

**Na mesma cena, passado e presente: memória e trauma em *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de Anita Deak**

**In the same scene, past and present: memory and trauma in *No fundo do oceano, os animais invisíveis* by Anita Deak**

Patrícia Cristine Hoff

UFRGS

**Resumo:** *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de Anita Deak, é uma obra que se dedica à reconstrução memorialista, a partir da qual o narrador-personagem, Pedro Naves, revisita sua vida desde a infância até o início da idade adulta. As memórias surgem na escrita como repositórios de eventos marcantes e, muitos deles, traumáticos, porque envolvem perseguição, tortura e morte. Pedro Naves foi um dos membros do grupo de guerrilha armada que se instalou na região do rio Araguaia, no limite de três estados amazônicos, no início dos anos 1970. Historicamente, a guerrilha do Araguaia, como ficou conhecida, representou uma das principais frentes organizadas de resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985), mas teve um fim atroz em 1974 com o desaparecimento, pelas mãos dos agentes do estado, dos últimos remanescentes do grupo. No romance de Deak, o tratamento dado às memórias do narrador (em muitos aspectos um *sobrevivente*) envolve um emprego elaborado da linguagem literária, com evidente atenção dispensada a ricas e múltiplas associações de sentido. Esse artigo, além de destacar algumas dessas associações, vale-se de considerações sobre o trauma na narrativa literária a partir, especialmente, de Assmann (2011) e Seligmann-Silva (2003), demonstrando que a escrita polissêmica de Deak potencializa a subjetividade de Naves inscrita no romance.

**Palavras-chave:** memória; trauma; guerrilha; linguagem literária.

**Abstract:** *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, by Anita Deak, is a work dedicated to memorialistic reconstruction, through which the narrator-character, Pedro Naves, revisits his life from childhood to early adulthood. Memories emerge in the writing as repositories of significant and often traumatic events, involving persecution, torture, and death. Pedro Naves was one of the members of the armed guerrilla group that settled in the Araguaia River region, on the border of three Amazonian states, in the early 1970s. Historically, the Araguaia guerrilla, as it became known, represented one of the main organized fronts of resistance to the Brazilian military dictatorship (1964-1985), but it met a brutal end in 1974 with the disappearance, at the hands of state agents, of the last remnants of the group. In Deak's novel, the treatment of the narrator's memories (in many ways a *survivor*) involves an elaborate use of literary language, with evident attention given to rich and multiple associations of meaning. This article, in addition to highlighting some of these associations, draws on considerations about trauma in literary narrative, particularly from Assmann (2011) and Seligmann-Silva (2003), demonstrating that Deak's polysemous writing enhances the subjectivity of Naves embedded in the novel.

**Keywords:** memory; trauma; guerrilla; literary language.

**Recebido em 8 de junho de 2024.**

**Aprovado em 19 de novembro de 2024.**

*No fundo do oceano, os animais invisíveis* (doravante *No fundo do oceano*) é o segundo romance da autora Anita Deak, nascida em Belo Horizonte em 1983. Lançada em 2020, a obra é construída a partir da percepção psicológica do narrador-personagem, Pedro Naves, sobre o tempo – ou os diferentes *tempos*, sobretudo atrelados às fases da infância, adolescência e juventude. Tal percepção mescla eventos vividos, outras vozes, imagens, sensações, sonoridades e ritmos, em uma construção narrativa não linear e ricamente elaborada em termos de estilo.

O tempo da narração (de *quando* a história é contada) é um presente não muito bem-marcado, sem uma clara delimitação cronológica que permita situar o narrador no aqui e no agora – diferentemente das fases do tempo passado, nas quais transcorrem textualmente dias, meses e anos. Com efeito, o tempo presente, no romance, não funciona enquanto elemento organizador tradicional; funciona, antes, como um propulsor de memórias que criam um mundo subjetivo no qual a experiência de Pedro Naves precisa ser resgatada. Assim, a alienação do contexto familiar, a simbiose com o ambiente, a curiosidade juvenil e a experiência revolucionária alternam-se no vaivém de falas e cenas, misturando memórias, sensações e sentimentos, às vezes no mesmo parágrafo. *Na mesma cena, passado e presente*<sup>1</sup> encontram-se e alinham-se.

No passado, por sua vez, há uma série de fatos que posiciona Pedro Naves historicamente, sendo sua participação na guerrilha do Araguaia um dos principais condutores das suas lembranças, especialmente porque dali surgiram traumas decorrentes de perseguições, perdas e torturas. No entanto, a adesão de Pedro Naves à mais emblemática organização armada contra a ditadura militar brasileira (1964-1985), embora sirva para inserir o romance de Deak no rol de obras contemporâneas que tematizam esse nefasto período de arbitrariedades e violência estatais no país, não tem um tratamento documental ou historiográfico. No romance, os esforços da autora recaem mais em (re)construir uma interioridade por meio do trabalho com a palavra, abordada segundo o entendimento de que a linguagem é fluida e transborda sentidos.

Em um resumo do enredo, temos que Pedro Naves nasce em 1946 na cidade

---

<sup>1</sup> Em entrevista concedida a Maria Cruz para o jornal *Estado de Minas* (2021, s.p.), Deak explica que a linguagem, no romance, trabalha em prol de uma ordem narrativa peculiar, na qual se encontrem, “[n]a mesma cena, passado e presente”.

(fictícia) de Ordem e progresso, localizada no interior de um Brasil pouco conhecido – tanto para os leitores do romance, que recebem escassas informações definidoras, quanto para o próprio narrador, que posteriormente passa a se identificar cada vez menos com o seu lugar de origem<sup>2</sup>. É filho de um poderoso latifundiário e cresce rodeado de matas, rios e animais da fazenda e da floresta, bem como do pai, da mãe, das duas irmãs e do irmão, do padre Neto, do professor Belisário, dos empregados da família e da menina indígena Anahí. Na infância, vive alienado ao conservadorismo da casa paterna e cresce em um ambiente em que o homem se sobrepõe à natureza.

Quando adolescente, em 1961, muda-se para a cidade grande para estudar. Lá, conhece Sara, de quem se torna namorado, e Bernardo, outro colega de escola. Começa a escrever poesia. Por volta de 1963, envolve-se com política e militância de esquerda, influenciado por Bernardo e pelos estudos dos livros *proibidos* que Altino, pai de Sara, esconde em casa (de Lênin, Marx, Mao Tsé-Tung). Após algum tempo, Pedro força uma relação sexual com Sara e o namoro termina, sem que Pedro externalize o motivo do afastamento da adolescente. Dois meses depois, Sara procura Pedro novamente e eles seguem amigos. Em 1968, Pedro e Sara ingressam no curso de Letras, do qual ele vem a ser expulso sob a acusação de subversão, embasada no Decreto-Lei nº 477<sup>3</sup>.

Em julho de 1969, o primeiro ato revolucionário de Pedro é a expropriação de um banco, ocasião em que ele acaba matando um segurança. Posteriormente, é preso e torturado para delatar os comparsas. Na prisão, após mais uma sessão de tortura, é levado sob custódia ao hospital, de onde consegue fugir com a ajuda de Sara e um membro do partido disfarçado de médico. No final de 1969, Pedro e Sara (agora sob os pseudônimos Lucas e Nilse<sup>4</sup>) juntam-se aos guerrilheiros do Araguaia, partindo para embrenharem-se nas matas e nos povoados daquela região amazônica. Em 1974, depois de muitos episódios de fuga, medo e privações, Pedro e Sara são emboscados. Pedro consegue fugir. Sara fica para trás e soma-se aos demais guerrilheiros desaparecidos pelo regime.

---

<sup>2</sup> Inescapavelmente, o nome da cidade funciona como um símbolo para o Brasil, cuja inscrição na bandeira remete à formação positivista, conservadora e burguesa da nação.

<sup>3</sup> Na ocasião da expulsão, o narrador situa o ocorrido em março de 1968 (Deak, 2020, p. 113). No entanto, historicamente, o Decreto-Lei nº 477, citado na obra, foi promulgado em 26 de fevereiro de 1969 pelo então presidente militar Artur da Costa e Silva. O instrumento previa a punição de professores, alunos e funcionários de universidades considerados culpados de subversão ao regime (BRASIL, 1969). Segue aberta a conjectura sobre a troca do ano ser intencional ou um lapso na escrita do romance.

<sup>4</sup> Curiosamente, Nilse também é o nome da mãe de Pedro Naves. O narrador, porém, não comenta tal coincidência.

De acordo com o epílogo da obra, Pedro Naves não é inspirado em nenhum dos guerrilheiros reais, sendo antes “uma homenagem a todos eles e aos camponeses que se juntaram à guerrilha” (Deak, 2020, p. 191). O curto epílogo também resume a impressionante trajetória da organização, formada por um pequeno grupo de militantes que escapara e resistira por alguns anos à força militar aniquiladora:

[e]ntre abril de 1972 e o início de 1975, ocorreu no Brasil o movimento mais longo de resistência à ditadura militar brasileira. Sessenta e nove integrantes do Partido Comunista do Brasil combateram dez mil militares no Bico do Papagaio, região do rio Araguaia, na divisa dos estados do Pará, Maranhão e do atual Tocantins. A maioria dos guerrilheiros era jovem, na faixa dos 20 e poucos anos. O combate se deu na mata, e a ordem foi para não deixar nenhum deles vivo (Deak, 2020, p. 191)<sup>5</sup>.

Conforme dito, a ida de Pedro, Sara e outros militantes para a região do Araguaia acontece no início dos anos 1970. Ali, começam a se integrar à rotina dos camponeses e os auxiliam na construção de casas, nas plantações, no ensino das crianças e na assistência à saúde, bem como dizem aos moradores locais que estão na região para “viver na tranquilidade, [...] plantar rocinha e esperar passar o tempo” (Deak, 2020, p. 130). Para aqueles camponeses, os forasteiros, inicialmente, são apenas *paulistas* curiosos e apartados da rotina da cidade grande. Já os guerrilheiros, separados em destacamentos menores, dedicam parte dos seus dias ao treinamento de guerrilha mata adentro, praticando tiro e táticas de ofensiva e fuga. Pedro Naves e os demais sabiam da necessidade de manter os olhares distantes das ações do grupo, dada a perseguição militar a combatentes de esquerda empreendida em diversas operações de antiguerrilha, inclusive na região amazônica e no entorno do Araguaia.

Historicamente, conforme explicam Taís Morais e Eumano Silva no volume *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha* (2012, p. 28), a região foi escolhida pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) para o desenvolvimento de uma guerrilha que lutaria contra o regime militar e instauraria uma revolução comunista à semelhança das ocorridas na Rússia (1917), China (1949) e em Cuba (1959). Membros do partido

---

<sup>5</sup> Com base nos registros documentais e nos relatos de ex-combatentes, o início das ações da guerrilha do Araguaia remonta a alguns anos antes, como se verá em seguida a partir de Morais e Silva (2012). O epílogo não justifica o ano de 1972 como o marco inicial do movimento, mas suspeito que a data condiga com a primeira operação estatal de captura dos militantes do Araguaia empreendida a partir de abril daquele ano, na denominada “Operação Papagaio”.

quiseram se organizar em um local de mata fechada e de água em abundância, bem como de “terras férteis, cheias de depressões e cortadas por igarapés, [que] ofereciam boas condições para a implantação de um movimento guerrilheiro” (Morais; Silva, 2012, p. 22). Havia ali muitos conflitos entre grileiros, posseiros e garimpeiros, e a miséria crescia com a chegada descontrolada de migrantes, principalmente nordestinos fugidos das secas e atraídos pela atividade extrativista. Ao mesmo tempo, aumentava o interesse estatal pela região, a exemplo do projeto de construção da rodovia Transamazônica, idealizada pelo então presidente ditador Emílio Médici (Morais; Silva, 2012, p. 25).

Segundo os autores, os membros do partido, que viviam na clandestinidade política desde o golpe perpetrado em abril de 1964, estavam convictos de que o Brasil dispunha das condições objetivas para que ocorresse uma transformação radical a partir da luta armada, tais como “[a]s contradições de um país semi-industrializado, os conflitos gerados pelas desigualdades sociais e os abusos da ditadura” (Morais; Silva, 2012, p. 28). Ainda em 1964, alguns membros do partido tinham sido enviados para a China, no então governo comunista de Mão Tsé-Tung, a fim de aprenderem técnicas de guerrilha na Academia Militar de Pequim, fazendo cursos práticos e teóricos de combate no campo (Morais; Silva, 2012, p. 28).

A chegada dos militantes a Araguaia tem início por volta de 1967, posteriormente atraindo estudantes universitários e profissionais liberais envolvidos com a causa revolucionária. Ao mesmo tempo, enquanto os combatentes esquerdistas se preparavam para a luta armada na ocupação em Araguaia, “[a]gentes do governo fardado aprendiam técnicas de combate aos comunistas em academias militares nos Estados Unidos e na Europa e aperfeiçoavam métodos de tortura” (Morais; Silva, 2012, p. 13). Como resultado de tanto investimento no aparelho repressor, a ampla mobilização das forças armadas para a aniquilação dos guerrilheiros do Araguaia ocasionou um dos mais sangrentos episódios de violência contra militantes de esquerda e camponeses do período. A grande maioria dos guerrilheiros foi capturada e assassinada, e seus corpos estão desaparecidos até hoje. Também até hoje, as forças armadas negam-se a assumir a responsabilidade pelo extermínio daquelas pessoas, além de terem tentado ocultar por décadas a existência do movimento e a reação do regime (Morais; Silva, 2012). Com efeito, vigilância, censura, tortura e assassinato marcaram o período ditatorial brasileiro e refletiram o profundo desprezo de determinados setores da sociedade para com os direitos humanos, produzindo

eventos de crueldade banalizada e persistentemente mascarados pelos herdeiros ideológicos da prática repressora.

A narrativa não linear de Deak, elaborada a partir de passagens que misturam diferentes momentos da vida de Pedro Naves, torna enriquecida a leitura do papel de militante do personagem. Inclusive, esse papel se mescla a outras facetas que podem ser delimitadas na obra, considerando as múltiplas experiências que Pedro Naves relata. A figura autoritária do pai, por exemplo, surge muitas vezes, justificando certos traços da personalidade e do comportamento do jovem interiorano. Em uma das cenas erigidas pelas memórias difusas do narrador, Pedro, quando criança, está sentado à mesa de jantar, usando presa ao cabelo uma mimo-de-vênus (flor de hibisco). Ao se aproximar do menino, o pai amassa, enraivecido, a flor que Pedro trazia na cabeça. Emudecido, sem conseguir esboçar reação face à presença esmagadora do pai, Pedro sai da mesa. Logo após rememorar esse episódio, o narrador menciona Sara pela primeira vez, quando estavam escondidos na mata do Araguaia – antecipando, portanto, a presença dela e do relato de fuga, fatos que surgirão anos depois no transcorrer de sua trajetória:

[v]á em frente o quanto você conseguir, me disse Sara alguns anos depois num momento crucial de minha vida. Eu estava prestes a desistir, queria me sentar no chão da mata e apenas observar a folhagem rasteira, amarela, marrom e verde, pra esquecer o fato de que a morte não é seletiva e, portanto, não é justa. Estávamos os dois na sombra das castanheiras, pensando no que fazer, decidindo se gastávamos munição no lombo de um caítitu ou se guardávamos as balas para resistir aos inimigos. Ou comíamos ou resistíamos, e me lembro disso porque tentei fazer isso na mesa, resistir, uma mimo-de-vênus por munição, contei pra Sara e ela sorriu, veja bem, desde cedo você queria fazer a revolução (Deak, 2020, p. 39).

Na memória reinterpretada, Pedro Naves diz que a flor funcionou como “munição”, indicando uma posição de resistência (ou até mesmo como símbolo dela – a beleza contra o recrudescimento). Essa mesma posição é validada, logo em seguida, por Sara, cuja observação possivelmente influenciou a própria percepção do narrador sobre o que o gesto pode ter significado. Situado em um presente indefinido, o narrador, assim, reconstrói suas memórias misturando as interferências dos fatos vividos e dos demais personagens à investigação sobre a sua própria identidade.

Em termos formais, o imbricamento de vozes e os diálogos não marcados são dois recursos empregados em todo o romance. No que diz respeito à composição narrativa, a

escolha por tais recursos pode indicar o uso da estratégia do fluxo de consciência enquanto forma de esvaecer as barreiras entre consciente e inconsciente e as fronteiras entre sujeito e objeto. De acordo com Robert Humphrey (1954), o fluxo de consciência é uma característica de narrativas que trazem para o texto os pensamentos e as impressões do narrador ou das personagens em um fluxo contínuo e não filtrado, geralmente desprezando exigências normativas de pontuação, organização sintática e divisão temática. Para a teórica literária e psicanalista Julia Kristeva (1974), as formas de escrita não convencionais – a exemplo das não lineares e baseadas no fluxo dos impulsos linguisticamente traduzidos – são especialmente eficazes na representação de experiências psíquicas intensas e estados emocionais extremos, permitindo que o texto literário se torne um espaço de exploração e experimentação, no qual a linguagem poética atua na expressão do inconsciente e na desestabilização das estruturas linguísticas cristalizadas.

No romance, o tratamento particular dado à configuração memorialista da narrativa parece refletir uma preocupação da autora em analisar a experiência subjetiva ao invés de meramente encenar cada momento ao leitor/espectador. A abordagem de Deak não é realista, e talvez ela até mesmo rejeite a possibilidade de um romance *representar uma realidade*; ao invés disso, a autora investe na escrita marcada pelo questionamento das hierarquias e dos recursos tradicionais. É uma *escrita da diferença*, como elabora o filósofo francês Jacques Derrida (1967) acerca da condição fundamental da linguagem de ser intrinsecamente marcada pela indeterminação e pelas contradições. Deak insurge-se contra a pretensão de a linguagem espelhar um fato ou um sentimento e elabora uma narrativa que aprofunda e amplia o contato do leitor com um conjunto complexo de significados.

Desse modo, no romance de Deak, as experiências de Pedro Naves, decorrentes da sua posição histórica e política e muitas delas oriundas de eventos traumatizantes, são finamente arquitetadas a partir de um trabalho marcante com a linguagem. Já a partir do título, podemos fazer um paralelo do oceano com a tina d'água a serviço da prática de tortura. De fato, no romance, a primeira cena explícita de tortura surge em um momento delirante da reativação do trauma de origem violenta. Após Pedro lembrar-se de estar deitado na cama em que dormia na casa da tia Adelina, na cidade grande, cama essa cujo colchão agora “é terra úmida”, ele é levado imediatamente à experiência traumática,

quando, em meio às ordens autoritárias e às agressões, também surgem companheiros e animais marinhos:

[m]eu chapa, é melhor você começar a falar. Antes que eu fale, me desçam a cabeça na tina d'água novamente; no fundo, o caranguejo sussurra Sara, Bernardo, Seu Altino. Não sei que voz de mim rebenta, se a dos sete ou a daquele momento, aos vinte anos, fala pra fora, porra, deve ser a do sete. Meu pescoço pende quando me sentam na cadeira, vamos ver se agora você fala, colocam sal na minha boca, tia, me acorda, isso aqui funciona assim, terrorista, você não é valentão?, então primeiro você vai se cagar todo. [...] coloca ele pra fritar! (Deak, 2020, p. 88).

Além daquilo que o trecho permite compreender acerca do ato violador, nota-se o emprego de um procedimento narrativo que chama a atenção para o caráter lacunar, descontínuo e perturbador da relação de Pedro com a própria memória. A alternância de vozes, imagens e pessoas em meio a uma composição que renuncia à normativa sintática parece ser compatível com uma “narração dissociativa” (Ginzburg, 2012, p. 218), que desafia os ordenamentos perfeitamente ajustados ao conservadorismo autoritário e patriarcal brasileiro. Por meio de uma literatura que almeja “falar do Brasil a partir do olhar da vítima de tortura”, interpreta-se o país “sem movimentos totalizantes, sem verdades absolutas” (Ginzburg, 2012, p. 218-219), imprimindo um tratamento estético à importante tarefa de compreensão da história e do tempo. No romance, isso é feito a partir da voz instável do narrador memorialista; uma voz, por isso mesmo, constrangedora, desconfortável, desafiadora da ordem. Revolucionária.

É evidente o compromisso de Deak com a construção subjetiva e identitária de um sujeito que teria sofrido no corpo e na mente as consequências da repressão institucionalizada. Caso voltemos uma vez mais ao título do romance, configurado como uma chave interpretativa múltipla, e considerando o contato pleno com a obra, notamos que outras menções a oceano e animais marinhos surgem pontualmente. Na que talvez seja a passagem que melhor sirva às conjecturas acerca do simbolismo do título, Pedro remete a ensinamentos de Belisário, o seu professor da infância:

Belisário havia me ensinado sobre os oceanos e os animais que viviam no fundo, profundos animais raspavam o dorso no início de tudo, próximos ao chão da Terra. São animais dos quais não temos conhecimento, estão ah-lém de onde podemos ir, existem teorias sobre a carne deles, como respiram, o que comem, muitos sequer têm carne, apenas uma matéria fina. Eu recriava, em desenhos, os animais invisíveis, dava a eles substância, punha e tirava patas



para que andassem, inventava a cadeia alimentar e mexia suas articulações, ventríloquo, criador de seres alados, asas no fundo do mar?, sim, para que pudessem sair de lá algum dia (Deak, 2020, p. 43).

A partir do trecho acima e de uma abordagem mais inventiva do romance, parece-me que os *animais invisíveis* representem os sentimentos e as memórias que a palavra narrada tenta materializar, nessa investigação sobre o *fundo do oceano* que configura a amplidão da existência de alguém marcado pelo trauma e pela experiência limite. Quando observados desde a superfície firme (lugar onde o narrador está, pois consegue andar e imaginar asas de voo), os animais do fundo do oceano mostram-se paradoxalmente invisíveis – tal qual o inconsciente, o que não se conhece, mas lá está, impregnado no âmago do sujeito, sendo a *palavra* utilizada para tentar conferir ao objeto certos contorno e nitidez, enfim libertando-o, conduzindo-o à tona.

Mas tal libertação não significa exatamente uma superação objetiva. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 48-49), o teor testemunhal da literatura que aborda o trauma valida uma construção de linguagem que reflete a impossibilidade de simbolizar o choque. Daí Freud destacar aquilo que é comum ao relato da pessoa “traumatizada”: o seu caráter repetitivo, alucinatório, ao mesmo tempo lidando com a história do trauma e com o constante desencontro com o *real* – sendo esse sempre retornado e, portanto, postergado.

Assim como o sertão de Guimarães Rosa, que se apresenta não como um lugar existente, mas como o interior de um mundo construído pelo olhar do narrador, o oceano de Deak permite um mergulho na interioridade, trazendo à superfície textual aquilo que, de maneira abundante e difusa, o narrador luta para lançar luz. A própria autora menciona Rosa como uma de suas principais influências na literatura (Cruz, 2021), e não escapa ao leitor de *No fundo do oceano* o encontro com uma linguagem cuidadosamente lapidada, que revela a identificação de Deak com um estilo de escrita elaborado e polissêmico.

Fazendo um breve, mas elucidativo mapeamento de alguns recursos linguísticos empregados no romance, escolho a seguinte passagem para apontar a presença de pontuação peculiar, elipse, anacoluto, prosopopeia, comparação, prolepse, sinestesia e hipérbato. Trata-se, a propósito, do exato início da obra:

[s]aí do ventre de minha mãe para uma festa de três dias, a fazenda enfeitada de bandeirolas coloridas, os seresteiros da região, a miss, o padre, o

governador, o juiz, os vaqueiros de meu pai, menos as prostitutas, elas não, era o momento de celebrar a família e o amor e, enquanto minha mãe paria, meu pai, no curral, prestava-se a uma homenagem rendida pelos avôs. Quando um homem nasce na família Naves, a terra cobra a morte do bicho mais arisco e não se pode matar como sempre: o animal deve perceber.

Muitos anos depois, com uma ponta 20 apontada pra têmpera, sob os murmúrios verdes afiados, entendo como se sentiu o boi e aceito que morrerei ali, no meio da mata, como dívida hereditária à terra.

Às vezes, demora a vida para descobrir o que se herda (Deak, 2020, p. 11).

No que tange à pontuação, o começo do trecho traz vírgulas encerrando períodos e atuando, juntamente com as elipses (os apagamentos de verbos, preposições e complementos), na composição de uma escrita lacunar, interrompida, trepidante, a qual amplia o uso do fluxo de consciência como técnica narrativa. Também ali, na passagem “os vaqueiros de meu pai, menos as prostitutas, elas não”, nota-se uma interrupção de sequência a interferir na organização sintática: esperava-se que a enumeração seguisse com a inserção de ao menos mais um indivíduo ou grupo presente naquela celebração; mas a ressalva a respeito das prostitutas indica o desvio da sintaxe, caracterizando a figura de linguagem conhecida como anacoluto, a qual sinaliza uma mudança do rumo do pensamento.

Quanto a prosopopeias (a figura de linguagem que personifica outros seres, objetos e ideias ao conferir-lhes ações e atributos humanos), elas ocorrem, sinalizadas pelos destaques, em “*a terra cobra a morte do bicho mais arisco e não se pode matar como sempre: o animal deve perceber*”, “*entendo como se sentiu o boi e aceito que morrerei ali, no meio da mata, como dívida hereditária à terra*” e “*demora a vida para descobrir o que se herda*” (grifos meus). Em todas as ocorrências, o uso não convencional da linguagem, valendo-se de associações figurativas, fixa exemplos da fluidez e da multiplicidade de significados na escrita de Deak, resultando em uma narrativa descentrada, por vezes focada não no narrador, mas na potencialidade da linguagem. Ao mesmo tempo, a personificação do boi, em especial, conduz à comparação com o ameaçado Pedro Naves, prestes a ser morto a tiro na mata do Araguaia, como se, na alternância desses dois *tempos*, uma morte pagasse pela outra face à composição comum que a terra e seus elementos conferem a esses seres. E, talvez ironicamente (naquela fina ironia que surge da leitura de uma vida inteira), pensa Pedro Naves que a “dívida hereditária” que o seu nascimento contraíra ao ser celebrado com a morte do animal só poderia ser paga com um gesto cruel, afinal vive-se em um mundo (local? país?)

marcado por violência(s). Igualmente, a comparação funciona tal como um *flashforward* (ou prolepse, o adiantamento de fatos ocorridos posteriormente) acerca da situação limite vivenciada por Pedro Naves “muitos anos depois” na luta armada – imprimindo, já nos primeiros parágrafos do romance, a experiência traumática como elemento inescapável das memórias do narrador.

Ainda no trecho, encontra-se o recurso da sinestesia em “murmúrios verdes afiados”, em uma construção que, para se referir aos militares que capturam Pedro Naves na mata, mistura ideias advindas de diferentes sentidos: auditivo (*murmúrios*), visual (*verdes*) e tátil (*afiados*). Frequentemente exploradas no romance, as sinestésias podem indicar, dentre outras escolhas interpretativas, a mediação discursiva das sensações vivenciadas por Pedro Naves, funcionando como indicadores sensoriais da percepção e da reação física de cada experiência. Nesse bojo, a experiência traumática também se traduz, na linguagem, a partir da exploração sensorial do corpo traumatizado, no qual estão inscritas, de maneira incontrolável, as ativações de sentido decorrentes. O modo indireto, polissêmico e metafórico de mencionar os militares fardados e ameaçadores atua, assim, na tangibilidade da experiência psicofísica do personagem, compartilhando com o leitor a noção (ou imagem) mais enriquecida possível do acontecido.

Igualmente, porém, a abordagem sensorial representa um grande esforço de reativação dos traumas, esforço esse que indica uma dificuldade inerente a toda narrativa sobre eventos traumáticos. De acordo com Aleida Assmann (2011), a experiência traumática representa, na vida do sujeito traumatizado, algo de paradoxal: o trauma, ao mesmo tempo em que não pode ser assimilado na estrutura identitária da pessoa – porque sempre será como “um corpo estranho que estoura as categorias da lógica tradicional” –, fixa-se “interna e externamente, passado e presente” (Assmann, 2011, p. 279). Justamente por isso, narrar sobre o trauma requer uma linguagem não usual nem cotidiana, pois existe a obrigação moral de quem narra de não encobrir os eventos “com um véu de generalização e trivialidades” (Assmann, 2011, p. 278). Por conseguinte, a escrita do trauma envolve uma linguagem ambivalente, mágica, estética, uma vez que as palavras básicas ou banais “não podem representar essa ferida memorativa do corpo” (Assmann, 2011, p. 278). Em tal contexto, o romance de Deak explora magistralmente a linguagem polissêmica e sugestiva na composição *poética* conferida a uma prosa memorialista, profunda e misteriosa – como o oceano.

O trecho do romance citado termina com uma bela frase: “[à]s vezes, demora a vida para descobrir o que se herda.” Além de indicar uma pista ao leitor, que, aos poucos, perceberá que adentrou uma narrativa com bifurcações e caminhos a serem percorridos, demorando-se nos trajetos abertos romance adentro, tal qual a analogia do bosque de Borges<sup>6</sup>, a frase também acusa o hipérbato enquanto mais um recurso adotado por Deak. Na frase, o hipérbato, figura de linguagem construída a partir da inversão da ordem direta dos termos, desafia a tradição da língua ao colocar o verbo após o sujeito, alojando esse último no interior de um predicado recortado. Constitui um recurso muito comum na poesia, indicando, especialmente, o ritmo marcado e a ênfase em determinadas ideias.

As escolhas estilísticas da autora parecem demonstrar a valorização de uma escrita não apenas cuidadosa e criativa, mas também convidativa, que conta com o preenchimento e a atualização do leitor para a construção dos sentidos. Nesse contexto, o romance de Deak satisfaz a definição de Umberto Eco (2007) para uma *obra aberta*, disponível a múltiplas interpretações e marcada pela indeterminação última. À primeira vista e segundo uma leitura descuidada do romance, as figuras de linguagem e as constantes analogias poderiam indicar um preciosismo exagerado da autora em relação ao seu trabalho com a escrita. No entanto, considerando que *No fundo do oceano* representa uma tentativa de lidar com as experiências de alguém que tenha passado por eventos traumáticos, a atenção dada à linguagem enquanto potencial significativo permite perceber esse sujeito em sua complexidade e, além disso, divisar os recursos e os alcances de sentido de uma narrativa com teor testemunhal.

Na obra aberta de Deak, a ambiguidade vem a ser outro expediente utilizado. No trecho a seguir, Pedro Naves, ainda no começo da narração, retoma o tema da morte dos bois e permite uma associação, agora a ser estabelecida pelo leitor, com a morte humana:

[n]a volta do gado, trepado na porteira, eu falava alto dois, três, cinco, fingia contar os animais e meu pai sorria, mas aos animais não é preciso fingir, aos animais estabelecemos nós o que lhes passa, vão de cima a baixo de acordo com os caprichos de quem dirige as cercas e lhes coloca perto da boca o que comer, e a eles escolhemos como vivem e morrem sem saber por que vieram

---

<sup>6</sup> A metáfora criada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges é mencionada pelo autor italiano Umberto Eco no seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*: “[u]sando uma metáfora criada por Jorge Luis Borges [...], *um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam*. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 1994, p. 12, grifos meus).

ou se estiveram aqui.

A morte do animal é a morte da palavra (Deak, 2020, p. 12).

A ambiguidade ganha força na frase final caso tomemos “animal” como metonímia para ser humano – ideia fortalecida pela “palavra”, naturalmente associada à linguagem, cuja morte aqui está atrelada à aniquilação do indivíduo. Trata-se de mais uma *pista*, um *caminho* que se abre ao leitor, que, embora possivelmente ainda não o saiba na segunda página do romance, muito em breve conhecerá aspectos da vida e do entorno de Pedro Naves que revelam sua relação próxima com a morte violenta – seja a partir das inserções indicativas de traumas pessoais oriundos de diferentes formas de repressão, seja pela narração de experiências vividas por outros personagens, inclusive em relação à morte provocada por Pedro no desastroso episódio da expropriação de um banco no ano de 1969.

Ao explorarmos um pouco mais a ambiguidade destacada, cabe refletir sobre a aproximação entre a crueldade dos homens contra os animais e a crueldade dos homens contra os próprios homens enquanto uma analogia a serviço da denúncia da tortura e do genocídio. O tema tem bastante destaque na produção do escritor sul-africano J. M. Coetzee, que, em uma obra como *A vida dos animais* (1999), aborda o constante estado de violência e morte a que os animais são submetidos, prestes a serem torturados e abatidos sob os mais variados pretextos da vontade humana, como caça, sacrifício, exploração para o trabalho e matança deliberada. Nesse livro de Coetzee, a protagonista Elizabeth Costello, uma romancista que se dedica a proferir diversas conferências em defesa dos direitos dos animais, define esses seres vulnerabilizados como prisioneiros de guerra, a quem não se garante nenhuma proteção em estados de exceção:

[o] prisioneiro de guerra não pertence à nossa tribo. Podemos fazer o que quisermos com ele. Podemos sacrificá-lo aos nossos deuses. Podemos cortar seu pescoço, arrancar seu coração, atirá-lo ao fogo. Não há leis quando se trata de prisioneiros de guerra (Coetzee, 1999, p. 59, tradução minha<sup>7</sup>).

Muito antes de diminuir a importância do debate ético e moral em torno da violência contra humanos, a aproximação exposta por Costello evidencia a urgência de

---

<sup>7</sup> Trecho original: “The prisoner of war does not belong to our tribe. We can do what we want with him. We can sacrifice him to our gods. We can cut his throat, tear out his heart, throw him on the fire. There are no laws when it comes to prisoners of war.”

se estender o apreço pela vida de todos os seres, ao mesmo tempo em que denuncia o pensamento supremacista subjacente de quem confere menos importância à vida dos animais não racionais. Para Costello, não há desculpa para a falta de empatia que os seres humanos demonstram em relação a outros animais, porque “não há limite para o quanto podemos nos colocar no lugar do outro. Não há limites para a imaginação empática” (Coetzee, 1999, p. 35, tradução minha<sup>8</sup>).

Costello/Coetzee trazem um debate que não perde a sua atualidade e, inclusive, tem relevância no âmbito dos direitos humanos, desprezados por forças estatais em vários cantos do mundo. Um debate que guarda relações com a dinâmica de perseguição, tortura e assassinato perpetrada pelos governos ditatoriais militares no Brasil, que trataram o indivíduo do espectro político oposto como um alvo a ser eliminado, como alguém cuja vida não tinha nenhum valor – expondo convicções que, infelizmente, persistem na parcela da população apoiadora de torturadores e violência política, capitaneada por um certo ex-presidente da República recém-derrotado nas urnas.

No romance de Deak, além da menção aos bois do pai de Pedro Naves, que passam pela porteira sem saber de seus destinos, vivendo à mercê dos “caprichos de quem dirige as cercas” (Deak, 2020, p. 12) e na iminência do abate, a alusão à morte do animal aparece em mais um trecho em que a sessão de tortura infligida ao narrador mistura memórias fragmentadas. Pedro, ao ter seu corpo amarrado e pendurado, vê uma galinha de casa, a Zaqueia, que sua irmã Lina matara e cujas penas as crianças usaram para fazer cócegas umas nas outras. O corpo da galinha parece ser uma analogia com o seu próprio corpo, que agora *serve* aos torturadores:

[...] minhas mãos amarradas atrás das costas, não posso tapar os ouvidos, não quero ouvir, cala a boca Zaqueia, numa trave suspensa no ar meu sangue escorre do supercílio em velocidade lenta, estou de ponta-cabeça, pés e mãos amarrados, Zaqueia, era assim que dependurávamos vocês nos dias de festa, de ponta-cabeça num varal, com o pescoço degolado para o sangue escoar para a terra, então vocês ficavam depenadas e nuas ao relento, Zaqueia, você e suas companheiras (Deak, 2020, p. 116).

A *conversa* com o animal morto dá força a uma escrita permeada por múltiplas associações de sentido. A obra de Deak, enquanto uma narrativa a serviço da memória,

---

<sup>8</sup> Trecho original: “there is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination”.

opta por expor as subjacências das experiências traumáticas traduzidas por uma linguagem estilizada. Como vimos, reminiscências do trauma surgem desde o primeiro parágrafo, mesmo quando o tema central aparenta ser outro que não o evento traumático em si, o que demonstra uma abordagem que explora a riqueza da reconstituição de memórias a partir de um estilo narrativo provocador. Esse estilo quer se fazer notar, e ao leitor restam incontáveis caminhos interpretativos, sempre guiado por um estranhamento desdobrado em forma e conteúdo cuidadosamente desenvolvidos.

Ao chegar ao final da leitura, notamos que o presente de Pedro Naves é praticamente apagado de referências. Poucas passagens dão conta de quem é e como vive o ex-guerrilheiro. Sua vida atual pouco importa, e contar seu passado é mais interessante? O presente não existe enquanto *outro* tempo, e a existência persiste como nada mais que um repositório de memórias incessantemente ativas? Existe culpa por ter sobrevivido, enquanto companheiros de luta caíram pelas mãos do assassínio estatal? São algumas questões que nós, leitores, podemos fazer, pois constatamos que a relação de Pedro Naves com o presente não nos é explicada. No entanto, Pedro Naves tentou contar ao seu jardineiro sobre a tortura e a visão de Zaqueia, e o trecho nos dá algumas pistas que talvez ajudem a compreender as barreiras ideológicas da sociedade brasileira formada no período da chamada *redemocratização*, a partir de 1985 – o tempo mais próximo do *nosso presente*:

[t]enho mostrado trechos das minhas memórias ao jardineiro. Li o da Zaqueia e ele me perguntou se estou pensando em criar galinhas – assim fica difícil. As solas dos pés, os choques na língua, essa procissão de palavras diz ao jardineiro muito pouco. Pelo menos não li o trecho do Trotski, o jardineiro é evangélico e faz um bom trabalho, as mimos-de-vênus estão bonitas, a esposa dele cozinha meu almoço todos os dias, certamente ele comentaria à noite, na pequena edícula contígua à minha casa, de que não bato bem da cabeça (Deak, 2020, p. 117-118).

Conforme afirma Jeanne Marie Gagnebin (2006), não apenas narrar sobre eventos traumáticos é uma tarefa difícil, mas também o é encontrar uma escuta crédula e empática. Em *É isto um homem?*, Primo Levi remete a um sonho paradigmático que teve em Auschwitz: “ao voltar para casa, ele começa a contar seus sofrimentos, mas seus familiares mais próximos não o escutam, levantam e vão embora” (Gagnebin, 2006, p. 110). Com efeito, de tão absurdo e inimaginável, o relato do trauma costuma esbarrar na

dificuldade da recepção em assimilar algo que aparenta escapar à verossimilhança (Seligmann-Silva, 2003, p. 46). Em *No fundo do oceano*, o jardineiro de Pedro Naves – talvez a sua *família* restante, não sabemos –, recalcou o assunto por um desvio. Existem, porém, grandes chances de Deak encontrar uma recepção empática em seus leitores, engrandecendo ainda mais o gesto da sua própria escrita.

## Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 477, de 26 de fevereiro de 1969*. Brasília, 26 de fevereiro de 1969. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-477-26-fevereiro-1969-367006-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 1 mar. 2024.

COETZEE, J. M. *The lives of animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

CRUZ, Márcia Maria. Depois de elogiadas estreias, a confirmação do talento de duas escritoras. *Estado de Minas* [online], 2 abr. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/04/02/interna\\_pensar,1252970/depois-de-elogiadas-estreias-a-confirmacao-do-talento-de-duas-escritoras.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/04/02/interna_pensar,1252970/depois-de-elogiadas-estreias-a-confirmacao-do-talento-de-duas-escritoras.shtml). Acesso em: 5 mar. 2024.

DEAK, Anita. *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo: Reformatório, 2020.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. 6 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas - Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 2, 2012, p. 199-221. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 22 abr. 2024.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, CA: University of California Press, 1954.



KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. 5. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 45-59.