

## **“UM OCEANO DE ACÚMULOS”: OS DEVANEIOS E AS ÁGUAS EM *NO FUNDO DO OCEANO, OS ANIMAIS INVISÍVEIS* (2020), DE ANITA DEAK**

FARIAS, Douglas da Silva<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, acompanhamos a vida de Pedro Naves, do seu nascimento até os anos em que participa da resistência armada contra a Ditadura Militar. A reconstituição da sua trajetória, feita depois dos acontecimentos narrados, segue uma espécie de ilusão biográfica (BOURDIEU, 1996), em que a narrativa se organiza de acordo com um *telos*, ao qual tudo se direcionaria de maneira coesa e linear. Entretanto, devido às experiências traumáticas do narrador, esse projeto se mostra irrealizável. O efeito disso é uma narração vertiginosa, em que a impressão constante é a de uma iminente diluição do narrador. Porém, esse desfazimento é obstado pela emergência das suas vivências de infância e pela grei familiar que ele convoca, os quais exercem um papel aglutinador da sua identidade. Assim, procuro examinar neste trabalho como o narrador busca em suas vivências infantis as cores para narrar as suas experiências traumáticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Devaneio; trauma; tortura; infância.

## **“AN OCEAN FULL OF THINGS”: THE REVERIE AND THE WATERS IN *NO FUNDO DO OCEANO, OS ANIMAIS INVISÍVEIS* (2020), OF ANITA DEAK.**

**ABSTRACT:** In *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, we follow the life of Pedro Naves, from his birth to the years when he participated in the armed resistance against the Military Dictatorship. The reconstitution of his journey, did after the narrated events, follows a certain type of biographic illusion (BOURDIEU, 1996), where the narrative is organized accordingly to a *telos*, to which everything goes toward with cohesion and linearity. However, because of his traumatic experiences, this project cannot

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2936-7917>. E-mail: douglustra@hotmail.com

be carried out. The effect is a dizziness narration, in which the narrator seems to be on the verge of disintegration. Although, this self-undoing is prevented by the emergence of the images of his childhood, that displays a coalesce roll of his identity. In that way, I try to examine in this work the way the narrator uses his infant experiences to narrate his traumatic experiences.

**KEYWORDS:** Reveries; trauma; torture; childhood.

### **Os devaneios e as águas**

No *Prelúdio*, peça que abre o romance *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, o narrador descreve, a partir da primeira pessoa, a situação precária em que se encontra. Ele é essa figura “amarela e fugitiva” (DEAK, 2020, p. 9) dentro de uma mata, sufocado pela condição adversa em que está metido, tentando sobreviver em meio a um ambiente hostil. Diante dessa realidade, comovido pela ideia de que não passaria de uma presa para algum animal faminto, a sua existência perde qualquer substancialidade e valor humano, o que o leva a pensar: “E eu e esses anos todos? E esses pensamentos, de que me valem? Se a voragem pulsa antes, de que me valem?” (DEAK, 2020, p. 9). O *Prelúdio* encerra-se com um desejo: “Eu queria tanto dormir, meu Deus, me ajude, queria sonhar com Ordem e progresso, com minha mãe, meu pai, com Ernesto, com qualquer coisa ah-lém dessa escuridão enlameada” (DEAK, 2020, p. 9). A seguir, no que seria o princípio da história do romance, o narrador retorna ao dia do seu nascimento: “Saí do ventre de minha mãe para uma festa de três dias” (DEAK, 2020, p. 9). Ele narra, então, a tradição da sua família, os Naves, de sacrificar um boi assim que nasce um varão: “a terra cobra a morte do bicho mais arisco e não se pode matar como sempre: o animal deve perceber” (DEAK, 2020, p. 10). Entremeadas à essa memória originária, no parágrafo seguinte, salta à luz uma lembrança de “muitos anos depois” (DEAK, 2020, p. 10), momento em que o narrador se encontra em uma situação adversa, “com uma ponta 20 apontada pra têmpora” (DEAK, 2020, p. 10). Nessas circunstâncias, uma epifania o acomete, levando-o a estabelecer uma relação de causalidade entre o fim e o início da sua vida: “entendo como se sentiu o boi e aceito que morrerei ali, no meio da mata, como dívida hereditária a terra” (DEAK, 2020, p. 10).

Esse paralelismo de dois momentos na vida do narrador nesse primeiro parágrafo do romance, um sediado na sua terra natal quando do seu nascimento, em Ordem e progresso, e outro na mata, que corresponde ao período em que foi guerrilheiro no Berocan, como que coaduna duas pontas de uma linha temporal, entre as quais o narrador insere os acontecimentos marcantes da sua trajetória. Regina Delcastagnè (2005, p. 113), ao refletir sobre a relação entre

o narrador-personagem e o tempo em narrativas recentes, afirma que por mais que haja uma tentativa nas narrativas contemporâneas de se desembaraçar da tradicional organização do espaço-tempo do romance oriunda do século XIX “- desmontando a ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, nem sempre suas personagens podem conviver com isso”. Pois, diz ela, continuamos em nossa vida cotidiana a urdir “narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para darmos conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo” (DELCASTAGNÈ, 2005, p. 113).

Nessa mesma linha, o narrador concebe a organização da narrativa como uma espécie de reprodução do ciclo vital, em que tudo se dá da mesma forma que os acontecimentos da vida, um depois do outro, de acordo com a forma cotidiana que concebemos o tempo: “É preciso organizar a narrativa, e as histórias contadas à luz das lamparinas de querosene davam conta de que a vida acontece como no início do parágrafo, um fato depois do outro, nascer crescer envelhecer morrer” (DEAK, 2020, p. 146). Pierre Bourdieu, ao refletir sobre a ilusão biográfica que persiste em narrativas que procuram oferecer uma visão unitária e coesa da vida de uma pessoa, pressupondo haver uma espécie de *telos*, em que os acontecimentos narrados possuem necessariamente um desenlace para um fim definido, ressalta a importância que se dá, nessa circunstância, àquilo que aglutina o indivíduo em uma forma previsível e inteligível:

O mundo social, que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância de si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, pelo menos, inteligível, como uma história bem construída (por oposição à história contada por um idiota), propõe e dispõe todos os tipos de instituições de totalização e de unificação do eu. A mais evidente é evidentemente o nome próprio que, como ‘designador rígido’, conforme a expressão de Kripke, ‘designa o mesmo objeto em qualquer universo possível’, ou seja, concretamente, em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica) ou em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica, para além da multiplicidade das posições ocupadas). (BOURDIEU, 1996, p. 77).

O elemento aglutinador da identidade de uma pessoa que trata o filósofo francês, como o nome, institui “uma identidade social constante e duradoura” (BOURDIEU, 1996, p. 78), a qual “garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis nos quais ele intervém como agente, isto é, em todas as suas histórias de vida possíveis” (BOURDIEU, 1996, p. 78). A compreensão do nome como um dado que aglutina uma singularidade individual,

oferece uma perspectiva adequada para pensar a experiência de Pedro Naves, o narrador-personagem do romance, cuja identidade está sempre à beira de se desfazer. Afinal, há várias situações em que o narrador se vê no limiar de uma diluição da sua identidade, ou pelo menos daquilo que o seu nome serviu para amalgamar. Um desses momentos é o nascimento do irmão mais novo, Ernesto. O surgimento dessa criança gera nele uma apreensão quanto à sua própria existência, levando-o a crer que o irmão seria o responsável pelo seu desaparecimento:

Quando o vi pela primeira vez, tive a impressão de que eu sumiria aos poucos, ele uma segunda chance da natureza para anular minhas pernas, diminuiria elas enquanto as dele crescessem, corri para o pasto no dia do seu nascimento, *me escondi no fundo do rio*, não passava perto do quarto de mamãe, ela chamava, sua voz entrava no topo da cabeça e me descia aos pés em gritos alegres, ela queria muito que eu fosse feliz na presença de Ernesto. (DEAK, 2020, p. 26) [Grifo meu].

A menção que é feita aos chamados da mãe é importante, pois é pela sua voz que o nome do narrador (Pedro) é revelado no início da narrativa. É ela que, ao convocá-lo pelo seu nome, atravessa esse estado vertiginoso, conclamando um sentido de permanência e familiaridade, o que, em alguma medida, serve como a sustentação da identidade de Pedro nessas horas sôfregas. Nessas vertigens, o narrador costuma remeter-se a elementos familiares da infância, sobretudo àqueles que entretêm a sua relação pueril com as águas. No trecho acima citado, por exemplo, diante da ameaça do seu desfazimento, ele esconde-se nas profundezas do rio, lugar que se mostra familiar e seguro.

Gaston Bachelard, no livro *A água e os sonhos*, discute a presença de certas imagens poéticas na obra de alguns escritores. Ele parte do princípio de que os devaneios, que se compõem segundo uma imaginação poética, possuem uma substância que é adquirida na relação que um sujeito estabelece com alguma matéria na infância (ar, água, fogo e terra). Dessa forma, para que os devaneios se consubstanciem, “é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica” (BACHELARD, 2018, p. 4). Bachelard, então, concede à subjetividade devotada à água uma singularidade psíquica, concebendo-a segundo “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 2018, p. 6). Nesse sentido, a pessoa cujo destino está entrelaçado à água tem em seus devaneios a marca de um desfazimento constante: “o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2018, p. 7). Em conformidade com esses pressupostos, passo a considerar as

vertigens que acometem Pedro como devaneios, em que a imaginação poética do narrador encontra na água a sua matéria primeva.

A concepção desse ser que é “votado à água” como um “ser em vertigem” harmoniza-se com a experiência de Pedro. O narrador é quem oferece essa primeira pista da sua identidade aquosa quando admite que ainda criança, em Ordem e progresso, preferia os dias que “eram os de água: da sede ao sono tudo se liquefazia” (DEAK, 2020, p. 18). Nesse mesmo tom ele recupera uma cena pueril, a dos banhos com as irmãs no rio das sêdes, relatando o seu desejo de desfazimento na correnteza, e a reverência aos chamados vindos das profundezas do rio:

Não me bastava a água. Eu precisava das minhas irmãs para que a correnteza fluísse e me desfizesse. Sem elas, a música se quebrava, o espaço, eu não era suficiente para manter a umidade, a água minha divisória, ao seu redor o solo, cérebro e coração de meus antepassados, quando a profundidade do rio me chamava, as leis da água me protegiam de todos os olhos”. (DEAK, 2020, p. 19).

Em outro episódio, em que se encontra convalescente em seu quarto, depois de ter entrado com o irmão Ernesto dentro da samaúma, a árvore mais antiga de Ordem e progresso, que estava envolta em mistérios no imaginário local, ele diz sentir-se “diluído” (DEAK, 2020, p. 30), condição que o narrador atribui à intoxicação causada pelas resinas da árvore. Em um devaneio, que se dá durante a sua convalescença, ele vê a cama virar um barco, e “a água escoar pelo quarto, lava os joelhos de meu pai enquanto ele me observa” (DEAK, 2020, p. 31).

Na verdade, os devaneios de Pedro não se restringem a episódios isolados, mas revelam a estrutura de uma subjetividade em vertigem e em permanente desfazimento, em que a água desempenha um papel substancial na constituição das suas fantasias. Até o presente momento não encontrei, no escopo da fortuna crítica que tive acesso sobre este texto, trabalhos que considerassem, pelo menos de uma maneira mais detida, o papel dos devaneios na constituição da subjetividade do narrador. Em *Memória, linguagem e política num oceano ficcional: uma leitura de No fundo do oceano, os animais invisíveis, de Anita Deak*, de autoria de Diego Rodriguez Ferras, há a procura de examinar o modo como a ficção potencializa a reflexão sobre eventos traumáticos e de difícil representação, envolvendo temas como memória, história e linguagem. Entretanto, não há uma consideração estruturante do elemento devaneador que é subjacente na narrativa. Da mesma forma, o estudo de Janaína Buckweitz e Silva, *50 anos de Guerrilha do Araguaia: uma herança a ecoar no tempo presente*, em que a partir de um estudo comparado ela busca investigar a maneira como passados são esquecidos e apagados, também

não há a admissão dos devaneios como dado relevante para a análise. No ensaio escrito por Eurídice Figueiredo, *A Literatura sobre a Guerrilha do Araguaia: Adriana Lisboa, Liniane Haag Brum, Guiomar de Grammont, Anita Deak*, em que é feito um estudo comparativo sobre a figuração do Araguaia, embora se encontre o uso da nomenclatura devaneio para se referir às elucubrações poéticas do narrador, o seu sentido não é o mesmo que está em Bachelard, de modo que o desdobramento analítico, portanto, é distinto. Apesar da importância desses estudos para a constituição de uma fortuna crítica sobre o romance de Anita Deak, penso que a análise dessa obra não pode prescindir dos devaneios. Por isso, proponho neste trabalho um exame dos devaneios de Pedro Naves, à luz dos apontamentos de Gaston Bachelard sobre os devaneios e as águas, procurando analisar o seu papel na representação dos traumas do narrador.

O primeiro romance de Anita Deak é *Mate-me quando quiser*, publicado em 2014. Ela é romancista e professora de escrita criativa. O trabalho posterior da romancista, *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, lançado em 2020, diferencia-se do primeiro não só pela exploração formal, mas, também, por se inserir em uma linhagem de romances contemporâneos que tratam da memória sobre a ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, encontro neste livro aquilo que Paloma Vidal (2006, p. 259) chamou de uma “memória desconstrutiva”, que “deixa as feridas expostas”, ferida esta que é da “nação degradada pelo horror e pelo consentimento”.

### **Vertigens d'água: trauma, tortura e devaneio**

Pedro Naves foi um guerrilheiro, optando pela luta armada como forma de resistência à Ditadura Militar. A sua trajetória coincide com as transformações políticas e sociais que se deram no Brasil entre os anos de 1964 e 1974, período em que, através de um golpe militar, o presidente João Goulart (1919-1976) foi deposto e se instalou um regime de exceção. Embora o narrador seja oriundo de um meio conservador, descendente de uma família de proprietários de terra, aos poucos ele adquire consciência da desigualdade que atravessa as relações econômicas e sociais do país, sobretudo quando deixa Ordem e progresso para continuar os estudos, indo morar na casa do tio Zeca e da tia Adelina, personagens que representam o ramo urbano da família. É nesse momento que ele conhece Bernardo, menino responsável pelo jornal da escola onde fora estudar. Diante das ideias libertárias e revolucionárias do novo amigo, o narrador sente-se constrangido, até mesmo incomodado, afinal ele é oriundo da classe que Bernardo deseja, aos seus olhos, expropriar: “a terra é do povo, viva o campesinato, eu tomava guaraná e anotava o que [Bernardo] dizia, a terra é do meu pai” (DEAK, 2020, p. 56). Essas

novas ideias perpetradas por Bernardo entram em conflito com os valores que aprendera com o pai:

A terra não deve ter um dono só, mas o que seria dos bois sem o punho firme do meu pai, avô e bisavô? O que seria da terra e dos bois se fossem do Zé Preto, que só tomava cachaça? Quando fossem dele seriam outra coisa, e o que seriam então meu pai, minha mãe e minhas irmãs? E eu? (DEAK, 2020, p. 57).

Em uma carta ao pai, ele escreve: “Ouvi sobre a reforma agrária sim, uma pouca vergonha” (DEAK, 2020, p. 57). Para o narrador, a ideia de entregar tudo ao povo, personificado na figura de Zé Preto, um beberrão de Ordem e progresso, seria entregar o país à ruína. Em Pedro fora entranhada uma noção de fidalguia, de um direito natural à terra. É por isso que ele demonstra descrença quanto à revolução, dizendo que ela não passa de “um prato de mandioca e ninguém pode salvar esse país de merda” (DEAK, 2020, p. 57). Isso porque, segundo ele, “não somos bons, nenhum de nós, brancos, índios, negros, mulatos, somos todos pecadores, indefensáveis” (DEAK, 2020, p. 57). Assim, a desconfiança que ele revela em relação à revolução e ao povo tem como fonte os valores instituídos nele pela sua criação. Esse cinismo de Pedro, quanto aos temas que pululavam o debate público e político do país naquele momento, é desfeito quando ele conhece seu Altino, um sindicalista de formação marxista, que lhe causa uma impressão positiva: “me espantava um homem que trabalhava para alguém falar todas aquelas coisas” (DEAK, 2020, p. 69). Diferentemente dos peões da fazenda de seu pai, que “só deixam de ser mudos pra comer, falar de mulher, bebida, futebol e da vida dos outros” (DEAK, 2020, p. 69), seu Altino, ainda que um membro da classe subalterna, distinguia-se pela articulação que possuía das próprias ideias. Ainda que o tio lhe aconselhasse a não “enfiar o nariz onde não devia” (DEAK, 2020, p. 69), o contato com as ideias que o seu Altino manifestava, misturado à admiração que sentia por ele, faz com que aos poucos Pedro comece a questionar a sua própria visão de mundo, o que o leva adquirir uma consciência nova sobre os temas em relação aos quais guardava uma opinião retrógrada: “Ele fala [...] da tecnologia a fomentar o parque industrial do país, da importância das siderúrgicas [...] mas o lucro fica na mão de poucos, os que trabalham de verdade não têm acesso a quase nada” (DEAK, 2020, p. 69).

Ele passa a frequentar a casa de seu Altino, convivendo com a sua filha, Sara. Os dois desenvolvem uma ligação afetiva, tornando-se cúmplices na atividade de lerem, escondidos de seu Altino, os livros que ele proibira a leitura, simbolicamente colocados dentro de um armário

fechado à chave. Através desses títulos, todos marxistas, os dois realizam sua formação intelectual de esquerda. Em seguida, seu Altino descobre a contravenção dos dois, porém não os pune, ao contrário, passa a incentivá-los a ler esses “livros-Guernica” (DEAK, 2020, p. 74). Seu Altino, então, começa a levá-los para as reuniões do sindicato. Todavia, assistindo a uma delas, durante uma passagem de slides em que aparece a figura de Stálin, o narrador destaca o pequeno pombo cinza que descansava na cabeça do ditador, mostrando, mais uma vez, sua apatia política, ou pelo menos uma falta inicial de engajamento. É Sara quem provoca os primeiros choques em Pedro, no sentido de tirá-lo desse marasmo ideológico, quando ele, já na faculdade, e escrevendo para o Jornal do Grêmio, sob a direção de Bernardo, reclamava com ela sobre as correções que ele fazia dos seus textos: “já te disse, você precisa parar de pensar que nem burguês” (DEAK, 2020, p. 85). Além disso, Sara é uma peça fundamental no aprofundamento da sua relação com a resistência contra o regime militar. Depois de um episódio embaraçoso entre os dois, que quase culminou no fim do laço entre eles, Pedro reconhece o papel incontornável da amiga para o desenrolar do seu destino: “se aquele silêncio tivesse se prolongado para sempre, talvez eu ainda fosse o antigo Pedro, sem Sara muito teria sido diferente” (DEAK, 2020, p. 76).

Em 1969, engajado como militante do Partido Comunista do Brasil (PC do B) e vivendo na clandestinidade, ele é capturado pelos militares e mantido prisioneiro, passando a ser vítima de frequentes torturas. O torturador, nomeado pelo narrador pela sua patente, o coronel, quer extrair dele a localização do aparelho onde ele e Sara viviam, sob os disfarces de Lucas e Nise. A representação da tortura é feita a partir de reflexões do narrador sobre a sensação de deslocamento do corpo que uma violência como esta provoca: “Quantas partes do corpo preciso manter para ainda dizer eu sou?” (DEAK, 2020, p. 116). Uma das formas de tortura que lhe é aplicada é o afogamento. Quando sua cabeça é mergulhada em uma tina d’água, ele enxerga Zaqueia lá dentro, a galinha de quem mais gostava quando era criança. Ele relembra que durante as festas em Ordem e progresso as galinhas eram penduradas de ponta-cabeça nuas numa trave, com pés e mãos amarrados, num reconhecimento da violência presente nisso. Como que reconhecendo o seu sofrimento como sendo semelhante ao das galinhas, ele interpela Zaqueia, cujo corpo também fora conspurcado, indagando-a se, ao perder uma parte dele, perde-se também algo de si mesmo: “Quantas partes do corpo preciso sentir para ainda ser eu mesmo, Zaqueia? Me diga se quando você perde uma pena sente-se um pouco menos” (DEAK, 2020, p. 116). A percepção de um corpo desmembrado, causada pelas atrocidades impingidas contra ele, levam o narrador a questionar, ainda nessa interlocução com Zaqueia, se a ideia de unidade é somente uma preocupação humana: “Me fale se tem consciência de todos os seus membros -



e por isso sabe que vive - ou se a questão da unidade do corpo é apenas humana” (DEAK, 2020, p. 116).

O lugar de enunciação nas cenas em que a tortura é representada é sempre o presente. O uso do presente do indicativo reforça a sensação de que a ação ocorre no momento da fala: “Quantas partes do corpo *preciso* rejeitar nos próximos cinco minutos?” (DEAK, 2020, p. 116) [Grifo meu]. Como afirma Jaime Ginzburg (2010, p. 143), existe uma “quebra da relação harmônica entre linguagem, memória e corpo, provocada pela tortura”, de maneira que “a possibilidade de pensar de modo articulado passado e presente fracassa”. É “como se o passado estivesse potencialmente atualizado em todo o presente e, ao mesmo tempo, escapasse da possibilidade de referência abstrata, que exige do sujeito um distanciamento reflexivo de sua própria experiência” (GINZBURG, 2010, p. 143). Nessas circunstâncias, o sujeito “não domina as condições necessárias para reger esse distanciamento sem se perder” (GINZBURG, 2010, p. 143).

A dificuldade em abstrair a memória da tortura também se relaciona com o embate que é feito entre torturador e torturado, o que se dá em torno da “fala que representa o sujeito” (KEHL, 2020, p. 131), a qual “deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que *ele quer ouvir*, e não a que o sujeito teria a dizer” (KEHL, 2020, p. 131) [Grifo do autor]. O próprio narrador reflete sobre a captura feita pelo outro do sentido das nossas palavras: “É isso que eu falava sobre as palavras. Pode ser que lhe roubem uma palavra que era sua, mas essa é uma reflexão distanciada no tempo” (DEAK, 2020, p. 24). Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 46) diz que o acontecimento traumático não pode ser posto facilmente em palavras, pois há uma “cisão entre a linguagem e o evento”. Entretanto, por meio dessa comparação com o sofrimento de Zaqueia, é que o narrador encontra um modo de urdir a cena da tortura. Nesses termos, a crueldade impingida contra Zaqueia é a crueldade imposta contra o corpo de Pedro. A interlocução com Zaqueia, assim, é um elemento essencial, porque, segundo Ginzburg (2010, p. 147), na narração sobre o trauma da tortura existe uma “renúncia à utilização do ‘eu’”, o que “remete também à dificuldade de sustentar uma imagem clara do ‘Eu’ em cena tão dolorosa”. O narrador, dessa maneira, encontra na sua interlocução com Zaqueia a imagem capaz de sustentar o relato, numa procura de restituir a cena à linguagem.

Reconstituindo outro momento da tortura, o narrador retoma uma lembrança pueril de Sininha, sua cuidadora. A sua inserção na narrativa, no meio desse torvelinho de violência, não é gratuita. Ele, recuperando os banhos que ela lhe dava dentro de uma tina, aos poucos desvela a sua dor:

eu não sabia que dá pra andar dentro da água e pensar dentro da água, sempre que eu vou pra dentro da água lá dentro de casa eu tampo o nariz e paro de pensar, na tina grande dá pra pensar e não precisa tapar o nariz, agora a gente vai abrir o olho devagar, eu vou conta até três, um, dois, três!, olha o gato, cavalinho, aqui é casa dele?, oi, gato, vem falar comigo, eu sou seu amigo. O gato vira, não é o gato, a frente da cara dele é um bico de galinha, meu pai diz que é pra eu não chorar, mas aqui na água ele não vai saber, né? (DEAK, 2020, p. 122-123).

É revelador o retorno à infância e a presença da água como elementos constitutivos desta cena. Ao narrador não há outro modo de falar do horror senão conclamando imagens pueris e aquosas. Quanto a isso, quando ele já está no Berocan, refugiado dentro da mata, escapando das incursões militares, páginas à frente do excerto anterior, este mesmo episódio da tortura salta à memória, dessa vez de forma mais explícita, mas sempre recorrendo à imageria infantil e aquática para sustentar a representação:

Eu quero subir, preciso subir, o coronel me afoga novamente na tina, ah, essa neblina, que frio, cavalinho, que frio, na tina grande dá pra pensar e não precisa tapar o nariz, agora a gente vai abrir o olho bem devagar, olha o gato, cavalinho!, aqui é a casa dele?, oi, gato, vem falar comigo, eu sou seu amigo. O gato não é gato, na cara dele um bico de galinha. Meu pai diz que é pra eu não chorar, não chora, não chora, não chora, mas aqui na água ele nunca vai saber. (DEAK, 2020, p. 164).

Depreende-se do excerto o sentimento de vulnerabilidade de Pedro diante da tortura e como ele encontra recursos nas experiências da infância para poder narrar o evento traumático. A situação pueril de se banhar em uma tina, nesse contexto, torna-se imagem familiar para abordar uma memória interditada pelo trauma: "essa água é que nem a tina grande para lavar o piupiu e dentro do nariz, a Sininha gosta de lavar tudo limpinho, que frio cavalinho que frio" (DEAK, 2020, p. 122). Em outro momento, em que lhe infligem choques elétricos, ele recorre à imagem do rio das sêdes, onde ia com as irmãs na infância e podia sentir-se seguro. Para demonstrar isso, primeiro retomo o trecho presente no início da narrativa, em que ele narra os tempos da sua infância em Ordem e progresso: "Eu, Lina e Letícia íamos ao rio das sêdes [...] pesávamos menor, embrulhávamos nossos gritos em bolhas, éramos morno, frio, quente, e Iara, a sereia de água doce, nadava em nossos tímpanos" (DEAK, 2020, p. 18). Agora, trago o trecho em que o rio das sêdes é evocado no momento da tortura: "Na corrente elétrica dançam meus braços e pernas, nesse rio das sêdes não haveria sons que pudessem ouvir a Iara, dou as mão às

minhas irmãs, Lina, Letícia, mãe!, meu corpo diminui e só aumentará de tamanho quando a respiração estourar" (DEAK, 2020, p. 164).

Bachelard (2018, p. 8) expõe que "as imagens da água, nós a vivemos ainda, vivemo-las sinteticamente em sua complexidade primordial, dando-lhes muitas vezes a nossa adesão irracional". Segundo ele, mesmo um detalhe ínfimo da água pode se tornar um "símbolo psicológico essencial" (BACHELARD, 2018, p. 8). Citando o mito da estátua de Condillac, ele afirma que, como ela, ele encontra a sua primeira consciência no "cheiro da menta das águas" (BACHELARD, 2018, p. 8), e assim conclui que o ser é um despertar, "e ele desperta na consciência de uma impressão extraordinária" (BACHELARD, 2018, p. 8). Com isso, Bachelard (2018, p. 8) declara que é através da soma dessas "impressões singulares" que "se criam em nós os *mistérios familiares*, que se designam em *raros símbolos*" [Grifos do autor]. Nesses termos, para entender a presença das imagens da água nos devaneios é preciso "devolver ao rio e às fontes de minha terra seu papel principal" (BACHELARD, 2018, p. 8). E a terra natal é justamente essa matéria em que "materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental" (BACHELARD, 2018, p. 9). Isso faz com que o sujeito embebido pela água desde o primeiro momento da sua consciência, acabe por sempre revestir os seus devaneios com ela. Como os excertos anteriormente expostos demonstram, Pedro recorre às suas vivências pueris, sobretudo aquelas que envolvem a água, para reconstituir a experiência traumática da tortura.

Todavia, os devaneios relacionados ao Berocan entretecem um caso um pouco distinto. Primeiramente porque ele emerge na narrativa na forma de um prenúncio. Ao reconstituir a lembrança de uma festa no salão da prefeitura, em Ordem e progresso, o narrador mistura os tempos. Primeiro, a enunciação parece ser feita diretamente da mata, no Berocan, sendo os verbos, novamente, utilizados no presente do indicativo: "a banda *toca* baixinho marchas que *sussurro* baixinho dentro da mata para me lembrar de que já dancei". (DEAK, 2020, p. 44) [Grifo meu]. No parágrafo seguinte, entretanto, o lugar da enunciação muda outra vez, e o narrador, agora, parece localizar-se no salão da prefeitura de Ordem e progresso, de novo utilizando o presente do indicativo: "As luzes do salão *estão* baixas, não *posso* discernir quem é quem em meio a tanto roxo e branco" (DEAK, 2020, p. 44) [Grifo meu]. Nessas circunstâncias, o narrador encara a dificuldade inerente ao projeto de uma narrativa linear e coesa: "Baile ou mata, o que aconteceu primeiro? Para compreender basta colocar um antes do outro? *Debaixo de confetes e serpentinas, a mata já se anunciava*" (DEAK, 2020, p. 44) [Grifo meu]. Na narrativa, há uma sincronicidade de acontecimentos que são cronologicamente distintos. Isso porque, de forma reptícia, há inscrito nessa organização dos fatos feitas pelo narrador uma

concepção implícita sobre o tempo: “a memória não se refere apenas ao passado, pude sentir e ouvir o que ainda viria” (DEAK, 2020, p. 45). Essa percepção do tempo, e a sua manifestação na narrativa, em alguma medida pode ser lida como Delcastagnè (2005) interpreta a experiência do tempo figurada na narrativa, como uma forma de darmos sentido à nossa experiência no mundo. O Berocan, assim, é o *telos* a que se direciona a narrativa, prenunciado desde o início, pelas irrupções involuntárias no relato. Os acontecimentos relacionados a ele atormentam o narrador, a ponto de as vivências que se deram naquele lugar, como será demonstrado, serem reconstituídas em condições em que os devaneios e as águas adquirem uma conotação telúrica, ligadas ao elemento sobrenatural dos encantados, seres que emergem na narrativa como um contraponto ao apagamento da memória do Berocan perpetrado pelos militares.

Pedro foi para o Berocan por volta dos anos 1970, onde se reuniu com os companheiros do Partido Comunista do Brasil (PC do B) que já estavam lá para estabelecer as bases de uma revolução camponesa. Lá, eles cumpriam um papel de assistência às demandas da população local, segundo uma estratégia de convivência que estabeleceria uma relação de mútua confiança, de modo a permitir aos guerrilheiros que revelassem o seu projeto revolucionário aos camponeses no momento certo, em que crentes das suas boas intenções anuissem aderindo à causa. Entretanto, o regime militar, ao descobrir o que acontecia ali, enviou tropas para acabar com a guerrilha. Com o acirramento das incursões militares, em 1974, Pedro e os outros guerrilheiros foram forçados a deixar a comunidade onde estavam instalados e a se refugiarem na mata. Eles, então, passaram a enfrentar situações difíceis, como escassez de alimentos, doenças e solidão. O tom do narrador é soturno ao narrar as circunstâncias em que ele se achava: “Não tem mais ninguém, Sara, eles mataram o povo que ajudava, estamos isolados, não tem mais mandioca, banana, não tem mais nada” (DEAK, 2020, p. 55). O medo torna-se uma presença incontornável, personificado no ruído persistente dos helicópteros à procura deles: “É 1974, não vejo meus companheiros faz meses e helicópteros rondam o céu, abrindo frestas onde costumávamos nos ocultar” (DEAK, 2020, p. 106). E tudo isso provoca em Pedro a saudade dos momentos cálidos com os outros guerrilheiros: “Até os risos abafados dos companheiros durante as primeiras reuniões na cidade me fazem falta aqui na mata. Meu decaimento começou quando os risos cessaram” (DEAK, 2020, p. 106). Dentro da mata ele e a cadela Anahí, que passou a segui-lo fielmente, tornam-se duas figuras engastadas e fugitivas, em busca de um modo de se manterem vivos: “apenas Pedro Naves e a cachorra fendendo a mata os olhos assustadiços” (DEAK, 2020, p. 164).

Atravessando um igarapé, enquanto escapam dos militares, Anahí fareja um homem que se aproxima deles. Diante do igarapé o narrador é tomado por um devaneio, pensando na água

que “sobe e evapora para formar um oceano invisível a se precipitar muito longe daqui, em Ordem e progresso, esses veios no céu tantas vezes pedi que me evaporasse” (DEAK, 2020, p. 174). Ele, enxergando o homem que passa, indica à Sara, que no momento dessa sequência ainda está com ele, que se prostre em silêncio para não entregar a posição deles. Paralelo a isso, no seu devaneio ele se vê dissolvido, a misturar-se com Sara, remetendo a experiência pueril com as águas personificada no rio das sêdes: “junto com ela meus cabelos se desfazem na matéria que é agora o rio das sêdes e do sono” (DEAK, 2020, p. 174). Ele elucubra a situação, refletindo sobre como o medo e a tensão que vibram nele e no homem, “saem de nossos corpos em pequenas esferas” (DEAK, 2020, p. 174). O narrador indaga o quanto restaria nos dois de humanidade caso o pensamento e as sensações lhes fossem retiradas, e como os dois teriam se olhado caso estivessem em uma situação diferente: “o que eu teria sido se pudesse olhá-lo apenas nos olhos e ele a mim, sem as carabinas?” (DEAK, 2020, p. 175). Em seguida o homem vai embora, deixando somente um rasto de medo e ânsia:

Ele segue seu caminho, mas deixa para trás o novelo de medo e ânsia e, misturado ao meu, vão para o céu como um balão. Depois que eu e ele morrermos, a esfera continuará vagando pela mata, a se enganchar nos cipoais. Vai evaporar e compor o oceano invisível que segue sua marcha, cuja água precipitada servirá à sede dos bois de meu pai. (DEAK, 2020, p. 175).

Ao invés de produzir uma sensação de desfazimento os medos e ânsias de Pedro e do outro homem se misturam, tornando-se uma esfera indelével que evola sobre eles formando um oceano invisível que segue até Ordem e progresso. Aqui, o símbolo psicológico da água não perde a sua essência vertiginosa, mas põe junto a esta concepção instituída um sentido de perenidade, em que embora tudo escorra e se desfaz, nada é perdido. Relembrando um encontro com um soldado dentro da mata, ele novamente se utiliza da mesma imagem de um oceano que se forma acima deles a partir da evaporação dos seus pensamentos: “fomos esvaziados, evaporaram de nós os pensamentos e seguiram juntos, o céu desse lugar um oceano de acúmulos” (DEAK, 2020, p. 178). E ele segue urdindo esse devaneio com outras imagens d’água, dessa vez percorrendo um fluxo que o leva a questionar a separação das coisas, e sobre como a parte de uma já está presente na outra: “Onde começa uma gota d’água e termina outra? Como separar todas as águas? Eu sou a sede, o soldado que me persegue também” (DEAK, 2020, p. 179). Nesse contexto, os devaneios e as águas se revestem de um sentido telúrico, em que esses momentos de tensão e conflito se dissolvem em oceanos que acumulam essas vicissitudes. Tudo

o que houve ali permanecerá, até mesmo a emoção mais ínfima, enganchado em um cipó, ou vagando pela mata, até que evapore e se transforme em um oceano invisível que desaguará longe dali. Nesse sentido, a qualidade telúrica desse devaneio concede às experiências no Berocan um sentido indelével. Afinal, tudo o que se viveu ali, mesmo que os seus rastros físicos e memoriais um dia desapareçam, permanecerão entranhados na terra, como parte de um ciclo vital mais amplo, em que nenhuma força humana é capaz de desfazê-lo.

O telúrico desses devaneios, na verdade, relaciona-se com o elemento sobrenatural presente no romance, figurado pelos encantados. Eles são seres sobrenaturais que fazem parte do panteão religioso de origem afro-ameríndia, “concebidos como espíritos de homens e mulheres que morreram ou então passaram diretamente deste mundo para um mundo mítico, invisível, sem ter conhecido a experiência de morrer” (PRANDI, 2001, p. 7). São eles que ensinam a Pedro que nada se perde no tempo, que tudo traz dentro de si o que será: “os filhos das sementes já estavam dentro delas, assim como as moças tinham dentro de si as moças que viriam e as falecidas que viveram antes delas” (DEAK, 2020, p. 146). Assim, o apagamento do passado, para os encantados, é algo praticamente inconcebível, uma vez que o tempo não se restringe ao seu registro perecível feito pelo homem, seja através da memória ou pela documentação, justamente porque tudo se entranha na terra. Dessa maneira, o estofo telúrico dos devaneios de Pedro relacionados ao Berocan recobre as imagens d’água de um sentido indelével, de um escoamento de si em que nada é perdido, e sim acumulado e restituído à terra.

Em verdade, a presença dos encantados e o estofo telúrico que eles concedem aos devaneios e às águas entretece o ponto dramático da experiência de Pedro no Berocan, que é a do apagamento dos rastros do que aconteceu ali pelos militares: “basta limpar os rastros e nem se terá notícias disso, o general diz” (DEAK, 2020, p. 183). Nesse contexto, os encantados emergem como uma resposta à produção do esquecimento feita pelos militares: “todos os encantados e matérias reúnem-se no fim de 1974, quando tudo o que aconteceu, difuso e espalhado, pareceu nunca ter existido nos registros, mas os encantados olham de cima a rede fina do véu atmosférico e o rasgam” (DEAK, 2020, p. 183). Em boa medida, o tema do apagamento da história do Berocan evoca um referente histórico, a Guerrilha do Araguaia, cuja relação é confirmada por Anita Deak nas páginas finais do romance, em que ela retoma este acontecimento histórico, declarando ser o livro “uma homenagem a todos eles e aos camponeses que se juntaram à guerrilha” (DEAK, 2020, p. 191). Segundo Roberto Vecchi (2014, p. 133) o “Araguaia, hoje, não é só mais uma página em branco da história (ainda largamente por escrever) da ditadura militar no Brasil”, mas, também, é “simultâneo, o mais espectral e, por paradoxo, se diria, o mais contemporâneo dos seus silêncios, das suas narrativas lacunosas e dispersas”.

Para ele, o encobrimento do Araguaia pelos militares, e o silêncio ulterior em torno da sua história, na verdade se mostra como uma fissura pela qual se enxerga a face “do horror do regime, em que a produção tanatopolítica que se articulou pela morte, a destruição e o ocultamento do corpo do inimigo é fruto de uma deliberada racionalidade” (VECCHI, 2014, p. 135). Nesses termos, diz Vecchi (2014), o Araguaia seria uma espécie de palimpsesto, que a partir do seu texto rasurado e apagado se constituíam outras narrativas que dariam conta de não só denunciar o silenciamento, como também de produzir novos sentidos e reflexões sobre esse evento. Em certo sentido, a figuração da Guerrilha do Araguaia no romance em tela entretece questões similares àquelas colocadas por Vecchi, como o apagamento da história e as lacunas que decorreram disso. Do ponto de vista da experiência de Pedro, estas lacunas se fazem presentes na reconstituição que ele faz das suas vivências no Berocan, muitas vezes de difícil apreensão e dispersas.

Por isso, os encantados possuem grande importância para o narrador e para a construção da narrativa, não só por embasarem o seu projeto de perscrutação de um passado cujos rastros físicos desapareceram, mas, também, por servirem como um meio de preenchimento das lacunas, permitindo, assim, por meio desse estofamento fantástico, o estabelecimento de um sentido para o que aconteceu. Nessas circunstâncias, em que ele busca dar um sentido a tudo o que se deu ali, seu devaneio adquire não o rasto pueril, como nas cenas de tortura, e sim um revestimento telúrico, por meio do qual o horror experimentado é ressignificado em um âmbito mais amplo, em que tudo se dissolve em um “oceano de acúmulos” (DEAK, 2020, p. 178), instância em que o que houve no Berocan permanece preservado. Dessa forma, o narrador estabelece os meios não só para uma representação da sua experiência traumática, mas, também, para elaborá-la internamente. Como reflete Beatriz de Moraes da Vieira (2010, p. 154), frente a uma situação limite como esta, “a psique buscará soluções para dar significação àquilo que se configura como dor”, para o que “dependerá tanto das possibilidades ‘internas’ de quem sofreu o trauma quanto da sustentação propiciada pela rede sociocultural” [Grifo do autor]. Do ponto de vista dessas possibilidades “internas”, o estofamento pueril e telúrico dos devaneios relacionados à tortura e ao Berocan servem como um recurso a que o narrador encontra para se acercar dos seus traumas e representá-los.

## Conclusão

A proposta desse trabalho, de examinar as experiências traumáticas do narrador de acordo com a reflexão sobre os devaneios e as águas de Gaston Bachelard, permitiu o vislumbre de uma urdidura específica feita pelo narrador das suas memórias traumáticas. Para sustentar os momentos de tensão, em que o narrador se vê em um passado atualizado no presente, ele recorre às imagens aquáticas pueris e telúricas, as quais revestem os seus devaneios com um sentido familiar e afirmador da sua identidade.

Quanto à representação do trauma, especificamente, os devaneios entretêm a sua constituição enquanto cena, permitindo ao narrador, por meio desse recurso, expor esses momentos imersos em vicissitudes. Com isso, é possível depreender a importância das experiências infantis narradas, uma vez que são elas que sustentam as descrições destas situações.

Busquei, também, demonstrar a importância que a matéria da água tem nesse romance, uma vez que ela constitui a subjetividade desse narrador, fornecendo-lhe uma utensilagem poética e psíquica por meio da qual ele elabora as suas experiências vividas. Ainda assim, foquei nesse trabalho as ramificações dessa proposição nas experiências traumáticas, que ocupam uma parte considerável da narrativa. Todavia, novamente saliento que os devaneios são um elemento estruturante desse texto, de modo que proponho que os estudos futuros sobre esse livro passem a considerá-los em suas análises para uma apreensão mais profícua dessa obra.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- BOURDIEU, Pierre. Apêndice 1: A ilusão biográfica. In: \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996. p. 74-82.
- DEAK, Anita. *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. São Paulo: Reformatório, 2020.
- DELCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. In: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 112-125, 2005.
- FIGUEIREDO, Eurídice. A Literatura sobre a Guerrilha do Araguaia: Adriana Lisboa, Liniane Haag Brum, Guiomar de Grammont, Anita Deak. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas;



DA SILVA, Luiza Helena Oliveira. *Literatura e resistência: reler os anos de chumbo*. Araguaína: UFNT, 2022.

FERRAZ, Diego Rodrigo. Memória, linguagem e política num oceano ficcional: uma leitura de *No fundo do oceano, os animais invisíveis*, de Anita Deak. In: *Revista Entreletras*, Araguaína, v. 13, p. 92-112, mai./ ago. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/14871>> Acesso em: 23, Julho, 2025.

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

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

PRANDI, Reginaldo. *Encantaria brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: \_\_\_\_\_. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003. p. 45-58.

SILVA, Joana Aparecida Fernandes. Relações ecológicas e seres fantásticos. In: *Proj. História*, São Paulo, jun., 2001. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10751/7983>> Acesso em: 23, Julho, 2025.

SILVA, Janaína Buchweitz. 50 anos da Guerrilha do Araguaia: uma herança a ecoar no tempo presente. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 39-61, jun. 2022. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/54523>> Acesso em: 23, Julho, 2025.

VIDAL, PALOMA. Memória em desconstrução: da ditadura à pós-ditadura. In: *ALEA*, n. 2, p. 249-261, jul./dez. 2006.

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

VECCHI, Roberto. O passado subtraído da desapareição forçada: Araguaia como palimpsesto. In: *Estudos de literatura contemporânea*, n. 43, p. 133-14, jan./ jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9950>> Acesso em: 23, Julho, 2025.