abalado por lembranças que aparecem involuntariamente, ganhando peso e urgência de uma narração. É nesse sentido que falamos em um silêncio incomodativo, metaforizado no conto pela imagem de morcegos e suas asas esvoaçantes.

Trata-se de uma imagem enigmática e instigante. Ela deixa em suspenso alguns aspectos relevantes para a interpretação dos contos nos quais aparece. Por esta razão tomaremos a presença dos morcegos como metáfora de uma memória involuntária, que surge quando menos se espera e se torna incômoda, da mesma forma que o ruído produzido pelas asas dos morcegos se manifesta como rumores de vozes.

O barulho das asas dos morcegos e o silêncio ressonante da casa

Dentro da questão da impossibilidade de se falar claramente sobre o trauma, o conto “Os companheiros”, de Caio Fernando Abreu se mostra pertinente.

O conto apresenta um grupo de amigos que se reúne em uma casa tempos depois de terem se conhecido. A narrativa sugere que foram militantes políticos atuantes na resistência contra o regime militar. Outro dado é que não apresentam nomes, mas o que poderíamos considerar como espécies de codinomes, como nos tempos de resistência, quando usar o nome real significava colocar a própria vida em perigo. São eles: o “De Camisa Xadrez”, a “Médica Curandeira”, o “Jornalista Cartomante”, o “Ator Bufão”, “Ele”, a “Moreninha Brejeira”, o “Marinheiro Frustrado” (um desaparecido?), o “Marido Ideal” (outro desaparecido?). Todos “Caricaturalmente Representativos De Uma Geração, fosse qual fosse”, diz o narrador (ABREU, 2005, p. 51).

Reunidos tempos depois, nada falam sobre si, apenas fumam e ouvem um blues melancólico, tentando não ouvir o barulho de morcegos com asas esvoaçantes do lado de fora da casa, imagem presente durante toda a narrativa. O barulho dos morcegos e suas asas esvoaçantes é o que quebra o silêncio (quase) sepulcral da casa. A história

de cada um é sondada por um narrador que parece fazer parte do grupo e, por isso, busca mergulhar nas lembranças de cada um naquela casa, oscilando entre um pertencimento ao grupo e um afastamento para melhor entender cada um dos companheiros.

Apesar das tentativas do narrador em dar início à narrativa, há um impedimento que é a própria limitação da palavra. Com qual palavra começar a história ou por onde começar?

Poderia também começá-la assim – pi-gar-re-ou & disse: diríamos que ele apresentava-se ou revelava-se ou expressava-se (entregava-se, quem sabe?) ou fosse lá o que fosse, naquele momento específico, por uma predileção, tendência, símbolo, sintoma ou como queiram chamá-lo, senhores, senhoras, aos cafés amargos, aos tabacos fortes, aos blues lentos, embora a redundância deste último. E os morcegos esvoaçavam ao redor da casa. Esse o início (ABREU, 2005, p. 49).

A dificuldade, portanto, está em começar a história, isto é, a busca da palavra ou expressão adequada leva o narrador a ficar ruminando as palavras na tentativa de recuperar um sentido que se perdeu. A única certeza de que dispõe naquele momento é a de que os morcegos esvoaçavam ao redor da casa, como se toda realidade externa pudesse ser reduzida a essa informação. Os verbos no futuro do pretérito (*poderia, diríamos*) indicam não só um condicionamento da narrativa, mas também a hesitação do próprio narrador. As memórias podem ser representadas na imagem dos morcegos ao redor da casa. São memórias que querem ser verbalizadas. Várias histórias existiam naquela casa, cada uma esperando para ser escrita, desde que fossem verbalizadas, isto é, desde que os morcegos fossem verbalizados para não se tornarem metáforas de si mesmo, para que não desaparecessem por completo.

O subtítulo do conto, “*Uma história embaçada*”, colocado entre parênteses, sugere uma espécie de recorte de um acontecimento particular e único, ao mesmo tempo em que seu conteúdo sugere falta de clareza, coerência ou organicidade, por isso confuso, embaçado. A “história embaçada” é a história daquelas personagens, uma história interrompida, suspensa por algum evento inesperado. Também podemos ler no subtítulo a dificuldade da narrativa em traduzir uma experiência traumática, uma vez que o trauma impede a clareza, pois é irrepresentável em termos objetivos. Para Márcio Seligmann-Silva, “[o] trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 65), ou seja, um passado que se repete constantemente na esperança de que seja compreendido e superado através de uma elaboração simbólica, cuja narrativa é uma das formas de configurá-lo.

Partindo desta perspectiva, a da quebra da continuidade da história, compreendemos um pouco mais as palavras seguintes do narrador:

[...] como ia dizendo, não se esquite do fato de haver uma história em suspenso aqui, não digamos assim, pois uma história jamais fica suspensa: ela se consuma no que se interrompe, ela é cheia de pontos finais internos, o que a gente imagina que poderia ser talvez uma continuação às vezes não passa de um novo capítulo, eventualmente conservando as mesmas personagens do anterior, mas

segundo uma ordem cujas regras nos são ilusoriamente às vezes familiares? ou inteiramente aleatórias? (ABREU, 2005, p. 50).

Este excerto pode ser lido em dois sentidos. No primeiro, encontramos uma espécie de comentário metalinguístico do narrador em relação a sua própria narrativa, apontando a dificuldade em iniciar a narração das histórias dos companheiros: há “uma história em suspenso aqui”, diz ele, como se reconhecesse que essa história precisa ser recuperada. Outra possibilidade é ver na passagem o trabalho do narrador em tentar encontrar um fio condutor, ou melhor, um dos “pontos finais internos” dessa história que ficou suspensa para então reiniciá-la. O narrador busca construir uma narrativa sobre a história dos companheiros, mas não consegue ir adiante em seu projeto, pois o silêncio impede que sua narrativa se desenrole. O fato de ninguém querer verbalizar morcegos já é um impedimento, já é uma resistência à linguagem.

Assim, o narrador tenta construir uma narrativa com os cacos da história de cada um. Ele procura pelos fragmentos dessa história suspensa na memória estilhaçada dos companheiros, tentando tirá-los do esquecimento intencional. Sua missão neste momento é recolher esses fragmentos de histórias e dispô-los em uma nova narrativa, dando-lhes sentido e significado, sem, contudo, chegar a uma totalidade. Assim, o narrador do conto trabalha com fragmentos, tanto da memória de cada um, quanto de uma memória coletiva. Sua busca segue na tentativa de ouvir os ruídos vindos de fora da casa, pois os “morcegos [também eram] sinistramente audíveis”, segundo ele (ABREU, 2005, p. 51).

Parece ser este o único jeito de contar essa “história embaçada”, ouvindo os morcegos agitados do lado de fora da casa, mas o narrador também está consciente das dificuldades de se fazer isso. Diz ele: “Era exaustivo, mesmo sem muitas palavras entre eles, não aqui, onde é o único jeito de tentar contá-los. Era incompreensível também, para quem nunca esteve dentro de algo semelhante” (ABREU, 2005, p. 52). O narrador reconhece também a dificuldade em se traduzir uma experiência traumática em palavras, principalmente quando não se é uma testemunha direta, pois só teria real autoridade para contar algo quem de fato testemunhou o evento. Entretanto, um ouvinte também poderia se converter em uma testemunha, desde que estivesse disposto a ouvir a história do sobrevivente, da testemunha real, até o final, dando-lhe credibilidade. De alguma forma é o que está disposto o narrador de “Os companheiros”. Narrar seria romper os muros que separam os sobreviventes dos “outros”, dos vivos, devolvendo-lhes a vida. Narrar, nessa perspectiva, seria resgatá-los e libertá-los, enfim, dos grilhões que os mantêm presos à memória traumática do passado, devolvendo-os à realidade do presente.

A opção pelo silêncio é estratégica, não tem efeito duradouro, mas sim um efeito paliativo. Para Michael Pollak, “existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, ‘não-ditos’”, cujas fronteiras “com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento” (1989, p. 8). Nesse sentido, devemos entender que no silenciar existe um deslocamento da memória, uma tentativa de aloca-la em outro lugar, um lugar que não figure como zona de esquecimento, mas que seja desconhecido daquele que silencia, como se fosse uma forma de perder intencionalmente a memória. Fala-se,

nesse caso, em recalque da memória traumática. Segundo Pollak, percebemos que o silêncio surge também devido a “angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos” (1989, p. 8).

Ressalvadas as devidas proporções quanto as considerações de Pollak, podemos dizer que o que encontramos em “Os companheiros” é o medo de lembrar e o medo de não ser ouvido. Como já dissemos antes, as lembranças surgem no conto metaforizada na imagem de morcegos ruidosos e esvoaçantes ao redor da casa. São lembranças que deixaram uma marca forte na memória, ou seja, são como cicatrizes que remetem ao momento em que aconteceu o evento. É a imagem que teima em reaparecer sem que seja convocada pelo indivíduo. O barulho das asas dos morcegos incomoda, abala e inquieta, mas apesar disso, as personagens preferem o silêncio:

[...] não se atreviam a verbalizar morcegos. Ou não é que não se atrevessem: os morcegos talvez fossem incomunicáveis, pois em não sendo verbalizados, e portanto compartilhados, cada um suspeitava que fossem estritamente pessoais & intransferíveis, compreende? O que quero finalmente dizer é que não verbalizando os morcegos, os morcegos não existiam, passando a ser o que não eram: uma metáfora de si mesmos (ABREU, 2005, p. 54).

Diante do jorrar de imagens assombrosas, o silêncio surge como uma forma de proteção e resistência. Entretanto, deve-se sublinhar, silenciar não é esquecer. Pelo contrário, o silêncio se transforma em mais uma proteção temporária contra o esquecimento, uma vez que não o conclui. A tranquilidade só é possível quando o trauma é simbolizado e isto acontece a partir do momento em que se encaminha para elaboração de uma narrativa que conforte a memória. A opção por não verbalizar morcegos é também a opção pelo apagamento definitivo de quem são. Se os morcegos não existissem, ou seja, se a memória não existisse, eles, os companheiros, os sobreviventes, também não existiriam. Parece ser uma opção pelo esvaziamento de si, numa tentativa de deixar para trás uma memória que os impede de seguir em frente.

Mas, apesar de tentarem ignorar os morcegos, optando pelo silêncio, há também algo de cruel nessa escolha. Se verbalizar os morcegos é incômodo, a opção pelo silêncio não é diferente. Diz o narrador:

O cruel vinha de que o silêncio também seria inábil e farposo, contudo educado, então feria, e não pense que vou esclarecer quem, facilitando as coisas por cegueira, pressa ou tontura: o cruel era a palavra verbalizada, e o verbo era o mal? mas o silêncio idem, e voltando um pouco atrás, se o verbo era o mal, no princípio seria o Mal e não o Bem como queremos supor? (ABREU, 2005, p. 50).

O silêncio parece cômodo, confortável, mas somente no início, porque depois fere, machuca. Cruel era verbalizar morcegos, mas também era cruel o ficar em silêncio. Isto feria alguém que o narrador não diz quem é. Mas é possível depreender daí que o silêncio fere àqueles que não tem mais voz, isto é, o silenciar fere aos que desapareceram e morreram. É preciso falar, é preciso narrar e os morcegos estão lá para lembrá-los disso. O silêncio que paira sobre o conto é um silêncio revelador, é

um “silêncio ressonante”, tomando a ideia de Susan Sontag, para quem o “silêncio inaugura uma série de possibilidades de interpretação” (1987, p. 24).

Atribui-se ao silêncio um discurso, uma vez que ele está em oposição a um outro discurso, não pronunciado, mas recuperado graças ao não-dito. Assim, diz Sontag, “o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressonante ou eloquente” (1987, p. 18). O silêncio representado no conto de Caio Fernando Abreu possui como correlato um discurso que rivaliza com ele, um discurso que oprime, reprime e proíbe. Esse silêncio é intensificado pela falta de uma linguagem que o traduza em imagens duradouras e que não se esvazie com o tempo, perdendo o significado.

Para a crítica argentina Beatriz Sarlo o tempo passado “é um perseguidor que escraviza ou liberta, [e] sua irrupção no presente [só] é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa” (2007, p. 12). Em outras palavras, o que Beatriz Sarlo quer dizer é que o passado não pode ser eliminado ou apagado completamente da memória, todavia, ele só deixa de incomodar, perseguir ou escravizar quando organizado pelas categorias narrativas, isto é, quando narrado.

Narrar, portanto, se apresenta como uma ação com efeito curativo² do passado, pois implica em trazer os sinais daquilo que foi para o presente e ordená-los, dando-lhes uma configuração adequada. No entanto, narrar o passado demanda um controle sobre sua matéria, controle este adquirido somente por meio da ordenação temporal, isto é, da categorização dos acontecimentos, seguindo uma ordem imposta pelos próprios expedientes narrativos. Aquele que narra está investido de experiência e autoridade e sempre tem algo importante para contar.

Contar algo implica um retorno ao momento em que aconteceu o evento. Recordar significa trazer de volta ao coração uma memória que nem sempre é agradável. É o que acontece às vítimas de eventos traumáticos, que não se sentem confortáveis em recordar tais eventos e o silenciamento aparece como uma defesa ou como uma forma de gerar o esquecimento. Mas, devemos sublinhar mais uma vez, nem sempre o silenciar tem o efeito que se espera, nem sempre ele gera o esquecimento que se deseja. A linguagem possui um efeito muito mais eficaz que o silenciamento.

Para Sarlo, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*” (2007, p. 24-25). A linguagem, ainda na trilha de Beatriz Sarlo, teria um papel libertador, uma vez que transformaria a experiência em algo *comunicável*, retirando-a do esquecimento ao dar-lhe um sentido, apaziguando, por fim, o espírito inquieto.

No entanto, como visto até aqui, a opção pelo silêncio parece atender a um apelo das próprias personagens do conto de Caio Fernando Abreu, que não encontram o

² A cura através da narrativa foi mencionada por Walter Benjamin em “Conto e cura”, um dos fragmentos de *Imagens do pensamento*. Para o filósofo alemão, o relato que o paciente faz ao médico seria o início de um tratamento que poderia se tornar o começo de um processo curativo. Benjamin pergunta então se “a narração não formaria o clima propício e a condição favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração”. Para concluir em seguida: “Se imaginarmos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento” (BENJAMIN, 1995, p. 269).

meio adequado para verbalizar suas experiências. Encontramos nesse conto o que Nelly Richard observou sobre o desamparo que afetou o sujeito da ruptura histórica, isto é, o sujeito da pós-ditadura, que não conta mais com nomes e conceitos que sejam suficientemente confiáveis para verbalizar sua experiência (2002, p. 109). Trazendo estas palavras para um diálogo com “Os companheiros”, percebemos que as personagens testemunham não só o esvaziamento da linguagem, mas também estão diante de uma tensão entre *a perda do saber e o saber da perda*, conforme a tese de Nelly Richard (2002, p. 109).

As personagens do conto se encontram em uma bifurcação, pois estão divididas entre “Ir Direto Aos Fatos”, isto é, “correr sem vírgulas para a pia armado da mais higiênica das intenções & um bom detergente biodegradável” ou “virar o disco para libertar um blues ainda mais agônico, quase insuportável de tão dolorido, que cada nota emitida pelo sax durasse pelo menos o tempo do Gênesis” (ABREU, 2005, p. 55). Ao final, decidem por deixar tudo como está e apenas virar o disco para continuar a ouvir o blues lamuriento e melancólico. “Ir Direto Aos Fatos” é uma metáfora que completa seu sentido na imagem da pilha de pratos sujos na pia da cozinha. Portanto, “Ir Direto Aos Fatos” significaria colocar tudo em pratos limpos, verbalizar os morcegos que tanto barulho fazem ao redor da casa. Em outras palavras, significaria buscar um *caminho* que traduzisse as experiências, dando-lhes um sentido. Seria a criação de uma nova forma de narrativa, uma narrativa que não fosse totalizadora, mas que trabalhasse no limiar do fragmento como uma possibilidade viável de escrita da história.

Nesse trabalho de construção de uma narrativa a partir das ruínas, os ruídos indesejáveis também são necessários e relevantes. Pois somente acolhendo os rumores das vozes silenciadas é que se conseguirá atingir a plenitude de uma narrativa histórica na qual os vencidos também estejam presentes e vivos.

Considerações finais

Como foi possível observar em “Os companheiros” há um silêncio que permanece, remetendo ao que Jaime Ginzburg chamou de elaboração específica da linguagem em prosa, isto é, Caio Fernando Abreu cria uma linguagem na qual os “[s]ilêncios, lapsos, ambiguidades e descontinuidades apontam constantemente para a implosão das condições necessárias para a clareza da fala, dando lugar a elaborações em que o detalhe impressionista, a metáfora e o ritmo assumem funções semânticas” (2012, p. 408). No conto em questão, a linguagem elabora-se através de imagens que se sobrecarregam de sentidos. O narrador recorre à metáfora como uma forma de traduzir a impossibilidade de narrar e, com isso, cria uma linguagem compreendida apenas em termos simbólicos. Os morcegos cumprem seu papel de metáfora e seguem com suas asas esvoaçantes, deixando evidente que se trata de um rumor que precisa ser ouvido e verbalizado.

De um modo geral, a obra Caio Fernando Abreu, quando trata das experiências ligadas ao autoritarismo do regime militar, faz largo uso de metáforas e alegorias como estratégias de tradução de um contexto de violência. No entanto, a representação do trauma é sempre impedida pela irrepresentabilidade, uma vez que a linguagem se

mostra limitada para tal tarefa, restando ao narrador a representação da impossibilidade de qualquer forma de verbalização clara e organizada, pois os eventos traumáticos causam, antes de tudo, um cismo nas formas de representação.

O silêncio das personagens do conto mostra que, apesar de tudo, é necessário que ainda existam pessoas dispostas a ouvir os sobreviventes e dar-lhes crédito e visibilidade. Pois é somente escavando as ruínas da memória soterrada pelas técnicas de esquecimento que poderemos erigir uma narrativa na qual os estilhaços dessa memória também sejam considerados como partes de uma história coletiva.

Bibliografia

- ABREU, Caio Fernando. Os companheiros. In: **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 49-55.
- BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 143-277.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.
- GINZBURG, Jaime. Exílio, Memória e História: notas sobre “Lixo e Purpurina” e “Os Sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. In: **Crítica em Tempos de Violência**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012, p. 403-415.
- OLMOS, Ana Cecília. Narrar na pós-ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio *et al.* **Escritas da violência: representação da violência na história e na cultura contemporâneas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 133-142.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-13.
- RICHARD, Nelly. As marcas do destroço e sua recombinação no plural. In: **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 108-123.
- _____. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 321-338.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008, p. 65-82.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: **A vontade radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.