

# A DEGRADAÇÃO DA CASA E DO CORPO EM CONFINAMENTO NO CONTO HOLOCAUSTO, DE CAIO FERNANDO ABREU

Gabriela de Souza Arruda (PPGL-UFPB)<sup>1</sup>  
Ana Cristina Marinho (PPGL-UFPB)<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste artigo analisamos o conto “Holocausto”, do escritor Caio Fernando Abreu, publicado no livro Pedras de Calcutá, em 1977, período conhecido no Brasil como “anos de chumbo” da ditadura militar. A proposta é observar, neste conto, a relação entre as categorias literárias “narrador” e “espaço”, tomando como base os conceitos de heterotopia (Foucault - 1967), e trauma (Ginzburg - 2000 e Seligmann-Silva - 2008). No conto, a experiência de confinamento se desenvolve a partir da crescente degradação da casa e do corpo, constituindo um uso estrutural do espaço na narrativa, aspecto também explorado na análise.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu; Espaço narrativo; Pedras de Calcutá; Ditadura civil militar brasileira.

<sup>1</sup> Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e produtora cultural. Contato: [gabrielaa.arruda@gmail.com](mailto:gabrielaa.arruda@gmail.com)

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba. Contatos: [anamarinho@gmail.com](mailto:anamarinho@gmail.com) ou [anamarinho@cchla.ufpb.br](mailto:anamarinho@cchla.ufpb.br)

A casa agonizante. As pessoas andando pelo escuro, velas nas mãos, como fantasmas. Ou como crianças perdidas. Vontade de fugir para não ver esses - quantos? Vinte, trinta? - olhos assustados pelas escadas, essas vozes baixas, esses sons ingleses, espanhóis, portugueses, franceses. Não ver, não ouvir, não tocar, não sentir. (“Lixo e Purpurina”, *Ovelhas Negras*, Caio Fernando Abreu.)

### Notas introdutórias

Na década de 1970, a produção literária, marcada pelo regime militar, a censura e a expansão da indústria cultural, apresentou diversas modificações, algumas delas relacionadas à adoção de determinados gêneros que antes não estavam em voga (romances de memória e testemunho), a exemplo do livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Memórias do esquecimento*, de Flávio Tavares; a consagração e difusão do conto no país; a literatura marginal e a presença de elementos do realismo mágico como disfarce à censura, são aspectos marcantes que traçavam na produção literária uma face de protesto. Integram a literatura desse período escritores como Rubem Fonseca, Hilda Hilst, João Antonio, Ana Cristina César, Roberto Drummond e Caio Fernando Abreu.

Em 1977, Caio Fernando Abreu lançou o livro de contos *Pedras de Calcutá*, ano em que o país se encontrava sob o governo militar de Ernesto Geisel. O escritor trabalhou os seus contos em meio a um Brasil de censura, greves operárias, atos institucionais, Milagre Brasileiro, guerrilhas, perseguições, exílios, torturas e várias formas de repressão ditadas pelos militares.

No aspecto formal, a narrativa de Caio F. é construída de maneira fragmentada e misturada a outras linguagens, como a música, e recursos cinematográficos e jornalísticos. No ensaio “A nova narrativa” (2000, p. 209), Antonio Candido denomina a ficção da década de 1960 de “geração da repressão”, formada por escritores amadurecidos após o golpe, desenvolvendo estéticas narrativas plurais que dissolvem e dilatam os contornos dos gêneros literários. Nesse contexto, o conto e o romance experimentam as técnicas das cartas e fotomontagens, da poesia, das cenas de teatro e telenovelas, entre outras formas de escrita.

Jaime Ginzburg (2000) discute a relação direta da fragmentação formal na estética literária com uma nova noção de sujeito, consequência das catástrofes provocadas pelas experiências de guerras, destruições e ditaduras no século XX. Trata-se do sujeito atingido pela perplexidade da opressão sistemática na formação social, marcada pelo autoritarismo político. A subjetividade abalada pelo impacto da violência histórica exige uma nova forma de narrar, diferente dos moldes convencionais de representação, no sentido de que o sujeito submetido às opressões do autoritarismo rompe com o contexto externo por meio da perplexidade que dificulta a percepção de mundo e termina por problematizar o ato de narrar. Sobre esta crise de representação, Ginzburg afirma:

Sendo abalada a noção de sujeito, em razão do impacto violento dessa opressão, é abalada também a concepção de representação. Esta se fragmenta, exigindo do leitor a perplexidade diante das dificuldades de

constituição de sentidos, tanto no campo da forma estética como no campo da experiência social. Por que é difícil constituir sentido na experiência social? Para dizer de forma breve, as representações da História, nesses escritores, resistem à acomodação em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações (...). Caem as máscaras do realismo de fachada, caem as acomodações, e são expostas as descontinuidades da subjetividade cuja constituição foi atingida, em seu cerne, pela opressão da História. (GINZBURG, 2000, p. 44)

De acordo com Ginzburg, a fragmentação formal constituída pela representação do sujeito traumatizado na experiência da formação social brasileira - autoritária e violenta desde suas bases -, efeito da dizimação de tribos nativas durante o período colonial, da escravidão como regime de trabalho no Império, do Estado Novo e da ditadura civil-militar na República, consolida-se na narrativa do século XX pela repressão dos regimes ditatoriais, que materializou a perplexidade na apreensão dos fatos vividos em estado de exceção.

Perplexo, a exposição psicológica do narrador revela uma complexidade subjetiva e amplia seus conflitos individuais e sociais, evidenciando a discrepância entre a realidade e os conflitos internos. Nesse contexto, verifica-se o inevitável aumento da incompatibilidade nas relações sociais, como afirma Antonio Candido (1998), uma vez que a sobreposição psicológica do narrador problematiza a comunicação social.

Na contística de Caio Fernando Abreu é recorrente a presença da incomunicabilidade. Nos temas abordados, geralmente, predomina o desconforto provocado pelo conflito entre os pensamentos e sentimentos das personagens e a realidade externa, expondo o íntimo de seus narradores/ personagens em deslocamento identitário e inadequados ao meio externo. O mergulho do narrador/personagem em seu íntimo conflitante e, em alguns momentos, traumatizado, revela o interior do personagem pela subjetivação do espaço, tornando este o meio pelo qual o narrador expressa seus pensamentos e sensações, isto é, um meio de narrar suas experiências subjetivas. Dessa forma, o narrador apreende o espaço de forma a construir ambientes compartilháveis às reflexões dele, também atravessadas pelo espaço, numa relação mútua.

Este artigo propõe discutir essa correlação entre narrador e espaço no conto "Holocausto", de Caio Fernando Abreu, publicado no livro *Pedras de Calcutá*, cuja narrativa desenvolve-se no contexto da ditadura civil militar. Nesta correlação é observada a maneira como o narrador expressa o testemunho de seu confinamento até a proximidade da morte mediante a crescente degradação da casa, do seu corpo e dos demais personagens presentes na casa, constituindo um uso estrutural do espaço na narrativa.

### **A degradação da casa e do corpo em confinamento no conto "Holocausto"**

O conto "Holocausto" é uma narrativa de testemunho de um dos ocupantes de uma casa abandonada, que pode ser no Brasil ou outro país, pois não há uma

localização definida no conto<sup>3</sup>. Em condições clandestinas, o lugar não possui luz elétrica, sendo preciso o roubo de velas das igrejas para iluminar a casa, além de apresentar-se repleto de sujeira que, gradativamente, acelera o processo de deterioração dos treze personagens que habitam a casa, infestados por piolhos, acometidos por bolhas e chagas. O tempo no conto é marcado por dois momentos: o tempo em que a casa ainda era um refúgio possível de viver, indicado pela presença do sol, e o tempo de escuridão total em que a casa se torna uma prisão. Com a partida definitiva do sol -marca espacial da impossibilidade de sair da casa, as pessoas passam a viver na escuridão do confinamento. A narrativa consiste na exposição psicológica de um dos habitantes que, sob estado de choque, relata a degradação de seu corpo e a destruição da casa pelo fogo. Mediante o frio causado pela escuridão, os ocupantes da casa decidem queimar os móveis e, em seguida, partes da casa e objetos pessoais até restarem apenas seus corpos. O narrador de "Holocausto" é, portanto, um narrador na iminência da morte.

Durante a descrição do próprio corpo tomado por piolhos, dores e feridas, o narrador traz imagens próximas aos corpos confinados em campos de concentração, numa sobreposição de espaços gerando "lugares outros" por meio da semelhança degradativa dos corpos. A definição de "lugares outros" é discutida por Foucault, através do conceito de heterotopia, apresentado durante uma conferência no *Cercle d'Études Architecturales*, em março de 1967, e depois publicada com o título "De outros espaços". Foucault explica que a heterotopia é um conceito cultural, varia de acordo com as formas de cultura e períodos históricos, havendo múltiplas formas de espaços heterotópicos, como também as heterotopias podem assumir diferentes funções à medida que a história da sociedade se desenvolve.

Para a compreensão dos espaços heterotópicos, Foucault faz um breve percurso pela história do espaço ocidental, a começar pelos espaços medievais. Na Idade Média, os lugares formavam um conjunto hierárquico distribuído em dicotomias entre lugares sagrados e profanos, protegidos e expostos, urbanos e rurais. Dessa maneira, essas oposições e intersecções de lugares consolidavam uma hierarquia acabada, na qual cada coisa é colocada em seu lugar específico.

No século XVII, a fixidez da disposição do espaço medieval foi abalada pelas investigações feitas por Galileu sobre o conceito de infinito, que implica um espaço infinitamente aberto, em constante movimento no tempo. O espaço medieval da disposição e localização fixa é, então, substituído pelo espaço da extensão/continuidade.

No mundo contemporâneo, segue Foucault, a disposição e a extensão foram substituídas pela organização espacial em lugares. Os lugares são definidos por uma série de relações de proximidade entre determinados pontos e elementos no espaço. Trata-se das diversas relações humanas adotadas para situações e fins determinados, como por exemplo, os lugares de transporte e trens descritos por Foucault como uma "amalgama extraordinária de relações porque é algo que atravessamos, é também algo que nos leva de um ponto a outro, e por fim é também algo que passa por nós" (FOUCAULT, 1984, p. 3). Também há os lugares de relaxamento temporário, como as

<sup>3</sup> Podemos considerar a experiência de exílio do próprio Caio Fernando Abreu em residências sem infraestrutura adequada na Inglaterra, no período de 1973-1974, como veremos adiante.

praias e os cafés, por exemplo. Logo, para Foucault, os lugares são espaços em que as pessoas estabelecem variadas relações com determinadas finalidades.

Foucault interessa-se pelos lugares que se relacionam com outros de maneira a inverter, neutralizar ou refletir a rede de relações que lhes são designadas culturalmente. Dessa forma, o autor aponta dois tipos de espaços que se encadeiam uns nos outros, contrapondo ainda outros espaços que já estão em comunicação: a *utopia* e a heterotopia.

As utopias são lugares sem posição real, que se apresentam por uma relação direta ou invertida com o espaço real, indicando uma forma social aperfeiçoada ou totalmente contrária à configuração real da sociedade, como por exemplo, o espelho, que produz uma imagem virtual correspondente a uma imagem real. As heterotopias são tipos de lugares que estão fora de todos os outros lugares, apesar de apresentarem uma posição geográfica na realidade. São espécies de lugares-outros que cada cultura cria com suas próprias e variadas formas, lugares em que diferentes significados, localizações e funções atravessam o espaço, ultrapassando seus limites geográficos. Assim, a heterotopia sobrepõe vários espaços (mesmo que sejam incompatíveis entre si) em um só espaço real.

Entre as diversas heterotopias classificadas por Foucault, há uma categoria interessante à análise do conto “Holocausto”, a heterotopia de crise, relativa a lugares - como nas sociedades ditas primitivas - privilegiados, sagrados ou proibidos, que são reservados aos indivíduos em situação de crise como forma de exclusão em relação à ordem social, como mulheres grávidas, idosos etc. Na sociedade moderna, as heterotopias de crise têm sido substituídas pelas heterotopias de desvio, que excluem indivíduos desviantes do restante da sociedade através do confinamento nesses lugares: são as prisões, os hospitais psiquiátricos e as casas de repouso.

Mas estas heterotopias de crise têm desaparecido dos nossos dias e sido substituídas, parece-me, pelo que poderíamos chamar heterotopias de desvio: aquelas nas quais os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas ou média necessárias, são colocados. Exemplos disto serão as casas de repouso ou os hospitais psiquiátricos, e, claro, também, as prisões. Talvez devêssemos acrescentar as casas de terceira idade, que se encontram numa fronteira diáfana entre a heterotopia de crise e heterotopia de desvio: afinal de contas, a terceira idade é uma crise, mas também um desvio, visto que na nossa sociedade, sendo o lazer a regra, a ociosidade é uma espécie de desvio (FOUCAULT, 1984, p.5)

Partindo de Foucault, a ocupação clandestina de casas abandonadas, como ocorre no conto “Holocausto”, é uma forma de heterotopia. O espaço físico relatado no conto apresenta um ambiente onde o narrador e outras pessoas sobrevivem refugiadas em meio à sujeira e à ausência de instalações elétricas. O espaço da casa abandonada é uma heterotopia na medida em que o lugar da prisão se relaciona com o lugar da casa através daqueles corpos que em desvio institucional existem em exclusão e confinamento. O processo degradativo dos corpos na casa, associado ao

confinamento, estabelece relações de semelhança entre o espaço da casa e o espaço de um campo de concentração. Dessa maneira, na casa abandonada há camadas sobrepostas de lugares-outros, em termos foucaultianos, que constituem uma heterotopia de desvio.

A palavra holocausto, de origem grega, remete a rituais religiosos na Antiguidade em que animais, plantas e seres humanos eram oferecidos às divindades sendo completamente queimados. No século XX, o termo foi marcado pelos tenebrosos signos de massacres e extermínio dos judeus em campos de concentração. A semelhança entre a narrativa ficcional intitulada “Holocausto” e o genocídio histórico de judeus manifesta-se no âmbito da percepção dos efeitos catastróficos presentes no corpo do narrador e a destruição da casa pelo fogo.

O narrador do conto inicia a narrativa rememorando os primeiros sinais de degradação do corpo. O estado de choque em que se encontra, submete-o à tentativa de apreender-se a si mesmo. No artigo “Autoritarismo e Literatura: A História como trauma”, Jaime Ginzburg afirma que entender o processo histórico a partir do conceito de *trauma* implica, necessariamente, a avaliação da capacidade de compreender e representar o passado. Segundo Ginzburg, é fundamental considerar os traumas históricos que caracterizam o século XX como motivação para transformações nos modos de representação literária, pois a presença do choque na vida moderna abalou a apreensão da realidade e, por consequência, a representação literária acomodada numa lógica linear.

Em “Holocausto”, encontramos a apreensão confusa do tempo pelo narrador: “Um pouco antes, não sei, ou mesmo durante ou depois, não importa - o certo é que um dia houve também as bolhas” (ABREU, 1996, p.14). A ausência de uma definição objetiva sobre o acontecimento relatado e a perplexidade do narrador ao perceber a degradação do seu corpo a ponto de não alcançar, de início, o espaço no seu entorno, nem discernir o que é real e irreal, são demonstradas numa narrativa fragmentada de alguém que profere seu testemunho momentos antes da morte inevitável.

É preciso falar também nos outros. E na casa. Eu estava tão absorvido pelo que acontecia em meu próprio corpo que nada em volta me parecia suficientemente real. A casa, os outros. Quando percebi que eles existiam - e eram muitos, doze, treze comigo -, já meu corpo estava completamente tomado (ABREU, 1996, p.14)

Márcio Seligmann-Silva, no ensaio “História como trauma”, reflete sobre a impossibilidade de representação das catástrofes históricas do século XX. Assim como Ginzburg, o autor discute a crise da representação tomando o holocausto como um evento catastrófico limite, problemático de representar devido ao seu excesso, à sua proporção desmedida, para além da capacidade de imaginação e representação humanas. Fundamentado no conceito psicanalítico de trauma proposto por Freud, de que o trauma se caracteriza pela incapacidade de recepção de um evento transbordante, ou seja, que ultrapassa o limite da percepção, Seligmann-Silva coloca o problema do acesso ao real que, encoberto pelo choque traumático, não se apresenta de forma plena e literal. Dessa maneira, a literatura produzida nesse contexto enfrenta um problema histórico, psicanalítico e estético.

Assim como afirma Walter Benjamin nos textos “O Narrador” e “Experiência e Pobreza”, a modificação rápida e total da paisagem, após a experiência da Primeira Guerra, empobreceu a comunicação da geração pós-guerra, que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos e de repente só restaram as nuvens e o corpo frágil de seus semelhantes. O estado de perplexidade provocado por tal experiência abrupta e o alcance insuficiente da percepção sobre a totalidade do acontecimento catastrófico exige da literatura uma representação que traduza, esteticamente, esse momento histórico. No artigo “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, Seligmann-Silva afirma que o testemunho é também uma *performance* testemunhal, pois é marcado pelo tempo presente, tendo em vista que não existe um “depois”, já que o trauma não é superável em absoluto, como também não existe um “antes”, porque não há um retorno direto ao ocorrido, pois é preciso um distanciamento em relação ao fato catastrófico para realizar o testemunho:

O testemunho, na verdade, é marcado pelo *tempo do presente*. Trata-se também sempre de uma *performance* testemunhal. O ato de testemunhar tem o seu valor em si, para além do valor documental ou comunicativo deste evento. A cena do testemunho, se o testemunho de fato *acontece*, é sempre paradoxalmente externa e interna ao evento narrado. Interna porque em certo sentido não existe um “depois” absoluto da cena traumática, já que esta justamente é caracterizada por uma perenidade insuperável. Por outro lado, o testemunho é externo àquela cena traumática na medida em que ele cria um local meta-reflexivo. Ele exige um certo distanciamento (SELIGMANN-SILVA, 2008, pp. 79/80)

Em “Holocausto”, a narrativa testemunhal é marcada pelo tempo presente. O narrador, envolto na experiência de choque, encerra a narrativa com o anúncio da sua morte “daqui a pouco”. Não fica explícito se a narrativa corresponde ao tempo real presente ou se trata da persistência do trauma no narrador, que o insere no tempo constantemente presente, como coloca Seligmann-Silva, baseado no pensamento de Freud acerca da repetição compulsiva da cena traumática. Ao mesmo tempo, ao narrar o aprisionamento e a degradação de seu corpo na casa, o narrador se distancia, de certa forma, desta situação, já que através de seu testemunho coloca-se como porta voz do grupo.

O espaço físico é a casa, mas as condições precárias do espaço em abandono imobiliário e o grupo social que o habita - provavelmente exilados em conflito com a polícia - caracterizam a casa como um campo de concentração. A semelhança entre os efeitos marcados no corpo pela (sub) vivência no campo de concentração e os efeitos marcados no corpo do narrador que sobrevive, por enquanto, amontado com mais doze pessoas em refúgio na casa, são efeitos de corpos violentados e sem condições básicas de existência.

A fome, a falta de higiene, as doenças e a eliminação de qualquer expectativa de superar essa experiência vivida deixam marcas no corpo que só podem ser descritas no discurso do narrador. Dessa maneira, a descrição feita pelo narrador do

corpo físico, num estado de desumanidade, constitui uma narrativa espacial (por se apoiar em descrições visíveis produzidas por essa experiência) e traumática.

Mergulhadas no choque, as memórias do narrador referem-se a um passado recente em que ainda havia sol em sua vida, isto é, havia alguma liberdade que o possibilitava ver o sol. Neste caso, sol e escuridão não se alternam como na ordem cosmológica do tempo, mas são representações psicológicas que marcam duas épocas distintas e definitivas na vida do narrador: o antes e o depois do confinamento total na casa abandonada.

No tempo em que havia sol ainda era permitido ao narrador ter janelas abertas para jogar os piolhos na a rua, afogar a cabeça na grama e relaxar os músculos do corpo com o rosto voltado para o sol, sair e roubar velas da igreja para iluminar a casa. No tempo tomado pela escuridão não é mais possível iluminar a casa, o frio amontoou os corpos do narrador e dos outros presentes até confundirem-se numa mesma massa, as dores estão generalizadas, os corpos repletos de “feridas úmidas e violáceas”.

Instaurada a escuridão e o aprisionamento total do narrador e das outras pessoas presentes, a casa é um espaço concentracionário. Perante a constante presença do frio e a impossibilidade de sair, os habitantes do lugar foram impelidos a queimar os móveis da casa. O fogo trouxe de volta luz, calor e a percepção do narrador em relação aos “outros” e à casa. E a partir da percepção dos outros, e de que naquela situação extrema todos os corpos se encontram em condições iguais, o narrador passa a ser coletivo e representa todas as pessoas confinadas no local, tanto no testemunho psicológico quanto no silêncio da voz pela impossibilidade de comunicar tal experiência. Assim, a existência das outras pessoas, silenciosas e também mergulhadas em si mesmas, evidencia a incomunicabilidade diante do horror vivido.

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)

Annette Becker, no ensaio “Extermínios: O corpo e os campos de concentração”, reflete sobre os efeitos dos campos de concentração soviéticos e nazistas no que diz respeito ao “extermínio selvagem”, expressão utilizada pelo Dr. Haffner em sua tese sobre os aspectos patológicos do campo de concentração, escrita após ser libertado de Auschwitz e que se refere ao período anterior às câmaras de gás no campo de concentração nazista, precedente ao Holocausto. Através da descrição física dos efeitos catastróficos sobre os corpos e o cotidiano de trabalho nos campos de concentração descritos por Becker, é possível estabelecer uma relação com a

degradação nos corpos descrita pelo narrador de “Holocausto”, a considerar um grau destrutivo mais aberrante e descomunal nos campos de concentração.

As condições anormais de higiene, alojamento e alimentação, sem contar as torturas psicológicas e a submissão a trabalhos pesados nas minas, pedreiras ou nos pantanais, levava os prisioneiros dos campos de concentração à morte em poucos dias ou semanas. O odor dos corpos em decomposição penetrava os campos, a coletividade dos banheiros inundados por fezes, o acúmulo de sujeira e de parasitas, como as pulgas e os piolhos, causavam tifo e outras doenças de pele. Becker também afirma que era comum nos campos de concentração queimaduras nos olhos seguidas de cegueira temporária ou definitiva durante o inverno, devido ao clima associado à falta de vegetação e ao amontoado de lixo e fezes.

Os campos de concentração pareciam depósitos de imundícies, pois ali não se via mais um traço de vegetação, pisada ou comida, inclusive as raízes. No inverno e nas estações intermediárias os locais se tornavam cloacas com ou sem neve, que provoca queimaduras atroz nos olhos seguidas de cegueira temporária ou definitiva. No verão, a seca da terra nua e a poeira que se infiltra por toda a parte. Somando a isto os parasitas da sujeira, as pulgas, a sarna, a verminose, os percevejos e os mosquitos, compreende-se que quase todos os deportados tenham sofrido de doenças da pele mais ou menos invalidantes, fleumões, furunculoses, etc. (BECKER, 2008, pp.422/423)

No conto o narrador descreve a progressão de seu corpo tomado por bolhas, piolhos e feridas, indicando as péssimas condições de higiene da casa. A cegueira causada pelo frio e falta de higiene, também atingem o narrador:

Eu gostaria de tê-los conseguido olhar no fundo dos olhos, de ter visto neles qualquer coisa como compaixão, paciência, tolerância, ou mesmo amizade, quem sabe amor. Não tenho certeza de ter conseguido. Na verdade não sei se não estarei cego. Há feridas em torno de meus olhos, as sobrelhas e os cílios fervilham de piolhos. Os dentes fizeram meu rosto inchar tanto que os olhos se estreitaram e recuaram até se tornarem quase invisíveis. Suponho que os olhos de todos eles também estejam assim (ABREU, 1996, p.15)

Além dos parasitas da sujeira, outro ponto de semelhança está nos efeitos que a fome provoca nos corpos. Becker relata que a dieta nos sistemas concentracionários era composta apenas de sopa rala e pão, distribuídos em quantidades em que os presos continuavam esfomeados. Dessa forma, o escorbuto era inevitável, os dentes ficavam descarnados, consagrando uma expressão que se tornou popular no campo de concentração soviético: “Os dentes estão na prateleira.” A falta de vitaminas também provoca a pelagra, doença em que a pele se descama do corpo em placas inteiras. A fome cerca os treze confinados na casa em “Holocausto”. O narrador descreve a dor generalizada nos dentes e a escamação da pele: “Minhas unhas

crescidas dilaceravam a frágil pele rosada que escamava, transformando-se em feridas úmidas e lilases” (ABREU, 1996, p. 14)

O aprisionamento do corpo modifica a percepção do espaço, criando novas relações em que o aniquilamento dos sujeitos reduz o corpo e o espaço a matérias iguais: um transforma-se na extensão do outro, a mesma matéria precária e habitada por parasitas. De acordo com Becker:

O confinamento diminui o espaço que o prisioneiro se move, seja qual for o seu tamanho real, e as extensões podem ser imensas: a floresta, a neve, os pântanos são guardas formidáveis. Nesse espaço que encolheu pela privação da liberdade, o corpo emagrece e também se encolhe, pela sobrecarga de trabalho, pela subnutrição, pela sede, pela falta de sono, o calor e a umidade do verão, do frio no inverno, sem contar os maus tratos e o terror (BECKER, 2008, p. 420)

O aniquilamento se fortalece no narrador do conto e subtrai dele a capacidade de intervir no espaço, enfraquecendo as relações que o narrador pudesse manter com os outros e com a casa. À medida que o enfraquecimento dessa relação distancia o narrador do seu entorno, no sentido social e comunicativo e, por isso, vivo e passível de transformações, aproxima e identifica o narrador e o espaço na consolidação de um todo homogêneo, desumano e degradado.

Suponho também que seus pensamentos tenham sido iguais aos meus, porque quando a última madeira estalou no fogo e se consumiu aos poucos, fazendo voltar o frio e a escuridão, aproximamo-nos lentamente uns dos outros e dormimos todos assim, aconchegados, confundidos. Pela noite julguei ter escutado alguns gemidos. E fiquei pensando se era mesmo verdade que ainda sofriamos. (ABREU, 1996, p. 15)

A casa torna-se o lugar em que os seres vivos que a habitam, e todos os objetos que compõem seu interior, aproximam cada vez mais suas formas de existir, levando a uma estreita relação identitária entre o narrador, os outros habitantes e o espaço. Essa relação é mediada pelas modificações no espaço da casa e do corpo provocadas pelo efeito acumulativo do tempo.

O tempo acumula a sujeira no local, as doenças e mazelas do narrador e dos outros habitantes, pois num espaço em que não é possível mais transitar, ir e vir, nem satisfazer as necessidades básicas de sobrevivência humana diante das condições precárias de higiene, a passagem do tempo acumula suas marcas no espaço, condenando o ser que se encontra em condições de (sub) existência ao completo estado de atomização.

A destruição dos móveis, das paredes e de todos os objetos da casa prenuncia a destruição do corpo do narrador, aproximando-se cada vez mais de seu íntimo, num movimento de consumação do fogo, que parte do externo em direção ao interno, dos móveis do andar de cima às cartas pessoais do narrador:

Na noite seguinte queimamos todos os móveis do andar de baixo. Nas noites posteriores queimamos os móveis deste único andar que resta. Como o frio não terminou, queimamos depois as paredes, as escadas, os tapetes, os objetos do banheiro, da cozinha, os quadros, as portas e as janelas. (...) 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. (ABREU, 1996, pp. 15/16)

Na trajetória do fogo através dos objetos e partes da casa, o narrador faz menção a uma fita azul que ele ganhou no parque e precisou lançá-la ao fogo. Neste trecho, o narrador manifesta ainda uma memória afetiva que resiste e destoa da consciência destrutiva assegurada pela realidade no seu entorno. Em choque, o narrador não consegue compreender o sentimento que lhe acomete ao lançar a fita azul ao fogo e define a sensação como “um movimento interno em mim”, um movimento que resiste temporariamente dentro do corpo confinado e é negado em seguida pela recusa de um dos moradores da casa em segurar a mão do narrador que está cheia de feridas.

Chegou um momento em que precisamos queimar também os livros e as nossas roupas. Consegui localizar um movimento interno em mim no momento em que queimei aquela fita azul. Eu a guardava fazia muito tempo. Foi uma menina de cabelos vermelhos que a jogou para mim, um dia, no parque, como quem joga um osso a um cão faminto. A minha mão estremeceu quando a lancei ao fogo. Tive vontade de gritar e tentei segurar a mão mais próxima. Mas ela recuou como se tivesse nojo, então segurei minha própria mão e fiquei sentindo entre os dedos a umidade das feridas. (ABREU, 1996, p.16)

Imerso na experiência de confinamento, o narrador não faz referências histórico-sociais. De acordo com Antonio Candido (2000), a censura durante a ditadura militar instigou o sentimento de oposição entre artistas e intelectuais, sem, contudo, permitir sua manifestação explícita. A narrativa de “Holocausto”, associada ao conhecimento biográfico do autor e do período histórico em que o conto foi produzido, permite construir referências interpretativas que vão além da narrativa em si.

Neste ponto, vale ressaltar que entre os anos de 1973 e 1974, poucos anos antes do lançamento do livro *Pedras de Calcutá*, Caio Fernando Abreu passou um período de exílio na Europa e sobreviveu em Londres em alguns *squatter-houses*<sup>4</sup> sem água e

<sup>4</sup> O movimento *squatter* surge na década de 1960 na Europa, no fervor da contracultura, e propõe a ocupação de casas e apartamentos desocupados ou abandonados como prática de oposição à especulação imobiliária. Os *squatters* geralmente eram *hippies*, ecologistas, ex-presidiários, anarquistas, punks e desempregados, que revitalizavam o espaço instalando luz elétrica, água, limpando e muitas vezes transformando em centros culturais. No Brasil, o movimento *squatter* teve força na década de 1990, especialmente na região sul do país. Sobre o movimento de ocupação *squatter* ver: “Urbana subversão: a prática *squatter* no Brasil”, de Cleber Rudy.

luz elétrica instaladas. O cotidiano do escritor nos *squatter-houses* está descrito no conto predominantemente autobiográfico, em formato de diário, chamado *Lixo e Purpurina* (citado na epígrafe desta análise) e publicado apenas em 1995 na coletânea de contos *Ovelhas Negras*, apesar de ter sido escrito na época do exílio. Dessa forma, é dada a sugestão histórica da narrativa “Holocausto” se referir a uma experiência de exílio.

O discurso apresentado no conto demonstra um narrador que, por motivos não expostos na narrativa, entra em crise com a realidade e é levado a distinguir seus pensamentos “daqueles outros movimentos, externos, escuros” (ABREU, 1996, p. 13). Nos primeiros sinais de deterioração do corpo, a dor de dente e os piolhos, uma fronteira entre o espaço externo do mundo e o espaço interno do narrador é delimitada, numa ruptura que demonstra a incompatibilidade entre os pensamentos e desejos do narrador e a realidade. Esse rompimento com o mundo partiu de um movimento de alerta feito por “alguém” não identificado que, ao puxar um piolho da cabeça do narrador, levou-o a diferenciar seus pensamentos novos e incontrolláveis, dentro da cabeça, da escuridão externa que oprime esses mesmos pensamentos. Dessa forma, o acesso ao que está externo ao narrador, seu comportamento ideológico e o contato interpessoal também estão inscritos no corpo:

Antes, antes ainda foram os piolhos. Eu sentia alguns movimentos estranhos entre meus cabelos. Mas naquele tempo eram tantos pensamentos novos e incontrolláveis dentro da minha cabeça que eu não sabia mais distingui-los daqueles outros movimentos, externos, escuros. Até o dia em que alguém tocou nos meus cabelos eu julguei que apenas dentro havia aquelas súbitas corridas, aquele fervilhar. 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 (ABREU, 1996, pp. 13/14).

No decorrer do conto a progressiva degradação da casa e do corpo vai aproximando novamente o interior do narrador ao espaço externo, não pela retomada da identificação ideológica do narrador com a realidade, mas pela redução do narrador, e dos outros doze ocupantes da casa, a uma existência atomizada e desumana. Nesse processo de desumanização que uniformiza a casa e seus habitantes, o fogo apresenta-se tanto como destruição quanto como salvação para essas existências insustentáveis.

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. (ABREU, 1996, p. 16)

O fogo tem a finalidade de destruir e reduzir tudo em cinzas, constituindo, no caso de crimes e catástrofes históricas, além da destruição física da casa e de todos, também o apagamento da memória pela eliminação de qualquer testemunha ou rastro do ocorrido. Como coloca Becker “No lugar da destruição, que era o campo de concentração, qualquer rastro devia ser também destruído: nada de corpos, nem testemunhas, nem arquivos” (BECKER, p. 440). Para as vítimas do confinamento, tomando as personagens do conto, o fogo apresenta-se também como a salvação, o segundo Sol, a solução para o sofrimento causado pelo exílio e pela degradação.

### De volta aos “lugares-outros”

A análise do conto aqui proposta buscou contribuir para os estudos críticos sobre a obra de Caio Fernando Abreu, baseados na investigação do modo como a experiência da repressão e violência problematizam a comunicação do narrador e exigem uma nova forma de narrar, ressaltando as relações criadas entre narrador e espaço, que se destacam na contística do escritor.

Através da narrativa no tempo presente (ou próxima ao presente), o narrador de “Holocausto” representa a voz dos vencidos e silenciados. São personagens a quem o horror devastou seus corpos e suas subjetividades. Diante desse contexto traumático, a narrativa mostra a fragmentação formal e a descrição espacial como caminhos estéticos para o narrador expor a dialética entre o seu passado e a impossibilidade de reconciliar-se com ele.

É possível observar nesta análise que a narrativa de fragmentação formal possibilita brechas de diálogo entre momentos históricos que estão ligados entre si. Em “Holocausto” os fatos narrados não apresentam uma temporalidade histórica definida e linear. A característica do entrecruzamento de temporalidades e espaços ou “lugares outros” nas narrativas fragmentadas - através do testemunho traumático e de referências a acontecimentos históricos distintos - traz a dissipação do espaço-tempo e uma maneira política de driblar a censura.

As subjetividades atomizadas, os corpos exilados, perseguidos e violentados são os protagonistas das narrativas, realizando o movimento de margem política e social para lugar central na narrativa. Personagens anônimos que transmitem através de seus relatos pessoais um registro das atrocidades cometidas pelas ditaduras e configuram um trabalho de resistência à memória e verdade históricas, direitos fundamentais para evitar repetições de violências institucionais.

### THE DEGRADATION OF THE HOUSE AND THE BODY IN CONTAINMENT IN CAIO FERNANDO ABREU'S HOLOCAUST TALE

**Abstract:** In this article we analyze “Holocaust”, tale written by Caio Fernando Abreu, published in the book Pedras de Calcutá, in 1977, period known in Brazil as “lead years” of military dictatorship. The proposal is to observe, in this tale, the relationship between the literary categories “storyteller” and “space”, using as basis the concepts of heterotopia (Foucault - 1967), and trauma (Ginzburg - 2000 e Seligmann-Silva - 2008). The confinement experience develops from the increasing

degradation of the house and the body, constituting a structural use of space in the narrative, aspect also explored in the analysis.

**Keywords:** Caio Fernando Abreu; Narrative space; *Pedras de Calcutá*; Brazilian civil military dictatorship.

## REFERÊNCIAS

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

\_\_\_\_\_. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1995.

BECKER, Annette. "Extermínios: O corpo e os campos de concentração." In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (ORGs). *História do corpo 3: As mutações do olhar. O século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. "Experiência e Pobreza". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa. A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: editora Ática, 2000.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html). Acesso em 15/02/2014.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Vidya*. Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, v. 19, n. 33, 2000, p. 43-52.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História como Trauma. M. Seligmann-Silva e A. Netrovski (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma - A questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas". *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol.20, nº1, 2008, p. 65 - 82.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 18/01/2019 E APROVADO EM 25/03/2019