

ENTRE CORPOS DILACERADOS E O FOGO PURIFICADOR: UM OLHAR SOBRE O CONTO “HOLOCAUSTO”, DE CAIO FERNANDO ABREU

Kenia Maria de Almeida Pereira*

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar o conto “Holocausto”, de Caio Fernando Abreu. Nossas discussões terão como fio condutor a ambiguidade do título “Holocausto”, cujo verbete pode significar tanto uma oferenda religiosa queimada, ofertada aos deuses, como também o genocídio, ou o massacre de milhões de judeus, durante o período nazifascista. No que diz respeito às discussões mítico-simbólicas, nossas discussões estarão ancoradas nos estudos de Gaston Bachelard, Mircea Eliade e René Girard. Já no que diz respeito às temáticas dos regimes totalitários e o suplício dos corpos, teremos como suporte teórico o pensamento de Hannah Arendt, Foucault e Regina Dalcastagnè.

Palavras-chave: Totalitarismo. Tortura. Caio Fernando Abreu. Conto.

ABSTRACT: This text aims to analyse the short story “Holocausto”, by Caio Fernando Abreu. Our discussions will have as a guiding line the ambiguity of the title “Holocausto” (Holocaust), which can mean both a burned religious offering, offered to the gods, and also the genocide, or slaughter of millions of Jews during the Nazi-fascist period. As to the mythic-symbolic discussions, they will be based on studies by Gaston Bachelard, Mircea Eliade and René Girard. As to the topic of the totalitarian regimes and the torment of bodies, our theoretical foundation will be the thought of Hannah Arendt, Foucault and Regina Dalcastagnè.

Keywords: Totalitarian regimes. Torture. Caio Fernando Abreu. Short Story.

“Holocausto”, conto de Caio Fernando Abreu, faz parte do livro intitulado *Pedras de Calcutá*, publicado pela primeira vez em 1977, pela editora Alfa-Ômega, três anos depois que o autor regressou de seu exílio na Europa para o Brasil. Esses contos apresentam, portanto, alguns ecos dessa experiência de desterritorialização e de perseguições políticas enfrentadas pelo autor. Essa coletânea de contos curtos e contundentes nasceu, assim, mergulhada nas águas da transgressão, da criatividade e da denúncia, que são, aliás, os ingredientes mais sofisticados que compõem essa obra.

Pedras de Calcutá foi escrito, assim, sob o signo da ditadura militar, entre os escombros do AI 5 e da censura cultural. Tal livro se encontra dividido em duas partes. Cada uma delas contém dez narrativas que apresentam os mais diversos assuntos e um

* Doutora em Letras pela UNESP/ São José do Rio Preto/SP. Professora do Programa de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia- UFU. E-mail: kenia@triang.com.br.

elemento em comum: personagens em conflito, enfrentando o absurdo, a dor e o *nonsense* da existência.

Se, para Odiombar Rodrigues (2006, p. 28), esse livro se aproxima do “universo onírico pelo processo de estranhamento que frequentemente surge em seu interior e, ao mesmo tempo, remete ao campo do simbólico pelo largo uso da sugestão e do simbolismo”, já para Luiz Costa Lima (1982, p. 21), *Pedras de Calcutá* se estrutura na “sensação de desvario e loucura”. Assim, entre os simbolismos do sonho, da loucura e do desvario, bem como de algumas alegorias referentes ao período ditatorial brasileiro, é que Caio Fernando tece um de seus livros mais enigmáticos.

O conto que abre o livro *Pedras de Calcutá*, intitulado “Mergulho I”, por exemplo, causa perplexidade, já que o leitor está diante de uma narrativa em que, da boca de um homem, jorra uma torrente de água que o arrasta juntamente com sua casa, inundando as ruas. Já em “Uma história de borboletas”, borboletas começam a nascer da cabeça de um personagem louco, de nome André. Em “Flash-back (Sally meets The Kids)”, um rapaz, membro de uma sociedade intitulada *Simpathy for the Devil* (Simpatizante do Diabo), usando uma fantasia de buldogue, assusta uma moça, quando ele sai, de repente, por detrás de uma lata de lixo. Estamos, assim, diante de narrativas herméticas, com inúmeros símbolos e metáforas, o que contribui para uma multiplicidade de interpretações.

A epígrafe que abre a obra *Pedras de Calcutá* apresenta trechos líricos do poema *Diário*, de Mário Quintana, os quais contribuem para ampliar ainda mais as interpretações do livro, já que eles evocam uma pedra solitária, numa rua qualquer da cidade mística de Calcutá: terra tanto do poeta Tagore como da missionária Madre Teresa. Os versos prenunciam, portanto, a tragédia da solidão que será a marca da maioria dos contos:

Hoje me acordei pensando em uma pedra [numa rua de Calcutá. Numa determinada pedra em certa rua de [Calcutá. Solta. Sozinha. Quem repara nela? Só eu, que nunca fui lá, Só eu, deste lado do mundo, te mando agora [este pensamento... Minha pedra de Calcutá! (ABREU, 1996, p. 2)

Mas, para além dessa epígrafe, como não pensar também na “pedra no meio do caminho”, de Carlos Drummond? Essa pedra “solta, sozinha”, que ninguém repara nela, seria uma alegoria da pedra-solidão e pedra-angústia a interditar o caminho de quase todos os personagens que compõem o livro. Ou ainda: como não pensar naquela pedra que “dá à frase seu grão mais vivo”, como nos belos versos de João Cabral?

Já de início, no conto Holocausto, o narrador, em primeira pessoa, nos informa que se acha confinado com mais doze pessoas, em um espaço frio e escuro, o qual lembra os porões da ditadura militar, ou “um cativo imposto a elas”, como bem aponta Guilherme Fernandes (2011, p. 3). O autor descreve também sua intensa agonia, com dor de dente, chagas purulentas e piolhos, os quais invadem seu corpo, atormentando-o sem dar tréguas, como se pode ler nesta instigante descrição, que desassossega o leitor bem no começo da história:

Ainda havia sol, então, e esse alguém puxou para fora, entre as pontas unidas de três dedos, aquela pequena coisa branca, mole, redonda, que ficou se contorcendo ao sol. Desde então, alertado, passei a separar a sua ebulição daquela outra, a de dentro. E por vezes eles desciam por meu pescoço, procurando os pêlos do peito, dos braços, do sexo. Quando não me doíam os dentes e quando havia sol, às vezes eu os comprimia devagar entre as unhas para depois jogá-los pela janela, sobre a rua, a grama. Alguns eram levados pelo vento. Os outros se reproduziam ferozmente, sem que eu nada pudesse fazer para detê-los. (ABREU, 1996, p. 14).

Como forma de apaziguar o frio, as dores insuportáveis e também os piolhos, tanto o narrador como os demais prisioneiros fazem pequenas fogueiras com os objetos da sinistra moradia, momento em que o narrador percebe que os demais companheiros apresentam também chagas em seus corpos:

Somente há uma semana — como fazia muito frio e precisássemos de lenha para a lareira — fomos obrigados a queimar os móveis do andar de cima. As chamas enormes duraram algumas horas. Creio que movido pela esperança de que a luz e o calor pudessem amenizar a dor e secar as feridas, aproximei-me lentamente do fogo. Estendi as mãos e, quando olhei em volta, havia mais doze pares de mãos estendidas ao lado das minhas. Os doze pares de mãos estavam cheios de feridas úmidas e violáceas. Todos viram ao mesmo tempo, mas ninguém gritou. (ABREU, 1996, p. 15).

Finalmente, todos os enclausurados observam de forma macabra que, quando nada mais restar para alimentar as chamas, um deles terá de ser o primeiro a ser sacrificado e consumido pelo fogo, a fim de conservar o ambiente aquecido e salvar os demais companheiros:

Hoje é o dia em que não temos mais nada para queimar. Havia ainda algumas cartas antigas, e são elas que estão queimando agora. Estamos olhando as chamas e pensando que cada uma pode ser a última. Há bem pouco um pensamento cruzou minha mente, talvez a mente de todos: creio que quando esta última chama apagar um de nós terá de jogar-se ao fogo. Quando pensei nisso, minha primeira reação foi o medo. Depois achei que seria bom. Os piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais. Não nos falaremos, não nos olharemos dentro dos olhos. Apenas um de nós treze fará o primeiro movimento, se jogará ao fogo, aquecerá os outros por alguns momentos, depois se tornará cinza, e depois mais um, e outro mais. Como um ritual. (ABREU, 1996, p. 16).

Dando continuidade às nossas reflexões sobre o conto, observamos a ambiguidade do título “Holocausto”, cujo verbete pode significar tanto uma oferenda religiosa queimada, ofertada aos deuses, como também o genocídio, ou o massacre de milhões de judeus, durante o período nazifascista alemão.

Dessa forma, essa análise tentará percorrer esses dois caminhos alegóricos, sugeridos pelo título, os quais se imbricam e se mesclam ao longo do conto: o primeiro, o mítico-simbólico, tendo o fogo e a vítima sacrificial como eixo de referência; e o segundo, o político, girando em torno dos suplícios dos regimes totalitários, como a ditadura militar no Brasil e seu aparato de tortura.

Tanto Gaston Bachelard como Mircea Eliade veem o fogo como metáfora poética da ação renovadora e purificadora do crepitar das chamas. Bachelard (s.d., p. 178), por exemplo, classifica o fogo como símbolo da pureza, uma vez que “aquilo que atravessou a prova do fogo fica mais homogêneo, portanto, mais puro”. Já para Eliade (1992, p. 109), em várias culturas, o fogo representaria um mito de depuração e catarse cujas chamas renovariam a humanidade e, através dele, “viria a restauração de um novo mundo, livre da velhice, da morte, da decomposição e da corrupção, um mundo de vida eterna...”.

Também no conto “Holocausto”, o personagem principal, se, num primeiro momento, foi tomado pelo medo, diante da possibilidade de se jogar ao fogo, em seguida percebe que, por outro lado, as chamas funcionariam como um processo de limpeza, uma vez que os “piolhos morreriam queimados, as bolhas rebentariam com o calor, o fogo cicatrizaria todas as feridas. Os dentes não doeriam mais”. (ABREU, 1996, p. 16). Os encarcerados contemplam longamente as chamas, “pensando que cada uma pode ser a última” (ABREU, 1996, p. 16).

Para Bachelard, o fogo leva também ao delírio e ao devaneio, tanto ao delírio empolgante quanto ao delírio dramático, já que o homem “fascinado escuta o apelo do braseiro. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação”. (BACHELARD, s.d., p. 37).

O personagem, “como num ritual”, (ABREU, 1996, p. 16) se vê ainda como uma vítima sacrificial, aquela que se imolaria em benefício dos outros, ou ainda, a que morreria para salvar os demais companheiros. Para René Girard (2009, p. 7), as sociedades em crise necessitam de um bode expiatório, de um indivíduo inocente, sobre o qual recairão as culpas alheias. As sociedades necessitam de um herói mítico, “uma vítima unânime: ele será morto por todos. Todos estão contra ele, todos transferiram a violência – e utilizo a palavra *transfert* com conhecimento de causa – ao ponto de toda a sociedade, em conjunto, matar este indivíduo”. Ainda para Girard, no cristianismo, Cristo simbolizaria o cordeiro inocente, imolado para salvar o mundo.

No entanto, a diferença essencial de Jesus e os sacrifícios dos primogênitos no Antigo Testamento é que a Paixão, segundo entrevista de Girard (2013), “apresenta a vítima não como culpada, mas como inocente. Em outras palavras, a Paixão é o único mito que sabe e proclama o que os mitos dissimulam, porque não o sabem: a vítima é um bode expiatório inocente”.

Curioso notar que no conto “Holocausto” há doze companheiros de infortúnio que estão enclausurados e supliciados ao lado do personagem principal. Percebem-se aqui elementos alegóricos que evocam Cristo, ou o bode expiatório, aquele que, segundo a vertente cristã, morreria para purificar a humanidade dos tormentos, ou o cordeiro de Deus que tiraria os pecados do mundo, e seus doze apóstolos, envoltos nas agonias dos

últimos dias de Jesus sobre a terra, perseguidos, caluniados e interrogados. O texto, portanto, tal qual o título, caminha nos trilhos da ambiguidade.

Aliás, os suplícios e as dores suportadas pelos personagens do conto de Caio Fernando Abreu muito nos lembram as flagelações, mitigadas por raros momentos de esperança, enfrentadas por quem viveu realmente o cotidiano áspero, por exemplo, de um Campo de Concentração, como se pode ver nos registros de memória publicados por Primo Levi em *É Isto um Homem?*

Se Caio imagina seu personagem trancado em um espaço insalubre que o faz sentir intenso frio, mas sempre esperançoso de que “a luz e o calor pudessem amenizar a dor e secar as feridas” (ABREU,1996, p. 14), Primo Levi, por sua vez, também relata algo semelhante, vivido por ele nas celas de Auschwitz, quando descreve os poucos momentos de alívio naquele lugar infernal:

...quanto frio quanta fome, quanto cansaço nos separam, ainda, desse termo! Melhor concentrar a atenção e o desejo na forminha de pão cinzento, que é pequena, sim, mas que em breve será nossa e, durante cinco minutos (até que a tivermos devorado), constituirá tudo que a lei deste lugar nos permite possuir”. (LEVI, 1998, p. 63).

Essas flagelações e torturas, tanto do personagem fictício de Caio como de Primo Levi, se aproximam dos suplícios e também das falsas esperança, narrados em *Batismo de Sangue*, por Frei Betto, de quando ele fora vítima da ditadura militar brasileira:

A discussão inquisitorial alongou-se pela madrugada. O cansaço extremo estalava-me os nervos, o frio e o calor alternavam-se em meu corpo, a fome roncava em minha barriga. O interrogatório terminou às cinco da manhã. Pelo vidro da janela, observei que o dia acordava dourado, transmutando em roxo as trevas que se dissipavam. Retornei à cela, desmaiei sobre a cama. (BETTO, 1987, p. 17).

Já quanto ao simbolismo político da tortura, não podemos nos esquecer de que esse elemento sempre foi um instrumento de poder. O castigo que advém do terror é uma tentativa de controlar e disciplinar os corpos, nos mais diversos períodos da civilização. Em *Vigiar e Punir*, Foucault observa que torturar os condenados faz parte de um ritual de poder. Exige-se que seja algo marcante, que deixe cicatrizes permanentes,

para tornar a vítima um infame. A justiça manifesta-se com todo seu aparato e força, mesmo depois da morte: “cadáveres queimados, cinzas jogadas ao vento, corpos arrastados na grade, expostos à beira das estradas. A justiça persegue o corpo além de qualquer sofrimento possível”. (FOUCAULT, 1987, p. 35).

Se em Eliade e Bachelard o fogo é visto como forma alegórica de purificação e de renovação, infelizmente, o fogo representou também, na Idade Média e no Renascimento, um instrumento de suplício para bruxas, judeus, muçulmanos, protestantes e outros supostos hereges condenados às fogueiras da Inquisição, com corpos que ardiam e crepitavam nas estacas dos autos de fé.

Já no século XX, os Campos de Concentração, do período nazifascista, também se utilizaram do fogo de forma atroz, reduzindo a cinzas, em seus sinistros fornos crematórios, os corpos dos prisioneiros mortos pelas câmaras de gás.

Na ditadura militar brasileira, os requintes da tortura tinham tanto a água como o fogo como forma de silenciar e aterrorizar. Pau-de-arara, choque elétrico, afogamento, queimaduras com cigarro foram algumas das flagelações utilizadas para reprimir as manifestações e arrancar informações sobre as atividades de grupos e pessoas ligadas à oposição durante o regime totalitário. Elio Gaspari (2002, p. 27) nos recorda, em *A Ditadura escancarada*, que a “tortura sancionada pelos oficiais-generais a partir de 1968 tornou-se inseparável da ditadura. Não há como entender os mecanismos de uma esquecendo-se a outra”.

“Homens em tempos sombrios”, dizia Hannah Arendt (2003), ou ainda “a banalidade do mal” em seu estado mais sórdido. Esse espaço de poder em que o fogo, crepitando das estacas do Santo Ofício, dos fornos crematórios do Führer e dos fios elétricos da máquina ditatorial brasileira, condenou e matou milhares de pessoas, muitas delas pelo simples fato de pensar diferente, de viver nos limites, de criticar e de exigir um espaço de liberdade, como fez o escritor Caio Fernando Abreu.

Lembremos que, nos regimes totalitários, não só os réus poderiam virar cinzas ao final dos julgamentos, também livros e obras de arte alimentaram as fogueiras das insanidades. Martin Gilbert (2010, p. 40), em seu livro *Holocausto*, observa, por exemplo, que, na Segunda Guerra, depois de agentes da Gestapo expulsarem vários judeus das

universidades alemãs, renegarem os artistas de vanguarda e amaldiçoarem Goethe e Einstein, eles também “queimaram milhares de livros em imensas fogueiras: livros considerados degenerados pelos nazistas”.

Se, da leitura do conto “Holocausto”, podemos ver alegorias do cristianismo e de seus mártires, o narrador também é cético e sardônico. Diante do desespero, ao perceber que todos os prisioneiros, em breve, arderiam no fogo, tal qual os objetos da prisão, o narrador, num gesto de espiritualidade, tenta pensar em Deus, mas, em seguida, muda de ideia. Percebe que, diante de seu suplício e de sua dor descomunal, será inútil evocar qualquer divindade. O narrador parte então para uma postura filosófica niilista e nietzschiana: reconhece que “Deus morreu faz muito tempo. Talvez tenha ido junto com o sol, com o calor.” (ABREU, 1996, p. 16). É o fim, portanto, das pequenas doses de esperança que ainda abrandavam o sofrimento naquele calabouço.

Depois dessa constatação pessimista, o narrador se vê novamente diante do desamparo do cárcere e do quadro de horror, de torturas e de desesperança que o ameaça a cada minuto. Hanna Arendt comenta que os regimes totalitários se alimentam e ganham fôlego em duas fontes principais: na propaganda e no terror, sendo esse último o mais veementemente aplicado contra suas vítimas. Para essa filósofa, mesmo “depois de atingido o seu objetivo psicológico, o regime totalitário continua a empregar o terror; o verdadeiro drama é que ele é aplicado contra uma população já completamente subjugada”. (ARENDR, 2012, p. 476).

Regina Dalcastagnè observa, também, que o golpe militar de 1964 marcou profundamente a literatura brasileira com seus mecanismos de terror. Essas marcas podem ser observadas nas obras dos autores que viveram a dramaticidade daqueles “anos de chumbo”, um período conturbado e caótico que inspirou inúmeros textos ficcionais de indiscutível qualidade literária; dentre eles, poderíamos acrescentar, os contos de Caio Fernando Abreu. Segundo ainda Dalcastagnè (1996, p.24-25), essas são “obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestação e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombram o país a partir de 1964”.

O final do conto é emblemático. Parece que ouvimos os sussurros, os murmúrios, ou aquilo que Deleuze (1997, p. 66) denomina de língua estrangeira que

gagueja dentro da própria língua, ou quando ouvimos “a própria língua gaguejar no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras”.

As últimas frases do conto são, assim, prenúncios, ecos dos tormentos e do desassossego de um autor que viveu no limite, escrevendo sob o signo do fogo purificador das palavras, um autor que se deu em “holocausto” pelas metáforas da literatura brasileira.

Apertei minhas fontes com aqueles três dedos unidos. Então tentei pensar que não estava mais aqui. E disse para mim mesmo: estive lá, faz algum tempo. Como se já tivesse passado. Mas não passou. Ainda estou aqui. Talvez daqui a pouco eu chore, ou grite, ou saia correndo no escuro. Nossos corpos estão muito próximos. Trocamos nossos piolhos, nossas bolhas. Se nos beijássemos trocaríamos também os grandes animais sangrentos das nossas bocas. Talvez eu não chore nem saia correndo. Apenas afaste esses braços e pernas que enredam meus movimentos e faça o primeiro gesto em direção ao fogo. Daqui a pouco. (ABREU, 1996, p. 16-17).

Caio Fernando nos legou uma obra contundente, de grande potencial estético e que suscita inúmeras possibilidades de análises. Foi perseguido pela ditadura militar e por grupos de direita, conheceu as dificuldades do exílio e depois as agruras da AIDS; mas o autor não se deu por vencido, temperou todas as adversidades no fogo de seus desejos e no lume da escrita artística, legando-nos, por fim, narrativas de sabor requintado, que nos impulsiona a pensar em toda forma de tirania política que flagela os corpos e assombra as mentes. Morreu Caio Abreu, ficaram seus contos — vertiginosas alquimias — convidando-nos para serem lidos nas chamas vivas das ambiguidades e dos paradoxos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARENDDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Maria Isabel Braga. Lisboa: Estúdios Cor, s.d.

BETTO, Frei. **Batismo de sangue**: guerrilha e morte de Carlos Marighella. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: UNB, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Tradução de José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERNANDES, Guilherme. A voz dos confinados: um estudo comparado entre os contos 'O mar mais longe que eu vejo' e 'Holocausto', de Caio Fernando Abreu. **Anagrama**, São Paulo, n.4, mar/maio de 2011, p.1/9. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35516/38235>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1996.

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

GILBERT, Martin. **O Holocausto**: história dos judeus da Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Tradução de Samuel Feldberg e Nancy Rozenchan. São Paulo: Hucitec, 2010.

GIRARD, René. **O bode expiatório e Deus**. Tradução de Márcio Meruje. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

_____. O bode expiatório, entre Édipo e Cristo. Tradução de Moisés Sbardelotto. **Instituto Humanitas Unisinos**, 15 mai. 2013. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/520133-o-bode-expiatorio-entre-edipo-e-cristo-artigo-de-rene-girard>>. Acesso em 13 jun. 2017.

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

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). (1983). **O livro do seminário**: Ensaios. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

Littera Online

n. XVIII, 2019

Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

RODRIGUES, Odiombar. Pedras de Calcutá: da estrutura ao sentido. **Textura**, Canoas, n.14, julh/dez. de 2006, p.27/33.

Disponível

em:<<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/802/626>>. Acesso em 13 jun. 2017.