

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

---

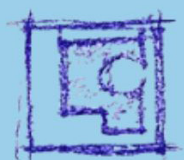
# LITERATURA, COMPARATISMO E CRÍTICA SOCIAL

---

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

Literatura, Comparatismo e Crítica Social

Literatura, Comparatismo e Crítica Social



PPGL - UFSM

**Lizandro Carlos Calegari**  
**Pedro Brum Santos**

(Organizadores)





# **Literatura, Comparatismo e Crítica Social**

Lizandro Carlos Calegari  
Pedro Brum Santos  
(Organizadores)

**Santa Maria**  
**2024**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**REITOR:** Luciano Schuch

**VICE-REITORA:** Martha Bohrer Adaime

**DIRETOR CAL:** Gil Roberto Costa Negreiros

**COORDENADOR PPGL:** Dionei Mathias

**EDITORA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL**

**Editora-chefe:** Sara Regina Scotta Cabral

**COMISSÃO EDITORIAL:** Amanda Eloina Scherer, Evelyne Patricia Figueiredo de Sousa Costa, Luciane Kirchoff Ticks, Régis Augustus Bars  
Closel, Rosani Úrsula Ketzner Umbach, Sara Regina Scotta Cabral, Tatiana Keller

**AVALIAÇÃO TÉCNICA:** Evelyne Patricia Figueiredo de Sousa Costa, Pedro Brum Santos e Lizandro Carlos Calegari

**PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS E REVISÃO DE TEXTO:** Pedro Brum Santos e Lizandro Carlos Calegari

**REVISÃO DE LINGUAGEM:** Maria Clara Gonçalves Ramos e Pâmela Fuze

**REVISÃO DE NORMAS TÉCNICAS:** Maria Clara Gonçalves Ramos e Pâmela Fuze

**PROJETO GRÁFICO | DIAGRAMAÇÃO:** Natália Maria Viera

**CAPA:** Natália Maria Viera

**APOIO:** UFSM, PPGL, CAL CNPq, CAPES

**APOIO FINANCEIRO:** UFSM, CAL, PPGL, CAPES e CNPq

#### ENDEREÇO

Universidade Federal de Santa Maria

Centro de Educação, Letras e Biologia

Prédio 16 - Bloco A2 - Sala 3222

Campus Universitário - Camobi 97105-900 - Santa Maria RS - Brasil

[www.ufsm.br/ppgletras](http://www.ufsm.br/ppgletras)

L776      Literatura, comparatismo e crítica social [recurso eletrônico] /  
Lizandro Carlos Calegari, Pedro Brum Santos (organizadores). –  
Santa Maria, RS : UFSM, CAL, PPGL, 2024.  
1 e-book

ISBN 978-85-99971-58-1

1. Comparatismo 2. Literatura 3. Sociedade I. Programa de  
Pós-Graduação em Letras – PPGL II. Calegari, Lizandro  
Carlos III. Santos, Pedro Brum

CDU 82.09

Ficha catalográfica elaborada por Lizandra Veleda Arabidian - CRB-10/1492  
Biblioteca Central - UFSM





## Sumário

Apresentação .....	9
Lizandro Carlos Calegari	
Pedro Brum Santos	
1. Narrativa e vida social .....	12
Pedro Brum	
2. Tomás Santa Rosa, multiartista .....	29
Francieli Borges	
3. Anagnórisis de Violeta Gil: Llego con tres heridas .....	49
Estefanía Bernabé	
4. Sonoridade e música em trechos narrativos de Chico Buarque .....	68
Hernán J. Morales	
5. “Tudo é autoficção”: considerações sobre o conceito de dou- brovskyano na literatura brasileira contemporânea .....	87
Ana Cláudia de Oliveira da Silva	
6. O olhar de Orfeu em Os emigrantes: o encadeamento meto- nímico das fotografias na narrativa sealdiana sobre o persona- gem Henry Selwyn .....	122
Carla Lavorati	
Lizandro Carlos Calegari	
Rosani Úrsula Ketzer Umbach	
7. Leitura comparativa dos contos “Os caninos do vampiro”, de Flávio Aguiar, e “A quinta história”, de Clarice Lispector .....	147
Arnaldo Franco Junior	
8. A intrínseca relação entre memória e objeto nas narrativas de Herta Müller .....	189
Adriana Yokoyama	

Rosani Úrsula Ketzer Umbach	
9. As memórias do cárcere: entre o esquecer, o recordar e o testemunhar .....	216
Vanderléia de Andrade Haiski	
Lizandro Carlos Calegari	
10. Memórias do genocídio em Ruanda, em produções literárias e fílmicas recentes .....	245
Elcio Loureiro Cornelsen	
11. Semelhanças e descontinuidades da prisão: análise comparativa entre Recordações da casa dos mortos e A pequena prisão.....	276
Daiane R. Steiernagel	
Rosani Úrsula Ketzer Umbach	
12. Entre perdas e ganhos: a leitura literária no cárcere .....	303
João Luis Pereira Ourique	
13. As mulheres lorquianas e a luta contra o encarceramento pelo sistema patriarcal: a Noiva, Yerma e Adela .....	323
Luciana Ferrari Montemezzo	
Bárbara Loureiro Andretta	
14. Literatura, imprensa e música popular no Rio Grande do Sul e a Ditadura Militar .....	348
Lizandro Carlos Calegari	
Sobre os autores .....	375





## Apresentação

Este livro agrega textos de pesquisadores ligados, direta ou indiretamente, aos diferentes Grupos de Pesquisa da Linha Literatura, Comparatismo e Crítica Social do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Os capítulos aqui reunidos resultam, em sua maioria, de estudos realizados por docentes e egressos do Programa e, também, por professores de outras instituições de ensino superior do Brasil e do exterior.

O enfoque da Linha é abrangente. Em termos gerais, visa à compreensão do texto literário tendo à vista sua relação com outros textos, sistemas e espaços geográfico-culturais. Compreende-se o comparatismo, não apenas como suporte teórico, mas também como metodologia de caráter interdisciplinar. Os estudos literários, assim configurados, têm enriquecido as propostas investigativas dos docentes da Linha e possibilitado a abertura de diálogos mais amplos com pesquisadores de outros centros. Logo, como produtos dessas práticas investigativas, o objetivo deste livro é apresentar estudos que estimulem, em alguma instância, certo diálogo conjunto e contínuo.

É justamente essa abertura de perspectivas fornecida pela Linha o que justifica a pluralidade de interesses que se reflete nos capítulos seguintes. Assim, há trabalhos que tomam como *corpus* de estudo romances, testemunhos, contos, filmes, peças teatrais e letras de música. Os temas são diversos: vida literária no Brasil moderno e contemporâneo, multiarte, autoficção, sonoridade e música, ditadura, tortura, genocídio, memória, cárcere, patriarcado. De modo semelhante, a metodologia é variada, abrangendo de capítulos teóricos a outros mais analíticos, interpretativos, ou, mesmo, diretamente comparativos.

A presente publicação, que ecoa de forma mais ampla o conhecimento gerado em torno dos diferentes objetos analisados, espera inspirar mais pesquisas e indagações na comunidade acadêmica e no público em geral. Assim, entregamos ao leitor interessado uma densa reunião de textos com propostas inovadoras e atuais, com intuito, ao mesmo tempo, acadêmico e crítico. Acadêmico, porque as abordagens guardam rigor de análise e são motivadoras de novas pesquisas; crítico, porque despertam e esclarecem o leitor sobre temas literários, sociais e históricos sob recortes instigantes e avaliativas.

Gostaríamos de agradecer aos autores que disponibilizaram seus textos a fim de que pudéssemos organizar esta edição. Esperamos que os capítulos aqui reunidos motivem reflexões cada vez mais profundas e contribuam no sentido de fornecer recursos humanos para estudos qualificados em torno das relações entre literatura, história e sociedade.

Prof. Lizandro Carlos Calegari  
Prof. Pedro Brum Santos  
(Organizadores)



---

***01***

Narrativa e vida social

Pedro Brum

---



Nas linhas que seguem, buscamos refletir sobre a expansão da literatura na vida social, ocorrência que se desdobra no romance brasileiro desde o seu nascedouro. De modo rápido, à ordem do escopo deste capítulo, pretendemos sublinhar os principais desdobramentos do fenômeno, chamando particular atenção para o surto de renovação cultural dos anos 1930 e para o quanto a narrativa sinaliza esse período transformador. Trata-se da ocasião em que a similitude com o ambiente externo realoca um modo de ver, na qual a consciência do escritor e imaginário do leitor se aproximam e dão azo a um jogo ontológico de ficção e não ficção. Propomos escutar os ecos desse jogo a partir de algumas de suas ocorrências marcantes, bem como, à consideração de seus antecedentes e decorrentes, debaixo da persistente consciência de/sobre o Brasil que anima o conjunto de nossa narrativa.

No século XIX, a despeito de vislumbrar a fórmula do grande romance, José de Alencar muito justifica suas opções em função da matéria brasileira. Mais adiante, o próprio Machado de Assis, precursor de nossa narrativa moderna, não deixa de dar atenção às ciladas da cor local. É conhecida sua fórmula de que, para ser nacional, uma obra não necessariamente necessita incorporar a paisagem externa. De algum modo, ambos os escritores têm o espírito criador embaralhado por certo nóculo atávico de dependência, algo que os incita a autojustificativas e, não raro, orienta suas definições como romancistas.

O meio onde Alencar e Machado produzem ainda exige uma demarcação de território, uma abertura de caminho ao gênio da criação. Somente mais adiante, aí por 1930, é que vai se esboçar a consciência de conjunto capaz de se sobrepor a essas autojustificativas autorais, na medida em que adiciona o acanhamento do meio à própria matéria narrativa. Em ou-

tras palavras, o decênio de trinta é marcado como o momento em que a personalidade literária incorpora de forma franca uma orientação verbal seriamente autossuficiente no seu empenho de intervir e modificar a visão de mundo corrente. Trata-se de uma passagem privilegiada da criação, algo naquele quadrante que o formalista Tynianov, ao analisar a evolução literária, classifica como “expansão inversa da literatura na vida social” (TYNIA NOV, 1973, p. 116.), ou seja, uma oportunidade em que a projeção de tipos, situações e expressões linguísticas, tornados signos literários, passam a ser reconhecidos como orientadores da compreensão da vida social.

Nesse sentido, o maior apelo da ficção da época, reconhecidamente de corte neorrealista, diz respeito à expressão da consciência de nossas disparidades regionais, mesmo porque, sem ser necessariamente regionalista, é produção que nasce vinculada a diferentes porções geográficas. Completa-se, assim, uma tendência de descentralização que, iniciada durante o romantismo, alcança foro de maturidade e contribui para o reconhecimento da diversidade brasileira. O correlato desse aspecto definidor é a força que a abordagem da alteridade alcança nas obras mais significativas do período. Em autores como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, por exemplo, o esforço para representar o outro chega mesmo a contaminar o plano da expressão, tornando-se marca definidora do estilo. De qualquer modo, esse apelo na direção do outro – do pobre, do esquisito, do falido, do discriminado – é traço relevante e constante no conjunto.

Esses traços definidores, que caracterizam “a expansão da literatura na vida social”, salientam também o caráter precursor do romance de 1930. Primeiro, em relação a seu próprio momento de criação e, posteriormente, no que tange às produções subsequentes. Antonio Candido, a propósito da inflexão

dessa atividade romanesca sobre o momento criador, salienta o papel decisivo que ela teve na compreensão de nosso atraso social. Ao observar que na América Latina a consciência do atraso é posterior à Segunda Guerra Mundial e somente se manifesta com clareza a partir da década de 1950, o crítico sublinha que cabe a este filão da literatura, “que sem ser regional, o é em boa parte”, o papel de “precursor da consciência do subdesenvolvimento” (CANDIDO, 1987, p. 160). No seu entender, “não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (CANDIDO, 1987, p. 160).

Entendemos que essa é, justamente, a principal herança deixada para as gerações seguintes. Caso traçássemos uma linha imaginária sobre o conjunto de nossa prosa de ficção, sublinhando as intersecções da matéria local em suas diferentes fases, certamente poderíamos afirmar que a força desmistificadora apontada por Candido, além de tornar singularmente moderna a narrativa produzida ao redor de 1930 (no sentido de evolução, de algo que se modifica por sair ou ser tirado do lugar), empresta-lhe uma condição paradigmática cujas consequências e desdobramentos se fazem sentir, ao menos, até o final do século XX.

Esta é a quadra de nosso neorrealismo, quadra em que a narrativa esquadrinha e problematiza com confiança tipos e situações de modo a conquistar um estatuto que aponta na direção da maturidade literária. A prova do vigor da fatura está no fato de que, nas décadas subsequentes a 30, encontramos vários registros desse estatuto de renovação. Se alinharmos como fator decisivo de maturidade a aludida “figuração do outro”, podemos concordar com o que afirma Luis Bueno a propósito do legado a que nos referimos:

é possível projetar [a figuração do outro] para discutir muitos dos elementos que fizeram do romance de 30 um passo decisivo de nossa tradição literária, cujos efeitos se espalham até hoje por toda a cultura brasileira. Do regionalismo de Francisco Dantas aos contos psicológicos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll. [...] Do romance político do período da abertura, que disfarça o interesse obsessivo em relevar a realidade com a sofisticação da narrativa intimista à canção popular engajada, que assume o caráter funcional da arte. (BUENO, 2006, p. 27)

Essa abordagem madura e irradiadora da alteridade também é assinalada através da reelaboração de uma referência frequente da ficção brasileira que vem desde os românticos. Referimo-nos à dicotomia letrado vs. iletrado. No século XIX, sob a marca do indianismo, essa bifurcação revela-se inicialmente na forma do par civilização-primitivismo e consagra a ótica da conciliação entre os dois elementos, ao modo do drama de costumes e do romance de aventuras com final feliz. Um pouco mais tarde, quando as narrativas passam a abordar a dificuldade ou a impossibilidade de consórcio entre as partes, o assunto ganha contornos trágicos e os finais se tornam mais complexos. Essa é a ótica que já encontramos entre os chamados sertanistas do final do romantismo, como Franklin Távora, Bernardo Guimarães e Visconde de Taunay.

Na passagem do século, Machado de Assis amplia o quadro de interesses contraditórios incorporando à trama, com renovado proveito, agentes como o arrivista, o abastado, o profissional de carreira e, sobretudo, a mulher geradora de impasse e conflito. Diante desse rol diversificado, modifica-se a função do letrado na composição. Agora, mais do que um



dos polos do enredo, ele passa a ser o próprio agenciador do discurso na condição preferencial do narrador de memórias. O molde dramático, ao gosto do romantismo, é substituído pela farsa e o choque entre letrado e iletrado, tão frequente na tradição anterior, incorpora-se ao próprio código da escrita e à forma geral de comédia com que passa a ser vista a sociedade.

No romance de 1930, o par readquire aspecto dramático, isto é, torna a ser modelado como núcleo gerador de tensão na narrativa, agora, porém, com dimensões sociais e espaciais dotadas de um grau de consciência e comprometimento poucas vezes experimentados anteriormente. Sua principal figuração é atestada pela constante presença do herói escritor que, em luta para cavar espaço próprio, defronta-se com meios que se modernizam sem resolverem devidamente o atávico problema do atraso social e econômico. Técnicas narrativas que, em Machado de Assis, servem para dissimular, alimentando uma visão transversal da sociedade em que a riqueza decorre da habilidade de juntar os pontos, são retomadas e reelaboradas pelo nosso neorealismo com engajamento social e sensibilidade popular.

Recorrente no conjunto, a questão do herói escritor ganha contornos particulares nas obras de Graciliano Ramos e Erico Verissimo. Em ambos, a posição autoral frequentemente se expressa por um protagonista cujo entrecho preferencial é a luta por se fazer ouvir e entender ante o atraso que o circunscreve e que, muitas vezes, limita sua própria visão de mundo. No fundo, ocorre a expressão de uma carência que se torna aguda para a intelectualidade do período na medida em que esta, de alguma maneira, toma consciência do compromisso social da arte. Antonio Candido, ao analisar esses aspectos, salienta a extensão alcançada pelo caráter transformador da política no período:

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período. (CANDIDO, 1987, p. 182)

O desafio verbalizado pelo herói escritor denuncia justamente essa dimensão de época, colocando-a como apanágio necessário da ficção. O exemplo de Erico Veríssimo, nesse particular, é elucidativo por tratar-se de um daqueles autores que desde cedo procura manter-se à distância dos extremos políticos em voga. Nem por isso, deixa de verbalizar constantemente em seus livros a problemática do comprometimento da arte. Já em *Olhai os lírios do campo*, que é de 1938, Noel, um de seus tantos personagens-escritores, depara-se com a questão e ouve da mulher, Fernanda, o princípio ético que pode ser lido como uma resposta do próprio autor, Veríssimo, à controvérsia que ronda o romancista. Afirma Fernanda: “Noel, quando se procura um livro não é para fugir à vida, mas sim para viver ainda mais; viver a vida de outras personagens, em outras terras, outros tempos. Ainda é o desejo de viver que nos leva para os romances” (VERISSIMO, 1973, p. 341).

Essa expressão do “desejo de viver” é o que se cobra do herói escritor. Ele precisa provar maturidade e, de preferência, repercutir a consciência, ainda que precoce, da matéria social. O mérito, no caso, deve decorrer mais do fato de a voz expressar a confiança ética do escritor na arte como força privilegiada de percepção da realidade. Isso não rende – nem poderia render –, é certo, uma necessária qualificação para a totalidade das obras que mimetizam uma tal situação, embora tenham sido

vários os autores do período que alcançam destaque e permanência. O mais importante é perceber como que, do ponto de vista da exploração da matéria local, a voz do personagem escritor deixa uma contribuição diferenciada. Por outro lado, a crença na função da obra não significa necessariamente fazê-la porta-voz de uma transformação à vista. Pelo contrário, estamos diante de uma estrutura narrativa cujo matiz social quase sempre se dá pela abordagem do impasse e da descontinuidade.

Como apanágio de estilo e impasse, outro exemplo da modelagem social da voz narrativa é o de Cyro dos Anjos e o seu *O amanuense Belmiro*. Publicado em 1937, o relato de obscuro escrevente consagra este que é tido como um livro crucial dessa expressão do eu em que o protagonista não se limita à sua biografia e a suas alterações íntimas. No ato da escrita do diário, o registro dos acontecimentos incorpora a observação/análise das personagens para tecer entrecos de memória e História, ou seja, refletir sobre uma existência, que, de alguma forma, dialoga com a situação de fatos decalcados de tempo e espaço experimentados pelo escritor.

Um dado fundamental trazido por Cyro dos Anjos é a conexão campo e cidade. No diário, a atmosfera onírica e fantasiosa da imaginação alimenta a mente urbana do narrador com a memória de antepassados forjados no mandonismo e na fartura de tradição agrária. A amplitude da realidade sócio-histórica, povoada por força de recordação, divide espaço com noções do cotidiano bizarro e prosaico onde habita o herói. A leitura do texto assinala, ainda, o caráter abstêmio do protagonista, algo que colide com a crescente exigência de alinhamento político-ideológico. O nó da trama radica justamente nesse impasse do herói entre a inviabilidade de alinhar-se socialmente e a dificuldade para evadir-se da situação que o cerca e oprime.

Mesma via de emergência de posicionamento histórico, caracterizada na situação do amanuense Belmiro, ganha outro patamar em *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo, cujo primeiro volume data do final da década seguinte. Romance rio, trilogia, lançada entre o final dos anos 1940 e a década de 1960, abrange um tempo histórico que demarca dois séculos da crônica brasileira vista pela ótica sul-rio-grandense. O movimento constante de sua estrutura consiste em subsumir o coletivo em direção ao individual, o que o torna referência obrigatória entre o moderno romance brasileiro. Uma das principais características da obra é o controle da tensão entre a moldura épica dos fatos narrados (que supõe um mundo grandioso, porém, fechado) e a abertura do detalhamento prosaico da existência (onde o sujeito mede suas diferenças e se reconhece na relação com o outro).

Pelo mesmo processo de analogia que, no livro, permite o trânsito constante entre universo familiar e situação geral da sociedade, a partir de *O retrato* (segundo tomo da trilogia) o clã Terra Cambará confunde sua sorte com as cartadas nacionais de políticos rio-grandenses integrados à Era Vargas. Essa é a fase em que surge Floriano, figura central de *O Arquipélago* (tomo final), personagem que leva mais longe, do ponto de vista da crise individual, a tensa relação entre passado e presente. Floriano é o sujeito que experimenta – e expressa – as profundas contradições impressas pelo getulismo no processo de modernização do Brasil e que, no final da trilogia, a despeito de toda uma longa tradição familiar, assume e vivencia as sérias dúvidas sobre o real sentido do estro guerreiro e heroico de seus antepassados.

Sua trajetória confunde-se com as razões que emprestam sustentação ao projeto da trilogia como um todo. Verissimo, de acordo com seu esforço de fazer passar decisivamente pelas personagens as ideias-chave que dão dinamismo à ação, concentra



nesse descendente mais jovem dos ancestrais rio-grandenses, a função de escritor, para que, do fundo de seus questionamentos e incertezas, surja como personagem-autor, de modo que criador e criatura se integrem em um empreendimento desde o início fadado a aproximar memória pessoal, armação ficcional e crônica histórica. A memória de Floriano, nesse ponto crucial do relato, está destinada a abrir o círculo em um movimento que deve ir das origens familiares à formação da comunidade, do limite regional à abrangência nacional, das angústias do indivíduo às dúvidas comuns a toda gente e a todo o tempo.

## 1. No meio do caminho, a História

Ao retomar o paradigma eleito por Georg Lukács (1966) ao cunhar o conceito de romance histórico, Frederic Jameson entende que mais do que dramática, a ficção espelhada no modelo de Walter Scott deve ser aproximada da tradição melodramática. Para o crítico, quando percebemos que o ficcionista escocês, no início dos oitocentos, soube urdir e organizar com competência os materiais históricos segundo a lógica de uma carga moral de vilões e heróis virtuosos, podemos compreender melhor o desdobramento posterior do gênero. Na visão de Jameson, o primeiro nome que legitimamente ultrapassa o ponto alcançado por Scott é George Eliot (pseudônimo utilizado pela escritora Mary Ann Evans), romancista inglês de meados do século XIX. Em sua novela histórica *Romola*, publicada entre 1862-3, Eliot busca neutralizar o conflito histórico e remover dele o dualismo ético que domina as versões consagradas do gênero. Para tanto, pontua o crítico norte-americano,

procura reencená-lo de tal modo que ele não mais veicule a carga moral de vilões e de heróis

virtuosos, mas avance em direção a uma diversa visão da história, uma visão ainda ética no sentido da obra posterior de Eliot, mas que, tal como nessa obra posterior, renuncie a qualquer conceito do mal em favor de uma concepção diversa e muito mais moderna. (JAMESON, 2007, p. 188)

Em lugar do melodrama afirma-se o que Jameson identifica, já sem mais recorrer a aproximações com a experiência consagrada pela dramaturgia, ao modo de uma espécie de romance moderno *tout court*. Trata-se de uma forma de arranjar a matéria narrada, onde a dinâmica da história cumpre papel importante, embora de mais difícil precisão:

a originalidade de George Eliot [...] reside em ter interiorizado essa dupla adesão [vilões vs. heróis virtuosos] sob a forma daquela autodissimulação e daquela autojustificação íntima que tempos depois Sartre irá chamar de *mauvaise* foi (má-fé) e que é uma das principais conquistas psicológicas da obra posterior de Eliot. (JAMESON, 2007, p. 189)

Jameson alerta para a nova função que as versões não convencionais da experiência passam a ter para o romancista e sublinha a importância decisiva de Stendhal e Tolstói na solidificação dessas mudanças. Não se trata de esquivar-se do convencional como matéria narrativa. A diferença está em que, ao invés da ênfase ao impulso melodramático, o convencional proporciona equidistância e discrição. É aí que entra a má fé, conceito tomado das reflexões existencialistas de Sartre (2001); má fé no sentido daquilo que surge de assalto cada vez que um indivíduo nega a consciência sobre seus atos e cai no paradoxo de que, em nenhum momento, en-

quanto ser consciente, pode deixar de ter consciência de si.

Na ficção pós-Eliot, distingue-se a economia de índices e símbolos discursivos, de modo a evitar que determinada cena fique a descoberto para o desdobramento posterior do enredo. O problema passa a se aguçar e renovar a percepção daquilo que cumpre designar como o “singular” e não mais como o “individual”, o que, nas palavras de Jameson (2007), “lança a realidade em plena multiplicidade” (p. 194).

Pensadas sob a ótica do romance histórico, logo se percebem os impasses colocados para o gênero pelas novas formas de percepção da realidade. Na medida em que os antigos símbolos narrativos familiares e convencionalmente unificados cedem lugar a entidades singulares que podem ser infinitamente subdivididas e substituídas pela fragmentação, como enseja Jameson, o senso de realidade deixa de ter uma orientação geral – histórica – e cai na submissão de uma multiplicidade (quase) anônima.

A excelência – e a dose renovadora – que o romance histórico alcança em uma obra como *Guerra e Paz*, conforme Jameson, está no fato de que ela reflete o esforço de Tolstoi em dar uma ordem ou um fim à incompreensibilidade do múltiplo que, a contrapelo desse esforço, é o grande motor do relato. No romancista russo, essa força desintegradora das imagens a custo ultrapassa o inominável da variedade para se alocar entre os motivos maiores da arquitetura de guerra e da mística de povo. Enfim, para ganhar um rumo e um destino palpáveis, de acordo com o senso existencial do tempo e da realidade. Nesses termos, a novidade que Tolstoi afirma para o gênero está no fato de que as referências que surtiam efeito de certeza e segurança, na tradição anterior, passam a conviver com assertivas de dúvida e suspeita.

Ainda não estamos aqui ante aquela multiplicidade que perde qualquer senso ou centro unificador. Isso ainda terá de

esperar pela vanguarda modernista e dela Jameson dirá que é hostil a qualquer formulação do gênero romance histórico. Resta, então, na perspectiva do crítico, reconhecer que a história, doravante, fica restrita ao círculo das narrativas que assumem o múltiplo como fato consumado. Para isso, precisam recorrer preferencialmente aos campos da similitude ou da paráfrase (realismo mágico, paródico, irônico, etc.) de modo a se adequarem ao esfacelamento da história, já agora reconfigurada em uma chave que o autor classifica como pós-moderna.

Mas fiquemos com Tolstoi e com suas dúvidas “modernas”, pois é justamente essa a linha que nos afigura mais adequada para reforçar nossa posição a respeito da importância do gênero ficção histórica para o nosso neorrealismo. Parece-nos bastante razoável, por exemplo, aproximar a pintura de caracteres conflituosos feita por nossos ficcionistas dos anos 1930 – bem como, dos lustros imediatamente posteriores – daquele apelo ao múltiplo que desambienta encontrado no autor russo. Vinda desse já citado apelo renovador do romance, essa é a força que permite recodificar a antiga matéria telúrica, que nos oitocentos contribuíra exaustivamente para a busca da afirmação da cor local. Reavivada em termos problemáticos – ao abandonar, de vez, os recortes ingênuos e pitorescos – ressurgiu sob a ordem de um espaço em transformação, representado tanto por emergentes realidades urbanas como por antigas ordens rurais.

É assim que, no pós-1930, persiste esse que talvez seja o reflexo mais visível daquela dúvida desintegradora, marca irredutível do romance moderno de acordo com o juízo de Frederic Jameson. Ou seja, a angústia que ronda o romancista e, ao mesmo tempo, fornece combustão à sua obra. Do embate com incertezas e buscas alimenta-se tal narrativa, veio fértil que, no caso do Brasil, sob a renovação da perspec-



tiva histórica do escritor, pode reinscrever as sendas de páginas ficcionais fadadas, enfim, a permanecerem e frutificarem.

No pós-1960, essa renovação da perspectiva histórica ganha novos contornos através de projetos de fôlego, muitos deles empenhados em revisitarem temas brasileiros. São os casos, por exemplo, de *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e de *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. Lançados, respectivamente, no início e no final de grave crise política e institucional, os dois exemplares retomam diretamente e exploram de modo amplo, signos reconhecidos e consagrados pela tradição das narrativas de identidade. O que neles se percebe é menos a recorrência das técnicas biográficas e memorialistas, embora estas aí apareçam em alguma medida, e mais a verticalização de sintagmas identitários. O regional retorna em ambas como *locus* necessário e natural à releitura de signos de origem a destacar-lhes determinações de forte apelo à memória cultural.

O cruzamento, o conflito e a mistura de estratos humanos como o imigrante estrangeiro, o migrante regional, o negro e o indígena, bem como, o trânsito de espaços geográficos exóticos e míticos aparecem como orientações necessárias em *Quarup* e em *Viva o povo*. Um pouco como um reordenamento de época, esse mesmo apelo localista ganha, em seguida, o reforço de um matiz autobiográfico. Essa é a linha por onde surge e se afirma a obra de Milton Hatoum, outro autor destacado na releitura de signos originários. Em títulos como *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), o regional retorna, eivado pela memória e pelo drama familiar, e a matriz moderna da narrativa avança para a virada do século XXI. Reconhecida como sequência amazônica, na obra do autor, a tópica sertão/cidade destaca a longa e incansável peculiaridade do narrador-memorialis-

ta. A técnica direciona, nesta empreitada, o fluxo da história para o relato segmentado do passado. Cultura étnica e traço geográfico confundem-se com a biografia/memória da voz que se esbate entre a devassa do espaço de uma natureza feérica e a acusação de seus persistentes condicionantes históricos.

## 2. (A título de) conclusão

A produtividade do par memória/História, tendo em conta a longa série informada por semelhante recurso, permite salientar o eito de subjetividade, a constante problematização regressiva da consciência do eu narrador/protagonista no curso da ficção brasileira. A percepção de fases históricas e a inequívoca ênfase às diversidades étnicas, linguísticas e geográficas encontram campo fértil na transfiguração discursiva de uma estética vocacionada ao apelo confessional de biografia. Seguindo Maurice Halbwachs (2008), naquela linha de compreender que a memória coletiva se constrói a partir de quadros sociais, dentro de uma temporalidade que a formata e estrutura ancorada em lugares e grupos, podemos afirmar que o *modus operandi* das narrativas em tela reforça, simultaneamente, uma realidade material e uma realidade simbólica.

Escritor e leitor aproximam-se no exato ponto da comunhão de um esforço inquietante de conhecimento advindo de uma modernidade desestabilizadora que, a custo, acomoda-se ante as formas arcaicas de existência. Referimo-nos ao processo de modernização periférica de longa trajetória na realidade brasileira, responsável, no curso do século XX, pela rápida transferência das populações do campo para a cidade, do interior para as capitais, das áreas rurais para as zonas urbanas, cada vez mais ocupadas e conflituosas. O contrato

com o leitor assegura o prolongamento de expressão narrativa reveladora de um sentimento carregado de ambiguidade que testemunha a persistência de formas coladas à incontornável intuição de atraso que, como ensina Antonio Candido (1989), autentica, *ab initio*, nossa percepção de moderno.

A insistência no herói escritor, que luta contra o acanhamento do meio em sua crise de afirmação, é a expressão de um ponto decisivo da problemática da consciência histórica e, no limite, da reelaboração do romance histórico como gênero. Atrás sugerimos que, com Machado de Assis, nossa ficção experimentara a elaboração da história como farsa, ao contraste do realismo social ou neorrealismo da produção de 1930, o que não elimina a importância de Machado como o autêntico inspirador de uma dotação actancial singular: a da personagem que sofre a ação cujo motor está nos eventos que a submergem como tal. Esse talvez seja o mais visível reflexo da dúvida desintegradora que ronda o romancista e, ao mesmo tempo, fornece combustão à sua obra. Do seu embate com incertezas e buscas nasce esta arte, veio fértil que, sob a renovação da perspectiva histórica do escritor, reforça e reenquadra a trajetória da narrativa na vida social.

## Referências

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140 e ss.

HALBWACHS, Maurice. *La topographie légendaire des évangiles em Terre Sainte*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível?. Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 77, março de 2007.

LUKÁCS, Geog. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2001.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

VERISSIMO, Erico. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Globo, 1973.

**02**

Tomás Santa Rosa, multiartista

Francieli Borges

Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956) é uma figura incontornável quando tratamos de diversos assuntos que envolvem a cultura brasileira da primeira metade do século XX. Ele foi fundamental na consolidação do mercado editorial, na institucionalização das artes visuais, na modernização das artes cênicas, e nos debates acerca do ensino das artes, no papel dos museus e das escolas para a formação dos brasileiros. Apesar dos esforços de recuperação de seu trabalho, com destaque para sua atuação como capista (BUENO, 2015), designer (CARDOSO, 2005; LIMA; FERREIRA, 2005) ou cenógrafo (DRAGO, 2012; 2015; SÁ, 2015; SOUZA, 2021), a bibliografia tende a cindir sua trajetória, tornando difícil compreender a unidade das concepções do artista a respeito de seu próprio trabalho. Tais lacunas foram observadas no período em que desenvolvi minha pesquisa de doutoramento, junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, a respeito dos romances de Graciliano Ramos, em diálogo com suas capas, em variadas edições feitas por Santa Rosa, e como elas forneciam suas próprias leituras acerca das referidas obras ficcionais:

Nesta pesquisa, as obras de Graciliano Ramos e Tomás Santa Rosa estão em perspectiva. De um lado, Graciliano Ramos, cujos livros foram amplamente debatidos pela crítica como “obra regionalista”, “romance social” ou “romance da “seca” – é ponto pacífico que o autor explorou tais temas e escreveu enquanto estas nomenclaturas circulavam, mas parecem acertados os esforços para encontrar ainda outros elementos em seus romances, algumas vezes confrontando a crítica estabelecida, outras vezes, corroborando-a. De outro lado, Tomás Santa Rosa, enquanto artista empregado no mercado editorial, portanto um



agente no meio literário, além de leitor em posição privilegiada, sugerindo sentidos de leitura através das suas imagens. Consideramos que a atividade de Santa Rosa foi importante não apenas para a história do livro no Brasil e para a história do design, como também para a área dos estudos literários, na qual não havia sido suficientemente abordada. (BORGES, 2021, p. 31-32)

Diante dos hiatos sobre Santa Rosa percebidos no período do doutorado, surgiu o texto aqui apresentado, que reflete o estado da arte a seu respeito, além de fornecer pistas da compreensão do multiartista acerca das variadas linguagens nas quais ele se manifestou, assim como as ideias que guiavam seu projeto interdisciplinar enquanto artista e intelectual ou, em suas palavras, como “artista intérprete”.

“Vi hoje uns desenhos admiráveis que o Santa vai mandar para o mesmo concurso de coisas infantis”, escreveu Graciliano Ramos em carta para a esposa, Heloisa Ramos, em 14 de janeiro de 1937 (RAMOS, 1984, p. 173). Nessa mensagem, o escritor faz referência ao envio do livro *A terra dos meninos pelados* ao concurso do Ministério da Educação daquele ano, pelo qual viria a receber o Prêmio de Literatura Infantil. Em sua opinião, “os meus meninos não valem nada diante das figuras do nosso amigo, um circo de cavalinhos formidável. Formidável” (RAMOS, 1984, p. 173). Tomás Santa Rosa Júnior também recebeu o prêmio, no mesmo concurso, pela obra *O circo*, com seu texto e suas ilustrações, publicado em 1939. O livro não foi reeditado e é praticamente impossível consultá-lo.

Dezenove anos depois, Carlos Drummond de Andrade dedicou poema a Santa Rosa. “A um morto na Índia”, originalmente publicado em 1956, trata da obra do ilustrador em três linguagens diferentes: retratos, capas e murais:

Que retrato de ti legas ao mundo?  
Se são tantos retratos, repartidos  
na verlainiana máscara, profunda  
mina de intelecções e de sentidos?

Meus livros são teus livros, nessa rubra  
capa com que os vestiste, e que entrelaça  
um desespero aberto ao sol de outubro  
à aérea flor das letras, ritmo e graça.

Os negros, nos murais, cumprem o rito  
litúrgico do samba: estão contando  
a alegria das formas, trismegisto  
princípio da arte, a um teu aceno bran-  
do. (ANDRADE, 2017, p. 17-18)

A versatilidade de Santa Rosa, “trismegisto princípio de arte”, na percepção de Drummond, também foi notada em outro tributo após sua morte precoce. Rubem Braga, menos lisonjeiro, consolida certa apreciação a respeito do artista. No texto intitulado “Santa”, publicado em 30 de novembro de 1956, no *Diário de Notícias*, o cronista afirma que

Vendo os desenhos e mais umas coisas dele fiz uma profecia – ali estava o grande pintor do Brasil. Não estava: Santa Rosa nunca chegou a ser o grande pintor que ameaçava, e mesmo seu desenho haveria de ficar com um não sei o quê duro e seco. Não é que ele não prestasse atenção à arte: ele prestava atenção a tudo, era um boêmio metucioso. Lembro-me de como trabalhava com Portinari aprendendo técnicas. Mas Santa se espalhava demais. (BRAGA, 30/11/1956)

Assim, Braga fixou juízos que marcaram a recepção de Santa Rosa nas décadas após sua morte: um artista com traço apressado; “técnico”, mas não “artístico”; boêmio, excessivamente disperso, faltando-lhe a unidade e a personalidade necessárias ao reconhecimento de um artista por direito próprio. Quem é o “Santa”, porém, que personagens tão importantes da cultura brasileira, em especial para os estudos literários, como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga, para nos atermos somente aos supracitados, se referem com afeto, admiração e às vezes reprovação, mas sempre como um dos seus?

Tomás Santa Rosa Júnior nasceu em João Pessoa, na Paraíba, em 1909. Integrou a chamada Roda de Maceió junto de outros artistas, tendo se estabelecido, em 1932, no Rio de Janeiro, então capital política e cultural do país. Santa Rosa se tornou figura incontornável quando o assunto é a consolidação do mercado editorial brasileiro, em colaboração, como capista, com a Livraria José Olympio Editora (BUENO, 2016), responsável pela difusão das maiores tiragens da literatura brasileira até então (HALLEWEL, 2017); portanto, ele também é uma espécie de pioneiro quando se trata de design brasileiro (CARDOSO, 2005; LIMA; FERREIRA, 2005), ainda que o próprio conceito tenha surgido por volta da década de 1960, anos depois de sua morte.

Além de atuar como pintor e muralista, junto de Candido Portinari, também foi importante na contextualização da sociabilidade literária no país, em especial no fluxo de autores nordestinos para o Rio de Janeiro, sobretudo ligados ao Romance de 30, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Aurélio Buarque de Holanda. Obteve, ainda, destaque na cenografia teatral no país, sendo um dos primeiros colaboradores no Teatro Experimental do Negro, surgido em 1944, junto de Abdias Nascimento. Co-

laborou nos debates acerca do ensino, da função dos museus e da importância dos espaços e meios de circulação cultural no Brasil da primeira metade do século XX. Faleceu em 1956, na Índia, enquanto participava da Conferência Internacional de Teatro como representante oficial do Estado brasileiro.

Santa Rosa é mais conhecido por sua contribuição à história do livro no Brasil, cuja atuação o tornou, na avaliação de Laurence Hallewell, “responsável, quase sozinho, pela transformação estética do livro nos anos de 1930-1940” (HALLEWELL, 2017, p. 512). Como demonstramos, ele também deixou sua marca em diversos campos da cultura e da intelectualidade brasileiras. Apesar disso, sua obra é considerada “menor”, e em avaliações à época, como a sobredita, de Rubem Braga, e mesmo nas mais recentes, ele ocupa uma posição marginal. Sua trajetória permanece, até o presente, não apenas desconhecida em extensão, como pouco avaliada, sobretudo nos termos em que o próprio artista a concebera. Noções fundamentais a respeito de sua atuação, da situação do artista no mercado editorial, do papel da produção e da educação estéticas na modernidade, ainda, da importância de museus e instituições culturais no avanço social do Brasil, todos temas abordados por Santa Rosa em seus escritos e que o inseririam como participante ativo dos debates de época, têm sido, em certo sentido, negligenciados pelos trabalhos que mencionam as facetas de sua obra.

Vale citar um exemplo recente: a exposição “Mário de Andrade: duas vidas”, dentro da programação de 2024 do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Mário de Andrade, que é abordado a partir de uma perspectiva *queer*, tem expostas 85 obras do acervo que constituiu durante a vida, 54 delas sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 31 das quais expostas pela primeira

vez – duas delas são ilustrações de Tomás Santa Rosa para a Revista Acadêmica (1936), intituladas “Cabeças masculinas”. Uma delas sem autoria atribuída no catálogo da exposição, evidenciando a ausência de categorização mais sistemática. Em uma rápida busca no catálogo do IEB, é possível identificar cerca de 81 referências a Santa Rosa, sobretudo aquelas salvaguardadas no Acervo Mário de Andrade, este último, autor de proa do modernismo paulistano, exaustivamente abordado nesta e em outras instituições do país e exterior. Novamente, Santa Rosa é referenciado junto de “figuras centrais para se pensar o passado, presente e futuro do país” (S/A, Catálogo MASP, 2024, p. 6). Devemos um merecido protagonismo ao “pai do livro moderno”.

E podemos citar ainda outro exemplo: em meio às efemérides do centenário da Semana de Arte Moderna, o nome de Santa Rosa voltou às vitrines das livrarias na edição fac-similar de *Macunaíma*, de Mário de Andrade (2022), cuja segunda edição, datada de 1937, contou com o projeto gráfico assinado por Santa Rosa. Ainda que bem vinda, essa renovada apreciação do artista tende a confirmar seu estranho estatuto, já que seu nome aparece apenas em orelhas de livros de outros autores. Nesse sentido, a obra de Santa Rosa tem sido objeto de diferentes resgates, que apesar de relevantes, tendem a cindir sua produção de acordo com a linguagem na qual ela se efetuou.

O conhecimento de Santa Rosa “capista” foi consideravelmente expandido com a publicação, em 2015, de *Capas de Santa Rosa*, de Luis Bueno, professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Paraná. O livro supre, em partes, a lacuna deixada por Cássio Emmanuel Barsante (1993), que trouxera um catálogo das capas que o artista realizara para a Livraria José Olympio Editora. O livro de Barsante, que teve apenas uma edição, encontra-se há muito esgotado e é relativamente

inacessível, com exceção do catálogo das bibliotecas de algumas instituições de pesquisa de ponta no país. Em seu estudo, Bueno incluiu um anexo com as capas de Santa Rosa localizadas entre os anos de 1933 e 1957, não apenas para a José Olympio.

Mais importante, no entanto, o livro de Bueno também contribuiu para reabilitar a figura de Santa Rosa na posição de capista, principalmente ao enfatizar a continuidade dos projetos gráficos de autoria do artista, como na Coleção Documentos Brasileiros, da José Olympio, cuja coerência nas escolhas editoriais e repetição de motivos sinalizam sua posição como pioneiro do design de livros no Brasil, recepção que abordaremos. Bueno seguiu a proposta de interpretação de Antonio Candido (1992, p. 94-95), que considerou a capa que o artista fez para *Caetés*, de Graciliano Ramos, uma espécie de “leitura”, uma interpretação do romance difundido no início da década de 1930.

A percepção de Santa Rosa “leitor” das obras às quais se dedicou a ilustrar foi ampliado por Francieli Borges (2019; 2022), além de ter sido, posteriormente, objeto de artigo de Maria do Rosário Alves Pereira (2021). No primeiro caso, a autora destacou o papel de Santa Rosa na conformação dos paratextos (GENETTE, 2009) que condicionaram a recepção de obras importantes do modernismo brasileiro e do Romance de 30, além do pensamento social brasileiro, como no caso de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, publicados na Coleção Documentos Brasileiros, ou livros de literatura estrangeiras traduzidos e publicados no Brasil. Em especial, na tese de doutoramento de Borges, foi destacada a reciprocidade entre a obra de Graciliano Ramos e a de Santa Rosa, de modo que o segundo contribuiu para a construção dos sentidos da produção do primeiro.

Nos últimos anos, Santa Rosa encontra-se em meio à revisão da história do mercado editorial brasileiro e da história



do livro no Brasil, muitas vezes em consonância com o resgate do design gráfico. Tais estudos têm relacionado o desenvolvimento do objeto-livro, por meio da atualização das técnicas e equipamentos tipográficos, assim como novas estratégias de vendagem, com a modernização do ambiente urbano brasileiro verificada entre as décadas de 1920 e 1950, intervalo de atuação do artista. Assim, não apenas Gustavo Sorá (2012) aprofunda o estudo inaugural de Laurence Hallewell (2017) sobre a história do livro no Brasil com o enfoque na atuação da Livraria José Olympio Editora, como também a intersecciona com a história da sociabilidade literária no período. Junto disso, outros autores, como Rafael Cardoso (2005), Edna Lúcia Cunha Lima e Márcia Cristina Ferreira (2005), no livro *O design brasileiro antes do design*, destacaram o papel de Santa Rosa no avanço dos aspectos gráficos e materiais da produção de livros no Brasil, com particular ênfase para sua atuação na década de 1930. Segundo Lima e Ferreira, os projetos de Santa Rosa nesta década apresentam “um frescor notável, com capas coloridas, alegres e sem uma estrutura rígida [...]. Apresentavam uma apurada aplicação das técnicas gráficas disponíveis e uma diagramação que privilegiava a legibilidade” (LIMA; FERREIRA, 2005, p. 208). Estudos mais recentes, como aqueles de Carla Fernanda Fontana (2021; 2022; ver também FONTANA; FARIAS, 2019) sobre a Livraria José Olympio Editora, e de Sílvia de Moraes Zeni (2019), sobre a Livraria Martins Editora, tratam de outros espaços da produção e comércio de livros no Brasil, como em *A modernidade impressa*, de Paula Ramos (2016), acerca da Livraria do Globo, em Porto Alegre, consolidaram os estudos sobre a história do design editorial no Brasil, inclusive com ramificações por teses e artigos publicados no exterior e/ou em língua estrangeira, caso de estudo de Max Seawright

(2017) sobre a ilustração literária no Brasil ou o artigo informativo de Gabriela Pellegrino Soares (2019) sobre o mercado editorial brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950. Uma vez mais, Santa Rosa é uma referência, embora os estudos dedicados exclusivamente a sua obra e atuação permaneçam escassos.

É significativo, portanto, que a apreciação de Santa Rosa enquanto “pioneiro” do design gráfico do país na primeira metade do século XX seja feita às expensas de sua avaliação enquanto artista – e, vale enfatizar, ainda faltam estudos que cataloguem, contextualizem e interpretem a produção visual de Santa Rosa dispersa em arquivos, museus e instituições de renome no país. Nesse sentido, a valorização da figura de Santa Rosa na história do design tende a ratificar a subordinação das “artes aplicadas” e seus interesses comerciais, aos quais Santa Rosa supostamente obedecia, à produção artística do modernismo brasileiro, de maneira geral. Referências a Santa Rosa enquanto personagem relevante do meio artístico de meados do século XX no Brasil normalmente são feitas às pressas, não obstante sua atuação na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RUSSEL; CASPARY, 2021), seu papel enquanto idealizador do Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da FGV, em 1946 (FONTANA, 2019; KERN, 2019), ou o fato de ter atuado na comissão julgadora da 3ª Bienal de São Paulo, em 1955.

Santa Rosa, por vezes, é mencionado ou representado em fotos junto de nomes proeminentes do cenário artístico do período, como Cândido Portinari e Di Cavalcanti, chegando a ser homenageado por Iberê Camargo, artistas que, apesar de também terem se dedicado a linguagens “comerciais” ou “aplicadas”, como Santa Rosa, não são julgados como tal, mas por sua importância na história do modernismo artístico brasileiro. O resultado é a retomada da cisão entre técnica e talento,

ilustração e arte, que Santa Rosa tanto se esforçou por desfazer.

Para encerrar essa revisão da bibliografia recente sobre Santa Rosa, é necessário mencionar sua recuperação para a história do teatro brasileiro. O tema já fora objeto do estudo pioneiro de *Cássio Emmanuel Barsante, Santa Rosa em cena*, publicado originalmente em 1982, mas tem sido retomado na última década. Assim, Niuxa Dias Drago (2012; 2015) e Luiz Henrique Sá (2015) mencionaram o papel de Santa Rosa na modernização do teatro brasileiro, o que foi retomado por Bruno Maciel Souza (2021) em sua dissertação de mestrado sobre *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, cuja primeira encenação teve cenários de figurinos assinados por Santa Rosa. Junto disso, a atuação de Santa Rosa no Teatro Experimental do Negro foi estudada por Fausto Viana (2023), ao passo que já havia sido mencionada nos artigos de Andreina Vieira dos Santos (2021) e Luís Madureira (2022). Sabemos que Santa Rosa também produziu cenários para Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, sem que, contudo, tenhamos análises mais específicas a este respeito.

O entendimento da vida e obra de Santa Rosa por meio dos debates sobre racialidade e dos espaços dedicados à produção de artistas negros também foi a chave para a leitura biográfica conduzida por Thiago Brandão Silva (2019; 2021), que definiu Santa Rosa como artista afro-paraibano. O estudo da biografia de Santa Rosa também já havia sido feito por Rildo Ferreira Coelho da Silva (2019), cuja pesquisa tem o mérito de revelar a correspondência do artista com o médico e crítico de arte José Simeão Leal (1908-1996).

Apesar das referências a Santa Rosa na bibliografia recente, percebemos a repetição de uma série de rupturas. Santa Rosa é “capista” ou “designer” ou “cenógrafo”, julgado por sua dedicação às “artes aplicadas”. Quando sua obra escrita é resga-

tada, como feito por Brandão (2021), pouca relação é feita com sua produção visual, independente da linguagem ou meio na qual se expressou. Há lacunas a respeito da continuidade e coerência da produção de Santa Rosa, que forneceu pistas, que têm sido sistematicamente ignoradas, em *Roteiro de Arte*, sobre o próprio entendimento de tradições artísticas e intelectuais brasileiras, mas não só. Dentre as diferentes facetas de Santa Rosa, sua produção escrita é certamente aquela que tem menos atenção dos estudos recentes. Isso é explicitado pela rara circulação de seu *Roteiro de Arte*, editado em 1952 pelo então Ministério da Educação e Saúde. Também não há reedição. Junto disso, Santa Rosa é autor de uma série de textos de opinião, ensaios e posicionamentos críticos a respeito de variados assuntos, ainda sem levantamento ordenado, tratando de temas como a situação da literatura brasileira e do mercado editorial, as artes dramáticas e sua relação com as artes visuais, e o papel do artista e do intelectual no Brasil, em particular, e no mundo moderno, no geral.

Sobre a Semana de Arte Moderna e seu legado imediato, Santa Rosa escreveu, em *Roteiro de Arte*, que

No momento em que nos chegaram os rumores dessa revolução estética trazida por Graça Aranha e depois afirmada pela presença de Marinetti, vivíamos o ano de 1922. Já 12 anos haviam passado desde as primeiras pesquisas europeias. Já com 12 anos militantes, a Arte Moderna possuía a sua heroica histórica. O poderoso brotar essa corrente de pensamento alternava a órbita das artes, dava-lhes uma sincronização estranha, dissonante aos primeiros espectadores, alegre e combativa aos que participavam da ofuscante aventura,

completando que “Esse monstro, a Arte Moderna, é o retrato

da nossa era. E, o que para muito se assemelha a uma pérfida zombaria, terá, historicamente, o seu justo lugar, pois cada criação desse espírito artístico, atormentado pelas contradições do mundo, vale por uma crucificação” (SANTA ROSA, 1952, p. 21). Nesta passagem, percebemos que Santa Rosa refletiu sobre as correntes intelectuais às quais estava vinculado.

No mesmo livro, Santa Rosa considerou a ilustração enquanto arte autônoma da maior importância, exigindo que nela fossem trabalhadas “as formas de expressão literária que se pretendem exprimir através da plástica”, com particular atenção para “extrair as nuances psicológicas do texto” (SANTA ROSA, 1952, p. 32). A ilustração de capa foi um recurso poderoso de comunicação da nova literatura que se fixava, assim como forneceu unidade projetual às editoras, outra ferramenta de conquista de fidelidade do público leitor. “Assim é que o mercado editorial”, segundo Rafael Cardoso, “chegou a meados da década de 1930 com um novo patamar de expectativas para a aplicação do design gráfico no projeto dos livros” (CARDOSO, 2005, p. 192). Para Santa Rosa, no entanto, a ilustração não estava relacionada apenas a preocupações comerciais. Como ele afirma,

Fundamentalmente, a aparência de uma arte subordinada se esboça. Em verdade, a inspiração que se reduz aos limites de um texto determinado se produz através de outrem e nasce na verdade alheia. É, pois, de um tema dado, que um ilustrador terá de realizar a sua obra, fixando com a força de sua personalidade os elementos sugeridos. Neste trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia desta arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as artes do contraponto. (SANTA ROSA, 1952, p. 25)

Santa Rosa considerava a ilustração uma arte feita em conjunto com o autor do livro, resultado da capacidade do artista de aliar técnica e inteligência no entendimento de uma obra que, apesar de alheia, passava a imprimir também sua marca – daí a importância desta análise para novas chaves de leitura dos textos literários. Não é à toa, portanto, que afirma que “os maiores artistas do nosso tempo, também, se têm dedicado à arte de ilustrar: Picasso, Rouault, Matisse, De Chirico, Chagall, Portinari têm contribuído para o renascimento do livro moderno, cruzada empreendida na Inglaterra, pelo grande William Morris” (SANTA ROSA, 1952, p. 42).

Tudo isso fez parte de uma avaliação da necessidade da educação estética do público por meio do acesso a obras de arte, mas também a partir de objetos culturais. Como avaliou em *Roteiro de Arte*, “Museu e Escola se completam”; no Brasil, entretanto, ambas “estão unidas na desordem, no mesmo serviço de deseducar, no mesmo marasmo improdutivo, na mesma tarefa de impingir uma ação nula, que não corresponde às necessidades da juventude ávida de instrução” (SANTA ROSA, 1952, p. 24). Enquanto isso, porém,

Felizmente, em nossa época, e em nosso meio, a imprensa nos facilita a prática do *métier*, num trabalho quotidiano, intensivo, comunicativo, em que o público está intimamente ligado, seguindo-nos de perto, constatando os nossos progressos, e também nossas falhas. (SANTA ROSA, 1952, p. 29)

Dentro disso, inclui-se “o milagre do livro, milagre da continuidade, da preservação, da participação, da comunhão de ideias e sentimentos, chamas vivas do espírito humano” (SANTA ROSA, 1952, p. 35). O livro, para Santa Rosa, foi uma



ferramenta a serviço da educação do povo, inserindo-o em uma série de debates sobre a modernização do sistema educativo, da instrução pública e da circulação cultural no país.

Se considerarmos a centralidade de sua contribuição para a cultura brasileira no século XX, com destaque ao caráter interdisciplinar de suas próprias teorizações a respeito de sua produção enquanto autor, ilustrador e cenógrafo, podemos evidenciar seu trabalho em diálogo com os debates de sua época, além de reavaliá-la a partir dos estudos recentes sobre os modernismos brasileiros e o Romance de 30, a sociabilidade literária e o mercado editorial, a institucionalização das artes no país e as mudanças políticas e sociais que afetaram o Brasil no seu processo de modernização.

“O que poderá ser a arte produzida em tal tempo?”, perguntou o artista, “que espécie de reações emocionais pode ter a sensibilidade afinada do artista numa tensão tão angustiosa?” (SANTA ROSA, 1952, p. 13). Refinar e sugerir respostas a essas perguntas, a partir do que o próprio Santa Rosa formulou, talvez seja a necessária revisão interdisciplinar dos sentidos que o nosso tempo exige.

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A um morto na Índia”. In: \_\_\_\_\_. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 17-18.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. Edição fac-similar da 2ª edição originalmente publicada em 1937.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 1993. \_\_\_\_\_. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.

BORGES, Francieli. *Graciliano Ramos e Santa Rosa: palavra e imagem em perspectiva*. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFSM, 2022, tese de doutorado.

\_\_\_\_\_. Ler a palavra e a imagem nos romances de Graciliano Ramos e nas capas de Tomás Santa Rosa. *Linguagens & Cidadania*, Santa Maria, vol. 21, n. esp., p. 1-12, jan./dez. 2019.

BRAGA, Rubem. “Santa”. *Diário de Notícias*, 30 de novembro de 1956.

BUENO, Luís. *Capas de Santa Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1992.

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 160-196.

DRAGO, Niuxa Dias. *Cenografia e luz: a modernização do tea-*

tro brasileiro por Ziembinski e Santa Rosa. *Encontro de História da Arte da UNICAMP*, n. 11, 2015, disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/13493>>.\_\_\_\_\_. O viés expressionista da cenografia de Santa Rosa: entre escadas e efeitos luminosos. *O Percevejo*, vol. 4, n. 1, p. 1-20, 2012,

FONTANA, Carla Fernanda. Capa arquivada: subsídios para a história do design editorial brasileiro na Coleção José Olímpio da Biblioteca Nacional. *Transverso*, ano 10, n. 12, p. 303-326, dez. 2022.

FONTANA, Carla Fernanda. O Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da FGV e o Ensino da Gravura como Arte Aplicada – Rio de Janeiro, 1946. *ANAIS do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design (2018)*. São Paulo: Blucher, 2019, disponível em: <<https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-curso-de-desenho-de-propaganda-e-de-artes-grficas-da-fgv-e-o-ensino-da-gravura-como-arte-aplicada-rio-de-janeiro-1946-29907>>.

FONTANA, Carla Fernanda. *Padrões e variações: artes gráficas na Livraria José Olympio Editora, 1932-1962*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Design/USP, 2021, tese de doutoramento.\_\_\_\_\_; FARIAS, Priscila Lena. A linguagem gráfica das capas de coleções da Livraria José Olímpio Editora no decênio de 1930: uma análise baseada em princípios do design da informação. In: FADEL, Luciane Maria *et al.* (Orgs.). *Proceedings of the 9th CIDI and 9th CONGIC*. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI, 2019.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: EdUSP, 2012.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Antonio Bento e o curso de Artes Aplicadas da FGV: uma polêmica. *XIV Encontro*

de *História da Arte* – UNICAMP, disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3396>>.

LIMA, Edna Lúcia Cunha; FERREIRA, Márcia Christina. “Santa Rosa: um designer a serviço da literatura”. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 197-232.

MADUREIRA, Luís. Theatre, Négritude and the Performative Unmasking of Brazil’s “Blackface Modernism”. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 2nd Series, vol. 10, p. 213-239, 2022.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. Paratextos e edição: capas de Santa Rosa, leitor perspicaz do texto literário. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 31, n. 1, p. 145-168, 2021.

RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Paula. *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo*, Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

RUSSEL, Emmanuele; CASPARY, Gabriela. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Maria Martins e a institucionalização da arte moderna no Brasil. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 41, p. 183-207, maio de 2021.

SÁ, Luiz Henrique. Cenografia Brasileira: notas de um cenógrafo. *Theatre and Performance Design*, vol. 1, issue 1-2, p. 196-199, 2015.

SANTA ROSA, Tomás. *Roteiro de Arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

SANTOS, Andreina Vieira dos. How To Perform Blackness: Creating Possibilities Through Costume Design. *Studies in*

*Costume & Performance*, vol. 6, issue 2, p. 155-170, Dec. 2021.

SEAWRIGHT, Max Ashton. *Bodies of Books: Literary Illustration in Twentieth Century Brazil*. Cambridge, Mass.: Harvard University, 2017.

S/A. Apresentação. In MASP. *Mário de Andrade: duas vidas*. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2024.

SILVA, Rildo Ferreira Coelho da. *Santa Rosa da linha e da cor: o passado presente por meio da escrita autobiográfica*. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, 2018, dissertação de mestrado.

SILVA, Thiago Brandão da. Entrelaçando redes: fragmentos da trajetória de vida de Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956). ANPUH-BRASIL – 30<sup>o</sup> *Simpósio Nacional de História* – Recife, 2019, disponível em: <[https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565317808\\_ARQUIVO\\_ARTIGO-ANPHU2019.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565317808_ARQUIVO_ARTIGO-ANPHU2019.pdf)>. \_\_\_\_\_. *Fragmentos de uma história de vida, o afro-paraibano Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956): entre vivências, intelectualidades, ditos e feitos artísticos*. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em História/UFPB, 2021, dissertação de mestrado.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Publishing Houses and the “Discovery” of Brazil, 1930-1950”. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, 2019, disponível em: <<https://oxfordre.com/latinamericanhistory/display/10.1093/acrefore/9780199366439.001.0001/acrefore-9780199366439-e-615>>.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EdUSP, 2012.

SOUZA, Bruno Maciel. *Vestido de noive no teatro brasileiro moderno: o progresso da luz através do pensamento e da práxis*. São João Del-Rei: Programa de Pós-Graduação em Artes

Cênicas, 2021, dissertação de mestrado.

VIANA, Fausto. Tomás Santa Rosa e sua colaboração com o Teatro Experimental do Negro, s/título, 2023, disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/003144904>>.

ZENI, Sílvia de Moraes Nastari. *O projeto gráfico da coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, publicado pela Livraria Martins Editora nas décadas de 1940 e 1950*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Design/USP, 2019, dissertação de mestrado.



# **03**

Anagnórisis de Violeta Gil: *Llego con tres heridas*

Estefanía Bernabé

Inauguramos esta serie de estudios sobre escritoras vinculadas a la ciudad o la provincia de Segovia, que hemos denominado *Scriptices segovienses* (escritoras segovianas), con la voz creadora de Violeta Gil (poetisa, prosista, dramaturga, traductora), cuya primera novela, *Llego con tres heridas* (Caballo de Troya<sup>1</sup>, 2022), recibió el XX Premio de la Crítica de Castilla y León y fue considerada “uno de esos libros necesarios que realmente reclamaba ser escrito”, según el poeta y crítico Juan Marqués (*La Lectura* de El Mundo, 30/XII/2022<sup>2</sup>), o una “espléndida opera prima”, según el diario digital *El Español* (23/X/2022<sup>3</sup>).

Violeta Gil nació en Hoyuelos, una pequeña localidad de la provincia de Segovia que, a día de hoy, no llega al medio centenar de habitantes. Se encuentra a unos 40 kilómetros de la capital en plena campiña segoviana, entre pinos, álamos y chopos, parte de la meseta desde donde se divisa imponente la sierra de Guadarrama que vertebrada toda la provincia. Hoyuelos tiene un papel específico en el desarrollo de la novela que vamos a analizar, bien como *locus amoenus* donde la protagonista-narradora se retira en busca de una especie de reconstrucción de sí misma, bien como *locus eremus*, ese lugar sereno con rasgos místicos que propicia el aislamiento pertinente para su catarsis. Justo antes del capítulo I, una cita de la escritora austríaca Ingeborg Bachmann (p. 11) ya nos da pistas sobre la relevancia que va a tener la geografía física en

---

1 La editorial Caballo de Troya nació en 2004 desde Penguin Random House para abrir nuevos senderos literarios desde los que dar voz a autores noveles.

2 Violeta Gil, un recuerdo de que la vida hay que hacerla *La Lectura* (elmundo.es) (consultado el 12/VII/2024).

3 Disponible en: Violeta Gil rescata un inquietante secreto familiar en su espléndida ópera prima (elespanol.com) (consultado el 12/VII/2024).

el relato: “el origen de esta historia reside en lo topográfico” (I. Bachmann, *Tres senderos hacia el lago*). Efectivamente, y volveremos sobre ello, los espacios físicos se erigen en *Llego con tres heridas* como piedra angular de la trayectoria vital de su narradora.

Antes de iniciar cualquier análisis literario de la obra, sin embargo, es pertinente comenzar hablando de su título. Violeta Gil cita sin referencias, justo después de la dedicatoria, los siguientes versos: “Llegó con tres heridas: / la del amor / la de la muerte / la de la vida”, pertenecientes al poema *Llegó con tres heridas* de Miguel Hernández, escrito seguramente a mediados de 1939 en el penal de Torrijos (Madrid). Formó parte del último poemario del oriolano, *Cancionero y romancero de ausencias*<sup>4</sup>, publicado por primera vez en 1958 por la editorial Lautaro de Buenos Aires, y musicalizado por nombres como Joan Baez (en su disco *Gracias a la vida*, 1974), Joan Manuel Serrat (1972, en el disco que dedicó al poeta) o Francisco Curto (en su álbum *Miguel Hernández*, 1976). Violeta Gil despersonaliza este poema hernandiano, con el que afirma sentir una conexión visceral<sup>5</sup> y lo trae al presente para bautizar su dolor y su proceso. Volverá al poema en cada una de las tres partes en la que se divide la novela, y las abrirá con su cita. Estas *tres heridas* (amor/vida/muerte) son, de alguna manera, universales, intrínsecamente humanas, compartidas y unificadoras, que nos conmueven a todos por proximidad más allá de las

---

4 Disponible en: <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-y-romancero-de-ausencias-1057839/html/5f46d816-5ea0-049f5-b9c3-7ada07c212c1\\_2.html#I\\_0\\_>](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-y-romancero-de-ausencias-1057839/html/5f46d816-5ea0-049f5-b9c3-7ada07c212c1_2.html#I_0_>).

5 Violeta Gil, “Lo que más me fascina del mundo es el pensamiento de los humanos”. (El Periódico de Aragón, 14/VII/2021). Disponible en: <<https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2021/07/14/violeta-gil-fascina-mundo-pensamiento-55061231.html>>. Consultado el 12/VII/2024.

diferencias o de las circunstancias personales. En el caso de la obra que nos ocupa, se proyectan desde el pasado indefinido, *llegó*, como el título original del poema hernandiano, hasta el presente, *llego*, con el que Violeta Gil se presenta e impregna toda la narración.

## 1. Anagnórisis

Hay otra espina dorsal en *Llego con tres heridas* descifrable solamente a través del concepto de anagnórisis; el reconocimiento, en este caso, de uno mismo, a través del relato de una serie de hechos que nos van desvendando un pasado, un presente y, sobre todo, un completo proceso de evolución y autoconocimiento de su protagonista, que se proyecta al futuro. Aquí, el narrador homodiegético de la novela nos atrapa como lectores de su transformación, puesto que no parece haber frontera entre realidad y ficción, entre lo real o lo literario. La obra es una especie de autorretrato, una vida diseccionada y convertida en palabra a través del proceso dramático devenido precisamente de su anagnórisis.

Según definió Aristóteles en su *Poética* (VI), la ἀναγνώρισις es ese paso de la ignorancia al conocimiento que conduce indefectiblemente “a la felicidad (εὐτυχία) o la desgracia (δυστυχία)” (1452a 29-33) de los involucrados en un proceso evolutivo personal e intransferible que no acepta terceros y que no tiene un lapso de duración determinado. Esta felicidad, por cierto, la εὐτυχία, *eutychieía*, no es la clásica griega *eudaimonia*, que implica una especie de bienestar personal asociado a la dopamina, los placeres de la vida y el disfrute... La *eutychieía* es una transformación del individuo, viene dada por destino, no se elige, no se busca ni puede eludirse, y llega tras un proceso

de anagnórisis llevado a cabo con efectividad. Está relacionada con la sabiduría que otorga la experiencia. De ahí que este *reconocimiento* clásico no provenga necesariamente de una decisión personal, y que en muchos casos sea fortuito. Violeta Gil indaga en el concepto del ser separado de la propia alma, un alma que no conoce su pasado, que no se reconoce y, por lo tanto, no consigue la plenitud consciente en su presente hasta no reinventarse a través de su anagnórisis, que se construye, por un lado, a través de la intuición y, por otro, de manera accidental en el punto álgido del relato, el capítulo III de la segunda parte (p. 71-72), cuando la narradora recibe la noticia del suicidio paterno en una escena invernal y desoladora que abre de par en par la principal trama de esta historia: quién soy yo, quiénes sois/habéis sido vosotros, y cómo hemos llegado hasta aquí. La revelación se sostiene entre el instinto de mantener la cordura a pesar de todo y la promesa íntima de escudriñar las vísceras propias y ajenas en busca de un montón de respuestas desdibujadas en la historia familiar. El desenlace de la anagnórisis es nada menos que nuestro acto de lectura, ciento noventa páginas que nos conducen a participar de aquella con la misma importancia funcional que su protagonista. El acto lector completa el círculo constructivo que empieza con la revelación, continúa con la búsqueda y culmina con la revisión externa del proceso mediante la escritura, confirmando sentido pleno a este viaje al que se nos convida. La anagnórisis aquí se presenta como el entendimiento de las realidades sólidas de la vida humana tras la lucha identitaria de la protagonista: tal vez no sepa bien quién soy (*work in progress*), pero sé qué cómo funciona el juego de la vida. Eutychia.

## 2. La responsabilidad de una vida: tratar de entender

*Llego con tres heridas* se organiza en tres partes, que se entrecruzan con el costumbrismo histórico-social de la narración, entre descripciones de pueblos y tradiciones, de profesiones y usanzas, de historicismo documental pero, sobre todo, de maneras de ser intergeneracionales e intrínsecas a lo que nos une como coterráneos. Se habla, por ejemplo, de la falta de cariño físico en muchas familias españolas, de su íntima frialdad o de la dificultad que tienen para explicitar emociones, para expresarse y transformar sensaciones en palabras. En el capítulo IV de la segunda parte se describe una primera sesión de terapia de la protagonista “a los treinta y tres años de edad” (p. 79). Ella piensa que hubiera sido bueno antes. Su madre expresa lapidariamente un sentimiento compartido por tantos: “España no es un país de terapia”. Buscan ambas posibles explicaciones a esto, y la más plausible les parece que tiene que ver con “la organización de la familia mediterránea. La estructura familiar central. Uno acude a la familia en busca de consejos, dinero, consuelo, amor, amistad. Para qué necesitamos terapia”. Puede ser, a veces ni eso. Comunicar a otros lo más recóndito de nosotros nunca fue una opción válida en este país, o por lo menos no hasta ahora. *Los trapos sucios se lavan en casa*, dice el refranero. Si es que se lavan. Discreción en lo referente a asuntos del alma, duelan o no, supuren o no esas heridas, no importa; hay que lamérselas en silencio porque, al exponerlas, nos debilitamos. En *Los complejos y el inconsciente*, Carl Jung define la soledad precisamente como la inhabilidad para poder comunicar lo que se siente, sea por el motivo que sea, y no con el hecho de tener o no gente alrededor. Pero poder revelar el desasosiego interno no es algo sencillo, no es un acto que parta

de la voluntad del propio individuo únicamente, sino que forma parte de un bagaje que se arrastra, histórico, social, lingüístico, psicogenealógico e incluso genético. Hay nacionalidades, lugares o idiomas más propensos a sincerarse de manera fluida y certera que otros. La narradora es consciente de que la utilidad de su terapia reside justamente en estar fuera de contexto, en sacar de dentro lo que duele pero traducido a otro idioma, en otro lugar, con otras formas... lo que a su vez actúa como dique de contención contra la angustia, la culpa, el remordimiento. Tener que traducir lo que uno siente lo torna aséptico, lo insensibiliza frente a todas esas sensaciones mermanes. Al traducir, contribuimos de igual manera a conferirle a nuestros sentimientos características en las que nunca habíamos pensado, matices distintos, tonalidades diferentes, y con ello aplacamos el dolor porque la descripción y el análisis desde lo exógeno lo tornan catártico. “Escribir para dolerse” (p. 52), dice la novela. Traducir para comprender desde dentro pero también para marcar una barrera con los demás y convertirlos en ajenos a nuestra historia personal. En el capítulo IV de la segunda parte se habla de la *libertad* que otorga escribir en otro idioma. La L2 se convierte en “la vía de escape perfecta” (p. 77), entre otras cosas, según la narradora, “[porque] mi madre no puede leer esto”. Hay umbrales difícilísimos de cruzar por el entendimiento humano. “Para escribir hay que enfrentarse a la familia”, le dice un profesor, “avísame cuando estés lista” (p. 77). Y vaya si lo estuvo. “Aquí estoy ahora, escribiendo en español, con el corazón encogido” (p. 75). La responsabilidad de una vida se plantea como la superación de tales barreras precisamente para tratar de entender el pasado sin filtros ni juicios, sin drama ni exasperación, con cordura cabal. El justo medio, que dirían los clásicos, la recta razón de la disposición intelectual del indi-



viduo que busca comprender desde las raíces. Este es el proceso que se nos comparte solidariamente en *Llego con tres heridas*.

### 3. Amar desde el paisaje

Ya hemos hablado arriba de la importancia de la geografía en la novela. La narradora nos confiesa *amar desde el paisaje*, construyendo un vínculo emocional ya no con el amante, sino con las descripciones de su horizonte físico, igual que habían hecho sus padres en esas cartas intercambiadas en las que “se inventaban quiénes eran y cómo iban a amarse cuando estuvieran en el mismo lugar” (p. 93). El paisaje descrito sirve para trasladar el amor, el amor universal, en mayúsculas. Violeta Gil convierte la geografía narrada en personajes literarios orgánicamente vivos: los huertos, recurrentemente, las eras, los campos de amapolas, los caminos...

Palabras mayores son los tres grandes bloques geográficos de la novela, cada uno con una función específica en el proceso catártico que venimos describiendo. El Bloque I tiene como epicentro el pueblo de Cheles (Badajoz, Extremadura<sup>6</sup>). Identidad, tradición y memoria. El peso del pasado en la construcción de la propia identidad, otro concepto que vertebra el relato. El Bloque II se sitúa entre Segovia, con la revelación y comienzo de la anagnórisis, y Hoyuelos, el locus *amoenus / eremus* donde tomar conciencia de la simpleza real de las cosas, donde nacer y renacer las veces necesarias. El Bloque III

---

6 En la frontera con Portugal, tiene hoy en día unos 1.000 habitantes. Se encuentra a unos 50 kilómetros de la capital de la provincia, Badajoz, y a 400 de Madrid.

nos lleva a Iowa<sup>7</sup>, Estados Unidos, donde se inicia el despertar a la sanación a través de un proceso de asimilación y aceptación del pasado. Se plantea como viaje terapéutico en la novela a través de un efecto de distanciamiento adventicio, excelentemente descrito en la visita médica del capítulo I de la segunda parte (p. 63-64). Iowa, según define la narradora, es el hogar atávico y nostálgico que “significó [...] la única casa que he considerado mía” (p. 166).

Existe otro lugar clave en la novela no directamente relacionado con la narradora, Guinea Ecuatorial. Aunque reticente a compartir información en un principio, el abuelo de la protagonista termina dando datos sobre su estancia en la que fue la última colonia española, como topógrafo del ejército. Se nos describe en los capítulos II, III y IV de la primera parte y se trata, realmente, de un documento histórico detallado.

#### **4. Escribir la muerte: escribir para entender**

Transcribimos en este encabezamiento dos frases del capítulo VI de la segunda parte. Nos queda cada vez más claro que estamos ante una autobiografía catártica, una novela de anagnórisis y purificación. La muerte, que Violeta Gil ha definido en varias ocasiones no como un final, sino como “parte de la vida”<sup>8</sup>, se desliza por todo el relato de forma constructiva, esperando ser abrazada, contenida, comprendida en su mismidad. La obra empieza ya mentándola, “el tanatorio de mi pueblo lo abrieron hace cuatro años”. Podría haber comenza-

---

7 Violeta Gil estuvo en la Universidad de Iowa cursando el célebre MFI (*Master of Fine Arts*) in *Creative Writing* durante el período 2015-2017.

8 Ver entrevista Nota 3. También *Llego con tres heridas*, en varias ocasiones a lo largo del relato.

do, más poéticamente, por la expresión temporal, “hace cuatro años”, pero la autora prefiere destacar en primer lugar el sustantivo *tanatorio*, del griego *thánatos*, θάνατος, la personificación de la muerte, hermano de *hipnos*, ὕπνος, el sueño, hijos ambos de la Noche (Nyx, Νύξ). En este primer capítulo, la muerte de la abuela marca el principio de la transformación, porque significa una inmersión profunda y repentina en el pasado; las heridas no cicatrizadas quedan expuestas, heridas que parecían estar cerradas, *parecían*, pero que se reabren con una facilidad pasmosa. En el proceso, la autora descubre una especie de naturalidad hacia la muerte entre las gentes del pueblo que le atrae. Neutralidad ante la muerte, naturalidad. Podríamos estar ante un ejemplo clásico del principio de utilitarismo propuesto por Bentham<sup>9</sup>: ética y constructivamente es útil comprender que la muerte, *sine quibus non*, es parte intrínseca de la vida, y que las ausencias solo duelen si las pensamos, si les damos forma con el pensamiento. Lo útil es bueno. Entender la equivalencia entre vida y muerte es útil. Se aplica en la novela a través del sentimiento protagónico de querer invocar la tristeza durante el primer capítulo, y, aún así, no conseguirlo: “queriendo estar triste, queriendo ser algo trágica, tener una historia que contar” (p. 17). Es impactante leer a la protagonista demandándose pesadumbre frente a la tumba del padre, tocar su lápida, ver las letras de su nombre en relieve, y sentir, en todo caso, una profunda paz al estar superando obstáculos y construyendo su propia identidad, diferenciada: “mi padre fue [...] y yo existo y estoy” (p. 18). La narradora define su luto como una tela gastada, tan fina, a la que es imposible aferrarse. “Si pudiera estar de

---

9 Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo, economista y jurista inglés. Entre otras cosas, ideó el célebre panóptico y concibió la teoría ética consecuencialista que mencionamos arriba, el *utilitarismo*.

duelo” (p. 78). “No me fío de nadie que parezca incapaz de superar la pérdida. Me resultan débiles. Demasiado occidentales, demasiado españoles, demasiado católicos, demasiado mediterráneos” (p. 79). Antes, en el capítulo V, ya nos había relatado cómo, estando en el Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco, se había sentado frente a una pantalla donde proyectaban un documental<sup>10</sup> sobre un ritual funerario vietnamita y había visto celebrar la muerte en las calles con ruido, fiesta, baile: “hay comida, hay animales alados, hay abuelas, vestidos de lentejuelas, niños, bebidas, muchos colores, trombones, pelucas, tubas, flautas, pantalones remangados. Al fondo veo una persona vestida de blanco tumbada sobre una mesa. Es la muerta” (p. 48).

Atónita, no puede dejar de mirar el documental, tres veces seguidas, en bucle. Y la pregunta que se hace flota en el aire: “¿qué hemos hecho para no entender *así* la muerte?” (p. 49). Unos días después tiene entre sus manos la primera novela del escritor vietnamita Ocean Vuong<sup>11</sup> y lee una escena similar en la que la muerte se describe con una mezcla de amor y temor que le reconforta el alma. “Lo que quiero”, dice la protagonista en el capítulo VI, “es poder mirar la muerte sin tragedia, pero sin ligereza [...] entrar con el propio cuerpo en la muerte para poder salir” (p. 52). Es fuerte esta imagen de *entrar* en la muerte para poder describirla. “Como esas salas llenas de ataúdes que vi en el *New York Times*, la gente se mete en ellos para imaginarse su

---

10 *The living need light, the dead need music* (Los vivos necesitan luz, los muertos necesitan música). Dirigido por The Propeller Group. TPG Films. 2014. Disponible en: <<https://www.the-propeller-group.com/thelivingneedlight>>.

11 Ocean Vuong, escritor vietnamita-estadounidense nacido en 1984, profesor de la Universidad de Massachusetts en Amherst. Su primera novela, publicada en 2019, fue *On Earth We're Briefly Gorgeous* (traducida como *En la tierra somos fugazmente grandiosos*).

propia muerte” (p. 78). *Entrar* en la muerte, conocerla, aprehenderla, y salir incólume para narrar el proceso. Una vez terminado éste, “debes dejar de dolerte”, simplemente (p. 78) dejarlo ir, dice, siguiendo a la escritora norteamericana Kate Zambreno. Está refiriéndose al gran libro de duelo escrito por Zambreno, dividido en dos partes, *The Book of Mutter* (2017), traducido al español (precisamente por Violeta Gil) con una cita de la propia obra como *Mi libro-madre, mi libro-monstruo*<sup>12</sup> y *Appendix Project* (2019) una serie de charlas y ensayos acerca del primero. La gran pregunta de Zambreno es si escribir puede servir para olvidar o, al menos, para dejar atrás el dolor de la pérdida y de la ausencia. Aquí encaja entonces la referencia de *Llego con tres heridas*, “la sociedad permite una duración específica para el duelo. Una vez ha pasado ese tiempo, debes dejar de dolerte” (p. 78). Es simple pero aplastante la línea de pensamiento que se plantea en este punto de la novela. “La vida se acaba, así es como funciona. No se puede hacer nada al respecto. Haz lo que necesites, supéralo” (p. 78). Sencillamente. A través de la escritura, esta es la propuesta. “Un acercamiento frío que me permito por ser la hija de un suicida” (p. 78), ahí es nada.

La noción de duelo y sus (varios) significados aparecen a lo largo de la novela de maneras diversas. Sabemos que el duelo es la reacción emocional del individuo frente a una pérdida, pero el duelo traumático que experimenta el contexto familiar de un suicida es complejísimo. Se han descrito en él varias etapas que hablan de un primer momento de rabia y confusión, conmoción, incluso enfado. Un segundo apunta hacia la incomunicación, la angustia y la tristeza, y aquí lo emocional puede

---

12 MI LIBRO MADRE, MI LIBRO MONSTRUO | La uña RoTa (la-  
rota.es). Publicado por la editorial La Uña Rota en 2022, fue traducido por  
Carlos Bueno Vera y Violeta Gil.

pasar a lo físico (falta de apetito, de sueño, de higiene). El tercero habla de un letargo, las sensaciones se aplacan, se aparcen las emociones<sup>13</sup>. Según la Confederación Salud Mental España<sup>14</sup>, en el caso de un suicidio familiar, la sensación más recurrente del entorno es la culpa, sin duda, qué he hecho yo, o dejado de hacer, o dicho, o no dicho, para haber llegado a este punto. Sabemos que la narradora, sin embargo, no vivió ese momento directamente. Vivió la revelación de ese momento, que fue igualmente cruda aunque amortiguada, ocultada durante años. Senderos que se bifurcan. Y entonces la duda, qué duele más, la noticia *real* o el secretismo familiar, la ocultación, mantenida por tanto tiempo, o el hecho en sí mismo... Se plantea la idea de haber vivido una mentira, una vida imposibilitada de ser plena por no ser veraz. Pero, al cabo, su vida. Su vida. Y, entonces, el perdón. Es imposible el caos. “Yo sí. Estoy” (p. 183), dice la narradora en el último capítulo. De nuevo, abrazar lo que corresponde, aceptar, neutralizar. Seguir adelante. En palabras de la propia Violeta Gil: la búsqueda de la identidad nunca termina<sup>15</sup>.

## 5. Importancia de las citas

---

13 Ministerio de Sanidad & Ministerio de Ciencia, Investigación e Universidades: *El día después de un suicidio de un familiar o allegado* (cuadernillo). Disponible en: <Diadespuessuicidio.pdf (consaludmental.org)>. Es curioso que ante un duelo por suicidio familiar, el cuadernillo propone, precisamente, escribir: “Lleve un diario para registrar sus sentimientos, pensamientos y recuerdos. Esto puede ayudarle a ganar un cierto control sobre emociones intensas” (p. 16).

14 Guía para familiares en duelo por suicidio – Confederación Salud Mental España (consaludmental.org).

15 Disponible en: <<https://www.elmundo.es/la-lectura/2022/12/30/63af2c9521efa078718b459f.html>>.

Hemos transitado ya por algunas de las citas de la novela. Su importancia en la trama es incuestionable, pues todas ellas crean debates paralelos y nos acercan a la voz narradora de manera indirecta pero fructífera, al abrir un mundo paralelo de posibilidades epistemológicas. La dedicatoria a sus progenitores, que inaugura la novela, precede, como decíamos, a la cita de Miguel Hernández que inspira el título del libro, y a dos más. La primera es de la escritora chilena Nona Fernández Silanes, de cuya obra *Mapocho* (2002) extrae Violeta Gil un pasaje que nos va dejando ya una estela de migas en el camino lector:

El pasado tiene la clave. Es un libro abierto con todas las repuestas. Basta mirarlo, revisar sus páginas y abrir los ojos con cuidado para caer en cuenta. El pasado es un lastre del que no hay cómo librarse. Es mejor adoptarlo, darle un nombre, aguacharlo bien aguachado<sup>16</sup> bajo el brazo, porque de lo contrario pena como un ánimo con los rostros más inesperados.

Se cita también en la novela al poeta norteamericano Hanif Abdurraqib al hablar de identidad, porque “cuando todo falla, uno tiene que poder volver a casa y que haya gente que te llame de un modo que es familiar solo para ellos” (p. 27)<sup>17</sup>. Unos versos del poeta peruano José Watanabe ayudan a neutralizar a la muerte, “todos hemos muerto ya” (p. 56), dice el texto.

---

16 El verbo *aguachar* proviene del término aimara *wajcha* (huérfano, pobre) y se traduce como acoger. Disponible en: <<https://es.glosbe.com/ay/es/wajcha>>.

17 Hanif Abdurraqib (Columbus, Ohio, 1983), poeta, ensayista y crítico cultural. Autor de, entre otras, *The Crown Ain't Worth Much* (2016), *They Can't Kill Us Until They Kill Us* (2017) o *There's Always This Year* (2024).



Watanabe<sup>18</sup>, precisamente, creó el interesantísimo concepto de *refrenamiento* al hablar de las emociones a través de su conexión con la poesía y, sobre todo, la filosofía oriental. Todo en su justa medida, de nuevo, “no patéticos [...] no dramáticos<sup>19</sup>”, que se arrastra como aprendizaje a lo largo de toda la novela. Una cita de Olvido García Valdés abre la segunda parte: en el prólogo a la antología *El canto y la ceniza*<sup>20</sup>, dedicada a dos de las grandes poetisas rusas del siglo XX (Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva), escribe “la poesía es el espacio en el que el poeta puede hablar con los muertos” (p.61). Aparece también Yannis Ritsos (1909-1990), cuyo poema “Siempre” (*Antología*, Barcelona: Plaza y Janés, 1979) y la conversación truncada que describe sirven a la narradora para establecer un paralelismo con sus propias conversaciones pendientes. *El desierto sonoro* de Valeria Luiselli lo guarda Violeta Gil en una caja (p. 130), como *la Iliada* anotada por Aristóteles que Alejandro Magno atesoraba en una arqueta arrebatada al fulgor persa. Aparece también el escritor alemán W. G. Sebald (1944-2001) con sus ideas sobre la fusión de fotografía y literatura (p. 108). El filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) cuya obra *Crítica y clínica* se cita en la novela con la conjunción disyuntiva “o” y no con la original copulativa (p. 111), surge con la reflexión sobre por qué los animales saben morir y los humanos no. Se cita también al poeta granadino Luis Rosales (p. 130) parafraseando a Robert

---

18 José Watanabe (1945-2007), poeta, pensador y guionista peruano, miembro de la Generación del 70. Autor, entre otras, de *Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989) o *Elogio del refrenamiento* (2003).

19 José Watanabe – Elogio del Refrenamiento | Descubra a los Nikkei (discovernikkei.org)

20 *El canto y la ceniza* – Galaxia Gutenberg. 2019. Traducción y selección: Monika Zgustova y Olvido García Valdés.

L. Stevenson, “Lo que has amado es lo que te sostiene. Lo que has amado, esa será tu herencia”<sup>21</sup>. La autora austríaca Christine Nöstlinger (1936-2018) es citada al hablar de la toma de conciencia de quiénes somos, de lo que cargamos, de la responsabilidad que tenemos los humanos de vivir plenamente (p. 147). La poetisa Cynthia Cruz se asoma a la novela (p. 148) para que Violeta Gil pueda describir la tristeza por la pérdida en términos de apego, lo perdido como querencia, ese lugar del alma donde se quiere ser y estar a pesar de todo. Se alude también a Roberto Bolaño y su novela 2666, publicada póstumamente en 2004 (p. 165). La escritora Deborah Levy ayuda a definir esa sensación de duelo que se tiene con cada viaje que termina, buscando reencontrar lo que se dejó atrás (p. 166). Finalmente, entre las *Notas* y la *Gratitud*, encontramos un claro compendio de todas las voces que han traído a Violeta Gil hasta este punto del camino. El compromiso de Eneida Valencia, la escritura colectiva de Vivian Abenshushan regalada por Helena Mariño, la llamada de Jonás Trueba, la familia, los *loci* mencionados, las voces literarias de Charles d’Ambrosio, Horacio Castellanos Moya, Mara Valderrama, Andrea Chapela, Aloma Rodríguez o Pablo Ottonello, unidos a la “insistencia” (p. 191) de Celso Giménez (cocreador junto a Violeta Gil del colectivo de artes escénicas *La Tristura*<sup>22</sup>) han contribuido, albricias, a que tengamos este libro en nuestras manos.

## 6. Conclusiones

Mucho queda por decir de *Llego con tres heridas* y de

---

21 En *El contenido del corazón*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1969.

22 Disponible en: <<http://www.latratura.com/la-tristura/>>.

Violeta Gil. Hemos intentado, sumarísimamente, esbozar algunos puntos clave para su análisis literario, a saber, la anagnórisis de la protagonista-narradora, los espacios físicos, y la comprensión sabia de la vida, que incluye indefectiblemente un final. Agradecemos a Violeta Gil esta generosa invitación para acompañarla en un viaje psicogenealógico tan arduo como es traducir las vísceras, diseccionarse, convertir el dolor en algo válido y transformador. Lo hace, además, de una manera tan pragmáticamente sólida pero a la vez tan sutil, tan leve, que nos parece estar emulando gloriosamente ese grito escrito por el padre: “¡QUIERO SER SENCILLO!” (p. 86).

Es sencillo, el relato realmente lo es; una narración cuidada y un estilo sobrio sin alharacas ni elipsis que propician una lectura fluida, amena, reflexiva. En las 192 páginas de *Llego con tres heridas* se manifiesta el poder transformador de una revisión cabal del pasado en la que los límites entre ficción y autobiografía se funden, haciendo imposible al lector descifrar la incógnita de quién es el protagonista y quién el paciente real de esta historia, qué existe y que no existe en esta historia<sup>23</sup>. Un narrador homodiegético que nos hace partícipes de este viaje en busca de respuestas, con todo su inefable dolor, con todo su bagaje a cuestas, y al que inevitablemente terminamos asociando con la propia autora. Sí, guiándonos, por cierto, a través de un ejercicio espléndido de simplificación de emociones, de desdramatización de la vida, de este caos que cada uno de no-

---

23 Hay ficción también en *Llego con tres heridas*, especialmente notable en la tercera parte. Un ejemplo nítido en lo topográfico: “dos pueblos antes del mío está Cardiel, uno de los puntos neurálgicos, donde se encuentra el centro médico, la farmacia, la carnicería, la tienda” (p. 132). Lo cierto es que no existe un pueblo llamado Cardiel cerca de Hoyuelos, ni en toda la provincia de Segovia.

sotros llamamos, tenemos que llamar, vida. Podríamos pensar que, después de vaciarse de esta manera, de desnudarse el alma para escribir esta minuciosa fotografía, Gil quedaría sin voz que ofrecer al mundo literario. Pero es evidente que hay mucho, mucho, más. Lo esperamos con la fruición con la que hemos leído *Llego con tres heridas*.

## Referências

ALESSO, M. GUARDIA, M. I., RUEDA, M. E. Consideraciones sobre la anagnórisis aristotélica. *En Circe*, 1996, n. 1, pp. 45-57.

GIL CASADO, V. *Llego con tres heridas*. Barcelona: Caballo de Troya, 2022.\_\_\_\_\_. *Antes de que tiréis mis cosas*. Madrid: Arrebato Libros, 2019.

JUNG, C. *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 2022. Traducción de Jesús López Pacheco.

THE PROPELLER GROUP, *The living need light, the dead need music*. The Propeller Group. TPG Films. 2014, <<https://www.the-propeller-group.com/thelivingneedlight>>

# **04**

## Sonoridade e música em trechos narrativos de Chico Buarque

Hernán J. Morales

Sem dúvida, um acontecimento que marcou os rumos da música popular brasileira, por volta de 1966, foi *A banda* de Chico Buarque, apresentada no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. No Brasil que dois anos antes abriu o compasso à ditadura anunciada pela “Marcha da Família com Deus pela Liberdade<sup>1</sup>”, um jovem de 22 anos levanta a voz diante da elegia da história brasileira que iniciava seus primeiros passos trágicos: “Estava à toa a vida/O meu amor me chamou/Pra ver a banda pasar/ Cantando coisas de amor/A minha gente sofrida sofrida/Despediu-se da dor/prá ver a banda pasar/Cantando coisas de amor...” (BUARQUE, 1966).

A banda e a vida que passam, uma mistura de marcha com protesto dissimulado, são fruto do encontro com um dos muitos grandes mestres que Chico soube cultivar. Como ele mesmo conta, anos antes de *A banda*, ouviu Gilberto Gil cantar “Ensaio geral” no bar Sandchurra da Galeria MetrÓpole, no centro da frenética São Paulo, ponto de encontro de jovens que, naqueles anos, reuniam-se entre bebidas e acordes para cantarolar composições sincopadas. O impacto dessa escuta faz com que Chico decida criar uma canção para conquistar a vitória no Festival de Música Popular Brasileira (HOMEM, 2009, p. 41). Nasceu aí o pontapé que, algum tempo depois, o levou a escrever, enquanto trabalhava na musicalização de *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, essa mú-

---

1 Uma série de marchas que ocorreram em 1964, organizadas por vários grupos contrários ao governo de João Goulart, entre os quais mencionamos os seguintes: Campanha da Mulher pela Democracia (CAM-DE), União Cívica Feminina (UCF), Fraterna Amizade Urbana e Rural, Sociedade Rural Brasileira, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES).



sica com a qual finalmente participou do festival, obtendo grande sucesso. E assim a canção não retrata apenas aquela grande conquista, os primeiros encontros e fortes laços musicais, mas também o impulso que cresce diante do autoritarismo naqueles tempos de escrita nas entrelinhas, um jogo de sentido que muitas de suas canções, e também textos, constroem. O poeta Carlos Drummond de Andrade comenta um pouco sobre isso no *Correio da Manhã*: “O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente” (HOMEM, 2009, p. 44). A banda torna-se assim uma canção de esperança nessa fase sombria da história político-social brasileira.

Esses diálogos que marcam o itinerário de um dos mais destacados cantores e compositores da Música Popular Brasileira revelam outras intersecções, interesses em sua narrativa complexa e por vezes pouco consideradas, refiro-me ao vínculo literatura/música, privilegiado, sobretudo, em seus romances premiados *Estorvo* (1991), *Budapeste* (2003) e *O irmão alemão* (2014). São construções sonoras em universos narrativos vinculados a outros exercícios de autores latino-americanos que, de uma forma ou de outra, talvez Chico carregue em seu arquivo de leitura e autoconfigure sua “identidad móvil” (ESCOBAR, 2004), suas “raíces portátiles” (RAMOS, 1996); escritores como Carpentier, Arguedas, Roa Bastos, De Andrade,

Guimarães Rosa<sup>2</sup>. Talvez esses diálogos não venham apenas de uma Geração acostumada ao trabalho próximo entre literatura e música, a Bossa Nova, por exemplo, com canções criadas entre músicos e poetas – Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, entre outros –, mas também do próprio Chico pelo profundo interesse em explorar as ligações entre palavra e som como um processo de hibridização (GARCÍA CANCLINI, 1990) dentro de uma cultura brasileira que é tecida em deslocamentos, *entre-lugares* (SANTIAGO, 1978), *entre-línguas*. Assim, há gestos de Buarque que constituem balanços como acontece com certas passagens de seus romances, e outros textos mais curtos<sup>3</sup>, onde a respiração narrativa se torna sequência sonora ou musical<sup>4</sup>, principalmente quando se fala ali de uma certa obsessão pelas línguas, pelo modo como soam as línguas,

---

2 Como refere Homem em *Histórias de canções* (2009), Chico admite “teve uma época que eu só lia Guimarães Rosa. Eu queria ser Guimarães Rosa [...] Quando gravei minha primeira música – hoje eu me envergonho um pouquinho disso, porque é difícil você querer ser Guimarães Rosa-, inventei esse “pensamento”, é claro que para fazer uma rima, uma aliteração [...] mas era aquela coisa de achar que pareceria Guimarães Rosa. Parece nada” (p. 25).

3 *Chapeuzinho amarelo* (1970), história infantil em que Buarque brinca com as relações espelhadas entre som e palavra, por exemplo, os termos “lobo, bolo”.

4 Este conceito remete, por um lado, às composições medievais “Sequências”, mencionadas pelo monge Notker de San Gall (ca. 84-912) da Abadia de San Galo, no livro *Liber hymnorum* (IX). Eram composições religiosas, derivadas do Tropo, que se encontravam formadas por porções melódicas repetitivas. Primeiro apareceram como melismas desprendidos dos Aleluyas e depois adquiriram maior complexidade com a adição de textos. Por outro lado, Agawu (2012, p. 42) em *La música como discurso*, destaca a “sequência de sons articulada” para estabelecer os laços entre linguagem verbal e linguagem musical.

essas línguas-música em uso que Chico, em suas diversas trajetórias, domina como falante ou, pelo menos, intérprete: português, francês, espanhol, italiano, inglês, alemão, húngaro, etc. Assim, a ampla sua variada produção artística forma, nesses diálogos, um material complexo e aberto às múltiplas abordagens e perspectivas, entre as quais poderiam ser destacados os horizontes comparatistas interessados nas interações de diversas linguagens<sup>5</sup>, entre música e literatura. A exploração constante desta ligação, não só na sua obra musical, mas também na literatura, é um contributo considerável para estudar, transcendendo as marcas contextuais e políticas, os vários sistemas de ligação que são investigados na relação som/palavra através de quais são os mecanismos interferenciais<sup>6</sup>. Por exemplo, como a forma e o conteúdo são tratados a fim de se referir metadiscursivamente ao som e, ao fazê-lo, conseguir que certas passagens das histórias suspendam o tempo narrativo e criem efeitos so-

---

5 Há linhas atuais nos estudos comparatistas que resgatam a perspectiva de Dionýz Durísín, desenvolvida em *Theory of Literary Comparatistics* (1984). Lá, Durísín assegura que os modelos comparatistas atuais devem fornecer uma explicação para “o comportamento dos metatextos dentro de um polisistema literário” (p. 114). De tal forma, que, no nosso caso, essa abordagem contribui para observar os vínculos que unem ambos os sistemas em interação: o verbal e o musical a partir do comportamento dos metatextos.

6 Há linhas atuais nos estudos comparatistas que resgatam a perspectiva de Dionýz Durísín, desenvolvida em *Theory of Literary Comparatistics* (1984). Lá, Durísín assegura que os modelos comparatistas atuais devem fornecer uma explicação para “o comportamento dos metatextos dentro de um polisistema literário” (p. 114). De tal forma, que, no nosso caso, essa abordagem contribui para observar os vínculos que unem ambos os sistemas em interação: o verbal e o musical a partir do comportamento dos metatextos.

noros, mudando a narrativa para um canto.

Para assimilar estas múltiplas interferências, é importante definir parâmetros e categorias adequadas à compreensão deste sistema de interferências, daí a dimensão comparatista que reside na descrição dos referidos elementos de deslocamento. A abordagem de textos que rompem fronteiras, como a canção *Pedro, pedreiro* (1965), na qual o composto som/significado (interferência som/palavra) parece estar no centro. Vale lembrar que, nessa canção, Pedro, o atendente, se configura por meio de efeitos musicais que interferem na fala não como um simples acompanhamento, mas como um procedimento de significação sonora (WISNIK, 1989<sup>7</sup>); destacam-se o ritmo, a aceleração, os golpes, os saltos, todo um sistema que suporta as dimensões postas em jogo: a pedra com o som e o corte com o adjetivo ; destacam-se o ritmo, a aceleração, os golpes, os saltos, todo um sistema que suporta as dimensões postas em jogo: a pedra com o som e o corte com o adjetivo “pedreiro”, por exemplo. “Pedro, pedreiro, pensamento esperando o trem/Manhã, parece, carece de esperar também/ Para o bem de quem tem bem/ de quem não tem vintém” (BUARQUE, 1965) são os primeiros versos da canção onde o som apela ao ritmo percussivo que é composto pelos acentos rítmicos da aliteração. Por um lado, há uma referência à espera no trem e, por outro, uma presença ostensiva desse som como uma espécie de interpreta-

---

7 Em *O som e o sentido: Uma outra história das músicas* (1989), o musicólogo brasileiro José Miguel Wisnik analisa as relações e procedimentos que dentro da canção popular brasileira complexizam a produção de sentido. Da mesma forma, dentro de uma dimensão semiótica que acusa a mesma linha que Wisnik, no volume *Musicando a semiótica* (1997), Luiz Tatit estuda os elementos de aceleração, desaceleração, tensão, entre outros, que afetam o sentido de uma canção e transformá-la em um composto verbal-musical complexo.

ção do que está sendo dito, um dizer duplamente sonoro. Consequentemente, no elo de interferência som/palavra a letra parece encaixar-se perfeitamente no som rítmico, observemos a distribuição das sílabas tônicas e a aceleração nos monossílabos acumulados: “para o bem de quem tem bem/de quem não tem vintem.” São performances que relembram aquele caráter da música brasileira ligado ao corpo como efeito do movimento convulsivo da dança e que Gilberto Freyre em seu livro *Casa grande e senzala* (1933) define como malemolência (golpes ofensivos e defensivos da capoeira) referindo-se aos movimentos de dança dos escravos que constituem inegavelmente o ritmo genético da música popular brasileira e que afetam outros gestos. É a herança africana que, por exemplo, Waldenyr Caldas observa em Mané Garrincha, o grande jogador das Copas de 1958 e 1962, ao descrever seus movimentos como “uma técnica e uma velocidade como aquela que o fazia tornavam-não semelhante como uma bolha voando em um campo de futebol. Garrincha e toda a sua astúcia corporal representam verdadeiramente a brasilidade e a plasticidade de quem aprende a usar o corpo como instrumento de comunicação” (2010, p. 10). Com isso, é viável associar o som produzido pelo trabalho do *Pedro pedreiro* ao eco sonoro da dança escrava no canavial ao ritmo do canto ritmado, a malemolência presente nos brasileiros dos quais Buarque, nas entrelinhas e através do som/palavra ele tece no seus textos.

A partir do seu amplo gesto artístico, esse escritor-músico percorre domínios e registros diversos: música, prosa, teatro, canção, poesia, ensaio, etc. e rompe com as formas numa malemolência que contamina as linguagens, constrói textualidades interferidas. As suas histórias parecem um autoquestionamento (JITRIK, 1972) que se atualiza como uma procura de

uma expressão desconcertante e exótica no contar e que neste estranhamento, por vezes, os sujeitos são conduzidos para horizontes existencialistas, tal como o romance *Estorvo* foi lido (1991) por grande parte da crítica, em sua voz narrativa como um sujeito fora de si. Lembremos, no início deste romance, o procedimento peculiar que antecipa, a partir da nossa visão, uma utilização do nível prosódico como suporte de interferência. Na primeira página insere-se uma sequência sonora construída em forma de epígrafe, um acúmulo de termos, abertos e fechados pela palavra “estorvo”, como se fosse um eco ou movimento circular antecipando a respiração narrativa: “Estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulencia, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovença, estorvo” (BUARQUE, 1991, p. 5). À primeira vista, parece uma busca de sentido numa jornada associativa de termos; porém, acentuações e transformações fonológicas e morfológicas permitem a entrada de sonoridades que deslocam a sequência enumerativa simples em direção à sonora, interferindo na sonoridade das palavras e provocando ritmo. Por um lado, os derivados e significados do título ocorrem, numa ordem circular – porque começa e termina com a mesma palavra, “estorvo” – e, por outro, os sons são interpretados a partir de sílabas e fonemas iniciais, por vezes alternando com vários sons como interferências numa linha melódica, como tons variados. A sequência de sílabas contida seria “ESTORVO – es – es – (EX, DIS, PER) – tor – tur – tor – tur – tro – tro – tra – (A, TRO, TOR) es – es – es – es – ESTORVO”. Os momentos em que a transformação do céu rompe a regularidade para estabelecer mudanças de tom são destacados em letras maiúsculas, desenvolvendo o aspecto prosódico da sequência devido às operações de sentido

que as diferentes alturas provocam como um eco perturbador, sendo isso percebido especialmente quando é lido em voz alta (MORALES, 2020). Assim, em sua totalidade, a sonoridade da palavra escrita (sequência sonora) é marcada pela presença do prosódico na direção dos efeitos sonoros, como a sucessão de significados acompanhada por uma melodia que enfatiza, não fundo (não segundo grau), uma sensação de perturbação. É por isso que percebemos uma relação entre som e palavras porque a materialidade do texto contribui em seu formato para uma figuração musical não como referência, mas como efeito devido ao uso de termos, frases e sentenças, ao manejo particular do nível prosódico e à disposição de certos fragmentos.

E mais ainda, dissemos que esse gesto iniciatório afeta a respiração narrativa, um certo ritmo pendular, quando a voz narradora para para descrever o som e o interpreta, daí o vaivém entre contar/cantar. Por exemplo, o personagem principal do romance *Budapeste* (2003), José Costa, fica obcecado pelo som da língua húngara quando o seu voo acidentalmente acaba ancorado na cidade de Budapeste.

...e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ao até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro. (2003, p. 8)

A tensão som/sentido é gerada quando a voz alude à



produção sonora que convida à leitura em voz alta e, assim, a “língua sem emendas” torna-se um ritmo narrativo entre um som/palavra que é igual à música. Se a melodia é aquela linha contínua encadeada por notas, a linguagem escrita também pode causar esse efeito como acontece com os sons do português ao representar a fonética do húngaro<sup>8</sup> nos acentos que estão destacados: kê, ré, PAR, como se vê no trecho a seguir.

Divertia-se, Pisti, ao ver um homem grande olhando figuras em álbuns coloridos, um homem gago aprendendo a falar guarda-chuva, gaiola, orelha, bicicleta. Kêrekport, kêrekpart, kerékpár, mil vezes Kriska me fazia repetir cada palavra, sílaba a sílaba, porém meu empenho em imitá-la resultava quando muito num linguajar feminino, não húngaro. (p. 63)

Vejam os outros casos em que esta presença do nível prosódico é reforçada. Novamente em determinado fragmento do romance *Estorvo* (1991), a voz do narrador para para descrever a voz da ex-mulher e assim simular o ritmo da cadência da frase, como se estivesse interpretando, procedimento semelhante aos descritos acima. Diz: “*estala a língua e diz que sente muito, mas não vê por onde me ajudar*” (BUARQUE, 1991, p. 38). Há uma curva de tensão paralela na frase nas duas primeiras orações, marcada pelo ritmo das palavras paroxítonas (estala, lín-

---

8        Veja o jogo espelhado de tapa e contratapa que se realiza na edição 2003 de Companhia das Letras da novela referida. Lá, na contratapa, inverte-se um fragmento do relato para simular com isso a grafia húngara, não só pela inversão das palavras, mas também pela tipografia que se emprega.

9        O sublinhado é meu.

gua/sente, muito), e nas últimas com tonalidade descendente, presença de monossílabos em direção ao último palavra aguda (não, vê, ajudar), de modo que a linguagem explode em sua forma material assim como acontece no enredo. Embora possa parecer aleatório, o ritmo prosódico da frase efetua interferência sonora e converte a sequência verbal em verbo-musical por referência à cor do timbre (qualidade sonora) que a mulher produz, suspendendo o ritmo narrativo para tocar a música. O fragmento completo é:

Finalmente minha ex – mulher estala a língua e diz que sente muito, mas não vê por onde me ajudar. O “sinto muito” vem com pronuncia do coração, e é um coração instável, o dela. Agora está quase pedindo para me ajudar. O que eu lhe dissesse, amarraria a cara mas faria. Pedisse dinheiro, demoraria um pouco mas daria. Seria capaz de me acolher de volta em casa até o perigo pasar. E não duvido que logo estivesse me falando como antigamente, com o mesmo timbre que usava sempre para dizer “te amo mais que tudo” quando nos conhecemos, cinco anos atrás. Dizia “te amo mais que tudo” no meio do almoço, dizia no cinema, no supermercado, na frente dos outros; eu achava estranho ela dizer isso a toda hora, mas acabei por me acostumar. (BUARQUE, 1991, p. 38)

Precisamente por apelarem a uma tensão (literatura e música) estas histórias têm acentos de complexidade não só pela natureza dos domínios em jogo, mas também pela dificuldade envolvida na escolha de dispositivos analíticos adequados para traçar a relação som/palavra. É preciso dizer que são múltiplos os casos em que a relação entre diferentes linguagens é focada (por exemplo, partindo do discurso verbal para pensar

a música) através de metáforas forçadas<sup>10</sup> ou cair numa tradução confusa e por vezes sem sentido, isto é, numa metaforização musical do discurso verbal (PIETTÉ, 1987, p. 36-37). Por exemplo, o uso repetido e abusivo de conceitos como: o contrapontístico no romance, o baixo harmônico que acompanha o personagem, a orquestração dos acontecimentos, etc. Isto, ao que parece, contribui negativamente nesses casos, pois mascara a relação fundamental, interessante e pouco mencionada nas análises literário-musicais. Refiro-me à observação da ligação som/palavra a partir de codificações em jogo, sempre refletida no registro aqui abordado, a narrativa. Esta perspectiva levaria a interpretações de modos de figuração, modos de

---

10 Isabelle Pietté problematiza três eixos que foram de uso recorrente e complexo nos estudos de literatura e música comparadas: o uso abusivo da metáfora, a imprecisão terminológica e a urgência por adotar uma verdadeira atitude iconoclasta. Recuperando as observações de E. Souriau e Brown realizadas em 1947 e em 1970, respectivamente, assinala que resulta em extremo perigosa a utilização de analogias confusas e as transposições arbitrarias quando se circula entre artes. A tendência recorrente é propor estudos sobre usos metafóricos de termos como “leitmotiv” ou “contraponto” para se referir tanto a fenômenos literários como musicais. Se, por exemplo, não se percebe que é uma metáfora o uso da noção de “contraponto”, corre-se o risco de lhe outorgar um grau de afirmação e transformá-la em um jogo de palavras que gradualmente vai perdendo significado e utilidade para a análise, assegura a musicóloga. Sustentar que o contraponto é um procedimento comum às duas artes é excessivo e maltrata os matices que leva o termo; portanto, entre “uma composição contrapuntística do poema” e o “contraponto musical” não há propriamente identidade, dado que suas estruturas se fundam em elementos disímiles.

organização<sup>11</sup> (JITRIK, 1972) em textos de Chico Buarque, levando em conta a natureza e a singularidade dos materiais que conseguem construir um compósito literatura/música em certo equilíbrio, mais e menos estável. Por isso, parece extremamente operativo fortalecer a noção do interferencial (duas esferas em contato: a música e a literatura) como um exercício latente em sua poética narrativa onde os gêneros “convencionais” são mudados, levando as categorias além dos limites e propondo ritmos, modulações próprias de uma obra artística multiforme que ao mesmo tempo remete, numa possível genealogia, à herança do Romantismo (MONTROYA CAMPUZANO, 2013, p. 18-19) em ressonância com o Modernismo Latino-Americano<sup>12</sup> e o Modernismo Brasileiro, legado que inegavelmente se encarregam dos músicos-escritores “filhos da MPB”.

Nesse sentido, é interessante destacar dentro do domínio comparatista os instrumentos citados, a interferência som/palavra a partir da análise prosódica, para compreender as interferências musicais com o propósito de descrever de forma

---

11 “Toda novela debe su forma peculiar, su identidad, a cierta disposición de elementos que puede analizarse y describirse. Pero también hay que decir que la combinación se lleva a cabo gracias a cierta energía organizativa que proviene sin duda del lenguaje, del que la novela es una manifestación o resultado” (p. 227).

12 Wagner propõe um drama integral no qual as artes todas se encontram fundidas. Tem como objetivo equilibrar música e poesia em um século onde essas expressões tinham cobrado uma grande distância umas com as outras. Por outro lado, o gesto artístico de Rubén Darío em sua “Sinfonia em Cinza Maior” coloca a concepção de obra artística no transcendental ao apagar as fronteiras entre as linguagens. Assim tal vez, o gesto wagneriano se potencia nos escritores da torre de marfim como sintoma da hipnose artística.

mais completa o sistema literário/musical que parece se estabelecer dentro dessa poética complexa, como vislumbrada nos fragmentos citados. E assim delinear áreas de contato e particularidades da relação literatura/música no gênero romance, entendendo que estamos diante de um sistema de relações inusitadas das quais os estudos fazem pouca referência, o que nos leva a investigar mais dentro das abordagens semióticas, daí a interferência no domínio da Semiosfera. Como funcionam essas relações, de que forma as análises têm levantado essas questões que, por exemplo, o escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano investiga na obra de Alejo Carpentier (2005), para se referir a uma das que mais se destaca em relação à abordagem que propomos neste artigo.

Pesquisa que canaliza as intersecções entre linguagens (literatura/música) com foco no referencial e no temático: imagens e referências a autores, composições musicais, termos abstratos da teoria musical, etc. Priorizam apenas abordagens temáticas, omitindo a riqueza da interferência como forma particular de construção de histórias. Portanto, acreditamos que, no caso de Buarque, por se tratar da escrita de um artista que circula entre saberes e domínios de forma efetiva (a literatura e a música são práticas pelas quais obteve reconhecimento), há um aprofundamento dos processos necessário da interferência que as características musicais do português brasileiro parecem proporcionar aos seus textos, recurso muito consciente neste escritor-músico. Se tivermos em conta que, especialmente em *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), no primeiro através da interpretação e, no segundo, da obsessão pelo som da língua exótica, ele centra-se na relação entre línguas de formas, podemos assegurar que o português é a língua que lhe permite produzir o vaivém entre duas co-

dificações como a da música e a da literatura porque o próprio autor concebe a sua língua como uma linguagem musical, razão pela qual a narrativa é também um contar/cantar.

É uma forma de pensar a história que se aproxima – voltando às linhas iniciais – de outras narrativas de autores latino-americanos onde também há enquadramento e há som, por exemplo, José María Arguedas (quíchua/castelhano) e Augusto Roa Bastos (Guarani/Castelhano). Nessas tensões são geradas linguagens literárias que refratam a interferência de gramáticas ou de cosmovisões, por exemplo, cujo suporte é uma palavra escrita que se oraliza, escrita para ser dita. Lembremos que Arguedas, no Prólogo de *Yawar Fiesta* (1941), recupera este problema para refletir sobre a sua “linguagem literária”. Lá afirma a necessidade de recriar a complexidade do mundo andino do qual o índio é apenas um de seus elementos, sem dúvida sua forma de transcender o indigenismo e o regionalismo<sup>13</sup>. Sob esta intenção, a língua literária apresenta-se como um composto em que as codificações do espanhol e do quíchua procuram constantemente um equilíbrio: era complexo para Arguedas descrever o universo andino em espanhol tradicional ou convencional, daí a sua tentativa de inventar um “espanhol especial”. Como forma cómoda e eficaz, como instrumento próprio.

¡No, no eran así, ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir, denunciar! Bajo un falsolenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo «literario», en que la

---

13 “Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes” (ARGUEDAS, 2006, p. 13).

palabra ha consumido a la obra. Mientras en la memoria, en mi interior, el verdadero tema seguía ardiendo, intocado. Volví a escribir el relato, y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me serviría si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria. (Arguedas, 2006: 28). ...Se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio. (ARGUEDAS, 2006, p. 29)

Algo semelhante acontece em Roa Bastos, manifestado na tensão entre uma linguagem oral e uma linguagem escrita<sup>14</sup>. Para este romancista, escrever o Paraguai implica colocar em palavras o som da memória construída a partir da oralidade, “oír un texto no escrito; escuchar y oír antes de escribir los sonidos del discurso oral, formulado pero presente siempre en los armónicos de la memoria” (ROA BASTOS, 1989). Assim, a interferência também ocorre numa “linguagem literária” que tece codificações em virtude de desenharem uma visão de mundo, de reabastecer uma tradição oral.

Consequentemente, o destaque a planos que privilegiam o cruzamento de linguagens, o predomínio da forma sobre o conteúdo, por vezes dilui o anedotário para evidenciar outras questões que interessam aos sujeitos ficcionais e, antes disso, aos escritores. Assim como em Arguedas e Roa Bastos prevalece a preocupação com a busca de uma “linguagem literária” que ligue visões de mundo, em relação aos interesses de Buarque como artista, parece visível a crise de fraturas irredu-

---

14 Carlos Pacheco analisa em *La comarca oral* (1992), entre outros aspectos, as tensões entre língua oral e escrita que assinaram as narrativas de Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Augusto Roa Bastos.

tíveis entre domínios, configurando cruzamentos de diferentes calibres. São vínculos que nos permitem recorrer a abordagens da Semiótica da Cultura, se levarmos em conta a circulação de discursos e textos nas esferas e as relações de sentido que são geradas nessas interações. Evidentemente, as duas dimensões da música e da literatura em diálogo fazem dele um escritor que constrói uma narrativa musical em um sentido possível que não “conta a música”, mas a interpreta sonoramente quando a linguagem sublinha suas marcas sonoras e prosódicas. Assim, as vozes narrativas se transformam em canção, inserindo o som na palavra para configurar uma literatura sonora como signo de uma cultura brasileira que também é atravessada por diversas linguagens, discursos e textualidades.



## Referências

ARGUEDAS, José María. *Yawar fiesta*. La Coruña: Ediciones del Viento, 2006.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. \_\_\_\_\_. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. \_\_\_\_\_. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. \_\_\_\_\_. *Chapeuzinho amarelo*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Manole, 2010.

COUTINHO, Eduardo. La literatura comparada en América Latina: Sentido y función. *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14, 2004.

CROCE, Marcela. “1 Utopía intelectual”. *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada*. Buenos Aires: Interzona, 2015.

DURÍSIN, Dionýz. *Theory of Literary Comparatistics*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1984.

ESCOBAR, Ticio. La identidad en los tiempos globales. *El arte fuera de sí*, Asunción: Fondec-CAV/Museo del Barro, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande y senzala: formación de la familia brasileña bajo el régimen de la economía patriarcal: introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Las culturas híbridas en tiempos globalizados. In: \_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. p. 13-33.

HOMEM, Wanger. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São

Paulo: Leya, 2009.

JITRIK, Noé. Destrucción y formas en las narraciones. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. p. 219-242.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Trad. Navarro, D, Madrid: cátedra, 1996.

MONTOYA CAMPUZANO, Pablo. Los Pasos Perdidos y las teorías sobre el origen de la música. *Revista Universidad EA-FIT*, n. 41, v. 139, p. 57-66, 2005. \_\_\_\_\_. *La música en la obra de Alejo Carpentier*. Medellín: La Carreta Editores, 2013.

MORALES, Hernán. Prosodia musical en fragmentos narrativos de Chico Buarque. *Revista Argos*, Universidad de Guadalajara, n. 7, v. 20, 2020.

PACHECO, Carlos. La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

PIETTE, Isabelle. *Littérature et musique: contribution á une orientation théorique (1970-1985)*. Namur: Presses Universitaires de Namur, 1987.

RAMOS, Julio. Migratorias. *Paradojas de la Letra*. Caracas: e cultura, 1996.

ROA BASTOS, Augusto. Cultura oral y literatura ausente. *Diario Página 12*, 25/1/89 – Argentina.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Anablume, 1997.

## **05**

“Tudo é autoficção”: considerações sobre o conceito de doubrovskyano na literatura brasileira contemporânea

Ana Cláudia de Oliveira da Silva

As escritas de si não podem ser vistas de modo estanque ou desligado do processo histórico-social de formação e posterior crise da sociedade moderna e das noções relacionadas a ela, como a de um sujeito pleno e livre, capaz de, por meio da razão, ascender à verdade sobre si mesmo. Neste sentido, se a modernidade está fundada na afirmação de um homem racional, provido de uma consciência individual (“Penso, logo existo!”), tal tema enfraquece-se na medida em que a relação entre razão e verdade começa a ser questionada e associada a um discurso positivista e autoritário.

Hal Foster (2014), em seu livro *O retorno do real*, irá associar esse discurso à concepção de um sujeito que constrói sua identidade como uma unidade, uma espécie de armadura contra o mundo interior e exterior, correlacionando-o à visão do outro social/cultural em termos de inconsciente e primitivismo. Um segundo momento ocorre, em meados dos anos 1960/1970, quando é declarada a morte ou o desaparecimento desse sujeito autoritário e há o reconhecimento desse outro, muitas vezes, de forma fetichista.

Esse processo levará ao eclipse da ideia de unidade do ser e ao desprestígio dos textos considerados autobiográficos. Aspecto que pode ser verificado por meio do debate em voga, que girava em torno de questões relacionadas à experimentação formal na literatura (especialmente, o *Nouveau Roman* Francês e a sua recusa ao modelo realista) e à crítica estruturalista, a qual concebe a literatura como um vasto empreendimento anônimo. Paradoxalmente, é nesse mesmo período que Philippe Lejeune (1971) decide estudar sobre o gênero autobiográfico na França e propõe o conceito de pacto autobiográfico, enfatizando a relevância conferida à relação homonímia entre autor-narrador-personagem principal.

De forma contestatória a essa renovação do gênero autobiográfico, lograda após o novo conceito formulado por Lejeune, o escritor e crítico francês Serge Doubrovsky publica em 1977 o romance *Fils*, subvertendo a lógica do pacto autobiográfico ao aliar a identidade do autor-narrador-personagem em um romance declarado como tal. Essa experiência literária será denominada por ele, na contracapa do livro, como autoficção:

Au réveil, la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l'auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisses de la profession. [...] Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Recontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste,

qui espère faire maintenant partager son plaisir.  
(DOUBROVSKY, 1977, s. p.)<sup>1</sup>

No Brasil, o termo foi utilizado pela primeira vez em 2005 por Silviano Santiago (2008) para definir seu livro de contos *Histórias mal contadas*. De acordo com o escritor, a palavra autoficção era conveniente para designar algumas questões propostas em seu projeto estético-literário, pelo menos desde a publicação de *Em liberdade*. Nessa esteira, outros escritores brasileiros passaram a utilizar o neologismo, tais como Tatiana Salem Levy e Gustavo Bernardo; enquanto outros o rejeitaram ou apresentaram ressalvas sobre sua utilização, apesar de suas produções serem consideradas como tal, como é o caso de Michel Laub e José Castello.

Depois de mais de quatro décadas desde a proposição do termo, a autoficção permanece teoricamente controversa, inclusive no seu país de origem. Nesse sentido, qual seria a pertinência de utilizar um conceito importado para analisar obras da literatura brasileira contemporânea? Tratar-se-ia tão somente de um modismo literário como tantos outros, copiados da

---

1 Tradução nossa: “Ao despertar, a memória do narrador, que assume muito rápido o nome do autor, tece uma trama onde se adotam e se misturam lembranças recentes (nostalgia de um amor louco), distantes (infância antes da guerra e da guerra), preocupações também do cotidiano, angústias da profissão. [...] Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no entardecer de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de eventos e fatos estritamente reais, se quiser *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom senso e avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios/filhos de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escritura de antes ou de depois da literatura, *concreto*, como se diz na música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer”.

Europa, para gerar a falsa sensação de que não somos mais colônia e, portanto, seguimos um determinado padrão ou modelo cultural?

Para responder a esses questionamentos é necessário – além de retomar o contexto histórico-teórico de nascimento do conceito de pacto autobiográfico, de Philippe Lejeune, e o debate em torno do neologismo proposto por Serge Doubrovsky – compreender as condições históricas e culturais nas quais se desenvolveram as práticas autobiográficas no Brasil e qual o papel que elas assumem diante dessas configurações sociais, para, então, traçar aproximações com a produção literária contemporânea no Brasil. Neste último caso, buscou-se como interlocutora privilegiada a escritora paulista Helena Silvestri.

## **1. Da autobiografia à autoficção: a relevância do pacto estabelecido com o leitor**

Em linhas gerais, a definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune – “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p. 14) –, longe de lançar novas questões para os estudos do gênero, consiste, como ele próprio declara, em uma compilação de definições já existentes.

Portanto, o que distingue o trabalho de Lejeune em relação aos demais estudos acerca do tema reside na importância conferida ao contrato estabelecido entre autor e leitor, o qual ele denominará de pacto autobiográfico. O estabelecimento desse contrato parte da indagação feita pelo pesquisador ao tentar diferenciar romance autobiográfico de autobiografia. A partir disso, ele constata que a diferença entre os dois tipos de textos não se encontrava na forma, mas poderia

ser instaurada por meio da afirmação, no texto, da identidade entre autor-narrador-personagem principal, que remeteria, por último, ao nome do autor, escrito na capa do livro.

Dessa forma, o primeiro ato da autobiografia não seria o nascimento do autor, mas o nascimento do discurso, espécie de contrato de verdade “que determina[ria] o modo de leitura do texto” (LEJEUNE, 2008, p. 45). Palavra compreendida tanto em seu sentido estrito – “un ‘récit de vie’ centré sur l’histoire de la personnalité” (LEJEUNE, 1971, p. 10)<sup>2</sup> – quanto em seu sentido amplo – “toute forme d’écrits où l’on parle de soi directement (aussi bien le journal intime ou les mémoires que l’autobiographie proprement dite), ou même tout écrit dans lequel le lecteur suppose que l’auteur transpose son expérience personnelle” (LEJEUNE, 1971, p. 10)<sup>3</sup>. Por conta dessas características, o pacto constituir-se-ia, para o estudioso, em traço definidor do gênero autobiográfico<sup>4</sup>.

---

2 Tradução nossa: “um ‘relato de vida’ centrado sobre a história da personalidade”.

3 Tradução nossa: “toda forma de escritos em que se fala de si diretamente (tanto o diário íntimo ou as memórias como a autobiografia propriamente dita), ou mesmo todo escrito no qual o leitor suponha que o autor transpõe a sua experiência pessoal”.

4 A compreensão da autobiografia como gênero literário não é consenso entre os estudiosos da área. Isso se deve à própria dificuldade em estabelecer traços distintivos para um conjunto muito variável de livros pertencentes a essa categoria. Mesmo os critérios propostos por Philippe Lejeune, como o estabelecimento do pacto autobiográfico e a identidade nominal entre autor, narrador e personagem, foram e continuam sendo questionados e refutados por uma gama de livros supostamente pertencentes ao gênero. Neste sentido, diante da impossibilidade de construir um modelo teórico que abarque o conjunto de textos efetivamente produzidos, muitos pesquisadores preferem a utilização de termos mais flexíveis e amplos como “narrativas de vida”, “escritas do eu”, “escritas de si”, “relatos de vida”. Neste trabalho, utilizaremos tais termos como sinônimos.



Essa definição irá suscitar uma série de questionamentos e reformulações por parte de Lejeune, que em um primeiro momento aproxima o gênero autobiográfico do discurso histórico, por considerá-lo como um texto referencial, passível de ser submetido a uma prova de verificação; posteriormente, ele reconhece que o texto autobiográfico, por constituir-se a partir da memória, escapa de qualquer possibilidade de verificação exterior e conclui que a sua validade referencial se dá por meio da pretensão de dizer a verdade sobre a própria vida. O teórico também admite que, em relação ao pacto, tem-se a impressão de um acordo assinado entre ambas as partes, mas se sabe que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que lhe é sugerido, e muitos textos podem não apresentar nenhum contrato explícito.

Assim, diante da multiplicidade de textos autobiográficos e as suas possíveis leituras, pode-se afirmar que a construção teórica do pacto deixa lacunas e pontos de imprecisão. Dentre essas, uma em especial destaca-se: a “casacega”, situada à direita da tabela:

Tabela 1 – Relação nome do personagem e pacto estabelecido.

Nome do personagem Pacto	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	romance	romance	
= 0	romance	indeterminado	autobiografia
Autobiográfico		autobiografia	autobiografia

Fonte: (LEJEUNE, 2008, p. 28).

Se para Lejeune seria uma contradição interna o fato de o herói de um romance declarado como tal possuir o mesmo nome do autor, para Serge Doubrovsky esse suposto “erro” abriria uma brecha teórica-literária, para questionar o contrato mimético e a unidade do ser. Assim, seu romance, *Fils* (1977), ao preencher uma das casas cegas da tabela, inverteria maquiavelicamente<sup>5</sup> o compromisso estabelecido pela identidade onomástica entre autor, narrador e personagem. Essa experiência literária que coloca em xeque a função contratual que assume o nome próprio nos textos autobiográficos será denominada de autoficção:

[...] une variante “*post-moderne*” de l’autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire. (DOUBROVSKY *apud* VILAIN, 2005, p. 212)<sup>6</sup>

O escritor nega o pacto referencial proposto por Lejeune e afirma a impossibilidade de uma escrita autobiográfica que apresente um sujeito pleno, absoluto, alguém que quando diz “eu” é realmente ele que fala. A sua proposta atém-se na ambivalência do sujeito e na mobilidade do vivido, entrelaçando modelos de representação conflitantes entre si: referencial e ficcional. Portanto, tal conceito torna ainda mais indefinidas as categorias de ficção e autobiografia, pois alia de maneira para-

---

5 Philippe Lejeune em “O pacto autobiográfico (bis)” refere-se ao livro *Fils*, de Doubrovsky, como “exemplo maquiavélico” (2008, p.59) da possibilidade de uma narrativa preencher uma das casas cegas do seu quadro.

6 Tradução nossa: “uma variante ‘*pós-moderna*’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e sabe-se reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória”.

doxal, numa mesma palavra, duas formas de escrita que deveriam, em princípio, excluir-se. Para Doubrovsky, importa também na autoficção ler o texto como um romance do tempo presente e não como recapitulação histórica. Outro aspecto importante refere-se à linguagem e ao papel desempenhado pelos espaços em branco, os quais quebram a continuidade discursiva e demonstram que a construção gramatical tradicional não é mais possível. Nesse tipo de narrativa, a “ficção é confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a ordem da narração autobiográfica” (DOUBROVSKY, 2014, p. 116).

De acordo com essa perspectiva, fazer autoficção não significa apenas narrar o desenrolar dos fatos, mas, antes de formá-los, reformá-los por meio de artifícios. Neste sentido, para o teórico, essa forma de escrita pressupõe maior liberdade de criação, uma vez que, aliado aos espaços em branco, o narrador pode escolher um determinado recorte ou recortes, os quais demonstram que a noção de unidade do sujeito legada pelo individualismo moderno, assim como a própria ideia de realidade, não passam de construções arbitrárias.

Assim, se na concepção de Doubrovsky o pacto estabelecido com o leitor na autoficção é oximórico, pois parte de uma união contraditória entre dois discursos que deveriam em princípio se excluir, o que permitiria ao autor escrever sem as limitações impostas pelo princípio de veracidade da autobiografia e a sua ilusão de autenticidade, devido à maneira estritamente ficcional com que a matéria narrativa é elaborada. Entretanto, na percepção de Manuel Alberca, o contrato estabelecido com o leitor é ambíguo, pois esse é o efeito de sentido produzido pela “[...] implicação, integração ou superpo-

sição do discurso romanesco e do discurso autobiográfico em diferentes maneiras e graus” (2005-2006, p. 123).

## **2. Autoficção: uma aventura teórica em torno de um gênero híbrido**

De modo resumido, a autoficção pode ser definida como o relato pessoal feito por um sujeito, o autor, com plena consciência do caráter ficcional que a escrita de si assume, mas que, mesmo assim, decide “jogar” com os vestígios referenciais, borrando as fronteiras entre os dois discursos: autobiográfico e romanesco. Entretanto, apesar de Doubrovsky apontar esses traços definidores da autoficção, o termo ao longo do tempo vai sendo apropriado e redefinido por outros pesquisadores, transformando-se, como aponta Jean-Louis Jeannele, em “uma aventura teórica” (2014, p. 127). Isso se deve tanto à polissemia da palavra, que remete a duas significações distintas – criação ficcional de si e/ou mescla dos gêneros romanesco e autobiográfico –, quanto à origem do fenômeno.

Assim, mesmo que, para alguns, a autoficção surja como uma solução para os impasses legados pela autobiografia, o conceito em seu sentido mais amplo – estratégia narrativa em que o autor escreve um romance baseado em suas próprias experiências de vida – corre o risco de ser utilizado de forma indiscriminada, espécie de “palavra-valise”. Para outros, em contrapartida, o termo não faz mais do que “rotular” uma prática há muito tempo utilizada pelos escritores: o uso de elementos ficcionais em obras que assumem um caráter ambíguo entre a ficção e a autobiografia. Como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *O Aleph*, de Jorge Luis Borges, e *O amante*, de Marguerite Duras.

Falta, conforme afirma Philippe Gasparini (2014, p.

183-184), “entrar em entendimento sobre seu conteúdo e seus limites”, bem como “determinar se a ‘autoficção’ corresponde a uma categoria que já existia [...] ou designa um meio de expressão totalmente novo, próprio de nossa época”. Em outras palavras, “se ele é o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual” (GASPARINI, 2014, p. 184).

Para Vincent Colonna (2014), por exemplo, o neologismo autoficção inscreve-se em um âmbito mais geral de ficcionalizações de si. Pode ser considerado, dessa forma, todo livro em que se percebe a projeção do autor em situações imaginárias, o que ampliaria a concepção do termo temporalmente, incluindo produções que não estão circunscritas apenas à modernidade ou à contemporaneidade. Obviamente, tal reformulação resultou em críticas, por conta principalmente do papel conferido à figura do escritor-autor (elemento de referência fundamental para Colonna, contrariando a ênfase dada por Doubrovsky ao trabalho com as palavras).

Outros trabalhos sucederam-se ao de Colonna, apontando ora para a possibilidade de estabelecimento desse novo gênero como uma variante ou uma renovação da autobiografia (tese defendida por Jacques Lecarme e Alain Robbe-Grillet)<sup>7</sup>, ora vinculando-a aos romances em primeira pessoa, como realiza Marie Darrieussecq: “una variante subversiva de novela en 1ª persona, pues iría derecho a transgredir el último reducto del realismo: el nombre próprio” (*apud* ALBERCA, 2005-2006, p. 117). Contraponto importante, pois, agora, “não era mais [...] somente em função do modelo autobiográfico que se indagava sobre esse tipo de narrativas intermediárias, mas sim em

---

7 De acordo com Jean-Louis Jeannelle (2014), Jacques Lecarme defende a autoficção como uma renovação do gênero autobiográfico e Alain Robbe-Grillet chama-a de “Nova Autobiografia”.

função do modelo romanesco” (JEANNELLE, 2014, p. 137), o qual, devido a sua plasticidade constitutiva, poderia oferecer novas possibilidades de desenvolvimento para o gênero.

Aliado a isso, Philippe Gasparini, em sua obra *Est-il je*, de 2004, reaviva velhas questões insuficientemente problematizadas acerca da crença na validade referencial da autobiografia. Para ele, se essa crença passou a ser vista, no mínimo, como ingênua, sua reivindicação pelos escritores que praticam a autoficção também é posta em análise. Em sua opinião, o problema reside na compreensão talvez equivocada da definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune, que deixa em suspenso à eterna questão da verdade dos enunciados para enfatizar o “compromisso [do autor] em buscar e retranscrever os rastros de sua experiência pessoal” (GASPARINI, 2014, p. 190).

Dessa forma, ao assumir a forma de um contrato, Lejeune deixa claro que a sua definição de autobiografia não é rígida ou acabada, mas relativa, porque é histórica. Por essa razão, ele não lhe destina apenas uma casa do seu quadro explicativo, mas uma zona inteira, que chamará de “espaço autobiográfico” (uma zona não claramente definida que destaca o fato de o sujeito autor não ser redutível a nenhum de seus textos autobiográficos, podendo ser reconhecido também em variados elementos fantasmáticos presentes em seus textos ficcionais). Esse conceito demonstra que, em determinadas circunstâncias, obras concebidas como de ficção podem ser lidas segundo as leis do pacto autobiográfico.

Gasparini defende, com base nisso, que a autoficção estaria em contiguidade com o romance autobiográfico, pois ambos se baseiam em um duplo contrato de leitura: o verídico e o romanesco. Contudo, ao serem denominados pelo neologismo, os textos literários contemporâneos transformam-se em outra coisa:

Não são mais textos isolados, esparsos, inclassificáveis, nos quais um escritor dissimula com mais ou menos engenho suas confidências sob um verniz romanesco, ou vice-versa. Inscrevem-se em um movimento literário e cultural que reflete a sociedade de hoje e evolui com ela. (GASPARINI, 2014, p. 217)

Portanto, para o crítico, a palavra insere-se em um momento oportuno ao traduzir e cristalizar uma série de dúvidas e questionamentos levantados, desde o início do século XX, por teóricos e poetas como Freud, Nietzsche, Sartre e Valéry. Esses questionamentos abalaram as noções de sujeito, identidade, verdade, sinceridade e escritas do eu, constituindo-se nos antecedentes históricos do termo autoficção.

Nessa perspectiva, apesar de não haver consenso em torno do termo autoficção, importa destacar que o ser humano continua dedicando-se a plasmar a sua identidade, inclusive com mais intensidade na contemporaneidade do que em outras épocas, mesmo que o faça de modo fragmentário e precário. O motivo para isso acontecer encontra-se no fato das escritas de si não estarem limitadas a um modelo epistemológico (reprodução de uma vida), nem simplesmente a um modelo retórico esvaziado de significado (pura ficção)<sup>8</sup>, antes postularem uma dimensão ética e pragmática do ato mesmo de, ao dizer “eu”, buscar simultaneamente relacionar-se com um “tu”, conferindo, assim, sentido à própria existência.

---

8 Sustém Ángel Loureiro (2000-2001) que o ceticismo a respeito do modelo autobiográfico de busca de uma verdade pessoal ainda que seja ilusório, pois não existe um eu autêntico somente um eu perpetuamente alienado, não implica que essa crença deva ser considerada como uma ficção.

Segundo o investigador espanhol José Maria Pozuelo Yvancos, esse processo de autoreflexão, de pensar-se a si mesmo, criando uma espécie de cisão pessoal a fim de tornar-se objeto da própria escrita, não justificaria o empreendimento biográfico. Nas narrativas autobiográficas, memorialísticas, autoficcionalis, etc., “hay un proceso de ponerse en orden uno mismo que implica selección, pero implica también autodefinition de cara al otro, de ordenar su identidad para, en una transacción con los demás, decir a estos la verdad sobre uno mismo, la imagen que quiere prevalezca como la verdadera imagen “ (1993, p. 211)<sup>9</sup>. Esse caráter bifronte que carrega toda narrativa pertencente ao gênero autobiográfico (compreendido de forma ampla), explica o fato de a autoficção aproximar-se do estatuto ficcional como discurso e, simultaneamente, pretender-se como um relato autêntico, compromissado com a verdade do “eu”. Tais aspectos, no entender do pesquisador espanhol, não se contrapõem ou se invalidam, antes auxiliam na compreensão desse fenômeno de modo complexo: como experiência individual de busca e construção de uma identidade e como texto público e publicado com fins comunicativos e de justificação do “eu” frente aos outros. A sua perspectiva baseia-se nas considerações de Mikhail Bakhtin acerca da convergência que se realiza no gênero

---

9 Tradução nossa: “[...] há um processo de colocar-se em ordem que implica seleção, mas implica também autodefinition frente ao outro, de ordenar sua identidade para, em uma transação com os demais, dizer a eles a verdade sobre si mesmo, a imagem que deseja que prevaleça como a verdadeira imagem”.



autobiográfico de dois *cronotopos*<sup>10</sup>: um interno (o tempo-espço da vida representada) e outro externo (a sua representação pública).

De forma semelhante, o professor Ángel Loureiro (2000-2001) assevera que as escritas de si guardam uma dimensão ética, uma vez que se constituem como resposta ao outro e como responsabilidade frente a esse outro. A sua concepção apoia-se nas teorias de Emmanuel Lévinas, para quem a constituição do “eu” começa na sua relação com um “tu” exterior e anterior a qualquer conhecimento ou autoconsciência individualmente fundada. Por conseguinte, a linguagem teria uma função vocativa (apelativa e dialógica) e não somente atributiva ou predicativa.

Na esteira desse pensamento, Pozuelo Yvancos destaca a importância do gênero ensaístico para a compreensão da emergência da autoficção na contemporaneidade. Segundo o autor, o ensaio literário desenvolveu-se juntamente com as outras duas formas comumente correlacionadas à autoficção (a autobiografia e o romance pessoal) e, desde as suas primeiras manifestações escritas, permitiu a construção de uma voz profundamente pessoal e reflexiva, situando o autor em seu texto de um modo discursivo sem ser referencial ou biográfico. Na sua concepção, se o objetivo do ensaio não é simplesmente transmitir conhecimentos, mas fazer isso por meio de uma composição escrita que coloca em evidência o modo de pensamento do autor, ele

---

10 O conceito bakhtiniano de *cronotopo* exprime a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo em um todo inteligível e concreto, e do indivíduo histórico real que se revela neles. Em suma, é a capacidade de ler o tempo no todo espacial do mundo e perceber este último como um acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo histórico (em movimento, em transformação) em tudo, os quais encerram, por fim, visões de mundo e do homem representados. (BAKHTIN, 2006; 2010).

funde objeto e sujeito da enunciação e converte-os em foco de seu interesse. Dessa “*Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma” (POZUELO YVANCOS, 2005, p. 187)<sup>11</sup> resulta o interesse que o leitor ao longo do tempo segue manifestando em relação às reflexões de Montaigne, Adorno, Machado de Assis e outros reconhecidos ensaístas.

É a presença atualizada da voz desses escritores, independente do tema abordado, que adquire importância no ensaio literário, uma vez que ele é a representação da posição do sujeito no mundo e também o exercício de sua atitude reflexiva e crítica, de sua individualidade e liberdade. Sujeito e livro formam, por conseguinte, uma unidade indissolúvel, na qual o modelo de escrita cria o próprio sujeito e o converte em medida das coisas. Dessa maneira, segundo Pozuelo Yvancos, diferente das demais “escritas do eu”, o sujeito construído pelo ensaio não é suscetível de ser ficcionalizado, pois impõe sua resistência a que se separem as categorias de enunciação e de autor:

No me estoy refiriendo por tanto a que el Yo del Ensayo no sea una forma interesada y construida por el libro, pero no es una forma *ficcional*. Todo en los grandes ensayos remite a un Autor en la ejecución de su Discurso, y esa ejecución referida precisamente a su intervención sobre un asunto es fundamental en la pervivencia de su forma. (2005, p. 187)<sup>12</sup>

---

11 Tradução nossa: “*Tensão do Discurso desde o Autor*, a maneira como o eu afirma seu relevo na orquestração da forma”.

12 Tradução nossa: “Não estou me referindo, portanto, a que o Eu do Ensaio não seja uma forma interessada e construída pelo livro, mas não é uma forma *ficcional*. Tudo nos grandes ensaios remete a um Autor na execução de seu Discurso, e essa execução referida, precisamente a sua intervenção sobre um assunto, é fundamental na manutenção de sua forma”.

Tal aspecto acerca do ensaio pode auxiliar na compreensão do fenômeno autoficcional contemporâneo, pois coloca em evidência lado a lado o processo de construção e de atualização da figura do autor no e pelo texto. Desse modo, ainda que muitos teóricos relacionem a autoficção exclusivamente com a autobiografia e o romance pessoal, é possível perceber que muitos dos recursos utilizados por essa forma aproximam-se da escrita ensaística: divagação pessoal sobre momentos vitais variados, representação fragmentária da própria história aliada a comentários sobre o contexto sócio-histórico, domínio do comentário reflexivo e do presente da enunciação, digressões e justaposição de ideias, perspectiva dialógica e informal, caráter intertextual, metaliterário e metadiscursivo.

### **3. O interesse pelo “eu” em contextos periféricos**

Ao traçar um paralelo com o contexto hispano-americano, percebemos que, no Brasil, o memorialismo e a prática das escritas de si desenvolveram-se de modo distinto dos modelos exportados da Europa. De acordo com Silvia Molloy (1996), as condições históricas e culturais do nosso continente fizeram com que o interesse pelo “eu” nos países hispano-americanos estivesse circunscrito às preocupações de índole ideológica e social, como o esforço de consolidar uma identidade nacional e defender a autonomia política e cultural da ex-colônia. Assim, embora existam exemplares de narrativas em primeira pessoa desde a Conquista, a pergunta pelo “eu” nesses espaços vem acompanhada quase sempre de um imperativo documental e/ou testemunhal, o que faz com que esses relatos nem sempre sejam lidos como tais. Isso se deve em parte ao fato de eles – por não estarem limitados por uma classificação genéri-

ca restrita – possuem maior liberdade para manifestar as suas ambiguidades, as suas contradições e a sua hibridez estrutural.

Por conta dessa posição indefinida em relação à tradição literária, costuma-se afirmar que o gênero autobiográfico é relativamente jovem nesses países, tendo progredido desde a “torpe hibridez pós-colonial” do século XIX até alcançar a sua “perfeição estética” na segunda metade do século XX. Sylvia Molloy contrapõe-se a esse conceito evolutivo de literatura, no qual a produção narrativa em América aparece sempre atrelada aos modelos europeus, e propõe-se a analisar nas autobiografias hispano-americanas os vínculos entre figuração do eu, identidade nacional e consciência cultural.

No Brasil, as escritas do eu também enfrentaram dificuldades para se consolidarem. Antonio Candido (2003), no ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, aponta alguns antecedentes do gênero no século XVIII, como os singelos *Apontamentos*, de Cláudio Manuel da Costa, *Trechos da minha vida*, do Visconde de Taunay, e *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. Contudo, esse processo somente se efetivará no século XX, com a incursão dos modernistas às memórias da infância, espécie de “sarampo de escritor cinquentão”.

Essa preocupação memorialista da prosa modernista constitui o antecedente da produção autobiográfica dos jovens escritores das décadas de 1970-80, ex-exilados políticos que retornavam ao País após a chamada “abertura” do regime civil-militar (SANTIAGO, 2002). Nesse processo, o foco de interesse deixa de ser a infância pretérita do escritor, a sua vinculação às “grandes famílias brasileiras”, para debruçar-se sobre o passado mais recente do Brasil por meio de um viés pessoal, assumindo um caráter de depoimento que é abalizado pela “experiência do corpo-vivo

que está por detrás da escrita” (SANTIAGO, 2002, p. 31).

Entretanto, nessa retrospectiva, chama a atenção uma ausência incômoda no cenário literário brasileiro do período: Carolina Maria de Jesus. No início da década de 1960, Carolina conseguiria um feito inédito para o campo editorial, uma vez que seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2001), em poucos meses, venderia perto de 100 mil exemplares, sendo traduzido para 13 idiomas e distribuído para mais de 40 países. O sucesso literário permitiu que Carolina saísse da favela do Canindé, em São Paulo, e adquirisse uma “casa de alvenaria”, mas para além dos ganhos materiais, sua obra desacomodou os padrões canônicos da literatura brasileira, reascendendo o debate acerca da existência de perspectivas outras sobre o Brasil. De forma correlata, despontam novas experiências literárias oriundas de escritores pertencentes às classes populares, os quais se valem das escritas de si para contar uma história que não é apenas sua, pois carregam uma ancestralidade que não pode ser apagada. Como nos revela Conceição Evaristo:

A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, profunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (EVARISTO, 2020, p. 35)

Nesse sentido, tal como afirma Silviano Santiago, esse tipo de narrativa “catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio

dela” (SANTIAGO, 2002, p. 37). Por esse motivo, conferir a essa produção, no contexto brasileiro, um aspecto narcisista é algo questionável, uma vez que “a experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política” (SANTIAGO, 2002, p. 36), em que pese à exposição do próprio corpo. Ou, como no caso de Carolina Maria de Jesus, apesar do esquecimento sistemático e dos constantes ataques à literariedade da sua obra decorrentes de um preconceito com o gênero autobiográfico e com o lugar da enunciação ocupado pela autora, sua escrita pessoal representa uma expressão ímpar para pensar o Brasil: de um lado, o luxo e a beleza da sala de visitas, da sala de jantar e do jardim da cidade, representado pelo centro econômico e cultural de São Paulo; de outro lado, o fedor de barro misturado com excrementos e uma série de objetos fora de uso, dignos de estarem em um quarto de despejo como a favela.

Obviamente, torna-se importante, nesse processo, reconhecer a relevância das narrativas do eu no movimento de ampliação do nosso universo literário e social, contribuindo na ampliação do cânone estabelecido e/ou na criação de cânones emergentes – como é o caso da literatura negro-brasileira e da literatura indígena –, e questionando a manutenção de valores classistas e patriarcais na sociedade brasileira. Assim sendo, aproveitando-se do caminho aberto pelos ex-exilados e por autores periféricos como Carolina Maria de Jesus, variados grupos socialmente excluídos recorreram às escritas do eu para serem ouvidos, num movimento que, obviamente, vai em direção à subjetividade, mas perpassa o social, o político e o cultural. Isso porque não podemos desconsiderar a interlocução de saberes entre o “eu” e o “nós” nesse processo de construção narrativa.

Conforme destaca a pesquisadora argentina Leonor Arfuch: “[...] el yo – la conciencia de sí – que se enuncia desde una absoluta particularidad, busca ya, al hacerlo, la réplica y la identificación con los otros, aquellos con quienes comparte el *habitus* social – etnia, clan, parentela, nacionalidad” (2007, p. 43)<sup>13</sup>.

Na acepção da autora, portanto, o espaço biográfico não é o local para a exposição de uma egolatria desenfreada, mas um espaço profundamente dialógico, intersubjetivo, em que cada um, ao projetar a sua individualidade, também se inscreve no social, de tal modo que, ao falar de si, o sujeito projeta a sua fala para além de si, abarcando o outro, ou melhor, os outros a quem ele se dirige e com os quais se identifica ou não. Tal compreensão acerca das escritas de si guarda certa proximidade com o conceito mesmo de autoficção, principalmente se o percebermos como um ato de discurso intencionalmente produzido a fim de dar forma (sentido) e de comunicar (partilhar) uma existência – principalmente, frente à imposição opressiva da normatividade de condutas, a partir do qual se estabelece uma relação problemática e complexa entre representação literária e experiência vivida.

#### **4. “Tudo é autoficção” nas narrativas de Helena Silvestri**

A autoficção apresenta-se, portanto, desde o seu início como distinta da autobiografia e do romance tradicionais, por conta de algumas peculiaridades: quebra do desenvolvimento

---

13 Tradução nossa: “[...] o eu – a consciência de si – que se enuncia desde uma absoluta particularidade, busca já, ao fazê-lo, a réplica e a identificação com os outros, aqueles com quem compartilha o *habitus* social – etnia, clã, parentela, nacionalidade”.

sequencial do texto através do entrelaçamento de lembranças recentes e distantes, importantes e cotidianas, fora da ordem lógica e do bom senso, fragmentos de palavras, sugestões rítmicas e sonoras; e quebra do pacto autobiográfico ao pretender construir um “romance verdadeiro”, cujos fatos e eventos vividos pelo autor são reelaborados ficcionalmente pela própria escrita. Trata-se da aventura da linguagem que se alinha ao discurso de um sujeito outro, diferente daquele que consagra o seu nome em um relato autobiográfico: “aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style” (DOUBROVSKY, 1977, s. p.)<sup>14</sup>.

Reside nessa diferenciação um ponto importante da escrita autoficcional, uma vez que ela sugere a iminência no campo literário de outras subjetividades anteriormente negadas. Esse é o caso de Conceição Evaristo e do seu conceito de “escrevivência”, mas também de Helena Silvestri, mulher preta, periférica, afro-indígena e ativista dos movimentos por moradia na cidade de São Paulo, que em determinado momento da sua trajetória descobre que podia escrever literariamente e compartilhar sobre o que viveu e observou nos espaços em que circula. Sua narrativa é composta por uma série de fragmentos, de anotações cotidianas, organizadas de modo a compartilhar a experiência da pobreza, da favela, da migração, da fome, que é, infelizmente, a experiência da maioria das pessoas, mas não é o enfoque majoritário na literatura nacional.

É a partir desse contexto social que a escritora declara, no final do primeiro capítulo do seu livro *Notas sobre a fome*, indicado ao prêmio Jabuti em 2021, na categoria Crônicas: “Tudo é autoficção e com fome escrevo, mesmo agora” (SIL-

---

14 Tradução nossa: “[...] aos importantes desse mundo, no entardecer de suas vidas, e em belo estilo”.



VESTRI, 2021, p. 21). O “não livro”<sup>15</sup> é uma coletânea de trinta e uma “notas”, que apresenta uma miscelânea de gêneros discursivos – ensaio, cartas, verbetes, poemas, crônicas –, os quais buscam retratar a experiência compartilhada da fome. Ao descrever sua obra, a autora afirma tratar-se de uma “coleção de fatos e pensamentos” (2021, p. 18), que funde poesia e prosa, fato e ficção, histórias pessoais e partilhadas de forma comunitária.

Nessa dialética sem síntese possível, ecoam ecos dispersos, vozes múltiplas, como enuncia Antonio Cornejo Polar (1996), das muitas memórias que se negam ao esquecimento. Há, portanto, uma variedade de relatos, de vozes submersas, recalçadas ou marginalizadas que a narradora recupera com o evidente propósito de que não sejam olvidadas. Essas histórias são, em sua maioria, sobre a vida de pessoas comuns das periferias urbanas, trabalhadores, moradores de rua, prostitutas, travestis, crianças, que convivem em meio a um ambiente caótico, desestruturado e profundamente desigual.

Arelado a isso, em encontro realizado junto ao Grupo de Pesquisa Espaço Livre de Pesquisa-Ação<sup>16</sup>, da Universida-

---

15 Silvestri afirma que “*Notas sobre a fome*” não é um livro, não é uma ficção, ainda que para muitas pessoas as histórias narradas pareçam inventadas. Trata-se de “um diário, uma coleção de fatos e pensamentos, uma espécie de descrição etnográfica feita desde a fome, com fome, entorpecendo de desejo tudo que resiste a ela e à sua dor alimentada de vazio e ausência de comida (2021, p. 18).

16 O referido grupo é coordenado pelo Prof. Dr. Angelo Szaniecki Perret Serpa e realiza pesquisas desde 1996 e ciclos de leitura desde 2007. No ano de 2023, as leituras realizadas pelo grupo versaram sobre as produções da autora Helena Silvestri. No dia 07 de dezembro de 2023, o grupo realizou um encontro com a autora e, na condição de convidada, transcrevi algumas falas de Helena Silvestri sobre as suas concepções narrativas. Mais informações no link: <<https://sites.google.com/view/espacolivreu-fba/>>.

de Federal da Bahia – UFBA, em 07 de dezembro de 2023, a autora confessou que a escolha dessa forma composicional híbrida decorre da própria vida enrijecida, fracionada, colonizada, que ela experiencia e busca retratar. Na concepção de Silvestri, essas muitas histórias não poderiam ser narradas de forma linear nem tampouco caberiam em um único gênero. Sendo assim, na sua obra, forma e conteúdo alinham-se para reconstruir ficcionalmente a identidade de um sujeito fragmentado, a própria autora, e compartilhar, simultaneamente, uma experiência coletiva, conferindo sentido a própria existência.

Coincidentemente ou não, essa estrutura narrativa aproxima-se da definição de autoficção defendida por Serge Doubrovsky, para quem o discurso autoficcional não se atém apenas a narrar o desenrolar dos fatos, mas antes deformá-los em uma série de fragmentos justapostos, permeados de vazios. Esses recortes – ou, na percepção de Helena Silvestri, essas notas – abolem a possibilidade de compreender o sujeito como uma unidade e a realidade como algo dado, palpável, certo. Isso porque, como afirma a escritora: “Em um espaço caótico e desgraçado, eu vejo e narro o que vivo e vejo viver, mas além de narrar o que é lascado, precarizado, empobrecido, eu também posso narrar o que eu posso viver e as coisas lindas que poderíamos viver como comunidade”<sup>17</sup>.

Mas por que, partindo desse contexto pauperizado pela falta de direitos básicos, como comida e moradia, a escritora define seu relato como autoficcional? Ao ser questionada sobre o uso do termo, Helena afirma que nunca estudou sobre o conceito e, inclusive, tem ressalvas em relação a

---

17 Fala de Helena Silvestri no encontro realizado junto ao Grupo de Pesquisa Espaço Livre de Pesquisa-Ação, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em 07 de dezembro de 2023.

ele, pois entende que a ficção se aproxima da ideia de fabulação imaginária ou de falseamento da realidade. No entanto, apesar disso, compreende que todo mundo faz ficção de si, pois se reinventa cotidianamente, buscando superar as limitações que lhe são impostas. O fato, portanto, de fazer autoficção não a transformou em uma personagem, como se fosse alguém que estivesse interpretando a si mesma, uma vez que não é apenas na escrita que nós inventamos: “a própria experiência de viver é uma experiência de produzir a si mesmo”.<sup>18</sup>

Retomando novamente as considerações do criador do neologismo autoficção, além dessa forma narrativa apresentar-se voluntariamente (decisão literária) como um texto ficcional (diferindo da sugestão que a ficção adviria do jogo instaurado pela memória), a homonímia entre autor-narrador-personagem principal remete a uma identidade romanesca, ou seja, não se restringe ao que era ou é o “eu”, pois reivindica a hipótese de uma abertura ao que ele poderia ser. “Embriagada”<sup>19</sup> com a ideia do que poderia ser, a autora forjou o nome Helena Silvestri, reivindicando, dessa forma, uma visão indistinta de si, na medida em que a sua identidade permanece contextualmente irresolvida devido à usurpação de seus direitos como “mulher do povo”:

Sou uma mulher do povo e isso significa que muito me foi arrancado. Mas tens razão, eu sou uma mulher do povo que se distanciou

---

18 Recorte da fala de Helena Silvestri no encontro realizado junto ao Grupo de Pesquisa Espaço Livre de Pesquisa-Ação, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, em 07 de dezembro de 2023.

19 O termo embriagado remete à história de Seu Juarez, que sempre fora chamado dessa forma, mas não tinha registro civil. Já adulto, na frente do tabelião, ele descobre extasiado que pode escolher o próprio nome e registra-se como João José. Essa história consta no livro *Quem me deras quedas d'água* (2022).

de si e viu-se de longe, e isso é particular. Quem é que, tendo nascido pobre, usufrui o privilégio de viajar de si? Só que ao me encarar, distanciada, vi de longe a minha ordinariiedade de mulher pobre e a revolta se ampliou na escala da multidão assemelhada. Me rebelei ainda mais por toda a liberdade selvagem que me foi arrancada, desde meu sexo até meus pensamentos. Sendo imenso o mulherio semelhante, o roubo se avolumou na contabilidade de meu corpo comunitário. (SILVESTRI, 2022, p. 23)

Logo, é impossível compreender a escrita de Silvestri de forma individualizada e/ou deslocada desses espaços sociais por onde ela circula, como é o caso das ocupações urbanas periféricas na metrópole de São Paulo e da Escola Feminista Abya Yala, um espaço de estudo coletivo, fortalecimento e cuidado entre mulheres ativistas das periferias da zona sul paulista. Essa qualidade “[...] fulgurante de la vivencia de convocar en un instante la totalidad, de ser unidad mínima y al mismo tiempo ir ‘más allá de si misma’ hacia la vida, en general” (ARFUCH, 2007, p. 66)<sup>20</sup>, permite ampliarmos nossa compreensão acerca das escritas de si e, em especial, do gênero autoficcional para além de percebê-lo como mera forma de exibicionismo.

Nessa perspectiva, a questão do nome próprio adquire nova significação, pois não visa perpetuar um patronímico e todos os seus atributos e história pregressa (movimento da vida para o texto), antes se constitui tão somente em um refúgio,

---

20 Tradução nossa: “[...] fulgurante da vivência de convocar em um instante a totalidade, de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir ‘mais além de si mesma’ em direção à vida, em geral”.

uma forma de afirmação e reconstrução de si (movimento do texto para a vida) frente à dispersão identitária do ser e, no caso de Doubrovsky, ao desaparecimento da sua própria condição humana. Conforme revela o escritor em entrevista a Philippe Vilain: “[...] D’avoir été ravalé à la condition de «sous-homme» («*Untermensch*») a sans doute exacerbe le besoin d’affirmation de soi par la suite, notamment dans l’écriture” (2005, p. 188)<sup>21</sup>.

Tal situação resulta na própria descontinuidade do seu ser em diferentes imagens de si, perceptíveis através do desdobramento e da fragmentação do nome próprio. Como se percebe na explicação dada pelo escritor acerca da diferenciação que realiza entre os seus dois primeiros nomes, Serge e Julien:

A oposição entre meus dois nomes Julien e *Serge*, longamente comentada em *Fils*, opõe o Julien da fusão com a mãe e o Serge em relação com o mundo exterior (amigo, amante, professor, escritor). (DOUBROVSKY, 2014, p. 118)

Le “tu” n’existent pas, je suis devenu pour tous «Julien», alors qu’en France il n’y avait que ma famille qui m’appelait «Julien» (là encore, il y a une division entre deux prénoms: mon prénom d’enfance est «Julien». J’ai encore cette lettre de ma mère qui disait: «On t’a appelé ‘Julien’ en souvenir de mon cousin tué aux Dardanelles et ‘Serge’ – c’éta

---

21 Tradução nossa: “Ter sido engolido à condição de ‘subumano’ (*‘Untermensch’*) sem dúvida exacerbou a necessidade simultânea de afirmação de si, em particular na escritura”.

it souligné – pour le jour où tu seras quelqu'un». (DOUBROVSKY apud VILAIN, 2005, p. 199)<sup>22</sup>

Logo, a homonímia entre o autor-narrador-personagem principal, defendida por Doubrovsky para diferenciar a autoficção de outras formas de escrita de si, não objetiva expressar, como no caso da autobiografia tradicional, a coincidência dessas diferentes instâncias com o “eu” extratextual de quem escreve, mas antes representar a relação, estabelecida por meio da escrita, do sujeito consigo mesmo e com os outros que compartilham com ele o mesmo *habitat* social e dão-lhe acabamento. Tal situação, no caso do escritor francês, resulta na própria descontinuidade do seu ser em diferentes imagens de si, perceptíveis através do desdobramento e da fragmentação do nome próprio.

Essas distintas formas de relacionar-se consigo mesmo, expressas por meio do nome próprio, podem ser vislumbradas na literatura hispano-americana e brasileira contemporâneas em variadas estratégias de identificação, tais como: uso do nome completo (como em *Divórcio*, de Ricardo Lísias); redução ao primeiro nome (o protagonista de *Ribamar*, romance de José Castello, chama-se apenas José) ou às iniciais (em *O gosto do apfelstrudel*, de Gustavo Bernardo); uso de um pseudônimo que se aproxima do nome do autor a partir de um jogo de sinonímia (como o personagem recorrente nas narrativas de Roberto Bolaño e seu *alter ego*: Arturo Belano); fragmentação do eu em vários personagens (como em *Histórias mal contadas*, de

---

22 Tradução nossa: “O ‘tu’ não existindo, eu me tornei para todos ‘Julien’, enquanto, na França, havia apenas minha família que me chamava ‘Julien’ (aí ainda, há uma divisão entre dois nomes: meu nome de infância é ‘Julien’. Eu ainda tenho aquela carta de minha mãe que dizia: ‘Nós o chamamos ‘Julien’ em memória de meu primo morto em Dardanelos e ‘Serge’ – estava sublinhado – para o dia em que tu serás alguém”.

Silviano Santiago), uso de apelidos (em *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa, o protagonista é apenas Varguitas, o que denota certa intimidade); anonimato (como em *A chave da casa*, de Tatiana Salem Levy, e *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza).

No caso de Helena Silvestri, é interessante apontar o jogo identitário construído pela autora a partir do nome próprio. Na verdade, na certidão de nascimento o registro é distinto: Daniela Rodrigues. Esse fato poderia levar-nos a pensar na utilização de um pseudônimo com vistas à construção de uma persona literária. Contudo, a adoção do nome Helena (em homenagem ao bisavô e à professora da 6ª série que lhe mostrou a importância de se manifestar politicamente) e do sobrenome Silvestri (no sentido de selvagem, arredio, rebelde, incivilizado) não tem relação com a escrita, mas com a sua participação nos movimentos sociais por moradia. Nas palavras da própria autora, o nome adotado decorreu da necessidade de criar uma divisão entre o ser familiar e o ser político, à semelhança do que ocorreu com Serge Doubrovsky.

Logo, na obra de Helena Silvestri pode-se perceber que a própria condição “diaspórica”, oriunda da sua participação no Movimento dos Sem Teto, não lhe permite reconstruir a própria história de forma unitária, tal como supõe a ideia de um sujeito cartesiano, cujo nome próprio apenas encobriria tal ilusão. No caso da autora, o funcionamento problemático do nome próprio é índice relevante para pensarmos acerca da fragmentação do ser e da mobilidade do vivido. Assim, de lado tem-se uma Helena que se reconhece como “mulher do povo” e assume essa identidade em termos coletivos como escritora, ativista, poetisa etc.; e de outro, tem-se uma Daniela, um registro oficial utilizado em espaços de controle social: a casa, a escola (estudante de Saúde Pública na USP) e o trabalho.

Além disso, na concepção do professor Pozuelo Yvan-  
cos (2010), a voz que desponta na autoficção constrói imageti-  
camente uma “figuração do eu” autoral no texto sem ser ele, ou  
seja, representa-o imaginariamente e, ao mesmo tempo, guarda  
certa distância em relação a quem escreve. Isso ocorre por conta  
da ênfase dada aos mecanismos irônicos e reflexivos utilizados  
pela voz narrativa, os quais conferem ao “eu” um lugar discursi-  
vo semelhante aquele assumido pelo ensaísta. Por exemplo, em  
*Quem me deras quedas d’água*, a narradora-personagem que  
se identifica como Helena, afirma acerca da obra *Notas sobre a  
fome*: “Em 2019 eu publiquei um livro, contando sobre a fome  
e sua presença – que atravessa gerações de favelados, indígenas,  
negros e negras, crianças e desajustados da norma” (SILVES-  
TRI, 2022, p. 62). Esse mecanismo metadiscursivo e metaliterá-  
rio, tão comum nas práticas ensaísticas, situa a escritora Helena  
Silvestri em seu texto, fundindo objeto e sujeito da enunciação.

Essa voz crítica e profundamente irônica estará presente  
em outras narrativas da escritora: “Uma caixa cheia de livros  
iguais, todos com meu nome escrito. Quem escreveu isso, meu  
Deus? Dar-se conta da alienação em curso naquilo que produ-  
zimos. Que estranho!” (SILVESTRI, 2021, p. 143). As pergun-  
tas de caráter retórico parecem convidar o leitor a participar da  
reflexão trazida pela narradora acerca do conceito marxista de  
alienação, uma vez que o trabalhador que produziu o livro não  
percebe que aquele objeto lhe pertence, apesar de estar em uma  
feira literária para autografá-lo: “Imagina só escrever no livro dos  
outros! No livro novinho dos outros” (SILVESTRI, 2021, p. 139).

Esse aspecto interativo e dialógico da subjetividade per-  
mite, de acordo com Leonor Arfuch, compreender de modo  
não dissociativo ou negativo a complexa relação entre as esfe-  
ras privada e pública na contemporaneidade. A ampliação do



espaço biográfico – da qual a escrita autoficcional participa – pode ser lida, neste sentido, em termos de possibilidade de construção de um “nós coletivo”, não somente exaltação de um indivíduo singular e isolado, uma vez que todo relato de experiência é, ao mesmo tempo, individual e social: “[...] expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad” (ARFUCH, 2007, p. 79)<sup>23</sup>.

## 5. Considerações finais

Se pensarmos que as tradições literárias brasileira e hispano-americana estão marcadas – desde os tempos da colônia e, principalmente, a partir dos processos de independência – por uma tensão conflitiva proveniente do choque de culturas e línguas disputando o mesmo espaço, o que resulta em um modelo ambíguo de escritas do eu, e que a autoficção apresenta uma ambiguidade formal e pragmática em contraposição ao pacto autobiográfico e ao modelo realista tradicional europeu, é possível concluir o fato de o termo ser bastante condizente com a nossa realidade. Ademais, afirmar uma ideia para executar o seu contrário ou ainda utilizar o discurso ficcional para afirmar uma realidade muitas vezes absurda, não aparenta ser uma prática incomum em uma sociedade que esconde, sob o véu de uma suposta democracia política e racial, os fatos mais desagradáveis e inaceitáveis, como o preconceito, a violência, a pobreza, o racismo, o machismo e a legitimação de um sistema profundamente excludente e desigual.

Não por acaso Helena Silvestri destaca nas primeiras

---

23 Tradução nossa: “[...] expressão de uma época, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade”.

linhas do seu “antilivro” que “ninguém, além de mim, poderia escrever estas notas”, ainda que não haja mérito algum nessa constatação, pois saber sobre a fome na sociedade brasileira é “uma ficção sórdida” (2021, p. 17). Portanto, narrar essa experiência individual também é dar sentido a uma série de tramas, sonhos, projetos, epistemologias outras, silenciadas pelo massacre cotidiano imposto por aqueles que inventaram a fome. Nesse sentido, fazer autoficção também é produzir a própria profecia, inventar um espaço de reconfiguração da experiência no qual é possível alimentar não apenas os corpos, mas dar sentido ao “buraco na barriga da razão” (2021, p. 65).

## Referências

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispano-americana? *Cuadernos del Cilha*, nº 7/8, 2005-2006. Disponível em: <[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1095/albercaci-lha78.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercaci-lha78.pdf)>. Acesso em: 30 set. 2015.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una Heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso Migrante en el Perú contemporáneo. *Revista Iberoamericana*. v. 62, n. 176-177, Jul./Dez., p.837-844, 1996.

DOUBROVSKY, Serge. Fils. Paris: Galilée, 1977. \_\_\_\_\_. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

EVARISTO, Conceição. *Escrevivência e seus subtextos*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.\_\_\_\_\_. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2001.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie em France*. Paris: Armand Colin, 1971.\_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOUREIRO, Ángel G. Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible. *Anales de Literatura Española*. n. 14, 2000-2001. p. 135-150.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1996.

POZUELO YVANCOS, José Maria. El género literario “ensayo”. In: FERNÁNDEZ, M. D. A.; GONZÁLEZ, B. H.; SALINAS, V. C. (Coords.). *El ensayo como género literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.\_\_\_\_\_. *Figuraciones del yo en la narrativa*: Javier Marías y E. Vila-Matas. Salamanca: Ensayos literarios Cátedra Miguel Delibes, 2010.\_\_\_\_\_. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. \_\_\_\_\_. *Meditação sobre o ofício de criar*. *Aletria*. v.18. jul./dez., 2008, p.173-179.

SILVESTRI, Helena. *Notas sobre a fome*. São Paulo: Expressão Popular. \_\_\_\_\_. *Quem me deras quedas d'água*. São Paulo: TXAI, 2022.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Bernard Grasset, 2005.

## 06

O olhar de Orfeu em *Os emigrantes*: o encadeamento metonímico das fotografias na narrativa sebaldiana sobre o personagem Henry Selwyn

Carla Lavorati

Lizandro Carlos Calegari

Rosani Úrsula Ketzer Umbach

“Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre”. (Maurice Blanchot, 2011)

Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, afirma que todo livro tem um centro que o atrai, ainda que esse centro não seja fixo, posto que se desloca – sem deixar de ser o mesmo –, tornando-se mais central conforme se faça mais esquivo (BLANCHOT, 2011). Olhamos para a obra de W. G. Sebald a partir dessa premissa, colocando no horizonte as seguintes perguntas: qual é o centro de sua obra? Como as fotografias funcionam como metáfora do próprio processo de elaboração estética que ocorre a partir do olhar em desvio? Como esse centro movimenta-se especificamente na narrativa de *Os emigrantes* por meio das fotografias? Em Sebald, a construção narrativa é sempre impulsionada por fragmentos do real. Imerso num mundo de símbolos, o narrador-autor mantém-se com olhar atento, “lançando luzes” sobre imagens fotográficas, ilustrações, documentos, objetos, materiais jornalísticos, registros públicos e privados que se atrelam a eventos históricos traumáticos, dramas pessoais e catástrofes de ordem individual, coletiva e natural. No entanto, ao fazê-lo, é consciente dos limites da própria linguagem, principalmente, diante da representação de eventos de dor e trauma. Por isso, é possível pensar no centro da obra sebaldiana a partir do luto. É desse centro, sempre móvel, que pulsa um estado geral de perda que impele o narrador-autor a narrar, a colocar-se em movimento em busca de reparação. Cabe aqui a alusão a um anjo decaído que olha para o passado e vê uma pilha de ruínas, dor, sofrimento; e corre em direção ao que sobrou, andando sobre os escombros, sobre vestígios que jazem no passado para colocá-los novamente na ordem do discurso e do tempo sempre presente da escrita (BENJAMIN, 2010).

O narrador-autor olha, portanto, o centro do horror; mergulha no obscuro, tal qual faz Orfeu. Por meio de sua arte, empreende a viagem ao Mundo de Ades e traz de lá o sentimento de estranho familiar de nossa condição humana, daquilo que sempre volta, emerge, ainda que contra nossa vontade, causando um sentimento de *grotesquerie* (FREUD, 2006). Esse sentimento, no espaço literário sebaldiano, surge do movimento intermitente produzido pelas relações metonímicas entre o texto e as imagens, dando a ver o absurdo da condição humana, ao modo de uma voz vinda de outro lugar, um sussurro que denuncia sem cessar nossa condição vulnerável, finita e violenta. Nesse contexto, vestindo indumentária ética, o narrador-autor cria uma progressão lógica entre as ideias, evocando associações entre acontecimentos distantes, numa desintegração da linearidade do tempo, dos espaços e dos contextos. Esse processo metonímico de (re)elaboração do passado faz ressoar uma história mais ampla: a história do homem lançado ao mundo, produtor e vítima da barbárie. Por isso, a qualidade estética do espaço literário sebaldiano deve-se ao modo como o narrador-autor posiciona-se diante da realidade e, a partir dela, elabora esteticamente o sentimento de luto comum à condição humana, promovendo relações reflexivas que buscam elevar a consciência do leitor. Assim, ainda que reconheça todos os desafios da linguagem diante do inefável; o narrador-autor sabe que ao voltar seu olhar à Eurídice, ao mesmo tempo, ganha e perde, pois olhar é a condição de ver, ainda que nesse centro pulse a dor, a falta de sentido e a loucura, e que, na volta, o que se apresenta ao mundo novamente é sempre outro rosto. O narrador-autor coloca-nos, leitores, no espaço participativo que nos cabe como atores da “tragicomédia humana”, numa elaboração estética que lança luz no *outro* para iluminar a si próprio:



a nós. Nesse sentido, as representações ocorrem na ordem do desvio referencial, oferecendo uma multiplicidade de relações sintático-semânticas, das quais se exige um empenho interpretativo num movimento a contrapelo à alienação e ao silêncio.

Portanto, envoltos pela suspensão da verdade absoluta e do mito do progresso civilizatório, os narradores sealdianos – lembrando em muito a figura feminina alada da gravura *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, de 1514, prostrada, absorta, carregando o peso da desilusão diante das ferramentas do conhecimento que se espalham a sua volta e imersa no tempo que não para de cessar – decidem partir, andar, manter o movimento da narrativa humana e com ele a escritura. E, diante da insuficiência da ciência, do passado em ruínas, da denúncia da violência e do vazio ontológico da nossa própria condição, que é também condição de quem escreve, resta aos narradores livrarem-se da paralisia comum ao melancólico e empreender, pela arte, a volta do passado à vida: à memória. Transfiguração metamórfica entendida pelos narradores, ao se ocuparem do espaço literário enquanto conversa infinita, palavra plural e espaço paradoxal, do vazio e do excesso de sentido, para fazer emergir reflexões sobre dor, trauma e luto. Num *continuum* de referências metonímicas, emerge a marca inefável da condição humana, sempre fraturada, e do próprio limite da escrita, principalmente, diante dos acontecimentos traumáticos. Trata-se de uma postura ética do narrador-autor. Nesse contexto, as imagens – de modo ainda mais específico as fotografias – podem ser interpretadas como a metáfora do processo criativo sealdiano, pois, compreendidas como documentos por excelência, comportam vestígios de acontecimentos, objetos e pessoas reais, que carregam inscritos na materialidade indicial a própria historicidade. Enquanto índice, essas imagens necessitam ser rastreadas, decifradas, trazi-

das novamente ao uso dos homens para que saiam do silêncio ao qual estavam relegadas; e a subjetividade empática e a racionalidade dos narradores serão responsáveis por essa mediação.

Em entrevista para Arthur Lubow (2001), no *Jornal New York Times*, Sebald declara: “é uma maneira de tornar óbvio que você não começa com uma página branca. Você tem fontes, você tem materiais. Se você criar algo que parece como se ele prosseguiu perfeitamente de sua caneta, então você esconde as fontes materiais de seu trabalho.” (SEBALD *apud* LUBOW, 2001, s. p., tradução nossa)<sup>1</sup>. Lubow (2001) reflete ainda sobre como as imagens no interior da narrativa apresentam-se de modo paradoxal, carregando a dubiedade entre o real e a manipulação, pois “o processo de fazer uma imagem fotográfica, que pretende ser a coisa real e não é nada parecido, transformou a nossa autopercepção, a nossa percepção uns dos outros, a nossa noção do que é belo, a nossa noção do que vai durar e do que não vai)” (SEBALD *apud* LUBOW. s. p., tradução nossa<sup>2</sup>). As imagens são, portanto, ferramentas importantes para a potencialização de uma poética do olhar nas narrativas de Sebald, que, a despeito de oferecerem saídas para a angústia existencial, a provocam. Susan Sontag (2003), em *Diante da dor dos outros*, discorre especificamente sobre a fotografia e a lembrança, afirmando que imagens de sofrimento e martírio guardam mais que recordações de momentos de dor e fracasso, evocam tam-

---

1 No original: “it’s one way of making obvious that you don’t begin with a white page. You do have sources, you do have materials. If you create something that seems as if it proceeded seamlessly from your pen, then you hide the material sources of your work”.

2 No original: “the process of making a photographic image, which purports to be the real thing and isn’t anything like, has transformed our self-perception, our perception of each other, our notion of what is beautiful, our notion of what will last and what won’t”.

bém o milagre da vida, da sobrevivência. Segundo Sontag (2003):

Lembrar é, mais e mais, não recordar uma história, mas ser capaz de recordar um cenário (fotografia). Até um escritor tão imerso no século XIX e início das solenidades da literatura moderna como Sebald, ele foi movido a semear as lamentações narrativas dele, de vidas perdidas, natureza perdida e paisagens urbanas perdidas como fotografias. Sebald não foi apenas um elegista, ele era um militante elegista. Lembrando que ele queria que o leitor lembrasse também. Fotos duras não fazem inevitavelmente perder o poder de choque delas, mas elas não são de grande ajuda se a tarefa é entender. As narrativas podem nos fazer entender. Fotografias fazem algo mais: elas nos assombram. (SONTAG, 2003, p. 69-71, tradução nossa)<sup>3</sup>

Assim, o espaço literário sebaldiano é criado a partir da linguagem do melancólico, pois tanto os signos verbais como as imagens formam um encadeamento *ad infinitum* com o estado geral de perda E, nesse sentido, as narrativas apresentam a discussão de um problema filosófico maior: a interação entre sujeito e objeto, o ser diante do mundo e dos limites do conhecimento. Esse contexto, no qual se instaura duplamente o irre-

---

3 No original: “To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture. Even a writer as steeped in nineteenth-century and early modern literary solemnities as W. G. Sebald was moved to seed his lamentation-narratives of lost lives, lost nature, lost cityscapes with photographs. Sebald was not just an elegist, he was a militant elegist. Remembering, he wanted the reader to remember, too. Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us”.

parável, pode ser compreendido na chave da metonímia, pois, segundo Jaime Ginzburg (2012), “[...] o que está em pauta nessa fantasmagoria é uma série histórica. [...] Por massacres, por genocídios, por ocupações, perseguições políticas, machismo, racismo, interesses econômicos” (p. 62). Assim, em Sebald, são retomados os “restos” das histórias pessoais em face da história coletiva, evocando as dissonâncias entre o eu e o outro, a mente e o mundo, a natureza e a sociedade, a arte e a história; e isto produz incursões filosóficas sobre as fronteiras entre a linguagem, a memória e o imaginário, o ser humano e o animal, questões a partir das quais o autor reflete obliquamente as catástrofes coletivas. Roland Barthes (2015, p. 34), de modo muito semelhante a Sontag, observa, nessa perspectiva, a fotografia “como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos”. Nesse contexto, as imagens que compõem *Os emigrantes* lançam os personagens aos limites da história, produzindo sentidos que recuperam o próprio movimento natural de criação e destruição da natureza, no qual se inscreve também o compasso negativo da história, que acumula destroços pelo caminho.

Outrossim, é por meio das fotografias que – de modo mais intenso – os mortos e os vivos ocupam o mesmo espaço na narrativa, dispositivo pelo qual, mais intensamente, as fronteiras entre os dois mundos são dissipadas. Nesse contexto, nas ruínas da representação, encontramos também o sujeito universal destruído, e dos escombros dessa ruína surge uma concepção de linguagem e de arte que está situada além dos limites da razão e da lógica, sendo, na obra de Sebald, de uma ética resiliente que emociona o leitor. Assim, considerando o potencial de sedução contido nas imagens, as fotografias em *Os emigrantes* convidam à visita ao passado, ao movimento de uma

viagem que é tanto exterior como interior. A memória contida nas imagens potencializa a metáfora da passagem do tempo, mas também garante, de algum modo, a possibilidade da volta à vida, mesmo que sempre parcial, mesmo que sempre apoiada pelos fragmentos que se acumulam em cadeias de esquecimento, instaurando, inclusive, a suspensão do tempo em um espaço literário que permite a coexistência de várias temporalidades.

Nesse contexto, as fotografias servem como elementos de perturbação da referência e dispositivos ficcionais da fantasmagoria autoral, tensionando a relação entre fato e ficção. Nesse caso, as prosas de Sebald podem ser consideradas como uma expressão privilegiada, intelectual, do homem em relação com o mundo, com a alteridade e consigo mesmo.

## **1. O lado de fora, a noite: encadeamento metonímico das fotografias na narrativa melancólica sobre Henry Selwyn**

Publicado em 1992, na Alemanha, *Os emigrantes* narra a história de quatro exilados: Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Ferber. O personagem da primeira história, objeto dessa análise, é um judeu lituano que emigrou para a Inglaterra no ano de 1899, exerceu carreira médica e viveu em grande estilo e com muita riqueza entre os anos de 1920 e 1930, principalmente devido ao seu casamento com uma mulher da alta sociedade. O segundo personagem é Paul Bereyter, professor do ensino básico que sofre retaliações por ter ascendência ariana, sendo obrigado a deixar seu trabalho na licenciatura devido às sanções políticas impostas no final da República de Weimar, em 1930, quando já começam a ser levadas a cabo as “reformas” propostas pelo parti-

do nazista. Ele é apresentado como professor do narrador. O terceiro é Ambros Adelwarth, tio do narrador, que emigra para os Estados Unidos e trabalha como mordomo para uma rica família judia de Nova Iorque, os Salomões. E, por último, Max Ferber, ou Max Aurach, como aparece na primeira versão da edição alemã, inspirado no pintor Frank Auerbach<sup>4</sup>.

O nome “verdadeiro” de Henry Selwyn, de origem judaica, é Hersch Seweryn. A mudança deve-se, segundo o próprio personagem, à crença de ter alcançado sua dignidade intelectual e moral, ainda na adolescência, quando cursava o final do colegial, momento no qual decide anglicanizar seu nome como uma forma de reparação. Antes de qualquer palavra, a abertura da narrativa sobre Henry é marcada por uma imagem. Trata-se da fotografia de um cemitério, na qual figura ao centro, viva, em riste - entre as lápides que se erguem do chão - uma árvore da família das coníferas, a *Taxus Baccata*, comum nas Ilhas Britânicas, imagem que evoca sentidos de vida e de morte, num paralelo entre natureza e civilização, entre finute e transitoriedade. O parágrafo inicia com a descrição que o narrador-autor empreende sobre a paisagem que observa durante uma viagem com a filha, nos idos de 1970, ao leste da Ingla-

---

4 O pintor inglês Frank Auerbach foi uma inspiração para a criação do personagem Max Aurach. A primeira edição em alemão, de 1991, continha duas fotografias referentes ao autor, uma apresentando um quadro produzido pelo pintor e outra foto com close em seu olho. Em 1996, quando o livro foi publicado na Inglaterra, o capítulo já não apresentava mais as fotos mencionadas, e o título original do capítulo, que era “Max Aurach”, passou a se chamar “Max Feber”. As alterações foram solicitadas pelo próprio pintor, que não queria a sua figura relacionada ao livro, temendo a exposição que a difusão da narrativa na Inglaterra poderia lhe causar. Disponível em: <<https://sebald.wordpress.com/category/frank-auerbach/>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

terra, até a cidade de Hingham, em busca de um lugar para morar devido à mudança de emprego. Essa passagem encontra ressonância na própria biografia do autor, que lecionou por muitos anos na Inglaterra, fixando residência na região de Norwich, espaço geográfico relacionado à primeira cena. A narrativa movimenta-se vagarosamente, sendo detalhada a partir das descrições da natureza e dos espaços vazios e desabitados, com relações de personificação que dão o tom onírico a algumas relações estabelecidas, “[...] próximo da igreja erigida num cemitério gramado com pinheiros-da-escócia e teixos, ela ficava num rua tranquila, escondida atrás de um muro da altura de um homem” (SEBALD, 2009, p 10). O cenário construído evoca uma cidade perdida no tempo, abandonada, e é nesse espaço que se deslocam o narrador-autor e sua filha. Ao chegarem ao destino, em frente a um casarão antigo, no endereço do anúncio de quartos para alugar, as janelas brilhantes e escuras descritas no texto encadeiam-se em reflexões sobre outra casa visitada no passado pelo narrador-autor,

[...] na qual dois irmãos malucos, um deputado, outro arquiteto, haviam construído, após décadas de planejamento e obras, a fachada do Palácio de Versalhes, uma réplica sem o menor cabimento, mas que impressionava bastante de longe, e cujas janelas eram tão brilhantes e escura quanto as da casa diante da qual estávamos agora. (SEBALD, 2009, p. 10)

Essa primeira cena traz marcas comuns ao espaço literário sebaldiano. O sentimento melancólico e metonímico condensado na imagem do cemitério, bem como as descrições do vazio da cidade, a aparente interrupção do correr

do tempo, somado ao sentimento absurdo que ressoa da história dos irmãos malucos, apontam para um sentimento maior, um olhar de estranhamento tornado possível em meio ao paradoxo da dissociação-associação entre fatos, lugares e pessoas. As micro-histórias pessoais, os objetos, as imagens – embora longes entre si, no espaço e tempo – são movimentadas pela cadeia de associações que não cessam, revelando, no detalhe miúdo, os absurdos que moldam nossa existência: nosso animal social. A história de Selwyn, ao contrário da vaidade e da ganância, é descrita por episódios de humildade singela, um tipo de simplicidade comovente que inclusive lembra tantos outros personagens sebaldianos, como o professor Michael Parkinson, de *Os anéis de Saturno*.

Henry, ao longo da narrativa, conta algumas passagens de sua vida ao narrador, momento no qual tomamos conhecimento que sua história pessoal está marcada pelo deslocamento, pela vida em exílio, numa vivência entrelaçada por perseguições, principalmente, devido aos desdobramentos da Primeira e Segunda Guerra Mundial. Essa vivência produz traumas identitários, conduzindo o personagem a uma existência melancólica, voltada à aproximação com a natureza e ao afastamento do convívio social, dedicando suas horas vagas a pensamentos que “ficavam cada dia mais vagos e, de outro, mais inequívocos e precisos” (SEBALD, 2009, p. 18), em um processo de descanto com a civilização, num movimento de volta ao natural que lembra, de certa forma, a autobiografia de Henry Thoreau, em *Walden*. O personagem, após ter que abrir mão do seu consultório médico e de seus pacientes, em 1960, rompe também o contato com o mundo real: “desde então, tenho nas plantas e nos animais quase que meus únicos interlocutores. De algum modo me dou bem com eles, disse Dr. Selwyn”



(SEBALD, 2009, p. 27). O narrador-autor, portanto, conhece o personagem de sua primeira história no jardim do casarão de Hedy Selwyn, ex-mulher de Henry, descrevendo-o como “tipo de eremita ornamental”. Sobre o encontro, o narrador diz:

Para além do gramado, a oeste, a paisagem se abria, um parque com tílias, olmos e azinheiros esparsos. Atrás deles, as suaves ondulações dos campos arados e as montanhas de nuvens brancas no horizonte. Em silêncio, contemplamos novamente essa vista que arrastava o olho para a distância à medida que subia e descia em degraus, e supúnhamos estar a sós, até que vimos uma figura imóvel, deitada na sombra lançada na relva por um cedro alto no canto sudoeste do jardim. Era um homem de idade, a cabeça apoiada no braço dobrado, parecendo totalmente absorto na visão dos pedacinhos de terra bem a sua frente. Atravessamos o gramado até ele, cada passo nosso de uma maravilhosa leveza sobre a grama. Mas só quando estávamos quase colados a ele foi que nos notou e se ergueu, não sem um certo embaraço. Embora fosse alto e tivesse ombros largos, parecia atarracado, baixote mesmo. Isso se devia talvez ao seu hábito, como em breve ficou evidente, de usar óculos de leitura com aro dourado, por sobre os quais olhava com a cabeça inclinada, o que lhe dava uma postura curva, quase suplicante. O cabelo branco era penteado para trás, mas mechas esparsas não paravam de lhe cair na testa notavelmente alta. *I was counting the blades of grass*, disse como que se desculpando por sua distração. *It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid.* Alisou para trás uma das mechas brancas. Seus movimentos eram a um tempo desajeitados e elegantes; de uma amabilidade

que há muito tempo caiu em desuso foi também a maneira de se apresentar a nós como dr. Henry Selwyn. Com certeza, acrescentou, nós tínhamos vindo por causa do apartamento. Até onde ele sabia dizer, ainda não havia sido alugado, mas de todo modo nós teríamos de esperar que mrs. Selwyn voltasse, pois ela era a proprietária da casa e ele um simples morador do jardim, a *kind of ornamental hermit*. (SEBALD, 2009, p. 11-12)

Sobre esse episódio, ainda é importante citar que o espólio <sup>5</sup>do autor preserva um conjunto de registros e imagens selecionadas por Sebald durante suas pesquisas. Entre o material preservado, foi encontrado o negativo de um filme fotográfico com várias fotos em miniatura que produzem ressonâncias na composição da passagem citada acima. No mostruário, aparecem as três fotografias que foram utilizadas na sequência narrativa sobre a cidade de Hingham, sobre o casarão e sobre o encontro com o personagem Henry. Inclusive, é preciso ressaltar que as imagens registradas no filme fotográfico e dispensadas pelo autor na composição final da narrativa impressa também estabelecem relações ecfrásticas com a cena narrada.

---

5 Visitado pela pesquisadora no ano de 2017, momento no qual realizava estágio doutoral financiado pela Capes, o material encontra-se sob os cuidados do Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), localizado na Alemanha, sendo disponível para consulta. O acervo é vasto, contendo também dados interessantes sobre o processo criativo do autor e sobre suas referências literárias. Existe um total de 68 caixas que guardam manuscritos, fotografias, documentos pessoais, fichas de pesquisa, recortes de jornais etc., que se encontram parcialmente disponíveis para consulta e ainda o acervo com 1225 volumes de sua biblioteca particular. Nos livros dessa biblioteca, é possível encontrar alguns trechos grifados e notas marginais que contribuem para o estudo de suas criações na medida em que fornecem indicações, caminhos de leitura e de reflexão.

No negativo mencionado acima, encontrado no espólio do autor, quatro imagens aparecem marcadas por um sinal de “x”. No entanto, apenas três delas correspondem às imagens inseridas na versão final da edição comercializada, sendo excluída a penúltima imagem assinalada. Esse conjunto de informações visuais, na qual figuram paisagens vazias e lugares que parecem ter parado no tempo, é a prova da inscrição de marcos extratextuais à ficção. E as escolhas que o autor faz ao selecionar, mas também ao descartar algumas imagens do conjunto, dão a ver sua predileção por fotografias que provoquem sentimentos de solidão e abandono, num processo de sobreposição entre natureza, civilidade e destruição. Nesse sentido, os cachorros que brincam no quintal, aparentemente felizes, registrados no início do mostruário fotográfico, não parecem úteis para o efeito que busca o autor, um produtor de discursos afetados pelo *pathos* melancólico, que movimenta o centro da narrativa a partir de relações disruptivas, mergulhadas em dor, trauma e recolhimento. No lugar dos cães, tem-se a descrição de três cavalos que habitam o quintal descuidado do casarão – Herschel, Humphrey e Hyppolytus – adquiridos por Henry, em um leilão de animais, em troca de poucos trocados, posto que se encontravam em petição de miséria. Os animais demonstram muita afeição ao seu novo dono, que afirmou não saber de mais pormenores sobre o passado de servidão que provavelmente viveram nos anos progressos, mas que buscou garantir, com sua atitude, ao menos, mais uns dois ou três bons anos de vida a cada um deles. Nota-se, portanto, que, a partir desse pequeno fragmento, é possível entrever o caráter moral e ético que mobiliza as escolhas do autor, a partir do olhar observador e melancólico do narrador-autor e das ações modestas dos personagens, reforçados pela apresentação da

simplicidade do cenário. Nesse espaço literário, organizado a partir de diferentes documentos, o estado permanente de perda, mobilizado esteticamente, coloca-nos sempre em face do vazio, do luto, da dor, do irreparável, do inefável, do *outro*.

O universo das fotografias, sempre em tons de cinza, não é enquadrado de modo convencional, com identificação e legenda. Ao contrário, assume lugar semântico na cadeia de sentidos que não para de cessar, reforçando a atmosfera melancólica da narrativa, funcionando tanto quanto elemento de perturbação da referência como dispositivo ficcional de fantasmagoria autoral já que – entre as fotografias usadas na versão final de *Os emigrantes* e os registros fotográficos encontrados no espólio do autor – Hersch Seweryn parece criado a partir do borramento das fronteiras entre Sebald e o escritor russo Vladimir Nabokov, considerando a comparação evidente entre ambos, além do destaque para a anglicanização do nome Hersch para Henry que faz ressoar sentidos, inclusive, na trava ética que o autor apresenta em relação ao seu nome de origem alemã. Para o crítico literário Long (2007), as relações entre as palavras e as imagens apresentam-se de duas formas: referenciais e não referenciais. A referencialidade é reforçada por fotografias de pessoas e lugares, produzindo um discurso de autenticação que funciona como signo indicial, de legitimação do real. Outras, por sua vez, estabelecem uma relação enigmática com o texto, produzindo um tensionamento nos sentidos. Long (2007) utiliza o conceito de sutura, no qual se unem, em similaridades, elementos extraliterários naturalmente dispersos. As referências cruzadas permitiriam a percepção de similaridades em um contexto de dispersão, criando certos “padrões de constância” e “denso tecido de repetições temáticas”, pois “a combinação de narrativa e fotografia em

Os *emigrantes* pode ser vista como uma tentativa, no nível da forma, de contrabalançar a dispersão, a dissipação e a ruptura inerentes à história da modernidade” (LONG, 2007, p. 161).

Ademais, as outras imagens assinaladas – do casarão, da quadra de tênis e do descuidado jardim – contribuem com o efeito de real da narrativa, comuns à fotografia, não se resumindo à mera referencialidade, mas adensando os sentimentos de abandono e declínio. Portanto, as descrições do narrador sobre a natureza à sua volta e as observações que tece sobre o jardim abandonado e seu habitante excêntrico são representadas a partir de descrições de miudezas que revelam a personalidade simples, sensível e empática de Henry e a preferência do narrador-autor por sujeitos e histórias de trauma. As cenas que organizam a narrativa sobre o personagem, portanto, comportam um discurso do qual emerge um *pathos* afetivo, uma demonstração de sensibilidade que é reforçada pelas singelas prioridades que orientam a vida de Henry, o seu fim traumático e a ausência de ambições. O processo de montagem, como observou Hutchinson (2009), produz um movimento dialético na composição da narrativa e está inscrito tanto nas frases como nas imagens que retomam vida e morte, catástrofe e redenção, o que oferece suporte para a argumentação sobre os efeitos de sentido que os processos de inserção e entrelaçamento produzem na totalidade da obra, considerando a existência de uma intencionalidade autoral que pode ser parcialmente rastreada. Nesse contexto, outras duas imagens encontradas no espólio fazem referência à descrição do narrador a respeito de Selwyn, apresentando ressonâncias ecfrásticas com a narrativa verbal, e adensando a fantasmagoria entre o narrador-autor-personagem. Tratam-se de imagens nas quais aparece o mesmo homem em duas posições distintas, provavelmente, trata-se do próprio Sebald devido à

semelhança com sua aparência física. Na primeira imagem, o sujeito retratado figura estático, vestindo botas, usando bengala e chapéu, cercado por uma vegetação rasteira, sentado nas escadas de um pequeno átrio. A mão aparece levada até o queixo, apoiando a cabeça numa postura que lembra a escultura *O pensador*, de Auguste Rodin. O olhar absorto sequer olha para a objetiva da câmera, vagando e mirando ao longe o horizonte que não nos é dado a ver. Abaixo, está a imagem encontrada nos arquivos do espólio, analisado por Loquai (1997).

Imagem 1 – Fotografia de um homem, pensativo, sentado nas escadas de um átrio em um jardim.



Fonte: (LOQUAI, 1997, p. 11)

Disponível no livro organizado por Franz Loquai, intitulado *W. G. Sebald. Eggingen*, a imagem acima dialoga com as descrições que o narrador faz de Selwyn e parece mesmo compor os registros pessoais do próprio autor em visita a um local

real posteriormente ficcionalizado, ideia que pode ser reforçada a partir da seguinte passagem da narrativa: “era um homem de idade, a cabeça apoiada no braço dobrado, parecendo totalmente absorto na visão do pedacinho de terra bem a sua frente” (SEBALD, 2009, p. 12). Apesar de a imagem citada acima não ser usada como ilustração na versão final da narrativa de *Os emigrantes*, ela comporta uma referência ecfrásica interessante na composição do capítulo, conforme possível perceber no trecho citado acima. Para Long (2007), os processos fotográficos apresentam uma conexão com o funcionamento psíquico da memória, são como processos duplicados, no qual “[...] implica um atraso necessário entre a luz que atinge a placa e o surgimento da imagem reconhecível. Por outro lado, o processo de fotografia corresponde ao recalque repentino de memórias enterradas após um período de latência” (p. 114, tradução nossa<sup>6</sup>). E, em se tratando de um escritor como Sebald que intencionalmente ocupa-se de borrar as fronteiras entre público e privado, entre autor e narrador, entre ficção e realidade – e mesmo construir seu espaço literário na fluidez dos gêneros narrativos –, é possível afirmar que o estabelecimento dessa fantasmagoria é exigência e possibilidade da sua obra.

A segunda imagem é muito semelhante à primeira e também se encontra preservada pelo espólio do autor, apesar de também não aparecer na versão final da publicação. Trata-se da mesma pessoa e do mesmo jardim, só que agora o homem encontra-se com o corpo curvado para frente, inclinado em direção ao chão, mexendo em algumas plantas, seu rosto está

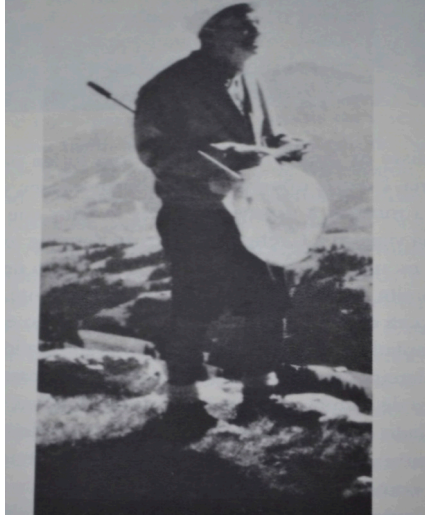
---

6 No original: “[...] which entails a necessary delay between light hitting the plate and the emergence of the recognisable image. Conversely, the process of photography corresponds to the sudden recall of buried memories after a period of latency”.

completamente encoberto pelo chapéu. A imagem – que remete à mesma pessoa da foto anterior e à fisionomia do próprio autor – faz-nos lembrar das descrições que identificam o personagem Henry e sua vida definida como um simples eremita do jardim. Somada à imagem citada e descrita acima, cita-se a figura de Nabokov, que faz parte da narrativa sobre o personagem Henry no momento em que o narrador-autor o associa a Selwyn, referindo-se a ambos como “homem borboleta”. Na fotografia abaixo, inserida na narrativa, vê-se Nabokov, que é comparado a Henry, numa alusão entre a imagem do escritor russo alusão e outra fotografia que não aparece na narrativa, mas que o narrador diz existir, sobre um passeio do médico cirurgião à Creta, no qual é possível vê-lo também vestido como Nabokov, um típico caçador de borboletas: “[...] de bermuda, com mochila e rede de borboleta. Um dos retratos era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad que eu recortara dias antes de uma revista suíça” (SEBALD, 2009, p. 22), novamente, tem-se um encadeamento metonímico que rompe com o tempo, os espaços e o contexto; fantasmagoria entre os personagens de “carne e osso” e os de papel.



Imagem 3 – Imagem de Nabokov inserida em Os emigrantes.



Fonte: (SEBALD, 2009, p. 22).

A metáfora da metamorfose, condensada em imagens como a da borboleta, aparece ainda em outras situações, geralmente acompanhada de reflexões dos narradores e personagens sobre os processos de mutação da natureza e mesmo da inevitável finitude humana, vidas lançadas “no fogo do tempo” que tudo consome. Não seria, então, a metamorfose também uma metáfora para a memória e para a própria subjetividade lançada ao mundo e ao movimento do *vir-a-ser*? Representações de identidades em trânsito, desterritorializadas, descentradas, já que a metamorfose também estabelece relações no texto com as migrações impulsionadas pelas guerras e o contínuo movimento de desterro dos emigrantes, o que modifica a própria constituição da subjetividade desses sujeitos, que vivem “a pátria, apátrida”. Sobre isso, Henry declara:

Os anos da Segunda Guerra e as décadas seguintes foram pra mim uma época cega e nefasta,

sobre a qual eu não seria capaz de dizer nada, mesmo se quisesse. Em 1960, quando tive de abrir mão do meu consultório e dos meus pacientes, rompi meus últimos contatos com o chamado mundo real. Desde então, tenho nas plantas e nos animais quase que meus únicos interlocutores. De algum modo me dou bem com eles, disse dr. Selwyn com um sorriso inescrutável, e, levantando-se, estendeu-me a mão em despedida, um gesto extremamente incomum da parte dele. (SEBALD, 2009, p. 27)

A passagem acima figura ao final da narrativa sobre o personagem, conduzindo, posteriormente, o leitor ao desfecho da história de vida de Henry, que

algumas semanas mais tarde, no final do verão, ele se suicidou com uma bala de sua pesada espingarda de caça. Como ficamos sabendo ao voltar da França, ele se sentara na beira da cama, pusera a espingarda entre as pernas, assentara o queixo sobre a boca do cano e então, pela primeira vez desde que comprar a arma antes de partir para a Índia, disparou um tiro com a intenção de matar. (SEBALD, 2009, p. 27-28)

Após a cena narrada acima, ainda resta ao narrador-autor uma última associação, não menos melancólica, por meio da qual o leitor toma conhecimento também do fim da vida do alpinista bernês Johannes Naegeli, “dado desaparecido desde o verão de 1914” (SEBALD, 2009, p.29). A referência a esse alpinista justifica-se devido à relação estabelecida com o personagem principal, posto que Henry declara que conheceu Naegeli em Berna, Suíça, em 1913, um pouco antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial. Na época, menciona Henry, foi tomado de uma genuína afeição por Naegeli, e conviveu com eles por alguns

meses, acompanhando-o a toda parte “[...] ao Zinggenstock, ao Scheuchzerhorn e ao Rosenhorn, ao Lauteraarhorn, ao Schreckhorn e ao Ewigschneehorn, e nunca em sua vida, nem antes nem depois, se sentirá tão bem quanto na época, na companhia desse homem” (SEBALD, 2009, p. 20). Sobre esse episódio memorialístico e saudosista, Henry recorda que durou pouco tempo, pois foi chamado a voltar à Inglaterra para lutar na guerra.

Quando a guerra eclodiu e fui chamado de volta à Inglaterra e integrado às fileiras, disse dr. Selwyn, nada me custou tanto, como só percebo agora em retrospecto, quanto dizer adeus a Johannes Naegeli. Mesmo a separação de Hedi, que eu havia conhecido em Berna na época do Natal e com quem me casei depois da guerra, nem de longe me causou tanta dor quanto a separação de Naegeli, que ainda continuo a ver de pé na estação de Meiringen, acenando. Mas talvez tudo não passe de minha imaginação, disse dr. Selwyn um pouco mais baixo para si mesmo, porque ao longo dos anos Hedi se tornou cada vez mais estranha para mim, enquanto Naegeli, sempre que surge em meus pensamentos, parece cada vez mais íntimo, embora na verdade eu não o tenha mais visto uma única vez desde aquele adeus em Meiringen. É que Naegeli, logo depois da mobilização, se acidentou no caminho da cabana Oberaar para Oberaar, e desde então foi dado como desaparecido. Supõe-se que tenha caído numa fenda da geleira Aare. Recebi notícia disso numa das primeiras cartas que me chegaram como uniformizado e aquartelado, e o fato causou em mim uma depressão profunda, que quase levou à minha dispensa do serviço e durante a qual foi como se eu estivesse enterrado sob neve e gelo. (SEBALD, 2009, p. 20)

A história contada por Henry sobre Naegeli só tem seu fechamento na última imagem da narrativa, na qual o narrador-autor encontra um jornal de Lausanne, comprado num viagem à Zurique, no qual se noticia encontrado “[...] os restos do corpo do alpinista bernês Johannes Naegeli, dado como desaparecido desde o verão de 1914, haviam sido novamente expostos à luz pela geleira de Oberaar, setenta e dois anos mais tarde” (SEBALD, 2009, p. 29), momento no qual o autor-narrador conclui: “Assim é que eles voltam, os mortos. Às vezes afloram do gelo mais de sete décadas depois e jazem à beira da morena, um montículo de ossos brunidos e um par de bota com grampos de ferro (SEBALD, 2009, p. 29). Talvez, por isso, que as fotografias e também as histórias reais e/ou ficcionais – a exemplo da imagem do cemitério que abre o capítulo sobre Selwyn e que tenciona a representação da morte em um quadro muito bem delimitado pela natureza, bem como a morte enigmática de Henry e de Naegeli – tem o poder de nos inquietar já no primeiro olhar. Ao narrador resta o movimento sempre melancólico de conduzir-nos pela mão a habitar, por alguns instantes, as profundezas da terra. Assim, a relação do leitor com o texto necessita ser de abertura, de sensibilidade, pois se trata de processos de atravessamento, só fazendo sentido enquanto *Erfahrung* (experiência), sendo que a raiz da palavra *fahren* é traduzida frequentemente como viajar. E, por isso, associamos a viagem, a escrita e a leitura à experiência de transformação, justamente pela alteridade que colocam em jogo e pelo apelo que se faz a novas formas de manter-se em relação, postura importante para a compreensão de um universo de sentidos que se constrói na errância e no qual o processo artístico ocorre como *Einschachteln* (experiência autêntica).

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castagão Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.
- HUTCHINSON, Ben. W. G. *Sebald: die dialektische imagination*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- LONG, Jonathan. W. G. *Sebald: Image, Archive, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2007.
- LOQUAI, Franz. W. G. Sebald. Eggingen: Isele, 1997.
- LUBOW, Arthur. Arts Abroad; Preoccupied with Death, but Still Funny. *The New York Times*. New York, Dez. 2001. Entrevista concedida a Arthur Lubow. Disponível em: <[www.nytimes.com/2001/12/11/books/artsabroad-preoccupied-with-death-but-still-funny.html](http://www.nytimes.com/2001/12/11/books/artsabroad-preoccupied-with-death-but-still-funny.html)>. Acesso em: 13 fev. 2016.
- SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Fi-

gueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THOREAU, Henry D. *Walden ou a Vida nos Bosques*. São Paulo: Global, 1985.

## **07**

Leitura comparativa dos contos “Os caninos do vampiro”, de Flávio Aguiar, e “A quinta história”, de Clarice Lispector

Arnaldo Franco Junior

“Numa noite há muitas noites/ mas de modo diferente/ de como há dias/ no dia/ [...] porque de noite/ todos os fatos são pardos [...] // uma noite metida na outra/ [...] como uma coisa suja/ (uma culpa) / dentro de uma pessoa”. (“Poema sujo”, Ferreira Gullar)

O conto “Os caninos do vampiro” foi publicado por Flávio Aguiar em 1979 em livro homônimo. Aguiar já havia publicado, segundo informação biobibliográfica presente no livro, a coletânea de poemas *Sol*, em 1972, e a novela *Ora pro nobis*, em 1977. “Os caninos do vampiro” é constituído por um variado diálogo intertextual, em particular com o conto “A quinta história”, de Clarice Lispector, publicado em *A legião estrangeira*, em 1964. Vamos, aqui, abordar comparativamente esses contos, destacando as suas similaridades estruturais<sup>1</sup> e explorando seus respectivos planos temáticos.

Antes de começarmos nossa leitura comparativa, porém, é importante lembrar que as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por um *boom* do conto no sistema literário brasileiro

---

1 Umberto Eco, apoiando-se na defesa das analogias fecundas para a leitura feita por Roman Jakobson, afirma: “Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos ou não) a modelos estruturais mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas *homologias* de estrutura, similaridades estruturais” (ECO, 1971, p. 60). Aguinaldo José Gonçalves, em artigo sobre comparativismo interartes, retoma o conceito e acrescenta: “As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço *arquitetônico* que os constitui. Uso aqui o signo *arquitetônico* no sentido metafórico, querendo falar do teor construtivo do trabalho de arte que implica procedimentos imprescindíveis para sua realização” (GONÇALVES, 1997, p. 58 – itálicos do autor).



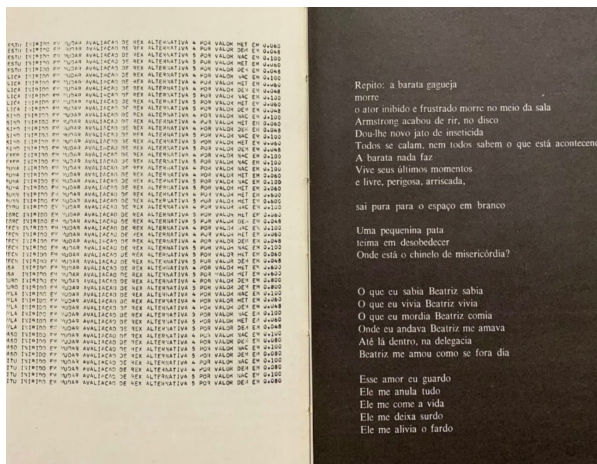
e, também, por experimentações linguísticas na construção das narrativas, já que a ideia de arte de vanguarda ainda era forte no campo artístico brasileiro desse período, também marcado por censura às artes e à imprensa, repressão política, violência e terrorismo de Estado – o que impôs aos artistas a necessidade de elaborar estratégias de enunciação capazes de enfrentar esse contexto sociopolítico adverso para se expressarem em suas obras.

## **1. Fábulas e visão geral dos planos temático e formal dos contos**

Nossa leitura começa pelas fábulas de cada conto. “Os caninos do vampiro” narra a história de um escritor que, certa noite, ao matar uma barata, relembra as violências que sofreu, junto com sua companheira, Beatriz, quando foi preso durante a ditadura civil-empresarial-militar imposta ao Brasil na segunda metade do séc. XX. Os atos de matar e assistir à morte da barata acionam, no protagonista, uma rememoração dos traumas vividos: tortura física e psicológica e, no caso de Beatriz, provável assassinato seguido de desaparecimento. A história narrada pelo escritor articula fragmentariamente episódios do presente e do passado para, simultaneamente, registrar o vivido e dialogar com a literatura. Já “A quinta história” narra a história de uma escritora que, na função de dona de casa, usa uma receita doméstica para matar baratas e, depois, narra o episódio de cinco diferentes maneiras, alterando, de uma história para outra, certos procedimentos narrativos para construir distintas possibilidades de tematização ao abordar os mesmos fatos. Os dois contos têm, no plano fabular, narradores protagonistas que, além de matarem baratas, afirmam-se como escritores que refletem sobre os seus respectivos atos de matar e de escrever e suas implicações.

No plano formal, os dois contos se caracterizam como narrativa experimental em que os jogos de linguagem têm precedência sobre o narrar convencional. Intertextualidade, metalinguagem, fragmentariedade, paródia e repetição são procedimentos comuns aos dois textos. No conto de Aguiar há um jogo com o plano semiótico que o aproxima das artes plásticas e do cinema, pois integram a composição verbovisual do texto: a) uma divisão entre as páginas do livro que serve de suporte ao conto, com as páginas pares reproduzindo um texto que se assemelha a um relatório impresso em máquina eletroeletrônica e com as páginas ímpares registrando a história narrada em letras brancas sobre um fundo preto; b) uma indicação de trilha sonora (uma canção de Louis Armstrong); c) espacialização da narrativa, que mescla prosa e poesia e, por isso, faz da frase-verso a sua unidade de base para a construção da história narrada, organizando-a em períodos-estrofe, e jogando eventualmente com rimas externas. No conto de Lispector, há um evidente recurso à *mise en abyme*, construída pela retomada dos mesmos fatos na construção das cinco histórias que compõem o texto, factualmente as mesmas, mas distintas quanto ao desenvolvimento do conflito dramático e à tematização. Observe-se os seguintes excertos:

a) de “Os caninos do vampiro”:



(AGUIAR, 1979, p. 96-97).

## b) de “A quinta história”:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias [...] A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram. A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que [...] distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. [...] A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. [...]. A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas. (LISPECTOR, 1964, p. 91-94)

Os dois contos apresentam efeitos de fragmentação narrativa. O de Clarice é marcado pela repetição dos mesmos fatos nas suas cinco histórias curtas, que, moduladas pela narradora, produzem diferentes tematizações e efeitos catárticos em cada uma delas. O de Aguiar alterna passado e presente, e marca-se pelo jogo semiótico que o compõe: apresenta, nas suas 11 páginas pares, um texto escrito com letras pretas sobre um fundo branco que simula um formulário preenchido em forma de tabela e, nas suas 11 páginas ímpares a história narrada em letras brancas sobre um fundo preto. O contraste entre as páginas iconiza o fato de que a narrativa teria sido escrita à noite, no contexto maior de um mundo inventariado e no contexto brasileiro adverso de uma ditadura. A metáfora da noite foi, nos anos 1960-1980 muito usada para fazer referência à ditadura. As páginas pretas iconizam, portanto, a noite nos planos físico e político. Já as páginas brancas funcionam como alegorias do mundo administrado em que burocracia, economia e representação política se articulam para manter o sistema funcionando.

## **2. Os Prólogos e suas respectivas funções**

“A quinta história” se inicia com um parágrafo que funciona como prólogo e moldura narrativa das cinco histórias que o constituem. Já “Os caninos do vampiro se abre com dois períodos-estrofe que cumprem as mesmas funções. Observe-se:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1964, p. 91)

Meu Deus  
Aí vem a morte de milhares de baratas  
Um vazio no estômago

Mas a morte é assim mesmo  
e eu vou escrever sobre a morte de uma única  
barata. (AGUIAR, 1979, p. 91)

Nos dois inícios, os narradores-escritores anunciam o que vão fazer: escrever sobre a morte de baratas. Trata-se de prólogos metalinguísticos, que anunciam para o leitor que o que ele vai ler é resultado de trabalho de escrita. No conto de Aguiar, o narrador caracteriza a sua situação no tempo presente: “Sobre a mesa, a meu lado/ meu copo de vinho/ São quatro da manhã/ e eu fico ao lado da barata/ que morre lenta, tão pouca/ a alma em catarata// Sobre ela acabo de jogar nuvens de inseticida” (AGUIAR, 1979, p. 91). Estes dados compõem a situação dramática inicial do conto, em que se destaca o *motivo* (TOMACHEVSKI, 1976, p. 174) da solidão. No conto de Lispector, o *motivo* da solidão subjaz ao prólogo e às cinco histórias que a ele se seguem.

O narrador-escritor de “Os caninos do vampiro” assiste à morte da barata, que agoniza com “a alma em catarata” (AGUIAR, 1979, p. 91) – metáfora da morte lenta, dolorosa. Neste trecho, a rima evidencia a fusão de prosa e poesia que caracterizará a escrita do conto. Em “A quinta história”, a narradora-escritora nos informa na 1ª história que foi ela quem matou as baratas, mas na 2ª história lamenta ter perdido a oportunidade de presenciar o efeito das mortes que causou.

Nos dois contos as aberturas que funcionam como prólogos metalinguísticos cumprem, do ponto de vista do diálogo entre os gêneros literários (conto moderno e tragédia), uma função irônica. O prólogo é um elemento da tragédia

que condensa e indicia, antecipando-os, o conflito dramático e o assunto da história narrada. Os trechos iniciais dos contos cumprem estruturalmente a função do prólogo, mas as histórias narradas e seus heróis protagonistas diferem daquilo que a tragédia exige: heróis elevados, ação grandiosa, distanciamento do cotidiano ordinário, desfecho que restaura o status quo do mundo rompido pela desmedida (*hybris*) do herói.

Nos dois contos as aberturas que funcionam como prólogos metalinguísticos cumprem, do ponto de vista do diálogo entre os gêneros literários (conto moderno e tragédia), uma função irônica. O prólogo é um elemento da tragédia que condensa e indicia, antecipando-os, o conflito dramático e o assunto da história narrada. Os trechos iniciais dos contos cumprem estruturalmente a função do prólogo, mas as histórias narradas e seus heróis protagonistas diferem daquilo que a tragédia exige: heróis elevados, ação grandiosa, distanciamento do cotidiano ordinário, desfecho que restaura o *status quo* do mundo rompido pela desmedida (*hybris*) do herói.

No final do início de “Os caninos do vampiro”, o narrador-escritor nos informa que a barata envenenada “morre ao lado da eletrola/ Louis Armstrong – um réquiem, se faz o favor/ E ele começa:// “...sometimes I feel/ like a motherless child...” (AGUIAR, 1979, p. 91). A citação da canção cantada por Armstrong<sup>2</sup> funciona como trilha sonora, criando um nexo com a narrativa cinematográfica. Traduzido literalmente, o trecho citado significa “Às vezes eu me sinto/ como uma criança sem mãe” – o que reforça o *motivo* da solidão do protagonista, am-

---

2 Segundo Ilse Storb (2000), a canção “Sometimes I feel like a motherless child” é um *Negro Spiritual*, gênero que está na base do *Blues* e do *Jazz*, e remonta à época da escravidão nos EUA. Louis Armstrong gravou-a no disco *Louis and The Good Book*, de 1958.

pliando-a para uma situação dramática de abandono e desespero. O uso da canção como réquiem para a morte da barata é, por sua vez, irônico. Já no final do prólogo de “A quinta história”, a narradora-escritora se põe, mediante a alusão à *As mil e uma noites*, em posição semelhante à de Sherazade – detalhe que abordaremos mais à frente.

### **3. Contextualização das situações dramáticas iniciais e metalinguagem**

Em “A quinta história” a apresentação da situação dramática inicial contextualiza a história narrada – a narradora queixou-se de baratas e ganhou uma receita para matá-las –, estendendo-se cataforicamente pelas demais histórias narradas no conto, cumprindo, portanto, uma função metalinguística intratextual. Em “Os caninos do vampiro” a contextualização da situação dramática inicial – a escrita sobre a morte de uma barata –, abrange o contexto social, histórico e político em que tal criação se realiza. Esse contexto apresenta traços negativos, remetendo-nos à derrota das utopias, sobretudo as juvenis, dos anos 1960-1970 no Brasil sob a ditadura. Observe-se:

A gente ocupa cada vez mais/ o menos espaço que deixam pra gente/ É absolutamente necessário/ aproveitar o espaço útil/ Não se deve ter vergonha de fazê-lo/ mesmo que seja para escrever/ sobre a ridícula morte/ de uma ridícula barata/ Aproveitemos o espaço útil/ com todas as inutilidades/ todos os cacôs de sonhos/ todas as meias esperanças/ todas as migalhas da consciência/ todos os pesadelos de criança. (AGUIAR, 1979, p. 93)

Neste fragmento, a alusão ao contexto adverso é sin-

tomática: embora em 1979 já se pudesse, sob a abertura política tutelada pelos governos militares, ocupar espaços para se manifestar, ainda havia censura, prisões arbitrárias, repressão política e tortura como práticas do terrorismo de Estado cujo auge se deu entre 1969 e 1975, após a promulgação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5). Daí que a alusão remeta a este contexto adverso, que se caracterizou, também, por balanços críticos e autocríticos das esquerdas e setores progressistas derrotados a partir de 1964. Ocupar cada vez mais um espaço concedido que se reduz evidencia uma situação desfavorável para aqueles que têm menos espaço, mas é, também, um ato de resistência. E o protagonista assume uma posição de resistência ao decidir escrever sobre a morte de uma barata, mesmo avaliando-as, morte e barata, como ridículas. Entretanto, será essa morte o elemento que lhe permitirá dar expressão literária à sua vivência da violência. É com ironia que ele se impõe a tarefa de ocupar espaço ao escrever, enumerando derrotas. É importante dizer que, antes da página que contém título e epígrafe, “Os caninos do vampiro” tem uma página em branco com informações que o situam nos anos de chumbo da ditadura:

Dados iniciais

=====

ANO INICIAL.... 1969

ANO FINAL..... 1974

NOTA---AS APRECIACOES E TOLERANCIAS NÃO SÃO  
LIDAS

(AGUIAR, 1979, p. 92)

Há neste conto uma reflexão sobre o que é escrever, fazer literatura e ser escritor no Brasil dos anos 1970. Eis, aí, outro traço estrutural que ele partilha com “A quin-



ta história”, pois neste último a reflexão inicial sobre os possíveis títulos que o conto poderia ter, articulada com a asunção da condição de Sherazade pela narradora também tematiza o que é escrever, fazer literatura e ser escritora.

Talvez se insinue na avaliação negativa que o narrador-escritor do conto de Aguiar faz sobre “a ridícula morte/ de uma ridícula barata” (AGUIAR, 1979, p. 93) um diálogo crítico com a literatura de Lispector, que, naquele momento histórico, chegou a ser avaliada como alheia aos problemas sociais e políticos do país<sup>3</sup>. A metalinguagem assemelha os dois contos, mas enquanto no conto de Lispector ela se presta a uma reflexão sobre escrever e fazer literatura sem estabelecer nexos diretos com fatos políticos, no conto de Aguiar ela se presta à crítica de um fazer artístico que não estabelece, nem indiretamente, tais nexos. No Brasil, o debate sobre o engajamento político da arte e do artista foi forte nos anos 1960-1970, polarizando-se sob a ditadura, sobretudo nos anos de abertura política. No conto de Aguiar, o protagonista escreverá sobre a morte de uma barata, mas a certa altura vai identificar-se com o inseto agonizante e contar que foi preso e torturado junto com uma companheira chamada Beatriz.

---

3 É sintomático desse juízo o polêmico enterro da autora por Henfil no “Cemitério dos mortos-vivos” publicado no jornal *O Pasquim*, fenômeno da imprensa alternativa nos anos 1970. Segundo o site “Aventuras na História”, o cartunista declarou em 1973: “Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. [...] me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma” (HENFIL *apud* BRUNATO, 2021, s. p.).

Ainda integrando a abertura da narrativa de “Os caninos do vampiro” há um fragmento em que ironia, metalinguagem e intertextualidade se articulam

Não esqueçamos das ambições à perfeição/ Se narro a morte de uma barata/ devo fazê-lo com toda a dignidade/ Quero perguntas como ser ou não ser/ Eu quero a vida em formas rutilantes/ Quero o reino das últimas verdades/ Quero a ousadia de Prometeu/ “as sevícias de inimigos não desonram um inimigo” / E vos invoco, ó Musas, para que me auxiliéis/ na tarefa de narrar uma morte/ e de entrar nos mistérios da vida. (AGUIAR, 1979, p. 95)

O trecho citado parodia a clássica abertura da narrativa épica, invocando o auxílio das Musas para narrar a morte da barata. No conto de Lispector, isto não acontece. Não há uso da convenção que abre a narrativa épica, mas, sim, certa inscrição da abertura da narrativa no gênero causo, uma das formas de extração popular do conto com apelo a certo registro escrito de almanaque: “Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como matar baratas”. Farei então pelo menos três histórias” (LISPECTOR, 1964, p. 91). Isso, antes de contar as cinco histórias, parodiando *As mil e uma noites*. Essa abertura aproxima-se também da confissão autobiográfica, gênero que, neste conto, opera tanto no plano fabular (a narradora confessa o que viveu ao matar as baratas) quanto no plano metalinguístico (a narradora confessa-se escritora e reflete sobre a sua atividade criadora). Estruturalmente, dá-se o mesmo no conto de Aguiar, em que o narrador também se confessa escritor e narra o que vive e experimenta no seu exercício de criar.

Há uma notação irônica na narração do conto de

Aguiar. Ela dá à história narrada e à narração um duplo *status* de afirmação e (auto)comentário crítico. Esse traço, porém, se desdobra às vezes em ironia amarga, dramatizando o que é contado e rememorado pelo narrador. No trecho acima citado, a referência ao *Prometeu acorrentado*, tragédia de Ésquilo – “as sevícias de inimigos não desonram um inimigo” (AGUIAR, 1979, p. 95) –, integra a resposta de Prometeu a Hermes, que tenta convencê-lo a revelar o que se recusa a dizer para, com isso, evitar as torturas que sofrerá a mando de Zeus. Por meio dela, o conto remete à tortura que o protagonista e sua companheira, Beatriz, sofreram na prisão. E a ironia se torna mais agressiva na parte final da abertura do conto:

Neste momento solene / eu me lembro das minhas formaturas ginásianas / em que as portas da vida se abriam/ e as do colégio se fechavam/ ao som da Marcha Triunfal de Verdi Aída/ enquanto todas as classes se extasiavam/ com a morte de Aída Curi e os óculos de Ronaldo/ Ó Musas do meu Parnaso/ Ó padres do meu colégio/ Vós me entregastes a batuta/ espero estar à altura da composição/ Quero sair desta para a melhor/ subir aos céus, e em chegando lá/ enfiar o meu dedo no cu de Deus/ para que ele saiba com quantos paus/ se faz um Universo. (AGUIAR, 1979, p. 95)

A invocação às Musas se repete, acompanhada da invocação aos padres do colégio em que o narrador estudou nos anos 1950. A menção à “Marcha triunfal” de *Aída*, ópera de Verdi, reforça o contraste irônico entre o grandioso de feição épica e a pretensão de pompa das formaturas ginásianas, em que os estudantes “se extasiavam” com o assassinato de Aída Curi, que abalou o Brasil em 1958. Note-se que a coincidência dos nomes

“Aída” reforça o contraste entre o grandioso e o mesquinho. A referência à morte de Aída Curi, um fato real, tanto contextualiza os anos de ginásio do protagonista quanto se constitui como índice que estabelecerá um paralelismo com a morte de Beatriz, que será narrada em três momentos posteriores no conto. Segundo Micheline Verunschik (2016), o estupro seguido de homicídio da jovem ocorreu em 1958 no Rio de Janeiro e, além de explorado folhetinescamente pela imprensa, virou objeto de literatura. A lembrança do crime cria uma associação, para o narrador, com sua companheira, que também teria sido aprisionada, torturada, assassinada e sofrido o acobertamento de sua morte. Esta associação também sugere que Beatriz teria sido estuprada.

Como ficou dito, a invocação às Musas, convenção da epopeia, é irônica, pois a épica se destina aos temas e feitos grandiosos de heróis elevados quase que à condição de semideuses. Nesta paródia, há um (auto)comentário irônico que atinge tanto o protagonista quanto seu conto, em que o assunto da morte de uma barata dispara uma memória de derrota de quem enfrentou uma ditadura violenta. Ironia e paródia estruturalmente semelhantes se manifestam em “A quinta história”, pois a narradora alude à Sherazade para, a seguir, dar início às histórias que registram a morte das baratas – um assunto ordinário.

No conto de Aguiar, o descompasso entre o assunto e o gênero épico comenta tanto a literatura que se faz no presente de sua produção quanto a própria condição do escritor imerso historicamente nesse período da vida brasileira, os anos 1970. O protagonista invoca as Musas para cumprir a “tarefa de narrar uma morte” (AGUIAR, 1979, p. 95), frase-verso que amplia o campo semântico do termo “morte”. De fato, o protagonista narrará duas mortes: a da barata que envenenou e a de Beatriz. A morte de Beatriz se abre, em razão do pla-

no metalinguístico do conto, a dois sentidos: a) trata-se da companheira de vida e de luta do protagonista; b) trata-se de personagem que alegoriza a Literatura, e que morre e desaparece por efeito das violências sofridas pelo narrador-escritor na época dos anos de chumbo da ditadura (1969-1974). Como esses sentidos se fundem em Beatriz, sua morte alude a uma experiência de morte vivida pelo narrador-escritor.

No final deste fragmento, o protagonista blasfema ao expressar a sua revolta. Sua blasfêmia atinge Deus e o colégio de padres, metonímia da Igreja Católica, e tem duplo sentido: a) remete à experiência do abandono do protagonista por Deus quando das violências que sofreu; b) inculpa a instituição religiosa, que teve posição ambígua diante da ditadura civil-empresarial-militar.

#### 4. Experimentalismo linguístico

“A quinta história” resulta da experimentação linguística realizada por Lispector em sua literatura. Nele, a *mise en abyme* se articula à repetição, ao paralelismo e ao espelhamento para produzir cinco distintas histórias com os mesmos fatos – modo de afirmar que, mais importante do que o registro dos fatos em si, é o trabalho de escrita que os elabora literariamente, modulando, via narrador e focalização, a ação dramática e, com isso, alterando a tematização. Vejamos a 2ª e a 3ª histórias do conto:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escavavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram

minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha. E eis que a receita estava pronta, tão branca. Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobresalto de atraso. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou. A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira

testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras — subitamente assaltadas pelo próprio âmagô, sem nem sequer ter tido a intuição de um molde interno que se petrificava! — essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “É que olhei demais para dentro de mim! é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme seca à brisa. Da história anterior canta o galo. (LISPECTOR, 1964, p. 91-93)

A repetição dos fatos relatados na 1ª história constrói a estrutura em abismo que confirma a condição de Sherazadedá narradora-escritora, sugerindo que ela escreveria infinitas histórias com os mesmos fatos. Paralelismo e espelhamento, inerentes à *mise en abyme*, estabelecerão semelhanças e diferenças entre as narrativas criadas. Paradoxalmente, elas são a mesma história quanto à base factual e distintas histórias por causa do trabalho de escrita nelas realizado. Tudo isto se liga ao eixo metalinguístico que preside a construção do conto, que elege como assunto a morte de baratas, mas te-

matiza o que é escrever, o trabalho do escritor e seus efeitos.

A 2ª história, “O assassinato”, estabelece vínculos com a narrativa de crime. Nela, a narradora-escritora, identificando-se como dona de casa zelosa, dramatiza a preparação de seu crime, confessando o que viveu ao realizá-lo. O sadismo é o tema que emerge do desenvolvimento do conflito dramático, pois a assassina lamenta não ter podido presenciar as mortes que causou. A alusão bíblica ao galo que cantou após o assassinato, reforça a personificação das baratas implícita no título.

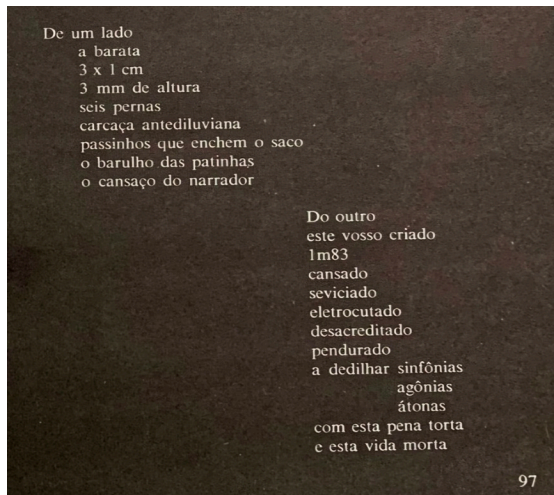
A 3ª história, intitulada “As estátuas”, se aproxima da narrativa intimista com a qual a literatura de Lispector sempre foi identificada. Nela, a protagonista secundariza as funções de dona de casa e criminosa para dar ênfase à imaginação criadora que lhe permitirá, diante das baratas engessadas, fantasiar como terá sido a morte de suas vítimas. O sadismo se torna *motivo*, já que o desenvolvimento da ação dramática tematiza a dor de morrer. Há ambígua ironia na referência ao fato histórico acontecido em Pompéia, cidade italiana petrificada pelo vulcão Vesúvio (esta frase é usada como epígrafe do conto de Aguiar). A ênfase dramática recai na ficcionalização do morrer das baratas. E o que elas protagonizam são distintos modos humanos de experimentar a morte: como surpresa que ocorre em meio à intensificação orgiástica dos prazeres da vida, como processo lento e sofrido, como fatalidade cuja existência é ignorada, como algo que assalta a vida daquele que se abisma existencialmente por não saber “usar as coisas com a graça gratuita do em vão” (LISPECTOR, 1964, p. 93). À alusão bíblica, manifesta em “Da história anterior canta o galo” (LISPECTOR, 1964, p. 93), junta-se uma alusão à fábula “A cigarra e a formiga”, de Esopo, reescrita séculos depois por La Fontaine: “Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam” (LISPEC-



TOR, 1964, p. 93). Esta alusão reforça a condição de vítima das baratas, punidas pelo diligente trabalho da dona de casa.

Nessas duas histórias, produz-se uma identificação catártica do leitor com as baratas. Isso, porém, não impede que o conto sugira que o leitor, na vida real, ocupa a mesma posição da narradora, aliando-se a uma ordem de valores e práticas que, naturalizada no cotidiano, mata a gratuidade da alegria e do prazer de viver.

Há experimentalismo linguístico também em “Os caninos do vampiro”. Uma de suas evidências se dá na página 97 do conto, em que a disposição gráfica dos períodos-estrofe constrói paralelismo e espelhamento – e, por isso, identificação – entre o narrador-escritor e a barata sua vítima. Observe-se:



(AGUIAR, 1979, p. 97)

Neste fragmento, em que os recursos gráfico-visuais tornam o paralelismo e o espelhamento visíveis, os lados opostos criam uma comparação entre a barata cuja morte será narrada e o narrador-escritor que sobre ela escreve. Como em todo espelhamento, a comparação entre os polos do jogo especular admitirá semelhanças e diferenças. Se as diferenças são físicas e de es-

pécie (inseto X ser humano), as semelhanças se dão no plano do vivido: a barata morrerá sufocada pelo veneno que o narrador borrifou sobre ela; o narrador-escritor dá indícios de que sofreu tortura e sobreviveu. Paralelismo e espelhamento também estão presentes em “A quinta história”. Não na disposição gráfica do texto no espaço da página, mas no dado de que os fatos da 1ª história são retomados em todas as demais histórias narradas, em que a narradora modula a ação dramática. Assim, ela destaca: na 1ª história, a receita de matar; na 2ª história, o que vive ao preparar a comida mortal; na 3ª história, o fantasiado sofrimento das vítimas; na 4ª história, sua crise de consciência diante da “vida dupla de feiticeira” (LISPECTOR, 1964, p. 93). A repetição dos mesmos fatos constrói o paralelismo e o espelhamento, neste caso associando-se ao recurso da *mise em abyme*.

É via espelhamento que um jogo de repulsa e identificação entre os narradores protagonistas e as baratas se afirma nos dois contos. Em “A quinta história”, ele se explicita em trechos que registram a ambivalência de ódio e amor entre a dona de casa e suas vítimas: a) na 2ª história, em “Como para baratas espartas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza” (LISPECTOR, 1964, p. 92); b) na 3ª história, na ficcionalização dos modos de morrer que as baratas teriam experimentado; c) na 4ª história, em: “Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno” (LISPECTOR, 1964, p. 93). Em “Os caninos do vampiro”, esse jogo se dá no contraste entre as descrições físicas da barata e do protagonista: “3 x 1 cm/ 3 mm de altura/ seis pernas/ carcaça antediluviana”; “1m83” e a enumeração de suas respectivas ações e vivências: “passinhos que enchem o saco / o barulho das patinhas”; “cansado/ seviciado/ eletrocuta-

do/ desacreditado/ pendurado/ a dedilhar sinfonias/ agonias/ átonas/ com esta perna torta/ e esta vida morta” (AGUIAR, 1979, p. 97). Se as pernas da barata incomodam o narrador pelo barulho que fazem, a sua perna torta também o incomoda e, embora não se explicita a causa dessa característica anatômica, ela pode não ser natural, mas adquirida na prisão. A enumeração remete ao passado vivido pelo protagonista quando vítima de violência: sevícia, eletrocussão (uma das formas de tortura da ditadura), desacreditamento (tortura psicológica), suspensão dolorosa do corpo. Neste conto, a escrita faz uso constante da alusão, recurso comum em situação de censura, que dá a entender algo, mas não do mesmo modo que a implicação lógica. É um modo de implicar um dizer, deixado, porém, à apreensão do leitor como algo que extrapola o dito, sem que seja inteiramente dito. É um procedimento que teve papel importante em tempos de repressão política e censura às artes, no caso, os anos iniciais da abertura política tutelada pelos governos militares.

O uso de recursos escriturais da poesia também é passível de interpretação como ironia. São recursos que se prestam à narração fragmentária de violências e seus efeitos traumáticos. Escrituralmente, o conto se aproxima do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, escrito no exílio em 1975, e publicado em 1976. Isso, em razão dos seguintes procedimentos comuns: a) fusão de frase e verso; b) reunião de frases-verso em períodos-estrofe que narram fragmentariamente a história do protagonista; c) espacialização do texto via disposição gráfico-visual no plano da página – o que cria efeitos de sentido para a história narrada; d) jogo entre o passado e o presente da ação dramática, marcado pela oposição entre a lembrança dos fatos vividos e sua transformação em poema/narrativa no presente da escrita.

## 5. A emergência do drama íntimo

Nos dois contos, a distinção entre assunto<sup>4</sup> (o que é colocado em primeiro plano narrativa) e tema (o que emerge do desenvolvimento do conflito dramático) faz com que o drama íntimo dos narradores-escritores emerja do que parecia ser a principal história que narraram, a de matar baratas.

No conto de Lispector, isto ocorre quando a protagonista:

a) confessa, na 2ª história, agir guiada pelo mal na preparação da receita:

[...] comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. [...] Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe (LISPECTOR, 1964, p. 92);

b) ficcionaliza, na 3ª história, os modos de morrer de suas vítimas, projetando neles as angústias humanas diante da morte;

c) expressa, na 4ª história, o seu drama existencial ao perceber-se entre o prazer de matar e o problema ético daidecorrente:

[...] Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? como quem já não dorme sem a avidez

---

4 Segundo Cândida V. Gancho: “Assunto é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história” (GANCHO, 2002, p. 30).

de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? no vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi detizada”. (LISPECTOR, 1964, p 93-94)

No conto de Aguiar, o drama íntimo do narrador se manifesta no momento em que, ao ver, no presente, a agonia da barata, emerge, mediante associação mnemônica, o horror do passado vivido. Isso, com a canção de Louis Armstrong fazendo a trilha sonora que liga os fatos. O narrador se identifica, no sofrimento, com a barata:

Entre ambos, Armstrong desenha um caso de amor/ Desses novelescos, rasgados, impossíveis/ Observo a barata. Por sobre meu asco, o piston / [...] salta em direção ao centro da sala/ mordendo meu grito que soltei/ quando o primeiro choque saltou pelos meus pulsos/ e correu por sobre o ombro/ chegando ao ouvido esquerdo/ com um murro de minha mão numa parede/ Dividido entre ambos/ lágrimas sentidas brotam aqui e ali/ sobre meu asco, em nova onda. (AGUIAR, 1979, p. 99)

A partir da cadeia associativa, emerge a violência sofrida pelo protagonista na prisão: choque elétrico, que produz grito, vai dos pulsos ao ouvido esquerdo e gera um involuntá-

rioespasma muscular que se manifesta no murro numa parede – metonímia da impotência diante dos algozes. É a frase-verso “mordendo meu grito que soltei”, que metaforiza os efeitos da canção sobre o protagonista, ligando as ações do presente (ver a agonia da barata) e do passado (sofrer tortura). Como no cinema, a trilha sonora une o presente e o passado, presentificando o trauma sofrido no conto que o protagonista escreve e naquilo que ele vive ao escrevê-lo. O gerúndio em “mordendo” registra a presentificação do passado no presente, reatualizando, no plano do sensível, a carga de dor, indignação e revolta impotente vividas na tortura. A personificação, aí, gera uma metáfora sinestésica: o pistom da canção ouvida no presente morde o grito emitido no passado, reatualizando-o. É a dor recalçada no corpo que, via rememoração, emerge no presente do narrador que a transforma em escrita. Ele chora por si e pela barata, estabelece um olhar compassivo para com sua vítima, pois foi sua identificação com ela que acionou a sua rememoração. No conto de Lispector ocorre algo estruturalmente semelhante na 3ª história, em que a protagonista projeta-se, por identificação, na dor do processo de morrer de suas vítimas.

## **6. Reificação da vítima e ambivalência na relação com ela**

Nos dois contos, as baratas são reificadas pelos narradores, que mantêm com elas uma relação ambivalente porque, por identificação criada pelo espetáculo – real ou imaginário – de suas mortes, elas angustiam aqueles que as vitimaram e, depois, as transformam em personagens de seus contos.

Em “A quinta história”, as baratas passam, dado o sadismo no ato de matar, da condição de animal para a de coisa e, com ironia, para a de obra de arte (estátua, monumento) e, na 5ª

história, de objeto de tese: “A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia” (LISPECTOR, 1964, p. 94). A reificação das baratas, neste conto, aproxima o seu cruel assassinato à crueldade da violência vivida pelo protagonista de “Os caninos do vampiro” e por Beatriz, sua companheira.

No conto de Aguiar, a barata e sua morte são avaliadas como ridículas e, depois, serem reconhecidas como dignas de representação literária. Dividido entre o presente e o passado, o narrador-escritor registra que “lágrimas sentidas brotam aqui e ali/ sobre [seu] asco” (AGUIAR, 1979, p. 99 – colchetes nossos) ao escrever sobre ela, que “sobreviveu a um dilúvio, um degelo/ atropelou dinossauros e mamutes/ para afinal postar-se nesta sala/ a me lembrar comparações inúteis/ Em ondas e ondas, ordenando aos filhos de Israel/ que atravessem o deserto” (AGUIAR, 1979, p. 99). A referência bíblica, outro traço comum aos dois contos, reforça a situação adversa vivida, no passado e no presente, pelo protagonista, pois os israelitas atravessaram o deserto para fugir da opressão no Egito. No conto de Lispector, apesar de identificar-se com suas vítimas na angústia diante da morte, a protagonista justifica seu ato de matar: “baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha” (LISPECTOR, 1964, p. 92).

Na ambivalência, há certa irritação do narrador do conto de Aguiar para com as memórias do horror vivido que sua vítima faz eclodir. É, talvez, com o horror vivido por Beatriz, abordado por ele a seguir, que o narrador associa a agonia da barata que envenenou. Afinal, ele sobreviveu às sevícias da tortura, e ela não. Nela, os efeitos do terrorismo de Estado – ele revelará – foram absolutos. No protagonista de “Os caninos do vampiro” lateja, portanto, a dor do sobrevivente – aquele que, ao narrar, articulando memória e ficção, ocupa uma dupla posição de testemunha do horror que vi-

veu e que a companheira viveu. A identificação com o sofrimento da barata não impedirá, porém, o narrador de matá-la:

Armstrong me aproxima da barata/ a fim de que eu a mate/ Minhas mãos penetram no tablado/ Seguro firme o inseticida/ pronto a apertar o botão vermelho/ rosa de Hiroshima/ O jato escorre melífluo/ uma mijada de modernidade/ em cima de um ser que viu o dilúvio de Noé/ A barata gagueja tonta pela sala/ Este que vos narra se detém a contemplá-la/ A vida está suspensa. (AGUIAR, 1979, p. 99)

Dá-se o mesmo, estruturalmente, no conto de Lispector, em que o final da 4ª história é ambíguo, pois a metáfora do coração como casa dedetizada tanto pode significar que o prazer sádico de matar foi exterminado quanto que o freio ético que o impede foi extinto. Afinal, o dilema de continuar ou não a matar é reconhecido pela narradora como um “Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, *pensava* eu, se dizem adeus” (LISPECTOR, 1979, p. 93 – grifos nossos).

Há nexos estruturais, também, nos modos de matar as baratas. No conto de Clarice, a morte resultará da mistura de açúcar, farinha e gesso – receita que migrou, segundo Valentin e Franco Jr. (2023), das páginas de agronomia para as páginas femininas dos jornais. Já no conto de Aguiar, a morte é produzida por “nuvens de inseticida” jogados sobre a barata. No conto de Lispector, a morte é aviada por uma receita antiga; no de Aguiar, ela resulta de um jato que “escorre melífluo/ uma mijada de modernidade” (AGUIAR, 1979, p. 99).

Não é gratuita, no conto de Aguiar, a citação do poema “Rosa de Hiroshima”, de Vinicius de Moraes – grande sucesso da MPB nos anos 1970 quando musicado pelo grupo Secos e Molhados em seu 1º LP, de 1973. Neste poema, o eu-lírico ape-



lapara que pensemos “nas crianças mudas, telepáticas/ nas meninas cegas, inexatas/ nas mulheres, rotas alteradas” (MORAES, 1986, p. 265) – enfim, nas vítimas da bomba atômica lançada pelos EUA na população civil de Hiroshima, no Japão. A referência ao poema é feita logo após a descrição da preparação do protagonista para borrifar o veneno, associando a nuvem de inseticida à nuvem radioativa criada pela bomba atômica. Também no poema de Vinicius as mulheres são as vítimas destacadas – o que mostra que a intertextualidade, no conto de Aguiar, se presta ao reforço dramático das histórias nele narradas.

## **7. Narrar para não morrer e diálogo com o leitor**

Nos dois contos há um vínculo entre narrar e adiar a morte. Em “A quinta história” ele é explicitado no prólogo que compõe a narrativa-moldura das cinco histórias narradas, por meio da alusão a Sherazade, que posterga o risco de morrer mediante as histórias que inventa. Em “Os caninos do vampiro”, este vínculo é afirmado no final da história, quando o narrador confessa ter cogitado suicidar-se: “Por um momento pensei que fosse me matar/ Apertar o gatilho ao invés do inseticida” (AGUIAR, 1979, p. 111). Além disso, o protagonista escreve para enfrentar a morte como escritor que foi torturado e como companheiro de Beatriz, que não sobreviveu à tortura e foi submetida ao desaparecimento.

Nos dois contos, há, também, diálogo dos narradores com o leitor. Em “A quinta história”, ele se dá no prólogo, quando, após cogitar três títulos para seu conto, a protagonista alude a Sherazade. Depois, ele é retomado em cada início de história:

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim:  
queixei-me de baratas [...]

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas [...]

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas [...]

A quarta narrativa [...]. Começa como se sabe: queixei-me de baratas [...]

A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas. (LISPECTOR, 1964, p. 91-94)

E, por fim, o diálogo é retomado na 4ª história mediante um monólogo interior da protagonista em que as perguntas autodirigidas se estendem ao leitor: “Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? [...] E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão?” (LISPECTOR, 1964, p. 93).

Já em “Os caninos do vampiro”, o diálogo se realiza mediante o uso irônico do pronome “Vós” dirigido ao leitor: “De um lado/ a barata/ [...] De outro/ este vosso criado” (AGUIAR, 1979, p. 97); “Este que vos narra se detém a contemplá-la” (AGUIAR, 1979, p. 99).

## **8. Afloramento da memória traumática**

O afloramento da memória traumática ocorre apenas em “Os caninos do vampiro”. Ela emerge sob a forma de um longo período-estrofe marcado por uma espécie de compulsão enunciativa, de discurso-vômito. Observe-se:

Quando entrei no inferno de Dante/  
preparava-me para o pior/  
mas foi muito pior/  
a dor passa, a humilhação cicatriza,  
o terror e a piedade se anulam/  
mas não se anula essa espinha na garganta/  
de lá ter perdido Beatriz/  
Perdido é o

termo exato/ Nunca mais verei seu corpo/ Nunca mais haverá corpo/ Última coisa que lembro é seu grito/ Um grito disforme, que me surpreendeu a noite/ E até hoje me afoga e paralisa/ A vida está suspensa/ Este grito me queimou as vísceras/ Entramos juntos, saí só/ Desde então me sinto impuro, nojento/ me pergunto por que meu coração não foi mais fraco/ por que meu baço resistiu aos golpes que levei/ por que meu cérebro teimou em conservar a razão/ por que não enlouqueci de vez/ por que não acordei daquele pesadelo/ por que não quebrei aquelas grades/ por que não arrebentei com todos os partidos/ por que não confessei o inconfessável/ por que não dei todo o serviço/ por que não tomei chá de sumiço/ por que não transformo essa dor em vício/ e me esqueço de que houve uma Beatriz/ Bêbado, reencho meu copo de vinho vermelho/ negro sangue impuro. (AGUIAR, 1979, p. 101)

Neste fragmento se manifesta o principal núcleo dramático do conto de Aguiar. Nele, a memória do trauma vivido se converte em narrativa. Ele se inicia com uma explícita referência à obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Esta referência à entrada no inferno aciona a memória do leitor que conheça a epopeia dantesca: “Deixai toda esperança vós que entráis” (ALIGHIERI, 2016, p. 37) é a frase inscrita no portal do Inferno. A memória do horror vivido na prisão emerge, então, com intensidade, caracterizando a dor do sobrevivente que lá perdeu sua Beatriz. Assassinada e desaparecida, ela permanecerá para sempre “como uma espinha na garganta” (AGUIAR, 1979, p. 101). A lembrança do trauma aciona a culpa do sobrevivente, evidenciando que os efeitos do terrorismo de Estado se prolongam como memória dolorosa nas vítimas que a ele sobrevi-

veram: “Um grito disforme que me surpreendeu a noite/ E até hoje me afoga e paralisa [...] Este grito me queimou as vísceras” (AGUIAR, 1979, p. 101). Observe-se que a referência ao desaparecimento forçado de Beatriz antecede a referência à memória dos gritos dela nas sessões de tortura. Após este jorro da memória traumática, o protagonista retorna ao registro do presente:

Repito: a barata gagueja/ morre/ [...] Armstrong acabou de rir, no disco/ Dou-lhe novo jato de inseticida/ Todos se calam, nem todos sabem o que está acontecendo/ A barata nada faz/ Vive seus últimos momentos/ e livre, perigosa, arriscada, // sai pura para o espaço em branco// Uma pequenina pata/ teima em desobedecer/ Onde está o chinelo de misericórdia? (AGUIAR, 1979, p. 103)

A personificação das baratas é outro traço comum entre os contos de Aguiar e Lispector. Em “A quinta história”, elas personificam modos humanos de morrer. Em “Os caninos do vampiro”, porém, a barata que gagueja parece aludir ao próprio narrador-escritor com ela se identificando. Gaguejar é realizar fragmentariamente uma fala, e a gagueira tem, normalmente, uma base psicológica. Ora, o trauma vivido pelo protagonista pode estar na base da gagueira escritural que afeta a sua escrita do conto, marcado pela fragmentariedade, pela repetição, pela alternância entre narrar o presente e rememorar o passado. Observe-se, também, que o narrador reforça a dose de inseticida sobre a barata agonizante. No conto de Lispector, a narradora cogita, na 4ª história, refazer indefinidamente a receita de matar “como quem já não dorme sem a avidez de um rito” (LISPECTOR, 1964, p. 93).

Depois desse breve retorno ao presente em que a barata agoniza, o narrador de “Os caninos do vampiro” retoma a memória de Beatriz:

O que eu sabia Beatriz sabia/ O que eu vivia Beatriz vivia/ O que eu mordida Beatriz comia/ Onde eu andava Beatriz me amava/ Até lá dentro, na delegacia/ Beatriz me amou como se fora dia // Esse amor eu guardo/ Ele me anula tudo/ Ele me come a vida/ Ele me deixa surdo/ Ele me alivia o fardo. (AGUIAR, 1979, p. 103)

A oscilação do narrador entre o presente e o passado sugere que a culpa do sobrevivente<sup>5</sup> caracteriza o seu drama íntimo e é o verdadeiro móvel de sua escrita do conto. O texto se aproxima mais da poesia nos períodos-estrofe em que a vida com Beatriz é evocada. O recurso à rima e à anáfora mostram isto. Esta última figura estabelece um paralelismo entre o protagonista e Beatriz, que sabiam e viviam as mesmas coisas – amor intenso até na delegacia, espaço infernal que dilacerará seus corpos na tortura e os separará por meio do assassinato seguido do desaparecimento forçado da mulher. Esse amor dilacerado é o que resta para o narrador-escritor, e sua natureza é paradoxal porque mesclada à culpa: ele alivia e faz parte do: come a vida, deixa surdo. Amor e culpa retroalimentam-se, criando um círculo vicioso em que o narrador-escritor se percebe aprisionado,

---

5 Em *Os afogados e os sobreviventes* (2016), Primo Levi aborda a noção de culpa do sobrevivente: “Qual culpa? Depois de tudo, emerge a consciência de não ter feito nada, ou de não ter feito o suficiente, contra o sistema no qual fomos absorvidos. [...] no plano racional não haveria muito do que se envergonhar, mas a vergonha restava do mesmo modo, sobretudo diante dos poucos, lúcidos exemplos de quem tivera a força e a possibilidade de resistir. Trata-se de um pensamento que então nos tocara apenas de leve, mas que voltou “depois” [...] e é um julgamento que o sobrevivente vê, ou acredita ver, nos olhos daqueles [...] que escutam suas narrações e julgam com facilidade os fatos passados; ou que, quem sabe, sente ser-lhe endereçado sem piedade. Conscientemente ou não, sente-se acusado e julgado, forçado a justificar-se e a defender-se (LEVI, 2016, p. 66-67).

confirmando o prolongamento dos efeitos da violência e do terrorismo de Estado.

## 9. Jogo entre realidade e ficção

Nos dois contos, há um jogo entre realidade e ficção, estabelecido pela metalinguagem que os constitui. Em “A quinta história”, este jogo se dá a ver no fato de que a única história em que as baratas foram efetivamente mortas foi a primeira. Todas as demais retomam os fatos que fazem desta 1ª história um relato objetivo e desdramatizado, alterando, via modulação do narrador e da focalização, o conflito dramático e a tematização. Logo, todas as demais histórias afirmam-se como produto de invenção do trabalho de escrita. Já em “Os caninos do vampiro”, o núcleo doloroso da história de Beatriz será, a certa altura, posto em dúvida no tocante à sua veracidade. Isto se insinua na frase-verso “Tenho minhas dúvidas sobre o quê pode ter acontecido” (AGUIAR, 1979, p. 105), que dá início a um período-estrofe que sucede os períodos-estrofe em que o amor entre o protagonista e Beatriz é abordado. Mais à frente, dando o seu trabalho de escrita por concluído, o narrador-escritor afirmará:

Numa espaçonave mais bela do que o ar/  
salto sobre meu asco e penetro no mundo/  
Relatei um caso de amor/  
Complicado, trágico e vivo/  
digno do mundo/  
Me sinto só, sem as musas  
e sem companheiros/  
a morte de uma barata  
é um caso de amor/  
numa linguagem inexpressiva de mentiras. (AGUIAR, 1979, p. 111)

A ambiguidade que caracteriza a frase-verso “Relatei um caso de amor” remete simultaneamente ao presen-

te (morte da barata) e ao passado (morte de Beatriz). É, porém, no final do conto que a existência de Beatriz será posta em causa pela afirmação: “de tudo uma coisa é certa/ Beatriz não há mais/ se é que houve um dia” (AGUIAR, 1979, p. 111).

O jogo ficção X realidade, que põe em dúvida a existência Beatriz e sua história, reforça o diálogo estrutural estabelecido com o conto de Lispector. Esse diálogo intertextual evidencia, no conto de Aguiar, um eixo metanarrativo que tanto se aproxima quanto se distancia do conto de Clarice, afirmando uma proposta de literatura distinta da de Lispector, ou seja, nele a literatura cumpre uma função de denúncia social e de crítica política que não estão presentes em “A quinta história”. O diálogo intertextual, portanto, revela distintas visões das funções da literatura.

No conto de Aguiar, a hesitação entre realidade e ficção visa criar um duplo estatuto para a história de Beatriz porque o contexto autoritário em que o narrador a escreve é perigoso. Os fatos da história de Beatriz são, simultaneamente: a) dados de uma realidade vivida – o que os torna parte de um relato testemunhal, ou seja, o narrador conta o que efetivamente viveu: prisão, tortura, perda e desaparecimento forçado da companheira; b) dados de uma realidade inventada, criada por uma imaginação que, para usarmos de uma formulação de Lispector, “adivinha a realidade” por meio da escrita, embaralhando ficção e realidade para melhor impactar o leitor intelectual, estética e emocionalmente. A história de Beatriz – fantasma que assombra o narrador – pode ser “verdadeira embora inventada” (LISPECTOR, 1977, p. 16) e, por isso, cumprir, exatamente ao produzir a dúvida sobre a natureza dos fatos narrados, o compromisso com uma literatura politicamente engajada.

## 10. Mortes em que ninguém presta atenção

Nos dois contos, os narradores protagonistas escrevem sobre mortes nas quais ninguém presta atenção para, depois, lhes dar destaque como objeto de literatura. No conto de Lispector, isto ocorre nas 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> histórias, em que a morte das baratas é um resíduo factual a partir do qual são realizadas reflexões sobre a crueldade, o sadismo, a angústia diante da morte, os diferentes modos de viver e morrer, a relação Eu X Outro. No conto de Aguiar, a morte de uma barata é o resíduo factual que disparará uma memória que, ganhando a escrita, tematizará a violência e o terrorismo de Estado e, também, a condição do escritor e da literatura nos anos 1970.

Em “Os caninos do vampiro”, logo após afirmar ter dúvidas em relação ao que pode ter acontecido, o narrador conta o que fez com o corpo de sua vítima: “A barata morreu/ Eu a joguei na rua, cadáver insepulto/ para que as formigas a levassem/ Ela jaz muitos andares abaixo/ Exangue sobre o calçamento/ mas ninguém lhe presta atenção” (AGUIAR, 1979, p. 105). Há, aí, um paralelismo em relação ao que teria ocorrido com Beatriz: o cadáver insepulto da barata, assim como o corpo desaparecido de Beatriz, não chama a atenção de ninguém. A diferença – um corpo é exposto; o outro é ocultado – não produz reações na sociedade. As mortes e o destino da barata e de Beatriz, então, se equivalem porque não chamam a atenção de ninguém. É o narrador-escritor quem se importa com elas. Nas 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> histórias do conto de Lispector é a atenção que a narradora-escritora dá às baratas o que transforma suas mortes num assassinato que problematiza o que, na 1<sup>a</sup> história, é um fato não percebido como tal. As mortes que os dois contos dramatizam e as vítimas que eles tornam visíveis são ig-



noradas. Ninguém lhes presta atenção porque elas resultam de violências naturalizadas que as invisibilizam. No caso da barata porque se trata de um inseto considerado repugnante que deve ser eliminado das habitações humanas; no caso de Beatriz porque se trata de uma subversiva – para, aqui, usarmos um termo caro à repressão política dos anos 1960-1970 – que, uma vez morta, teve seu corpo desaparecido para não deixar rastros nem de sua existência nem do crime que a vitimou.

Depois de constatar a indiferença social para com o cadáver da barata, o protagonista dá curso a outro jorro de pensamentos que registram a sua frustração existencial, a sua dor, a sua revolta, a sua (auto)ironia:

Todo mundo está ligado/ em descarregar o pensamento/ Emprego é pra outra coisa? / Não há saída. Somente entrada/ Na saída está o vazio, o absurdo, a cegueira/ Na máquina está o mundo/ Um dia a gente ainda vai se encontrar de novo/ Sem essa de emprego, de burocracia, de bodas de prata ou lata/ Sem isso de promissória e prestação/ Sem aulas, sem aquele bando de idiotas me olhando/ como se eu fosse a caixa registradora do futuro/ Sem essa de dar o serviço/ sem essa de ser pendurado/ Não a propósito da morte de uma barata/ E sim a propósito de melhores pesadelos/ Espero sinceramente chegar até lá/ e se você lá me vir salte por cima do meu asco/ e não tenha vergonha de me amar/ Eu hoje liquidei uma barata/ um fantasma. Sou um vencedor. (AGUIAR, 1979, p. 105)

A ironia preside este trecho. Ela registra uma gama de sentimentos e emoções negativos: raiva, frustração, indignação, revolta, mas também, esperança. Tudo misturado para melhor dar expressão à crise protagonizada pelo narrador-es-

critor que: a) se revolta ao constatar, amargurado, que “Não há saída. Somente entrada” e que “Na máquina está o mundo” (AGUIAR, 1979, p. 105) – frase-verso que remete às páginas brancas que registram a escrita mecânica de uma máquina eletroeletrônica que, na diagramação do conto no livro, ficam sempre à esquerda e cuja função é contextualizar o conto, sugerindo que ele e suas histórias ocorrem num mundo administrado em que burocracia, economia e repressão política articulam-se para manter a ditadura em funcionamento; b) se indigna porque não quer participar do mundo inventariado em que vive (emprego, burocracia, celebração de casamento, promissória, prestações, docência, tortura para delação de companheiros de luta política, morte, desaparecimento forçado); c) entremeia esperança com o seu desespero. Observe-se:

Um dia a gente ainda vai se encontrar de novo/  
Sem essa de dar o serviço/ sem essa de ser pendu-  
rado/ Não a propósito da morte de uma barata/  
E sim a propósito de melhores pesadelos/ Espero  
sinceramente chegar até lá/ e se você lá me vir sal-  
te por cima do meu asco/ e não tenha vergonha  
de me amar. Eu hoje liquidei uma barata/ um fan-  
tasma. Sou um vencedor. (AGUIAR, 1979, p. 105)

Beatriz está presente na esperança dos que um dia serão reencontrados, na fantasia de um reencontro amoroso, instada a saltar sobre o asco do narrador. No final deste discurso-vômito do protagonista, ele retoma a morte da barata, assume que a matou e, com autoironia, proclama-se “um vencedor”, estabelecendo um nexos entre tê-la matado e ter enfrentado “um fantasma”. Esse fantasma é, por lógica, o que ele viveu com Beatriz e a própria Beatriz que, desaparecida, passa à condição de morta-viva na memória do narrador-escritor. Isso reitera a ideia de

que o episódio da morte da barata funciona como um elemento que faz emergir o que estava guardado na vivência do narrador. Esta vivência individual, por efeito de sua transformação em narrativa ganha a possibilidade de converter-se em experiência<sup>6</sup> de parte da juventude brasileira dos anos 1960-1970 à qual o protagonista pertence. O discurso-vômito do narrador, constituído por estilhaços do passado e do presente, marcado por intensas emoções é, neste sentido, evidência de um acerto de contas com a vida vivida. Neste balanço crítico, a esperança é o elemento positivo que se destaca. É ela que sela o compromisso do narrador-escritor com seus ideais e a sua literatura. Ela é signo de resistência. Não à toa, logo após assumir ter liquidado “uma barata/um fantasma”, o protagonista retoma a sua atividade criadora: “Escrevo um poema:/ De onde vem esta ânsia amiga/ De glorificar-me com bravatas/ Se minha consciência de formiga/ Diz que sou um assassino de baratas?” (AGUIAR, 1979, p. 105).

Após a escrita do poema, o protagonista volta a narrar o que ocorre no presente. Ele ouve novamente Louis Armstrong, e instaura uma dúvida sobre o lugar onde teriam se passado as histórias que conta:

Devo aproveitar o espaço/ Com certeza o leitor  
se pergunta/ onde terá tudo isso acontecido/ para  
ter narrativa tão confusa/ Escolha, há para todos  
os gostos/ Pode ter sido São Paulo, Porto Alegre,  
Teresina, / Rio, Buenos Aires ou Londrina/ Será  
para o leitor consolo ou pesadelo/ imaginar este

---

6 No ensaio “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin (1987) distingue vivência (*Erlebnis*), algo que se limita à esfera do que é vivido individualmente, e experiência (*Erfarung*), algo que extrapola da esfera do individual para se tornar representativo do que é vivido por uma coletividade.

local/ pode ser Praga ou Budapest?/ Aguçará seu interesse histórico/ saber que tais relatos vieram da Rússia czarista?/ Nada disto muda o fato/ de que tudo isso se passa/ debaixo do nariz/ naquele pequeno espaço do pescoço/ reservado aos caninos do vampiro. (AGUIAR, 1979, p. 107)

A enumeração de possíveis cidades e de uma época histórica que contextualizem as histórias narradas não é gratuita. Muitas dessas cidades, assim como o período histórico referido, marcaram-se pela ação de governos autoritários. Completa a alusão à adversidade do período histórico em que o conto é escrito, a conclusão de que tudo se passa no “pequeno espaço do pescoço/ reservado aos caninos do vampiro”. Esta metaforização da jugular reitera o assujeitamento do narrador-escritor a um contexto autoritário. O espaço destinado aos caninos do vampiro compõe, também, uma metonímia que se universaliza, registrando um assujeitamento coletivo à mesma realidade adversa.

## **11. Finais abertos**

Nos dois contos, os finais das narrativas são abertos, pois o conflito dramático que anima as suas respectivas histórias não se encerra, ou seja, a possibilidade de matar baratas e de escrever sobre elas não se encerra.

É exatamente a 5ª história do conto de Lispector que cumprirá esta função, pois, após apresentar o seu título, a narradora retoma o fato inicial de todas as cinco histórias para sugerir que o escrever histórias estende-se ao infinito: “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1964, p. 94).

Já em “Os caninos do vampiro”, após escrever sobre a morte da barata entremeando-a com a história de Beatriz, o

narrador afirma: “O sono me vence/ O vinho sobe/ O piston me derruba/ Das cinzas renasço/ feto/ barata descascada que chegou ao mundo/ estou vivo/ Por um momento pensei que fosse me matar/ apertar o gatilho ao invés do inseticida/ mas só o que faço é repor o disco” (AGUIAR, 1979, p. 111). Na identificação final do protagonista com a barata emerge a possibilidade, cogitada por ele, de suicídio, descartada a seguir. Isso faz da literatura uma espécie de saída para os impasses vividos pelo narrador-escritor, que renasce por meio da escrita. Nos dois contos, escrever é um modo de não morrer. Em seguida, o narrador cogita: “Quem sabe aqui amanhã raiará nova barata/ não devo deixa-la só/ de tudo uma coisa é certa/ Beatriz não há mais/ se é que houve um dia” (AGUIAR, 1979, p. 111). Essa cogitação, ambígua, ressoa em dois sentidos: a) no plano interno à história narrada, talvez surja nova barata para ser morta; b) no plano metalinguístico, talvez surja um novo elemento que lhe permita escrever. No conto de Lispector, a cogitação da possibilidade de matar novamente é feita na 4ª história: “Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva em fila indiana” (LISPECTOR, 1964, p. 93).

A declaração final do narrador-escritor sobre Beatriz intensifica a ambiguidade dos fatos narrados. Verdadeiros ou não, eles são realidade vivida transfigurada em literatura, com o paradoxo que tal articulação de contrários implica. Não à toa, a amada companheira do narrador-escritor é homônima da suposta musa inspiradora de Dante, que, em *A divina comédia*, peregrinou pelo inferno e pelo purgatório até atingir o céu onde reencontrou sua Beatriz. Diferentemente, porém, do final feliz da epopeia de Alighieri, no conto de Aguiar, a existência de Beatriz é negada e colocada em dúvida. Isso ressoa em, pelo menos, dois sentidos: a) Beatriz, a companheira de vida, luta política,

prisão e tortura morreu e foi desaparecida; b) Beatriz, alegoria da atividade criadora do narrador-escritor, talvez, jamais tenha existido – modo de o protagonista negar ou duvidar de sua condição de escritor, que, entretanto, seu conto desdiz plenamente.

## Referências

- AGUIAR, Flávio. “Os caninos do vampiro”. In: \_\_\_\_\_. *Os caninos do vampiro*. São Paulo: Ática, 1979. p. 87-111.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Eugênio Vinci de Moraes. Porto Alegre: L&PM, 2016. p. 37.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BRUNATO, Ingredi. O cemitério dos mortos-vivos: conheça os quadrinhos que “enterravam” figuras durante a ditadura. *Aventuras na história*, São Paulo, s. v., s. p., 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-cemiterio-dos-mortos-vivos-conheca-os-quadrinhos-que-enterravam-figuras-durante-a-ditadura.phtml>>. Acesso em: 08 jul. 2024.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ÉSQUILO; SÓFOCLES. *Rei Édipo; Antígone; Prometeu acorrentado: tragédias gregas*. Prefácio, tradução e notas: J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.
- GANCHO, Cândida Vilares. Tema – Assunto – Mensagem. In: \_\_\_\_\_. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68>>. Acesso em: 18 jun. 2024.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. p. 66-67.

LISPECTOR, Clarice. “A quinta história”. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 91-94. \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MORAES, Vinicius de. “Rosa de Hiroshima”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa & Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 265

STORB, Ilse. Louis Armstrong: Entertainer and Real Ambassador. In: \_\_\_\_\_. *Jazz Meets the World – The World Meets Jazz*. Münster: Lit Verlag, 2000. p. 109.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris *et al.* *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Organização, Apresentação e Apêndice: Deonísio de Oliveira Toledo. Trad.: Ana Maria Filipouski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VALENTIN, Leandro; FRANCO Jr., Arnaldo. Da forma simples à forma estética. *Memória e Informação*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 74-93, 2023. Disponível em: <<https://memoriaeinformacao.casaruibarbosa.gov.br/index.php/fcrb/article/view/201>>. Acesso em: 08 jul. 2024.

VERUNSCHK, Micheliney. Filha da Marquesinha de La Sierpe: o caso Aída Curi e a mídia impressa do final dos anos 1950. *Bordas – Revista do Centro de Estudos da Oralidade*, São Paulo, s. v., n. 2, p. 70-84, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bordas/article/view/30333/20988>>. Acesso em: 09 jul. 2024.



## **08**

A intrínseca relação entre memória e objeto nas narrativas de Herta Müller

Adriana Yokoyama  
Rosani Úrsula Ketzer Umbach

A escritora Herta Müller, em decorrência da ditadura romena, traz no corpo as marcas de um sistema repressivo pautado por muitas formas de violência. No entanto, mesmo diante do terror imposto pela ditadura, Müller não recuou. Ela se utilizou da ficção para registrar os horrores desse regime, sobretudo como uma forma de resistência. Desse modo, duas obras contribuem enormemente para compreendermos esse período da história que aterrorizou a Romênia: *Fera d'alma* (2013) e *O compromisso* (2009). As obras ficcionais de Herta Müller, calcadas na dor e na angústia de uma vida ameaçada pelo ditador Nicolae Ceaușescu, trazem à tona as memórias dolorosas de muitas personagens vitimadas pelo sistema. Nesse sentido, a memória assume um papel fundamental na construção dos relatos. A leitura de *Memória e identidade social*, de Michael Pollak (1992), é um dos materiais essenciais na consolidação de nossas pesquisas por nos fazer compreender os liames que vão desembocar na (re)construção da identidade auxiliada pela memória. Para ele,

*A priori*, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. (POLLAK, 1992, p. 201)

À luz das considerações de Pollak (1992), podemos perceber o quão entrelaçadas estão as concepções sobre a memória individual e coletiva nas obras de Herta Müller. As narrativas, além de trazerem os relatos das narradoras que, conseqüentemente, fazem parte de uma escrita baseada em fatos vividos pela

própria autora, a saber, a repressão sofrida pela ditadura romena, trazem também as experiências repressivas das personagens que contribuem para a composição das obras. Por este motivo, assemelham-se às descrições de Pollak (2012), pois são narrativas ficcionais atravessadas por um discurso que contém não apenas a sua verdade como também a do outro. Dessa forma, observamos como realidade e ficção estão inteiramente interligadas nas obras de Müller. São os elementos definidos por Pollak (1992) que constituem as memórias individuais e coletivas:

Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 2012, p. 201)

É dessa forma que as narrativas de Müller constituem-se: das experiências e dos relatos intermediados pelo *outro*. Nessa direção, o processo busca, por intermédio da memória, encontrar no passado a compreensão da condição humana e uma possível solução pessoal e social para o presente. Essa memória, referenciada como um veículo capaz de contribuir para a produção das narrativas de Müller, apoia-se também em outra especificidade da memória: a memória corporal. A nomenclatura, formulada por Aleida Assmann em seu livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), tem em sua essência a representação do corpo como um meio em si. Essa memória corporal refere-se às lembranças involuntárias que não

estão à disposição do livre arbítrio; é o corpo que surge “como metáfora, como repositório da memória de experiências traumáticas” (UMBACH, 2008, p. 18). Segundo Assmann (2011),

As escritas do corpo surgem através de longa habituação, através de armazenamento inconsciente e sob a pressão da violência. Elas compartilham a estabilidade e a inacessibilidade. Dependendo do contexto, serão avaliadas como autênticas, persistentes ou prejudiciais. Quando se trata de descrevê-las, a estrutura material da memória desempenha papel essencial. (ASSMANN, 2011, p. 260)

É a partir dos estudos de Friedrich Nietzsche que seremos conduzidos ao aprofundamento teórico da memória, pois ele “transformou de maneira decisiva a noção de uma escrita do coração íntima e interiorizada e, com isso, aplicou a metáfora da memória como escrita a uma nova base” (ASSMANN, 2011, p. 263). Assmann (2011) revela que o filósofo, opondo-se ao conceito tradicional entre corpo e alma, desvinculando o aprisionamento da alma pelo corpo e invertendo a ordem: a alma como carcereira do corpo, declara como superfície da escrita não mais o coração e a alma, e sim, o corpo suscetível e vulnerável. Em seu tratado, *A genealogia da moral*, ele se questiona sobre os motivos que levam os humanos a desenvolverem uma memória da vontade, que além de reter uma impressão formulada em determinado momento, atém-se a um conteúdo específico da memória, denominado por ele como a consciência moral, o fundamento que sustenta a moral e a responsabilidade das culturas. Em suas observações, ele declara que nessas memórias os registros não destacam as experiências biográficas, mas uma memória inscrita diretamente no corpo e permanente. Sob essas bases, ele desata os nós de uma teoria da memória vincu-

lada à história interior e às referências individuais, associando-a, pela primeira vez, às instituições de poder e violência. Em sua tese sobre a *dor como acessório mais poderoso da mnemotécnica*, Nietzsche, através da retórica, faz a seguinte pergunta:

Como se cria uma memória para o animal humano?  
Como se entalha nesse entendimento encarnado, alguma coisa de modo que ela permaneça ali? E a resposta: “Marca-se com fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória; só o que termina, o que dói, fica na memória”. (ASSMANN, 2011, p. 263)

Em sua extensão, as inscrições culturais do corpo estendem-se às agências de socialização e aos institutos da disciplina e da punição, ou seja, formas pelas quais se deseja incutir determinados valores e normas, o que Nietzsche chama de “ideias fixas”, mantendo-os presentes na memória (ASSMANN, 2011, p. 264). Ao debruçar-se sobre essa teoria, Assmann (2011) nos direciona ao pensamento do etnólogo Pierre Clastres ao dimensionar a relação existente entre dor e memória. Para ele, mesmo diante do alívio da dor, a memória corporal fixa-se através de traços e cicatrizes. Em suas palavras:

Depois da iniciação, quando já ficou esquecida a dor, ainda resta algo, um resíduo irreversível, os vestígios que a faca ou a pedra deixam no corpo, as cicatrizes das feridas recebidas. Um homem iniciado é um homem marcado [...]. As marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é memória. (CLASTRES, 1976 *apud* ASSMANN, 2011, p. 264)

A definição de Pierre Clastres nos serve de base para apreendermos o processo de preservação da dor em quaisquer

circunstâncias, desde que fixadas pelas memórias, incluindo, conforme mencionado por Assmann (2011), as feridas e as cicatrizes inscritas nos corpos dos soldados, decorrentes de inúmeras batalhas, que foram conservadas por suas memórias físicas. Nessa direção, no que diz respeito à composição de Müller, podemos observar que suas memórias traçam um paralelo não apenas com os institutos de disciplina e punição, revelados, a princípio, em sua infância no vilarejo e, mais tarde, na cidade, com a repressão do regime, mas também com as inscrições corporais inseridas em suas personagens, reflexos derivados de sua criadora. É importante salientarmos que, embora o ciclo de narrativas refira-se ao período ditatorial romeno, as narrativas mantêm uma estreita relação com o passado nazista. O hibridismo histórico é decorrente dos antepassados dessas narradoras que, com toda sutileza, nos conduzem ao terror dos campos, e a muitos de seus opressores. Assim, em seu processo de construção literária, Müller imprime em suas personagens as feridas e as marcas não cicatrizadas de seu passado, por intermédio de temáticas caras e conflituosas a sua existência, como a repressão e o alcoolismo de seu pai, um ex-soldado nazista que “construía cemitérios”.

Diante desse fato, embora a dor possa ter sido aliviada com o tempo, a fixação da memória corporal confirma-se pelas cicatrizes deixadas por ela. Outrossim, é pelos caminhos da linguagem e suas formas de expressão que as passagens nos conduzem à compreensão de algumas feridas não cicatrizadas:

Ele queria carregar a porta até a rua, eu disse ao voltar à cozinha, ele saiu. Ele trancou a porta de raiva, disse a criança menor, depois quis bater na mamãe. Ela correu e se trancou no quarto. Ele se sentou na mesa da cozinha e bebeu aguardente. Fui chamar mamãe do quarto, porque ele estava mais calmo. Ela queria fazer sonhos. O óleo es-

quentou. Ele jogou pinga sobre o fogo no óleo. Ele disse que queria nos incendiar. A chama subiu alto, ela podia ter queimado o rosto da mamãe. O gabinete começou a pegar fogo. Apagamos rapidinho, disse a criança. (MÜLLER, 2013a, p. 188)

Dessa maneira, as narrativas vão se construindo delineadas pela comunhão das mais variadas memórias traumáticas e, conseqüentemente, transformadas em feridas permanentes. Segundo Assmann (2011), a memória corporal (de feridas e cicatrizes) é mais confiável que a memória mental. “Embora esta se esfacle na velhice, o que é de se esperar, aquela nada terá perdido de sua força: ‘Os velhos se esquecem e, mesmo que ele tenha se esquecido de tudo, lembrará’” (ASSMANN, 2011, p. 265). Para Nietzsche, a problematização da memória está associada não apenas ao armazenamento, mas também à fixação de um presente constante. Sendo assim, o evento creditado à memória necessita atuar em duas funções: ao mesmo tempo em que precisa conservar indelevelmente determinado momento, ela deve mantê-lo permanentemente presente. A exigência de uma memória efetiva em presença e que não se interrompe contradiz a concepção de recordação que se estabelece a partir de interrupções e, portanto, inclui intervalos de não presença (ASSMANN, 2011, p. 265). Assim, enquanto atribuímos à recordação as lembranças e as experiências passadas sujeitas a intervalos de não presença, ao trauma, podemos associar a uma inscrição e uma presença duradoura nos corpos desses indivíduos.

Nesse processo de “entalhadura do corpo”, Assmann (2011) menciona que não apenas a escrita funciona como meio de descrever o fenômeno, mas a fotografia também tem a sua participação. É nessa direção que a metáfora da fotografia como vestígio do real se destaca na prática de entalhadura. Assim,

Proust, em suas análises sobre essa relação, ressalta o aspecto da imediação existente entre esse fenômeno. É através das imagens protofotográficas<sup>1</sup> de relâmpago que ele descreve a sua impressão:

[...] não foi minha mente que entalhou em mim após atenuar meu receio, mas que a própria morte, a súbita revelação da morte com um relâmpago, enterrou em mim como um vestígio duplo e misterioso em uma gravura sobre-humana e sobrenatural. (PROUST, 1961 *apud* ASSMANN, 2011, p. 265)

Dessa maneira, para reforçar a veracidade inegável de uma lembrança, Proust utilizava-se das imagens de impressão e vestígios. Em sua percepção, a compreensão dessa realidade comparativa produz apenas uma verdade possível. O que Proust tenta transmitir a partir dessa comparação possível é que quando esta impressão se dá, é porque a imagem possibilita determinada sincronia entre ela e a realidade. Ele acredita que “a impressão, por mais fina que pareça sua substância e por mais impalpáveis seus vestígios, é um critério de verdade” (PROUST, 1961 *apud* ASSMANN, 2011, p. 265-266). A veracidade desta impressão faz parte, antes de tudo, de uma realidade estreitada pela percepção, quase epifânica, se levarmos em conta a questão da protofotografia como uma entidade transitiva, de uma relação entre o real e o sobrenatural, cuja sincronia desencadeia

---

1 A imagem protofotográfica é um termo cunhado por Geoffrey Batchen, em 1956, em que a aparência da imagem é expressa como uma entidade transitiva, que inclui a imagem ao lado de uma dimensão material para se expressar. Nesse sentido, é uma reflexão teórica que objetiva aproximar representação e pensamento (FERNADEZ, Ramón Casanova, *La epifania de la imagen: el proceso fotográfico como paradigma de la creación*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 112).



novas formas de representação dos eventos sobre os indivíduos. Nesse sentido, a junção de um prefixo indicando algo anterior à palavra em si leva-nos à compreensão semântica do termo como um fenômeno que antecede a fotografia. É o momento de fixação da imagem, ou seja, o instante de um registro permanente. Nessa direção, de acordo com Arthur Goldsmith, citado por Dondis A. Donis em sua obra, *Sintaxe da linguagem visual* (2003), a definição dada por ele em relação à fotografia contribui para clarificar ainda mais a nossa percepção:

O que pensamos, sentimos, nossas impressões dos acontecimentos contemporâneos e da história recente, nossas concepções do homem e do cosmos, as coisas que compramos (ou deixamos de comprar), o padrão de nossas percepções visuais, tudo isso é modelado, em certa medida e o mais das vezes decisivamente, pela fotografia. (DONDIS, 2003, p. 213-214)

Sendo a fotografia um registro do instante, capaz de moldar sentimentos, impressões e as concepções do homem e do mundo, ela preserva uma característica que não compartilha com nenhuma outra arte visual: a credibilidade. De acordo com Dondis (2003), embora essa concepção seja completamente questionável, ela dá à fotografia um enorme poder de influência sobre os seres humanos (DONDIS, 2003, p. 216). Assim como a fotografia, que se revela em sua essência “verdadeiramente” concreta, os objetos, como um todo, também podem assumir uma espécie de transmutação representável, desde que a essência do fenômeno seja a mesma. Se aceitarmos a perspectiva de

uma protomatéria<sup>2</sup> capaz de revelar e transformar as impressões de acontecimentos contemporâneos e da história recente, podemos entender a necessidade de Müller ao pensar e empreender a questão metafórica e sua relação com os objetos que permeiam toda a sua obra. A escritora, em *O rei se inclina e mata* (2013), uma coletânea de ensaios, descreve a sua relação pessoal com os objetos:

Desde sempre dei importância aos objetos. Sua aparência tanto fazia parte da imagem das pessoas que os possuíam, quanto as próprias pessoas. Eles sempre são parte inseparável do que e como uma pessoa foi. Eles são a parte exter

---

2 O pesquisador Rodolfo Petrônio da Costa Araújo (PUC-RIO), em sua tese de doutorado *Filosofia da Natureza e Ciência: Nova perspectiva e complementaridade* (2008), refere-se à matéria-prima como “*protomatéria*” por sua natureza. É ele que nos dá o suporte para a apreensão da nossas conjecturas em Müller: “A protomatéria possui então em sua origem (criação) o mínimo de caráter entitativo (ser em ato), informada por diversos objetos em diversas partes de sua essência; os  $\alpha$ -objetos emprestam à protomatéria seu caráter entitativo e compõe sua essência, pois é por esta que a um ente qualquer lhe é dado o ser, [...]. A protomatéria enquanto “ser em potência” é fonte de “edução” de novas formas (específicas) a partir de interações que ocorrem entre os  $\alpha$ -objetos no interior da protomatéria” (ARAÚJO, 2008, p. 96-97; 101). O pesquisador clarifica a significação de “edução” a partir de Tomás de Aquino: “Edução ou uma coisa ser eduzida de outra, significa que alguma coisa começa a existir, de tal modo que seja necessário um sujeito (a protomatéria, em nosso caso), no qual a referida coisa seja produzida e conservada; ou então, o que é a mesma coisa, edução é a ação que produz algo proveniente de um sujeito predisposto (a protomatéria). [...] Ser eduzido da potência é tornar-se ato aquilo que antes estava em potência, o que depende da matéria, e se faz por um agente natural” (AQUINO, s. d., p. 77 *apud* ARAÚJO, 2008, p. 101, Notas de rodapé).

na retirada da pele das pessoas. E, caso sobrevivam a seus donos, a pessoa ausente entra inteiramente nesses objetos. (MÜLLER, 2013b, p. 17)

Em suas obras, Müller, a todo momento, insere-nos nesse mundo complexo, traduzindo, por meio de inúmeros objetos, as situações, as sensações e os sentimentos que caracterizam a sua vida marcada pela repressão e pelo autoritarismo. Portanto, enquanto matéria concreta, os objetos que pertencem e compõem os espaços habitados e transitados por ela fazem parte desse cenário e, por consequência, estão sistematicamente entrelaçados a sua própria história, pois, são elementos que contribuem para a construção de uma narrativa da vida. Tais percepções não são observações que se deixam entrever entre uma narrativa e outra, mas como recursos constantemente perceptíveis que permeiam toda a sua obra. Dessa forma, o artifício estilístico-discursivo de Müller, caracterizado pelo uso de inúmeras “metáforas do objeto”, na tentativa de representar a realidade das ações repressivas e seus efeitos, ao mesmo tempo em que denota uma fuga do real, ao invadir a abstração e reinterpretar cognitivamente o momento, aproxima e potencializa ainda mais os instantes descritos, consolidando a existência de um vínculo estabelecido pela fixação de um presente constante. É uma distância necessária para alcançar e transmitir com mais clareza a força instituída pela repressão e a tudo a ela associada por meio do fenômeno da “metáfora do objeto”, que pode ocorrer em um momento anterior ou posterior ao contato.

É Müller que nos conduz à captação desses registros por intermédio de sua aproximação e intensa relação com os objetos presentificados em suas obras. Sendo assim, em suas estratégias narrativas, ela transmite às

personagens toda a potencialidade da palavra ao descrever, também no contexto ficcional, a sua ligação com o objeto:

Algumas pessoas não separam apenas objetos de pensamentos, separam também objetos de emoções. Eu me pergunto como fazem isso. Que as andorinhas sobre o campo de feijões, enfileiradas nas nuvens, tenham as pontas das asas iguais às pontas do bigode de Nelu é incompreensível, mas é apenas uma falha de percepção. Como em todas as falhas de percepção, não consigo descobrir se são os objetos em si ou os pensamentos que explicam o erro. Já que assim é, a mente deveria estar à altura do encargo, e poder suportar tantas falhas de percepção quantas árvores a terra pode carregar. (MÜLLER, 2009, p. 96)

A descrição clarifica o entrelaçamento entre o ser e o objeto, entendendo o não reconhecimento dessa relação como uma “falha de percepção”. Diante desse fato, podemos observar que os objetos se tornam elementos fundamentais para a construção de suas narrativas, imprimindo uma marca intensamente representativa do objeto que alcança toda a sua obra. Nessa direção, Müller revela a forma como esses objetos se comportam na narrativa:

Dizem que em jejum, noz é bom para os nervos e o raciocínio. Qualquer criança sabe disso, mas eu tinha esquecido. Isso não me ocorreu porque sou convocada tantas vezes, foi apenas por acaso. [...] Acabei comendo a noz porque às sete e meia já estava pronta. Antes também era assim quando era convocada, mas nessa manhã havia uma noz na mesa da cozinha. [...] Era a primeira do ano, ainda tinha fiapos úmidos da casaca verde grudados. [...] Tinha gosto de nata azeda. Nesse dia o

interrogatório foi mais breve, não fiquei nervosa e quando estava de volta na rua pensei: Foi graças a noz. Desde então acredito que nozes ajudam. [...] Enquanto eu como, Paul chega de pijama assustado com as batidas [...]. Você não acredita realmente que essa noz adiante alguma coisa. Claro que não acredito de verdade. [...] apesar da noz, a maioria dos interrogatórios é torturantemente longa. Mas como posso saber se sem a noz não seriam diferentes. (MÜLLER, 2009, 20-21; 22-23)

Assim, tocando o substrato de suas sensações e sentimentos, os objetos aparecem de alguma forma ligados direta ou indiretamente a Müller. A esse aspecto, Assmann (2011) destaca um conceito de extrema importância para compreender o cerne da relação entre o ser e o objeto: os “estabilizadores da recordação”, uma efetiva contribuição à permanência das memórias. Nessa formulação, o afeto é entendido como um estabilizador da recordação, desempenhando um papel central na história da mnemotécnica. Segundo Assmann (2011):

Uma vez que essa memória artificial precisa tomar como ponto de partida as propriedades da memória natural, ela tira vantagens dos potenciais desta última. Quando vemos algo extraordinariamente baixo, abominável, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, tais coisas ficam gravadas em nossa memória por longo tempo. (ASSMANN, 2011, p. 269)

Referindo-se a eventos específicos, Assmann (2011) sinaliza uma espécie de memória que se preserva por um longo tempo nos indivíduos. O que as antigas técnicas mnemônicas determinavam para estender o tempo de sua permanência era “ou vesti-las esplendidamente com coroa ou púrpura, ou

desfigurá-las com manchas de sangue, lama ou cor vermelha brilhante” (ASSMANN, 2011, p. 269). É, portanto, através da união entre as antigas técnicas aos recentes resultados da psicologia cognitiva, que tais perspectivas puderam ser comprovadas. Em seu experimento, os psicólogos americanos formaram dois grupos e exibiram para eles uma série idêntica de slides minúsculos. O primeiro grupo teve acesso a somente imagens, enquanto o segundo recebeu a mesma imagem, contudo, acrescida de uma história dramática e bastante sanguinária. Os resultados comprovaram que o primeiro grupo lembrava apenas de uma parte das imagens, enquanto o segundo, de uma parte bem significativa. Embora, no segundo experimento as imagens estejam associadas ao texto, comprovando ser ele o suporte do afeto, a análise confirma a importância do afeto para a memorização das recordações (ASSMANN, 2011, p. 269-270).

Na extensão dessa narrativa conceitual, Assmann (2011) descreve que recordação e afeto são acoplados de modo consciente e, conforme o caso, de modo arbitrário. No caso das memorizações de recordações biográficas individuais, afeto e recordação fundem-se em um complexo indissolúvel. A filósofa pontua que, para esse caso, as recordações particulares serão afetadas por esse estabilizador, pois sua participação afetiva nas recordações impossibilita o controle do indivíduo sobre ela. Mais uma vez, o acesso à credibilidade de um fenômeno que propicia a fixação de determinado evento ganha enorme destaque. É Rousseau, em suas *Confissões*, por intermédio de Assmann (2011) que vai explicitar a questão:

Todos os documentos que juntei, que completaram minhas memórias e me guiaram nessa empresa, passaram para outras mãos e não vão mais retornar para as minhas. Eu tenho somente um

guia, com o qual eu posso contar, que é a cadeia dos sentimentos, os quais têm acompanhado o desenvolvimento da minha existência, da qual os eventos têm sido causa ou efeito. Eu facilmente esqueço de minha desgraça, mas não posso esquecer de meus erros, e ainda menos esqueço de meus bons sentimentos. Sua lembrança é tão cara para mim que jamais poderia desaparecer do meu coração. Eu posso deixar lacunas nos fatos, eles se movem, posso atrapalhar-me com as datas, mas não posso me enganar sobre o que senti. (ROUSSEAU VI *apud* ASSMANN, 2011, p. 270-171)

O que Jean Starobinski (1988) vai perceber, a partir das confissões de Rousseau, é que a verdade que ele deseja compartilhar conosco “não diz respeito à localização exata dos fatos biográficos, mas focaliza a relação que ele tem com o passado. [...] Não nos encontramos mais no campo da verdade, [...], entramos no campo da autenticidade (STAROBINSKI *apud* ASSMANN, 2011, p. 271). Nessa trajetória de autenticações, o símbolo também representa um estabilizador de recordações. O autor polonês Andrzej Szczypiorski, ao explicitar a ideia apresentada, faz a diferenciação entre duas formas de recordação: a dos homens de cabelos grisalhos que, como ele mesmo observa, “traz nos ombros um saco de experiências próprias, já havendo deixado para trás a maior parte de seu tempo de vida” (SZCZYPIORSKI, 1992 *apud* ASSMANN, 2011, p. 274), e a recordação da adolescência, experiências que continuam existindo, “mas se escondem muito bem em algum lugar, no sótão da recordação, desordenado e empoeirado, aonde se vai raramente” (SZCZYPIORSKI, 1992 *apud* ASSMANN, 2011, p. 274).

A diferenciação de ambas não as torna excludentes, ao contrário, fazem parte de elementos que habitam o

mesmo corpo e, portanto, da mesma história preservada ao longo do tempo. Assim, sótão e velharia fundem-se, compondo as narrativas de vidas. Segundo Assmann (2011):

O sótão é um retrato vivo para a memória latente: desarrumado, negligenciado, os objetos ali, espalhados ao redor. Elas estão lá simplesmente, como velharias, coisas descartadas e negligenciadas, sem finalidade e objetivo. Como as velharias, também as recordações latentes existem em um estado intermediário, de onde incidem na escuridão do pleno esquecimento, ou podem ser resgatadas para a luz da rememoração. (ASSMANN, 2011, p. 274)

Assim como Szczypiorski, cada narrativa de Müller carrega o carimbo de um afeto específico: deslocamentos, desenraizamento, violência, perseguição, medo, amor, angústia, estranhamento e amizade “em que percepções se cristalizam como experiência, experiências como recordação” (ASSMANN, 2011, p. 274-275). O que ocorre no fluxo desse processo é que a recordação, ganhando a força de um símbolo, passa a ser “compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida situada no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p. 275). Tais significados, ao contrário dos afetos, não se dão nas percepções e recordações, mas serão reconstituídos mais tarde. A estabilidade dessas recordações vai depender de uma possibilidade de significar ou ressignificar determinadas memórias, que não correspondem somente a uma necessidade humana, mas a uma autodeterminação e à capacidade de se adaptar a essa nova realidade, (re)interpretando-se.

Essa capacidade de significar ou não as recordações da memória diz respeito a uma situação muito peculiar, classifi-



cada pelo crítico literário Lawrence Langer como a *memória heroica* (pressupondo um *self integral*), que dispõe de uma retórica do resgate, munida pelo livre-arbítrio, autoestima, opções e valores intelectuais; e a memória não heróica, nomeada por ele de *self danificado*, ou seja, subtraído de qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente. Para Langer, na linguagem da vítima do holocausto, por exemplo, o seu poder de reflexão, suas escolhas e vontades, assim como as expectativas futuras, estão completamente dissociadas do léxico de conceitos que asseguram a permanência do *self integral*. Isso se dá pelo rompimento da superação interpretativa do terror, pelo fato de também ter os seus pressupostos e valores mergulhados no mesmo terror nazista. Assim, embora reconheça determinada impossibilidade de decodificação dos fatos, Langer intenciona “investi-lo de seus próprios direitos e criar para ele a validação de uma forma de existência própria” (ASSMANN, 2011, p. 276), reconhecendo que tal processo necessita de reinterpretações e novas percepções para além das possibilidades e fronteiras linguísticas, morais e restritas à realidade do holocausto.

Langer nos diz que essa memória não heroica, a partir da ideia de *self danificado*, não é capaz de simbolizar os traumas das vítimas do holocausto, pois “o trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência latente” (ASSMANN, 2011, p. 277). Ele é um presente que não deseja entrar no passado, uma realidade impossível de simbolizar por desestruturar toda a cadeia de significações, interrompendo o processo comunicativo. Outro grande problema dessa incapacidade de elaboração do trauma e, portanto, desse silenciar-se, é a sua capacidade de transmitir às futuras gerações a possibilidade de reelaborá-lo, dando continuidade ao processo traumático. Seligmann-Silva,

em seu artigo *Literatura e trauma: um novo paradigma*, contido em sua obra, *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução* (2018), ao descrever as consequências dos estudos de sobreviventes para a teoria do trauma, a partir das pesquisas do psicanalista alemão Werner Bohleber, pontua uma observação de suma importância para nossas análises:

Os traumatismos sofridos foram além da capacidade de elaboração dos sobreviventes e vieram a marcar as gerações seguintes. Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar deles, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionando-se com ele via fantasia e dentro de um esquema mítico-repetitivo- “agindo”. Em certos casos, a identificação com o sofrimento dos pais levou ao que já foi denominado de “*telescopage*” de duas ou três gerações (BOHLEBER 2000, p. 817): um desastre de engavetamento múltiplo que reduz três gerações ao espaço do tempo-fora do tempo! -do trauma. A temporalidade para essas crianças identificadas com o sofrimento de seus pais torna-se fragmentada. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 69)

Na esteira dessas reflexões, é necessário retornarmos ao passado de Müller, enquanto pertencente a um vilarejo de minoria alemã, que traz no corpo e na alma o seu passado nazista, e relembarmos suas histórias familiares. A pesquisa, que se dá no espaço de interação entre as obras pertencentes ao *corpus* e, sobretudo, da vida de Müller, busca consolidar a relação de Bohleber (2000) sobre as consequências dos estudos dos sobreviventes para a teoria do trauma, com as experiências traumáticas da escritora. Para tanto, é necessário evocarmos, mais uma vez, a obra *O rei se inclina*

*e mata*, em que Müller traz à tona o substrato de suas experiências, revelando-nos algumas situações que contribuíram para compor as memórias corporais que ela carrega consigo.

Conheço ainda da infância, quando eu mesma não possuía o olhar estranho, a gana da minha mãe por batata, essa mistura de repugnância e voracidade, medo e fervor febril ao comer. Em 1945 a minha mãe aprendeu a odiar e a amar a batata, aos dezenove anos, como deportada para trabalhos forçados no vale do Denez, atual Ucrânia. Ela amaldiçoava e adorava as batatas, foi empurrada para a fome crônica pelas batatas, que nunca eram suficientes. As batatas eram o alimento básico, o motivo para morrer ou sobreviver. Minha mãe sobreviveu e se encontra em eterna cumplicidade com a batata.

[...]

Eu não tinha permissão para usar a faca para nada; diziam que eu ainda era muito pequena. Só descascar batatas eu tinha de aprender. [...] Naquela época ela já tinha batatas suficientes há muito tempo, tantas que mesmo as galinhas e os porcos as recebiam [...]. Por causa da sua cumplicidade eu tinha de aprender a recortar a minha vida ao descascar batatas. Nada no mundo ela me explicou e demonstrou tantas vezes quanto a arte de descascar batatas. Porém, ela nunca disse qualquer palavra sobre o porquê de isso ser tão importante para ela. E sobre o campo só frases escassas. O fato de eu chamar Herta porque a sua melhor amiga no campo se chamava assim e morreu de fome, foi minha avó que me disse. Nunca perguntei à minha mãe se ela vê duas pessoas em mim. Todos os detalhes sobre o campo eu conheço de outras pessoas e livros. Acredito que ela mesma só imagina o campo ao comer batata, para não imaginá-lo ao falar.

Ou será que ela imagina o campo ao me chamar pelo nome. (MÜLLER, 2013b, p. 151; 152-153)

As declarações de Müller auxiliam-nos na compreensão desse indivíduo construído a partir dos destroços de uma Alemanha nazista, trazendo no corpo as marcas de memórias traumáticas (ainda que por tabela), muitas vezes silenciadas pela dor e, mais tarde, associadas a suas experiências. Esse fato revela-nos uma parte muito significativa da composição de um indivíduo que, desde muito cedo, precisou lidar com as ruínas de um passado catastrófico e com os efeitos deixados por ele. Assim, sob a atmosfera da dor, a única narrativa possível tem como representação o cenário fragmentado de vidas dilaceradas; da sua vida dolorosa entrelaçada a essas experiências. Dessa forma, embora os traumas de Müller estejam calcados nas experiências pautadas pelo regime ditatorial romeno, eles também se justificam por esses afetos familiares. Portanto, é inegável, diante de tais constatações, a percepção de um *projeto autobiográfico* em sua totalidade, segundo a tese de doutorado de Astrid Schau, pois “mesmo em textos teóricos esse projeto está bem presente” (SCHAU, 2003 *apud* BLUME, 2010, p. 57). Tendo em vista o entrelaçamento que conduz ao autobiografismo presente nas obras de Müller, é perceptível a austeridade imposta pelo trauma em sua forma de representação da realidade. Para essa constatação, a linguagem fragmentada presente no *corpus* demonstra a difícil arte de narrar diante de um contexto inenarrável.

O humano em representação, fragmentado e envolvido por essa atmosfera, depara-se com uma situação de extrema fragilidade ante a sua própria concepção de ser humanizado e, ao mesmo tempo, estar inumano. É um estado latente que transita entre a inteligência de um não reconhecimento de sua condição, mas também de reconhecer-se. Por esse motivo e diante

da “ampliação dos horizontes da responsabilidade”, a resistência é sua única alternativa. Nesse sentido, a exposição de Müller ante a sua trajetória repressiva justifica-se por uma necessidade de sobrevivência(s). O psicanalista Néstor A. Braunstein, em seu artigo *Sobrevivendo ao trauma* (s. d.), descreve o que acreditamos ser a prova mais cabal dessa existência fragilizada:

O traumatizado é um sobrevivente, um ser que, de forma metafórica, tomou o lugar do outro que vivia anteriormente, que poderia ter morrido, mas não o fez. [...] Em um trauma alguém (*some-body*, um corpo) atravessa uma situação na qual poderia morrer, mas não o faz. Portanto, do trauma o sujeito é um sobrevivente. Um morto potencial que, apesar disso, continua vivendo. (BRAUNSTEIN, s. d., p. 1)

A descrição de Braunstein (s. d.) clarifica a condição desse sujeito fragmentado que insiste em (sobre)viver mesmo em face de uma situação-limite. Desse modo, Müller confirma a atribuição dada a esses indivíduos ao descrever a sua luta por sobrevivência, ainda que dilacerada, a cada interrogatório a que era submetida. Em seus ensaios ela descreve um dos momentos mais dolorosos, infelizmente, constantes e traumáticos, impostos pelo regime:

O agente perguntava debochadamente no interrogatório: “o que você pensa que é?”. Não era uma pergunta, mas por isso mesmo eu aproveitava a oportunidade para responder: “sou um ser humano como o senhor”. [...] Nos trechos turbulentos do interrogatório ele me chamava de merda, porcaria, parasita, cadela. Quando estava mais moderado, puta, inimiga. [...] Muitas vezes treinava a destruição em mim porque o seu dia de trabalho ainda duraria horas. [...] Após cada ataque de fú-

ria praticava a caça humana em mim do jeito para ele repousante, descontraído, para não ficar fora de forma. [...] A pergunta da infância: “o que vale a minha vida”, tornou-se obsoleta. Uma pergunta assim só deve vir de dentro. Quando é proposta de fora, fica-se rebelde. Já por teimosia começa-se a amar a sua vida. Cada dia adquire um valor, aprende-se a gostar de viver. Afirma-se a si mesmo que se está vivo. Justo agora se quer viver. E isso basta, é mais sentido de vida do que se possa imaginar. É um sentido de vida testado, válido como a própria respiração. Também essa gana de viver, que cresce de dentro contra todas as circunstâncias externas, é um rei. (MÜLLER, 2013b, p. 56-57)

Mesmo diante de intensas torturas, Müller busca também descrever o quanto elas podem dilacerar esse sujeito, mas, ao mesmo tempo, impregnar-lhe de forças. Sendo assim, embora, o indivíduo traumatizado encontre inúmeras dificuldades de traduzibilidade de uma experiência traumática, tendo em vista o rompimento do *self integral* e, por conseguinte, da palavra por excelência, ele requer justamente as palavras, segundo Assmann (2011). Dessa maneira, na tentativa de sobreviver a esses traumas, Müller rememora a narrativa da vida evocando em sua escrita a necessidade do *não esquecimento*, por intermédio de uma arte representada pela veracidade, sem a omissão dos fatos, pelo equilíbrio e pela sobrevivência. Assim, é a partir da reestruturação do *self danificado*, ou seja, mediante a reelaboração do trauma, que a escrita mülleriana torna-se fundamental para a constituição de si e do outro. Müller demonstra em seus ensaios a complexidade dos efeitos repressivos sobre a palavra, mas também a sua força e a resistência ao sistema.

O que pode a fala? Quando a maior parte da vida

não está mais em ordem, também as palavras despençam. Eu vi as palavras que eu tinha despençarem. E tinha a certeza de que com elas também despençariam aquelas que eu não tinha, caso tivesse. As não disponíveis seriam como as disponíveis, que despençam. [...] Quais são as palavras e com que rapidez deveriam estar à disposição e revezarse com outras, para alcançar os pensamentos. E o que significa alcançar. É claro que o pensamento fala consigo mesmo de modo bem diferente do que as palavras falam com ele. E ainda assim o desejo: “ser capaz de dizê-lo”. (MÜLLER, 2013b, p. 16-17)

A presença constante entre o calar e o falar marca a complexidade de uma linguagem que insiste em reproduzir-se, pois é através desses “golpes de memória” que o indivíduo torna-se o seu próprio historiador. Ele “estabelece as continuidades de contar a história de si mesmo como uma substância estável que viaja no tempo. O *self* quer a continuidade e preenche as lacunas mnêmicas” (BRAUNSTEIN, s. d., p. 11). A palavra torna-se de alguma maneira uma tentativa de cicatrização, de acordo com Braunstein, uma forma de manter a estabilidade ante ao processo de dessubjetivação desse indivíduo, e reestabelece o equilíbrio emocional e a vida em sociedade. Dori Laub nos traz contribuições importantíssimas sobre o trauma e o testemunho de sobreviventes dos campos de concentração (*Konzentrationslager-KZ*), destacando a *necessidade* dessa tradução.

Existe em cada sobrevivente uma necessidade imperativa de contar e portanto de conhecer a sua própria história, desimpedido dos fantasmas do passado contra os quais temos de nos proteger. Devemos conhecer a nossa verdade enterrada para podermos viver as nossas vidas. (LAUB, 1995 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 70)

Nessa travessia, a arquitetura textual desenhada por Müller assinala, antes de tudo, o mergulho aprofundado nos *espaços da recordação* como um recurso essencial para o processo de desenvolvimento de uma escrita pautada pela verdade. O *traduzir-se*, muito além da impressão da linguagem em si, revela a qualidade de um texto que tem por finalidade o desnudamento de sua imagem em prol do reconhecimento de sua história pessoal, mas também coletiva. São, indubitavelmente, dolorosos os relatos da repressão sofridos por Müller, contudo, necessários para se estabelecer o ponto de contato entre passado e presente e, com isso, estruturar-se no futuro, pois, atuando como um *medium* da memória individual e coletiva, a escrita propõe-se a atuar não só como um meio de anotação, mas, principalmente, de incitação de pensamentos (BACON, II, IV apud ASSMANN, 2011, p. 210).

Esse contexto, caracterizado pelo desejo de apreender-se e reconhecer-se, transmuta-se para o cenário literário, auxiliado pela cisão interior estabelecida entre autor e personagem, gerando em suas criaturas o poder de autenticar suas inconstâncias, seus medos e suas dores. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2018) descreve-nos o potencial da linguagem assimilado pela literatura:

A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é marcada pelo “real” – e busca caminhos que levem a ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro – vide Blanchot... -, de um visível que não perdemos no nosso estado de vigília e de constante Angst (angústia), diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 74)



É baseado nessas construções da memória que observamos os caminhos por ela traçados na construção e solidificação de uma linguagem peculiar que se faz igualmente importante em todas as obras. São construções calcadas nos movimentos repressivos vivenciados pela autora e, portanto, indissociáveis do seu processo ficcional criativo. Esse enraizamento traumático é condutor dos múltiplos deslocamentos da memória que ocorrem nas narrativas e, por esse motivo, sempre presente. É, portanto, através dessa travessia que “a fronteira possibilita memórias fragmentárias” (TRIGO, 1997, p. 81). É inegável a relevância da memória para as produções literárias, afinal, sem ela, mesmo fragmentada, a escritura mülleriana não seria possível. São esses rastros deixados pela dor da violência que fazem da escrita de Herta Müller o material mais profundo para a composição de suas obras. Esse percurso, amparado pela literatura ficcional, é conduzido por um sentimento de busca, mas ao mesmo tempo de luta. Essa relação, que evoca um aprofundamento das relações entre memória individual e coletiva, traz a escrita dos desapossados ao cenário literário. Isso porque a escritora e todos os vitimados pelo regime foram privados de suas próprias existências. Por esse motivo, suas lembranças e seus relatos são inscrições daqueles que foram arrancados de suas raízes, de suas identidades.

## Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011. p. 260-290.

BLUME, Rosvitha Friesen. Deslocamentos e exílios múltiplos em Herta Müller: confluências entre vida e obra. *Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Florianópolis- SC, p. 1-8, ago. 2010. Disponível em: <[http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278106743\\_ARQUIVO\\_FazendoGenero9-Rosvitha.pdf](http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278106743_ARQUIVO_FazendoGenero9-Rosvitha.pdf)>. Acesso em: 19 ago. 2021.

BRAUNSTEIN, Néstor A. *Sobrevivendo ao trauma*. Trad. Marylink Kupferberg. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/375245872/Sobrevivendo-Ao-Trauma> Acesso em: 03 nov. 2018.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MÜLLER, Herta. *O compromisso*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Editora Globo, 2009. \_\_\_\_\_. *Fera d'alma*. Trad. Claudia Abe-ling. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013a. \_\_\_\_\_. *O rei se inclina e mata*. Trad. Rosvitha Friesen Blume. São Paulo: Editora Globo, 2013b.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 20 out. 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2018. p. 63-80.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzner (Org.). *Memórias da repres-*

são. Santa Maria: UFSM-PPGL- editores, 2008, p.13-22.

TRIGO, Abril. Fronteras de la epistemología: epistemologías de la frontera. In: *Papeles de Montevideo: Literatura y cultura. La crítica literaria como problema*. Montevideo: Ediciones Trilce, n. 1, jun. 1997, p. 71-89. Disponível em: <[https://mediostamayo.files.wordpress.com/2013/10/fronteras\\_de\\_la\\_epistemologi.pdf](https://mediostamayo.files.wordpress.com/2013/10/fronteras_de_la_epistemologi.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2021.

# 09

As memórias do cárcere: entre o esquecer, o recordar e o testemunhar

Vanderléia de Andrade Haiski  
Lizandro Carlos Calegari

A literatura de testemunho na América Latina está ligada ao relato das vítimas dos regimes militares ditatoriais que assolaram diversos países nas décadas de 1950 e 1960. Essa concepção tem em sua gênese diferentes discursos (literário, documental e jornalístico) e apresenta um teor documental (de reverso da história), imprimindo, nessa literatura, um forte teor político. Um aspecto da história dos estudos do gênero testemunho na América Latina está ligado ao fato de ser um gênero institucionalizado. O *testimonio* latino-americano, no caso dos relatos dos excluídos, surge como um gênero oficialmente verídico, no ano de 1969, com a criação de uma categoria do Prêmio Casa das Américas, que será responsável não apenas por reconhecer a existência do novo gênero, mas também por iniciar um processo de institucionalização e formalização desse, que, com o passar do tempo, agregou e sistematizou diferentes ordenações textuais.

Neste capítulo, pretendem-se analisar aspectos relacionados à memória, como o esquecimento, o recordar e a decisão de testemunhar, de sobreviventes dos períodos ditatoriais de diferentes países. Para tanto, analisam-se, aqui, os livros *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (1974), do chileno Hernán Valdés, *La escuelita: relatos testimoniales* (1984), da argentina Alicia Partnoy, *Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura* (1999), do brasileiro Flávio Tavares, e *El furgón de los locos* (2001), do uruguaio Carlos Liscano, considerando o contexto ditatorial latino-americano na segunda metade do século XX, a fim de exemplificar os aspectos abordados.

A memória se constitui num elemento essencial para o sobrevivente e para a elaboração de sua vivência traumática. No entanto, há um difícil embate relacionado a essa questão: a necessidade de narrar e a tentativa de esquecimento. Há uma tensão entre esses movimentos e a impossibilidade de

separá-los. Se, por um lado, o esquecimento é desejável por aqueles que passaram por eventos traumáticos, como os sobreviventes da ditadura militar, por outro, ele não é uma opção factível. Embora muitos sobreviventes dos porões da ditadura tenham tentado esquecer e, por conseguinte, silenciar a memória da vivência da barbárie, devido à dimensão e aos efeitos de tais memórias, elas se tornam inerentes ao sujeito. Nesse contexto, a crítica e ensaísta Nelly Richard destaca que

[a] experiência da pós-ditadura vincula a memória individual e coletiva do corpo social às figuras de ausência, perda, supressão e desaparecimento. Figuras todas rodeadas pelas sombras de um duelo tensional suspenso, inacabado, que deixa sujeito e objeto em estado de dor e incerteza, vagando implacavelmente em torno do insuportável do corpo e da verdade que falta (não estão lá) e que são necessários (são perdidos)<sup>1</sup>. (RICHARD, 2010, p. 44)

Assim, nota-se que as memórias do sobrevivente são memórias de sofrimento e de perdas que permanecem como uma ferida aberta. São memórias de um acontecimento que não se encerrou no passado e que, conseqüentemente, acompanha o sobrevivente como algo atual, que constantemente provoca dor e incertezas. Para o sobrevivente, não é possível ter

---

1 Todas as traduções são de nossa autoria. Traduzido do original: “La experiencia de la post dictadura anuda la memoria individual y colectiva del cuerpo social a las figuras de la ausencia, la pérdida, la supresión y el desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabo, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y que hacen falta (se echan de menos)”.

domínio sobre tais memórias, logo, por mais que o esquecimento seja desejável, como uma tentativa de não reviver um passado doloroso, é improvável conduzi-las a esse lugar.

Isto posto, é possível pensar sobre diferentes fatores que influenciam no silêncio ou na escrita do sobrevivente de eventos traumáticos, como a ditadura militar. O que levaria o sobrevivente a uma tentativa de esquecimento ou de silenciamento de suas memórias?. Eliane Robert Moraes (2000, p. 150), em seu texto “A memória da fera”, faz uma leitura de uma série de obras do pensador Georges Bataille e, nessa perspectiva, infere que somente é possível pensar e, então, compreender a catástrofe a partir de uma definição impiedosa do próprio ser humano. A autora confronta que, assim como os demais seres humanos, os responsáveis pelas catástrofes tinham aparência e razão humanas, bem como realizavam atividades corriqueiras, como casar e ter filhos. Pensar a catástrofe exige a desconfortável tarefa de reconhecer o ser humano em diferentes condições e papéis, seja de sobrevivente marcado por trauma ou mutilação, seja de vítima que sucumbiu à barbárie ou, ainda, de torturadores e de demais responsáveis pela catástrofe.

Enfim, todos se situam na mesma essência e condição humanas, embora assumam papéis distintos e, por vezes, opostos. Logo, relacionando o exposto com a questão da memória, a imagem do sobrevivente é inseparável da imagem das demais vítimas e dos seus algozes, o que é possível conferir-lhe uma condição incômoda, pois pode conduzir o sobrevivente a refletir se ele também não poderia estar numa posição diferente ou, ainda, ser inconcebível compreender a sua essência semelhante à daqueles que coordenaram a catástrofe, o sofrimento, as torturas, as mortes e os desaparecimentos.

Moraes (2000, p. 153) afirma ainda que, “[q]uando

o instante é vivido sem escapatória, quando o homem aceita a sensibilidade animal que participa de sua humanidade e se abre para descoberta dessa verdade, a experiência da catástrofe atinge a consciência”. Desse modo, o sobrevivente poderia substituir um olhar de fuga por um “olhar lúcido” (MORAES, 2000, p. 154), mais consciente sobre a sua vivência, possibilitando, assim, um conhecimento e um entendimento da dor que permite refletir e resgatar a sua humanidade.

No que tange a esse enfoque, o relato de testemunho do uruguaio Carlos Liscano, *El furgón de los locos* (2001), chama a atenção devido ao espaço dedicado em sua obra para narrar e descrever sobre o torturador. Por repetidas vezes, Liscano (2001, p. 84; 86; 88; 89) faz comparativos ou referências às condições dos torturados e dos torturadores como, por exemplo, as dificuldades e os sofrimentos de ambos no espaço de tortura. Em sua narrativa, o autor descreve que o torturador também falava de seus sentimentos, preocupações sociais e política, além de ele ser a sua referência na prisão e, inclusive, caracteriza-o como paternal e compreensivo. Portanto, ao construir a sua narrativa, Liscano discerne a humanidade nos responsáveis pela prisão e tortura, o que, num primeiro momento, parece ironia. No entanto, a continuidade do enfoque nos torturadores demonstra que Liscano reconhece neles a mesma condição humana que há em si, atingindo um novo nível de consciência sobre a catástrofe.

O conflito entre o esquecer e o recordar é inerente ao sobrevivente de um evento violento e traumático, pois lhe restam as memórias de um acontecimento que o afetou da forma mais profunda e extrema possível, tanto física quanto psicologicamente, e, sobre tais memórias, não é factível um total domínio ou contenção. Em vista disso, Richard (2002, p. 80) alega que “[q]ualquer que seja o motivo doído da re-



núncia, a condição pós-ditatorial se expressa como ‘perda do objeto’, em uma marcada situação de ‘luto’: bloqueios psíquicos, recaídas libidinais, paralizações afetivas, inibições da vontade e do desejo, frente à sensação de perda de algo ir-reconstituível (corpo, verdade, ideologia, representação)”.

Nesse sentido, o sobrevivente do período ditatorial é um indivíduo que carrega os efeitos e os sintomas da destituição física, psíquica e ideológica, enfim, da tentativa extrema de anulação do sujeito. Logo, foge do controle do sobrevivente a escolha entre esquecer ou apagar o fatídico passado. A exemplo disso, já nas primeiras páginas das suas *Memórias do esquecimento* (2012), o brasileiro Flávio Tavares (2012, p. 11) enfatiza, por repetidas vezes, que o seu desejo, após a libertação, era esquecer os fatos vividos como prisioneiro nos porões da ditadura: “[t]endo tudo para contar, sempre quis esquecer”.

Durante anos, Tavares (2012, p. 12) vivenciou o conflito entre as suas memórias intensas e a impossibilidade de esquecê-las: “[e]u me lembro tanto de tanto ou de tudo que, talvez por isso, tentei esquecer”. A intensidade e a desordem com que as memórias do cárcere irrompem para o sobrevivente causam-lhe demasiado sofrimento, dor e angústia, e, por isso, dá-se o anseio pelo silenciamento e pelo esquecimento. Contudo, Tavares (2012, p. 13) relata a impossibilidade do esquecimento: “Esquecer? Impossível, pois o que eu vi também caiu sobre mim, e o corpo ou a alma sofridos não podem evitar que a mente esqueça ou que a mente lembre”.

Ademais, Richard, em concordância com os pensamentos do teórico Alberto Moreiras, enfatiza o efeito do luto pós-ditatorial naqueles que passaram pelo cárcere. O luto gera um embate no sobrevivente entre o seu pensamento em, por um lado, assimilar o passado, tendo em vista a reconsti-

tuição, e, por outro, expulsar a corrupção e o corpo morto advindos da prisão e da tortura. Para a autora, o dilema entre

“assimilar” (recordar) e “expulsar” (esquecer), atravessa o horizonte pós-ditatorial, produzindo narrativas divididas entre o *emudecimento* – a falta de fala ligada ao estupor de uma série de mudanças inassimiláveis, por sua velocidade e magnitude, à continuidade da experiência do sujeito – e a *superexcitação*, gestualidades compulsivas, que exageram artificialmente o ritmo e sinais para combater a tendência depressiva com sua mobilidade postiça. (RICHARD, 2002, p. 80-81)

Esse confronto entre o recordar e o esquecer acompanha o sobrevivente em seu relato escrito. O sobrevivente chileno Hernán Valdés (1974, p. 07), mesmo escrevendo o seu testemunho imediatamente após a sua libertação, mostra-se ciente desse conflito interno, ao afirmar: “[...] muitos detalhes me escapam e, fundamentalmente, a possibilidade de transmitir a experiência da passagem do tempo<sup>2</sup>”. Ao transferir as suas memórias para um registro escrito, o sobrevivente seleciona dentre aquelas que estão vigentes no momento da escrita, ciente de que outras tantas memórias estão obscuras e, ainda, que algumas são indescritíveis ou inexpressáveis.

Por conseguinte, recordar as memórias que o sobrevivente presumivelmente desejaria esquecer é uma tarefa árdua, pois toca na ferida aberta de quem sobreviveu à catástrofe. Ainda na prisão, Valdés antevia que seria uma tarefa difícil e intensa

---

2 Traduzido do original: “[...] muchos detalles se me escapan y, fundamentalmente, la posibilidad de transmitir la experiencia del paso del tiempo”.

registrar a sua condição de prisioneiro e de possível sobrevivente da ditadura chilena. Esse entendimento foi confirmado após a sua libertação, pois o autor optou em manter essa constatação na sua escrita:

Falar daqui sobre tudo isso como uma realidade nebulosa, como uma situação histórica única dilapidada pelo medo, soa como um pesadelo; mas ainda mais para nos reconhecermos, enquanto falamos, como sobreviventes dessa realidade. Porque, se algum dia conseguirmos sair daqui... o que seremos se não conseguirmos? Na melhor das hipóteses, indivíduos isolados, obscuramente ocupados em manter nossas vidas. Melancólico do que não sabemos fazer com a história<sup>3</sup>. (VALDÉS, 1974, p. 72)

Logo, para o sobrevivente, abordar essa realidade, permeada de dor, violência, incertezas e injustiça, pode ser comparada a um pesadelo, tamanha as sensações negativas que esse ato pode causar. Nessa perspectiva, Carlos Liscano também expressa, em *El furgón de los locos*, a dificuldade de recordar e de narrar sobre o longo período em que passou na prisão durante a sua juventude. O escritor uruguaio elaborou a escrita do seu testemunho aos 51 anos de idade, já um homem “maduro”, porém ele reitera: “[p]ermanecerei igualmente desorientado frente ao exercício da liberdade do dia 14 de março de 1985, quan-

---

3 Traduzido do original: “Hablar desde aquí de todo eso como de una realidad esfumada, como de una situación histórica única dilapidada por el temor, suena la pesadilla; pero más todavía reconocernos a nosotros mismo, en la medida que hablamos, como sobrevivientes de esa realidad. Porque, si logramos salir de aquí alguna vez ¿qué seremos si no? En el mejor caso, individuos aislados, ocupándonos oscuramente de mantener nuestras vidas. Melancólicos de lo que no supimos hacer con la historia”.

do viajava no furgão dos loucos<sup>4</sup>” (LISCANO, 2001, p. 184). A prisão e a tortura impostas pelas ditaduras causaram um impacto e uma desintegração tão profunda sobre o prisioneiro, sobre seu corpo e sua mente, sobre suas emoções e convicções, sobre sua história pessoal como um todo, que ter a sua liberdade restituída causou a sensação de desorientação. Para falar ou escrever sobre seu passado e seu presente, o sobrevivente precisa juntar os fragmentos de uma história desconstruída e de um sujeito que tentou ser anulado, para reformular o passado e se constituir como homem ou mulher novamente.

No que tange ao recordar e ao narrar as memórias traumáticas, Diego Frichs Antonello (2020, p. 42), consonante às abordagens anteriores, destaca que “[a]s ‘lembranças’ referentes à neurose traumática também têm como característica imagens muito nítidas e literais do acontecimento traumático, que aparecem na consciência de maneira independente da vontade do sujeito”. O autor usa o termo “lembranças ultraclaras” para se referir “[...] às impressões traumáticas que retornam compulsivamente ao sujeito” (ANTONELLO, 2020, p. 42). Isto é, tais lembranças se manifestam de forma incontrolável e intensa ao sobrevivente, causando um sofrimento compatível ao do momento do evento traumático. Nesse segmento, Carlos Liscano (2001, p. 94-95) e Flávio Tavares (2012, p. 11-13) apontam para as lembranças ultraclaras, nítidas e literais que os acompanharam após as ditaduras, que os faziam reviver os episódios traumáticos, mesmo passados anos da libertação. Tais lembranças impossibilitam o esquecimento e, frente a isso, cabe ao sobrevivente recordar: “[a] única solução é não esquecer” (TAVARES, 2012, p. 13).

---

4 Traduzido do original: “Seguiré igual de desorientado frente al ejercicio de la libertad que el 14 de marzo de 1985, cuando viajaba en el furgón de los locos”.

Portanto, por mais que o sobrevivente tente manter o silêncio e não relatar o que viveu, a fim de evitar mergulhar novamente na vivência traumática, as lembranças nítidas, descontroladas e frequentes o fazem buscar outras alternativas, almejando alguma compreensão e uma forma de melhor conviver com o seu passado. Assim sendo, a literatura do testemunho é um meio, embora não o único, “de resistir, de sobreviver, porque, ao escrever, o autor empreende uma luta para obscurecer as ‘lembranças’ ultraclaras e a clareza devoradora do traumático” (ANTONELLO, 2020, p. 134).

Quanto à escolha por escrever, Alicia Partnoy (2006, p. 13), após a libertação da prisão durante a ditadura argentina, destaca em *La escuelita* que, “[c]omo sobrevivente, senti que era meu dever ajudar e testemunhar o que aconteceu”<sup>5</sup>. Aproximadamente 5 anos após a sua libertação, ocorrida em 1979, ainda no exílio, Partnoy (2006, p. 15) recordou e reelaborou o seu passado e, então, deu forma ao seu relato testemunhal sobre os horrores vivido na prisão denominada “La Escuelita”. Já os escritores Carlos Liscano e Flávio Tavares protelaram por cerca de 30 anos a escrita de seus testemunhos. Tal demora deve-se, em especial, a dois fatores: o sentimento de incapacidade de verbalizar e expressar a vivência traumática e a tentativa frustrada de esquecimento, ambos mencionados pelos autores, além de outros fatores que podem ter permanecido ocultos.

Nesse contexto, o sobrevivente uruguaio admite: “[p]assarão muitos anos, quase trinta, antes que possa dizer o que sinto. Não dizer-me ‘o que se sente’, mas o que sentimos,

---

5 Traduzido do original: “Como sobreviviente, sentí que era mi deber ayudar y dar testimonio de lo ocurrido”.

ele e eu [o corpo]<sup>6</sup>” (LISCANO, 2001, p. 07). Do mesmo modo, Tavares (2012, p. 11) declara: “[s]ão 30 anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. A cada dia, adiei o que iria escrever ontem”. Logo, percebe-se que o embate entre esquecer e recordar o passado e, também, enfrentar as limitações da linguagem e a inexpressibilidade da vivência traumática, para dar uma configuração para a escrita do testemunho, pode se estender por um longo período de tempo ou, até mesmo, por uma vida. O prisioneiro, por meio do confinamento e da tortura, é destituído de sua história e sofre um processo de anulação do seu “eu” na prisão. Portanto, por vezes, ele sente necessidade de reconstituir a sua própria história, de forma que possa olhar para a vivência passada, restituí-la e compreendê-la (e não concordar!) como parte daquilo que o constitui no presente. E este é um processo complexo e doloroso, pois é preciso tocar novamente na ferida aberta do passado de terror.

No caso do escritor Carlos Liscano, ele já tinha em mente adentrar no mundo da escrita após ser liberto. Diante da liberdade, Liscano (2001, p. 182) não tem perspectiva do que fazer da sua vida, exceto em um aspecto: “[...] que me dedicarei a escrever. Não sei se pelo resto da minha vida, mas pelo menos até o dia no qual eu não tenha mais nada para dizer. Escrever, até novo aviso, será o centro da minha vida”<sup>7</sup>. Contudo, escrever o seu testemunho enquanto sobrevivente da ditadura

---

6 Traduzido do original: “Pasarán muchos años, casi treinta, antes de que pueda decirme qué es lo que siento. No decirme “que se siente” sino qué sentimos él y yo”.

7 Traduzido do original: “[...] que me dedicaré a escribir. No sé si por el resto de la vida, pero por pelo menos hasta el día en que no tenga más nada para decir. Escribir, hasta nuevo aviso, será el centro de mi vida”.

militar uruguaia desencadeou um conflito interno que se entendeu por um longo período. Somente após 27 anos, o escritor encontra uma voz que fale dos velhos tempos, uma voz que entenda a relação entre o indivíduo isolado e as palavras com suficiente ordem e interesse literário e, então, o autor escreve *A linguagem da solidão* (LISCANO, 2001, p. 183), crendo que este é o seu limite de escrita sobre o passado. No entanto, “[...] um ano depois, de repente, a voz abrirá caminho, será imponente, vai querer dizer, contar, com ou sem ordem, com ou sem qualidade literária<sup>8</sup>” (LISCANO, 2001, p. 183).

A passagem acima comprova que, mesmo tendo optado pela carreira de escritor, Liscano passou por um longo e conflituoso processo até ser capaz de elaborar e narrar as suas próprias memórias no relato de testemunho *El furgón de los locos* (2001). Destarte, é evidente que cada sobrevivente do período ditatorial sofre consequências diferentes e passa por um processo com características muito particulares em relação à memória, ao esquecimento, à recordação e à elaboração da vivência traumática. Valdés publicou o seu testemunho imediatamente após a sua libertação, Partnoy o fez cerca de 5 anos após a sua liberdade, já Liscano e Tavares levaram cerca de 30 anos para isso. Independentemente das razões que conduziram cada um dos sobreviventes a narrar o passado com tamanha diferença de tempo entre a libertação e a escrita, é ético respeitar as singularidades, a escolha e a forma de cada um lidar com a vivência traumática.

No que diz respeito às lembranças dos sobreviventes da ditadura militar, elas estão relacionadas não somente à mente do sujeito, mas também ao próprio corpo, outrora preso e tor-

---

8 Traduzido do original: “[...] un año después, de golpe, la voz se abrirá camino, se me impondrá, querrá decir, contar, con o sin jerarquía, con o si calidad literaria.”

turado, pois são das sensações do corpo que surge parte dos testemunhos e, geralmente, tal aspecto tem lugar de destaque nos relatos testemunhais. Para Antonello (2020, p. 30), “o corpo é frequentemente evocado como lugar de memória”. Nota-se, nos relatos testemunhais aqui analisados, que todos os autores dedicam parte da sua escrita para falar dele e, também, da intensa relação e conhecimento que o sujeito desenvolve com o corpo sofrido e torturado no ambiente do cárcere.

Nesse sentido, Liscano (2001, p. 185), no seu testemunho, enfatiza a relação do seu corpo com as suas memórias: “O corpo, que durante tantos anos foi a única coisa que tive, apesar dos golpes, das misérias, do nojo que outrora senti por ele, agora, já no caminho da velhice, amigo animal, continua sendo fiel a mim”<sup>9</sup>. Na prisão, o corpo é o único bem que resta ao prisioneiro e, aqui, Liscano mostra a relação ambígua que desenvolveu para com ele: ao mesmo tempo em que sentia “nojo” do corpo torturado, também sabia que era a única coisa que ele possuía. E esse corpo, uma vez resistindo à tortura e às condições sub-humanas do cárcere, levará sempre consigo as marcas da violência, sendo, por si só, um desencadeador das lembranças do horror a que foi submetido. Numa relação indissociável entre corpo, memória e sujeito, o autor destaca: “[a] única coisa que pedi ao meu corpo durante a tortura foi que me permitisse um dia olhar para o rosto deles com dignidade”<sup>10</sup> (LISCANO, 2001, p. 185), ou seja, o pedido feito ao seu próprio corpo se

---

9 Traduzido do original: “El cuerpo, que durante tantos años fue lo único que tuve, pese a los golpes, a las miserias, al asco que una vez sentí por él, ahora, ya en el camino de la vejez, animal amigo, sigue siéndome fiel”.

10 Traduzido do original: “Lo único que le pedí a mi cuerpo en la tortura fue que me permitiera algún día mirarlos a la cara con dignidad”.



relaciona às lembranças, às emoções e aos sentimentos futuros, como a possibilidade de ter a sua dignidade restaurada.

Afora isso, em relação à escrita dos testemunhos dos sobreviventes da ditadura militar, há outros elementos que podem exercer influência sobre o narrar ou o silenciar. A forte censura imposta nos regimes ditatoriais teve continuidade mesmo após o fim dos referidos regimes, seja de forma velada ou, em alguns países, mais explícita. Para o jornalista e escritor Antonio Callado (2006, p. 94), “[o] controle sobre o pensamento e sobre a imprensa na América Latina não dá sinais de esmorecer. Como sempre tem ocorrido, isso se dá de forma mais violenta em alguns lugares do que em outros”. O fim dos regimes ditatoriais não significou a total exclusão da censura, nem a liberdade de expressão absoluta. Após um acontecimento tão brutal como a ditadura, a liberdade de expressão precisou ser reconstruída aos poucos. Todavia, “[...] sob a aparente paz e ordem encontradas em tantos países da América Latina, uma corrente de inconformismo vai atingindo níveis cada vez mais profundos. [...] Os que pensam e os que sofrem estão confluindo para um mesmo caminho” (CALLADO, 2006, p. 98).

Nessa perspectiva, Nelly Richard (2002, p. 85) afirma que, convenientes com a censura que continuou após as ditaduras em alguns governos, estão até os próprios meios de comunicação. A autora destaca “[...] as dissipativas formas de esquecimento que os meios de comunicação elaboram, diariamente, para que nem a *lembrança* nem sua *supressão* se façam notar, em meio a tantas finas censuras invisíveis, que restringem e anestesiam o campo da visão”.

Toda a repressão e censura do período podem ser agravantes para, além da imprensa e dos meios de comunicação, o sobrevivente não expor a sua vivência ou escrevê-la. Contudo,

para alguns sobreviventes, há a necessidade imediata de relembrar e registrar a sua vivência traumática. Toma-se, aqui, como exemplo, o escritor chileno Hernán Valdés, que foi prisioneiro no período de 12 de fevereiro a 15 de março de 1974 e, em abril do mesmo ano, já em Barcelona, escreveu o seu relato de testemunho que leva o nome do campo de concentração em que foi prisioneiro, Tejas Verdes. Também, na continuidade do título, “diário de um campo de concentração”, que chama a atenção para a forma do livro. O sobrevivente escreveu o seu relato em cerca de três semanas, com muita pressa e no calor das suas memórias (VALDÉS, 1974, p. 06), ao sentir que estava em uma liberdade incerta. Por isso, Valdés (1974, p. 06) destaca que o leitor não deve buscar em suas páginas qualquer forma de elaboração literária, pois “[a] linguagem é fundamentalmente funcional e isso significou uma nova experiência para mim”<sup>11</sup>. Desse modo, o autor deixa claro que o registro dos fatos ocorridos estava acima de qualquer pretensão de estética literária.

No caso de Valdés, a necessidade de escrever as suas memórias criou um estado de urgência, fazendo com que o autor, imediatamente após o evento traumático, registrasse as suas memórias na ânsia de que elas não se perdessem ou, ainda, de que não pudesse escrevê-las devido à repressão e à censura. Porém, escrever o seu relato testemunhal foi uma tarefa complexa: “[a] escrita dessas evocações tem sido um profundo desgosto para mim, mas, se a assumi, não foi com o propósito de exibir ou comunicar uma experiência pessoal infeliz, mas de mostrar,

---

11 Traduzido do original: “El lenguaje es fundamentalmente funcional y esto ha significado para mí una experiencia nueva”.

por meio dela, a experiência atual do povo chileno”<sup>12</sup> (VALDÉS, 1974, p. 05). Assim, Valdés enfatiza que optou pela dura tarefa de escrever o seu relato com o propósito de trazer a público e denunciar as atrocidades do governo ditatorial chileno para com o povo.

Para tanto, Valdés (1974, p. 07) tomou alguns cuidados ao escrever a sua narrativa como, por exemplo, alterar o nome das pessoas mencionadas. Também, chama a atenção a sua escrita em forma de diário, com uma ordem cronológica rigorosa, em uma narrativa diária da prisão, datadas com o dia da semana e, na sequência, dia, mês e ano, resultando numa sequência coesa e lógica dos acontecimentos durante a sua condição de prisioneiro, iniciando a narrativa do diário no dia da sua prisão e encerrando no dia da sua libertação. O autor expressa o comprometimento com a verdade ou, diga-se, a “sua verdade”, a fim de que seu testemunho tenha uma boa recepção e sirva como objeto de denúncia contra o regime ditatorial no seu país e como uma via de esperança e voz para os que foram subjugados a ele.

Ainda pelo prisma da repressão e da censura, Alicia Partnoy, em *La escuelita*, afirma que o fato de ela não estar em seu país, assim como Valdés, garantiu-lhe a segurança para escrever o seu relato após a sua libertação: “[e]sse testemunho foi originalmente o que descreveu com mais detalhes o campo de concentração e a vida nele. Isso se deve ao fato de eu ter sido expulsa do país, o que me permitiu fazer declarações sem te-

---

12 Traduzido do original: “La redacción de estas evocaciones me ha sido una profunda repugnancia, pero, si la he asumido, no ha sido con el objecto de exhibir o comunicar una desgraciada experiencia personal, sino para mostrar, a través de ella, la experiencia actual del pueblo chileno”.

mer pela minha segurança pessoal”<sup>13</sup> (PARTNOY, 2006, p. 116). A declaração de Partnoy demonstra o clima de insegurança, repressão e censura que cercava os sobreviventes da prisão e, possivelmente, essa situação retardou o testemunho de muitos sobreviventes que foram libertos, mas continuaram na Argentina. O exílio, por sua vez, garantiu o ambiente de proteção de que a autora precisava para narrar com detalhamento a vida no campo de concentração La escuelita.

Similar ao período de medo e de incertezas que seguiu após o fim das ditaduras chilena e argentina, os demais países da América Latina que viveram suas ditaduras também tiveram contradições e posições dúbias para tratar sobre o referido período e, em especial, para dar suporte às vítimas e aos sobreviventes do cárcere, como é o caso do Brasil. Nesse país, as vítimas da ditadura militar não tiveram voz, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014, p. 252-253), “pela simples razão de que não existe nenhum estatuto de vítima; de que nenhum texto oficial, de lei ou de história, usa essa palavra, a qual, por sua vez, acarreta uma pergunta complementar: quem foram os carrascos?”. Logo, se na legislação brasileira não existe a palavra “vítima” para se referir aos desaparecidos, aos assassinados ou aos torturados, mas que sobreviveram; assim como não existe uma palavra para se referir aos direitos dos seus descendentes, como falar em justiça? Nessa perspectiva, são denominados como “[...] aqueles que foram ‘atingidos’, para se referir aos que são considerados oficialmente falecidos ou, quando se trata de pessoas ainda vivas, mas cuja carreira foi prejudicada pela ditadura, como ‘anis-

---

13 Traduzido do original: “Este testimonio era en un principio el que con mayor detalle describía el campo de concentración y la vida allí. Esto debió al hecho de haber sido expulsa del país, lo que me permitió emitir declaraciones sin temer por mi seguridad personal”.

tiados” (GAGNEBIN, 2014, p. 253). Além disso, há uma coerção ao esquecimento e, em vista disso, Richard explica:

Frente às múltiplas desvinculações entre passado e presente, fabricadas pelas tecnologias do esquecimento – tecnologias especializadas em suprimir as articulações biográficas e históricas das sequências cronológicas e também apagar a problematidade de seus enlaces –, talvez devamos ativar a proliferação de relatos, capazes de multiplicar as tramas da narrativa, ao colocar para funcionar antecipações e retrospectivas, levando, desse modo, a temporalidade da história a se voltar sobre si mesma, em cada interseção de fatos e palavras, ressaltando a imagem mentirosa de um “hoje” desligado de todo o antecedente e cálculo oficiais. (RICHARD, 2002, p. 82)

Por esse viés, observa-se a tentativa de esquecimento coletivo elaborado por alguns governos, em relação aos acontecimentos dos regimes ditatoriais. Em muitos casos, o poder apagou as provas e consumiu com os sinais dos crimes cometidos, colocando, assim, os responsáveis e os executores da catástrofe a salvo de provas materiais. Porém, aqueles que sobreviveram aos porões da ditadura trazem à tona os vestígios do passado, pois “[r]astrear, escavar, desenterrar, marcam a vontade de fazer aparecer os pedaços de corpos e de verdades que faltam, para juntar, assim, uma prova que complete o que não foi completado pela justiça” (RICHARD, 2002, p. 83). Logo, os fragmentos de um passado silenciado podem ser reinseridos na narrativa como prova de um passado obscuro e da possibilidade de coexistência dos múltiplos sentidos, versões e interpretações dele. Nesse sentido, não há uma verdade histórica absoluta, mas múltiplas verdades que dão forma a um período histórico ainda enigmático e

sombrio. Através do simbólico, é preservada a memória daqueles que tiveram o seu corpo físico eliminado, riscado da história.

A propósito, o sobrevivente também lida com “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p. 101). Isto é, a literatura de testemunho toca no âmago das lembranças do sobrevivente e provoca-o a recriar a vivência de dor e sofrimento, reconstituindo também a memória daqueles que não suportaram a tortura, que foram executados ou desapareceram. Através da compaixão do sobrevivente para com as vítimas, elas ganham identidade e voz através da literatura de testemunho. Ademais, o resgate da memória do passado é um grande anseio também para os familiares dos detidos que foram mortos e/ou que desapareceram nos períodos ditatoriais. Passados anos do fim da ditadura, há a luta contínua pelo resgate da memória dos desaparecidos, pois silenciar a memória deles seria fazê-los desaparecer novamente.

Nos relatos de testemunho de Valdés, Partnoy, Tavares e Liscano, evidenciam-se a memória e a voz dos seus companheiros de prisão que não sobreviveram à ditadura. Valdés (1974, p. 07), por exemplo, dedica o seu livro aos ex-companheiros de prisão e àqueles que ficaram ou chegaram a Tejas Verdes durante o seu exílio, e, também, aos amigos que criaram condições para que ele escrevesse. O sobrevivente dá voz aos ex-companheiros por meio da reprodução de diálogos, através da referência direta a seus nomes ou apelidos, além de descrever com riqueza de detalhes as memórias narradas pelos que dividiram consigo o cárcere (VALDÉS, 1974, p. 64-68). Além disso, em seu relato, Valdés (1974, p. 75) também faz alusão àqueles que julga apresentar limitação linguística para expor suas vivências no campo de concentração chileno.

Nessa mesma lógica, Partnoy (2006, p. 05) dedica o seu

livro ao seu irmão Daniel, “[p]ara quem a vida se tornou tão absurda que resolveu acabar com ela”<sup>14</sup>. Na obra, também há algumas ilustrações de sua mãe, que representou com traços enérgicos o sofrimento e a realidade brutal da ditadura por meio da pintura. No entanto, como já mencionado, Partnoy afirma que as vozes dos seus companheiros de cárcere ressoavam fortemente na sua memória, e a publicação do seu testemunho é uma maneira de dar continuidade a essas vozes e não permitir que sejam silenciadas. Nas palavras da autora, “[...] ao compartilhar esta experiência com vocês, presto homenagem a uma geração de argentinos perdidos na tentativa de alcançar a justiça e a mudança social. Também presto homenagem às vítimas da repressão na América Latina”<sup>15</sup> (PARTNOY, 2006, p. 15).

Para o brasileiro Tavares, o testemunho tem uma conotação pessoal intensa, no sentido de que serve como uma via para reorganizar as suas memórias e mais bem lidar com o passado. Todavia, no decorrer do seu relato, o autor faz uma série de denúncias por meio da narrativa de episódios da ditadura brasileira, indicando nomes e datas dos acontecimentos, envolvendo tanto os responsáveis e executores do regime político instaurado, quanto as vítimas da ditadura. Essas últimas, por sua vez, mantêm-se na memória e na história através do relato do sobrevivente.

De modo semelhante, Liscano aborda como os acontecimentos afetaram a sua família, os seus amigos e, também, os seus ex-companheiros de cárcere, pois, ao mesmo tempo em

---

14 Traduzido do original: “[...] para quien la vida llegó a ser tan absurda que resolvió ponerle fin”.

15 Traduzido do original: “Hoy, al compartir con ustedes esta experiencia, rindo tributo a una generación de argentinos perdida en el intento de lograr justicia y cambio social. También rindo tributo a las víctimas de la represión en América Latina”.

que a prisão é uma vivência única para cada sobrevivente, não há como desvinculá-la de uma vivência coletiva. O escritor uruguaio conta a sua história, mas também narra um pouco a história de outros indivíduos próximos de si, como, por exemplo, do seu companheiro de cela, Cholo Gonzáles, sobre quem faz uma breve descrição da sua história, citando, ainda, algumas de suas qualidades pessoais: “Cholo é dirigente sindical. Frequentou poucos anos de escola, mas é um homem culto, amável, solidário”<sup>16</sup> (LISCANO, 2001, p. 18).

Afora isso, o testemunho dos sobreviventes é um instrumento para que aqueles que não vivenciaram o referido período não ignorem o duro significado da palavra ditadura. Dessa forma, o relato testemunhal tem um propósito pedagógico, no sentido de ensinar àqueles que não passaram pelo cárcere e pela tortura um sentido mais próximo dessa vivência. Somase a isso o fato de que alguns testemunhos, frente aos esforços dos regimes ditatoriais para encobrir as atrocidades cometidas, serviram como prova dos fatos. Este é o caso do testemunho de Alicia Partnoy (2006, p. 116), o qual “atuou como prova no julgamento dos responsáveis diretos do campo de concentração”<sup>17</sup>, tendo em consideração que a maioria daqueles que poderiam ser testemunhas foram assassinados e os demais sobreviventes temiam retaliações por parte dos militares. O relato de Partnoy (2006, p. 105-122) apresenta em seus anexos uma lista de crimes: sequestros, assassinatos, desaparecimentos, torturas, saques e intenção de roubar a história, além de apontar nomes e datas com precisão.

---

16 Traduzido do original: “El Cholo es dirigente sindical. Ha ido pocos años a la escuela, pero es un hombre culto, amable, solidario”.

17 Traduzido do original: “obro como prueba en el juicio a los responsables directos del campo de concentración”.



Desse modo, os relatos testemunhais têm a importante missão de contribuir com a justiça, contrapondo-se à história oficial do poder e trazendo à tona alguns dos fatos que foram encobertos, gerando, assim, uma possibilidade de fazer alguma forma de justiça aos que foram silenciados, para, de alguma maneira, reconhecer os culpados. Obviamente, a aceitação de um relato testemunhal como prova dos fatos ocorridos durante a ditadura militar varia muito de um país para outro. Porém, trata-se de um instrumento que mantém vivas as memórias que os regimes ditatoriais querem negar ou apagar.

Portanto, diante do exposto, nota-se que vários aspectos envolvem o narrar a vivência traumática da prisão e da tortura, tanto relacionados aos motivos que levam o sobrevivente a adentrar no mundo da escrita para registrar as suas memórias, quanto às expectativas e aos efeitos de tais narrativas. Em todo caso, a jornada da escrita de um testemunho é sempre uma jornada intensa, sofrida e incerta. Para o sobrevivente, inclusive, pensar no interesse, na aceitação e na credibilidade que o testemunho tem para o leitor pode ser uma fonte de angústia e de medo. Por esse viés, “[a] literatura de testemunho sinaliza, sobretudo, como o reconhecimento do outro é fundamental para aquele que procura narrar o trauma. Reconhecimento que está no âmago da necessidade de narrar/escrever daqueles que sobreviveram” (ANTONELLO, 2020, p. 161). Aqueles que sobreviveram a uma situação inexplicável procuram apoio no outro, no caso, o leitor, no sentido de “ajudar a compreendê-la, compartilhá-la e dar sentido ao que foi experienciado” (ANTONELLO, 2020, p. 92).

Nessa perspectiva, Partnoy (2006, p. 15) faz um alerta direto aos seus leitores, no prefácio de sua obra: “Peço-lhe que fi que atento: nessas Escolinhas, os limites entre a história e as his-

tórias são tão tênues que nem eu mesma consigo detectá-los”<sup>18</sup>. A sobrevivente adverte o leitor sobre o sutil perigo de perder-se entre “as histórias” e de não ter discernimento entre a história oficial e aquelas outras tantas que se passaram nas prisões e nos campos de concentração da ditadura. Já Tavares (2012, p. 11) apela para os sentidos daqueles que compartilharão do seu testemunho, pois, como já mencionado, ele conta como um “grito” e pede: “ouve e lê”. Embora a narrativa seja escrita, o sobrevivente apela para outros sentidos do leitor, além da visão. Assim como um grito chama a atenção para a expressão de um sentimento forte, como o desespero ou a liberdade, o sobrevivente deseja que o leitor tenha sensibilidade para além de ler, “ouvir” o testemunho como um grito de libertação de um passado absurdamente cruel, que continua a se manifestar no presente. Segundo Eurídice Figueiredo (2017, p. 46), o sobrevivente que escreve o seu testemunho, “ao se debruçar sobre a memória e sobre o arquivo, cria narrativas a fim de dar um testemunho pessoal da história. Ao escrever para um público mais amplo, o autor encontra no leitor um elemento ativo na transmissão da memória para que não se apague aquilo que afetou a vida das pessoas”.

Assim sendo, o escritor Valdés (1974, p. 15), já na primeira frase da nota preliminar do seu livro, situa o leitor da sua condição, para que tenha consciência do que está lendo e onde aconteceram os fatos descritos na narrativa do horror: “[o] leitor tem diante de si o diário de um prisioneiro em um dos setores do campo de concentração militar de Tejas Verdes, localizado a poucos quilômetros do Porto de San Antonio, na

---

18 Traduzido do original: “Les pido que se mantengan alerta: en esas Escuelitas, los límites entre la historia y las historias son tan tenues que ni yo misma los puedo detectar”.

provincia de Santiago”<sup>19</sup>. Ao declarar a sua condição de prisioneiro ao leitor, Valdés afirma a legitimidade e o conhecimento dos fatos descritos em sua narrativa e, portanto, dignos de atenção, credibilidade e transmissão. Portanto, ao ler um relato de testemunho, é importante ter em mente que eles também são formas de registro e de denúncia das atrocidades do período ditatorial, além de um meio de dar voz ao sobrevivente e aos que foram silenciados, bem como um caminho para a reconstrução da memória e da história individual e coletiva.

Contudo, ao recordar e reconstruir as memórias de um período traumático, cada sobrevivente adentra novamente numa vivência singular, alguns com mais destreza enquanto outros com mais morosidade, mas todos enfrentam novamente uma grande carga de sofrimento e angústia. A decisão de testemunhar envolve o conflito interno entre o esquecer, o lembrar e o desafio de representar através das palavras aquilo que é inenarrável. Ademais,

[e]ntre o objeto e sua representação, há sempre uma distância. Todo texto pode induzir à ilusão da apropriação de uma realidade e à crença de que podemos domesticá-la com palavras. Quando se trata do horror, a natureza desta distância deve ser mais questionada. Falar da tortura e de suas consequências, dar um sentido ao horror, marcado de uma intencionalidade humana, isto nos faz tocar os limites do impensável. (VIÑAR; VIÑAR, 1992, p. 133)

Assim, para o sobrevivente, há um distanciamento

---

19 Traduzido do original: “El lector tiene ante sí el diario de un prisionero en uno de los sectores del campo de concentración militar Tejas Verdes, situado a pocos kilómetros del puerto de San Antonio, en la provincia de Santiago”.

maior entre a realidade experienciada e a possibilidade de sua representação, mas, não obstante, a necessidade de representá-la permanece, latente ou notória, em cada sujeito. Para a sobrevivente argentina, desde a sua prisão, era importante relembrar quem ela era, numa luta contra o esquecimento ou o apagamento de sua memória e de sua história: “[n]a Escolinha não tenho nome. [...] me chamam de ‘A Morte’. Talvez seja por isso que todos os dias, quando acordo, repito para mim mesma que eu, Alicia Partnoy, ainda estou viva”<sup>20</sup> (PARTNOY, 2006, p. 36). Para ela, reafirmar seu nome, sua identidade e, apesar de tudo, ainda estar viva, era um meio de se manter como sujeito. Já Lisca no (2001, p. 94-95) defrontou anos com o desejo de esquecer o passado e a impossibilidade de fazê-lo antes de narrar a realidade inimaginável: “Então acordo e me dá medo. Não medo deles, mas de mim, de meus sentimentos, deste ódio tão velho, tão profundo, que ainda vive em algum lugar dentro de mim. E fico pensando: este sou eu? Eu sou assim, sou capaz de fazê-lo? E pergunto ao meu corpo se é ele que não pôde esquecer”<sup>21</sup>.

Na narrativa de Liscano, evidenciam-se os conflitos internos e os sentimentos intensos que permanecem no sujeito e envolvem a possibilidade de narrar. Nesse sentido, “[s]e os fatos da memória são inapagáveis – porque não se pode desfazer o que foi feito nem evitar que o que aconteceu tenha acontecido –, pode-se reinterpretar o passado” (FIGUEIREDO, 2017, p. 46).

---

20 Traduzido do original: “En La Escuelita no tengo apellido”. [...] me llaman “La muerte”. Será tal vez por eso que cada día al despertarme repito para mis adentros que yo, Alicia Partnoy, todavía estoy viva”.

21 Traduzido do original: “Y me despierto e y me da miedo. No medo de ellos sino de mí, de mis sentimientos, de este odio, tan viejo, tan profundo, que todavía vive en algún sitio dentro de mí. Y me quedo pensando: ¿Éste soy yo? ¿Yo soy así, soy capaz de hacerlo? Y se lo pregunto a mi cuerpo, si es él que no ha podido olvidar”.

Portanto, através da literatura de testemunho, é possível resgatar e usar criticamente a memória, a fim de fazer novas interpretações dela e do passado traumático. Embora nem tudo possa ser lembrado e expresso na narrativa, o testemunho pode ser um meio de resgate e de organização das memórias, as quais são representadas, mesmo que parcialmente, pela linguagem, a qual é um instrumento para lidar com aquilo que é irrepresentável ou indizível e, desse modo, “[t]ornando possível ao escritor/sobrevivente depositar parte da dor que o consome no texto, enfraquecendo-a” (ANTONELLO, 2020, p. 126).

Por fim, convém frisar que a narrativa de testemunho não é a única forma, quiçá a melhor ferramenta, para se lidar com a memória traumática daqueles que viveram as catástrofes executadas pelo homem. Porém, “a literatura de testemunho, com seus vagalumes<sup>22</sup>, sinaliza a possibilidade de criar um lugar, e uma memória, para o irrepresentável – sem a necessidade de inscrevê-lo em representações” (ANTONELLO, 2020, p. 162). Isto posto, é evidente que, com o testemunho, algumas necessidades do sobrevivente são supridas, como, por exemplo, organizar minimamente as suas memórias, compartilhar o seu passado de dor e de violência, registrar a sua história e a daqueles que não tiveram essa oportunidade, além de denunciar as barbáries cometidas pelo regime ditatorial. Ao suprir essas necessidades, o sobrevivente reelabora a sua vivência traumática, desencadeando um autoconhecimento mais profundo e um novo entendimento sobre ela. Consequentemente, representar e registrar o passado torna-se uma prática libertadora para o sobre-

---

22 O autor se refere a vagalumes como “[...] pequenas luzes fragmentárias, fugazes e frágeis; [...] são lampejos de esperança e vida que pululam em meio a repetição compulsiva, diferenciando-se desta. [...] [S]ão produtos da repetição que engendra a diferença” (p. 134).

vivente, que não precisa mais manter apenas para si o fardo da vivência traumática.

## Referências

ANTONELLO, Diego Frichs. *Trauma, memória e figurabilidade na literatura de testemunho*. Curitiba: Appris, 2020.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

FIGUEIREDO, Eurícide. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Esquecer o passado? In: \_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 251-263.

LISCANO, Carlos. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

MORAES, Eliane Robert. A memória da fera. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 149-156.

PARTNOY, Alicia. *La escuelita: relatos testimoniales*. Buenos Aires: La Bohemia, 2006.

RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010. \_\_\_\_\_. Citar a violência: a rotina oficial e as convulsões do sentido. In: \_\_\_\_\_. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 75-92.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

VALDÉS, Hernán. *Tejas Verdes*: diario de un campo de concentración en Chile. Barcelona: Ariel, 1974.

VIÑAR, Marcelo; VIÑAR, Maren. *Exílio e tortura*. Trad. Vladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.



---

# **10**

Memórias do genocídio em Ruanda, em produções literárias e fílmicas recentes

Elcio Loureiro Cornelsen

---

## 1. Introdução

Nossa contribuição visa a uma análise de duas produções fílmicas e duas produções literárias recentes, que nos possibilitam reflexões sobre memórias do genocídio em Ruanda: a série *Black Earth Rising* (2018), produzida pela Netflix em parceria com a BBC e dirigida pelo cineasta britânico Hugo Blick; o filme independente *Trees of Peace* (2021; *Árvores da Paz*), lançado pela Netflix e dirigido pela cineasta norte-americana Alanna Brown; as obras *Inyenzi* ou *les Cafards* (2006; *Baratas*; 2018) e *Le femme aux pieds nus* (2008; *A mulher de pés descalços*; 2017), da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga.

## 2. A rememoração do genocídio: lugares de memória e celebrações

Passados 29 anos do final do genocídio que durou pouco mais de 100 dias, de 07 de abril a 15 de julho de 1994, são vários os estudos de cunho historiográfico ou jornalístico publicados desde então, entre eles, *Conspiracy to Murder: The Rwandan Genocide* (2004), de Linda Melvern, *The Order of Genocide: Race, Power and War in Rwanda* (2006), de Scott Straus, *Silent Accomplice: The Untold Story of France's Role in the Rwandan Genocide* (2006), de Andrew Wallis, *Genocide in Rwanda* (2008), de Frank Spalding, *The Rwandan Genocide* (2011), de Don Nardo, *Remaking Rwanda: State Building and Human Rights after Mass Violence* (2011), de Scott Straus e Lars Waldorf, *Rwanda. Racisme et génocide: L'idéologie hamitique* (2013), de Jean-Pierre Chrétien e Marcel Kabanda, e *Rwanda: Un génocide en questions* (2014), de Bernard Lugan.

Desde então, surgiram em Ruanda formas de rememo-

rar o genocídio. Entre outros “lugares de memória”, foi inaugurado em 2004, por ocasião dos 10 anos do genocídio e do final da guerra civil, o Genocide Memorial Center, na capital Kigali. Em seu acervo, o Memorial apresenta inúmeras fotografias, bem como ossadas, crânios e roupas de pessoas assassinadas, na maioria tutsis. Além deste, o país conta também com outros cinco “lugares de memória”, entre eles, o Ntarama Genocide Memorial Centre, inaugurado em 1995, onde se localizava a Igreja Católica de Ntarama, local em que mais de cinco mil pessoas foram massacradas, e o Murambi Genocide Memorial Centre, inaugurado também em 1995, onde se localizava a Murambi Technical School, local que abriga ossadas e crânios de milhares de pessoas assassinadas na província de Gikonkoro.

Além da exumação de diversas valas comuns em todo o país, também buscou-se rememorar o genocídio em eventos promovidos pelo Governo ruandês. O evento de maior destaque foi o Ato em Memória do Genocídio, realizado no Estádio Amahoro, em Kigali, no dia 07 de abril de 2014. Além do desfile de jovens hutus e tutsis lado a lado, trajando roupas brancas, que representavam simbolicamente o êxodo que tomou conta do país durante a guerra civil e os 100 dias do genocídio, com imensas colunas de refugiados que se dirigiam, principalmente, ao Congo, houve uma encenação do massacre, com vários corpos deitados no gramado, reproduzindo, simbolicamente, os inúmeros corpos massacrados em vias públicas e descampados. Além disso, foi realizada na mesma data a cerimônia do fogo em sinal de luto oficial de 100 dias, em Kigali, cuja tocha utilizada para acender a pira foi conduzida por dois jovens, que a carregaram juntos: uma jovem tutsi e um jovem hutu.

### 3. As produções fílmicas recentes sobre o genocídio

Conforme mencionado na introdução, o corpus fílmico do presente estudo é formado pela série *Black Earth Rising* (2018), produzida pela Netflix em parceria com a BBC e dirigida pelo cineasta britânico Hugo Blick, e pelo filme independente *Trees of Peace* (2021; *Árvores da Paz*), lançado pela Netflix e dirigido pela cineasta norte-americana Alanna Brown. Inicialmente, cabe ressaltar que são inúmeras as produções fílmicas de ficção que, desde o início do novo milênio, tomaram o genocídio como tema, entre outras, *Hotel Rwanda* (2005; *Hotel Ruanda*), do cineasta norte-irlandês Terry George, *Shooting Dogs* (2005; *Tiros em Ruanda*), do cineasta escocês Michael Caton-Jones, *Sometimes in April* (2005; *Abril sangrento*), do cineasta haitiano Raoul Peck, *Un dimanche a Kigali* (2006; *Tensão em Ruanda*), do cineasta canadense Robert Favreau, *Shake Hands with the Devil* (2007; *Apertando as mãos do diabo*), do cineasta canadense Roger Spottswode, e *Munyurangabo* (2007; *Munyu-rangabo*), dirigido pelo cineasta coreano Lee Isaac Chung.

Em estudo anterior, no qual nos dedicamos à análise desse conjunto de filmes, constatamos que um dos aspectos de diferenciação entre eles era o grau de exposição do espectador a cenas de extrema violência, dentro de uma lógica em que figuram “heróis” – jornalistas, religiosos e militares estrangeiros, tutsis e hutus moderados – e “vilões” – hutus, sobretudo militares ruandeses e integrantes da milícia *Interahamwe* (em kinyaruanda: “Aqueles que trabalham junto”), mas também civis.

Todavia, as duas produções fílmicas que formam o corpus de análise do presente estudo propõem um quadro bem mais complexo e, com isso, menos maniqueísta. Sem dúvida, isso se deve tanto ao distanciamento temporal que se tem em

relação aos acontecimentos, quanto às próprias iniciativas de se restaurar os laços de uma população tão violentamente cindida por uma guerra civil (1990-1994) e pela matança. Se *Black Earth Rising* se pauta pela busca e punição jurídica, décadas depois, de criminosos de guerra e genocidas, que cometeram seus atos tanto em Ruanda, quanto em campos de refugiados hutus no leste do Zaire (atual República Democrática do Congo), versando sobre justiça, memória e testemunho, *Trees of Peace* é um filme magistral em sua essência, por integrar o tema de gênero e ter por protagonistas quatro mulheres que, escondidas e confinadas por 81 dias em um cubículo, uma espécie de dispensa sob a cozinha da casa de uma delas, tentam sobreviver à matança e superar seus traumas do passado.

#### **4. A série *Black Earth Rising* e o trabalho de memória do genocídio em busca de justiça**

A série *Black Earth Rising* (*Terra negra em ascensão*), com direção e roteiro do cineasta britânico Hugo Blick, foi produzida pela British Broadcasting Corporation (BBC), Drama Republic e Forgiven Earth, e exibida pelo canal BBC 2 de 10 de setembro a 29 de outubro de 2018, em 08 capítulos. Em meados de 2022, ela passou a integrar a programação da Netflix. A série apresenta, ficcionalmente, as consequências da guerra civil e do genocídio em Ruanda até os dias atuais. Um dos méritos dessa série é o fato de resistir à tentação de usar material de arquivo para expor os corpos mutilados. Ao contrário, em um procedimento estético grandioso, *flashbacks* ou cenas violentas são apresentadas em quadros de animação em preto e branco.

Em termos de espacialização, a história da série *Black Earth Rising* abrange o Reino Unido (Londres), outras loca-

lidades da Europa (na cidade holandesa de Den Haag, onde se localiza o Tribunal Penal Internacional), e a África (tanto Ruanda, como o leste do Congo, antigo Zaire). O foco da série recai sobre a protagonista Kate Ashby, interpretada pela atriz Michaela Coel, que se supõe sobrevivente do genocídio de 1994 em Ruanda, quando ainda era criança pequena. Órfã de pais assassinados, Kate foi então resgatada por Edward Holt e adotada por sua esposa, a advogada britânica Eve Ashby, interpretada pela atriz Harriet Walter, promotora e uma das melhores juristas no âmbito do Direito Internacional. Kate cresceu em Londres, mas nunca se livrou de seu passado traumático, sofrendo de distúrbios psíquicos e trazendo em seu corpo as cicatrizes deixadas pelos golpes de facção que quase a vitimaram.

Salta aos olhos a grandiosidade dos papéis femininos em *Black Earth Rising*, a começar por sua protagonista. Conforme Camille Legrand aponta em sua resenha sobre a série,

[o] foco da trama, bem como a força que a faz andar é integralmente feminina, com pequenos pontos de participação – ou interferência – do sexo oposto. As personagens masculinas não passam de meros participantes na jornada – por vezes pessoal e por vezes global – de Kate, não sendo permitido a nós esquecermos quem é a verdadeira protagonista da série e tampouco qual é seu objetivo final, mesmo que nebuloso. (LEGRAND, 2019)

Dentre as personagens femininas de *Black Earth Rising*, a seguir destacamos Kate Ashby, Eve Ashby, Alice Munezero e Bibi Mundanzi.

Aos vinte anos de idade, sem sequer se lembrar de seus familiares assassinados e do próprio nome de batismo, e seguindo os passos da mãe adotiva, Kate Ashby passou a traba-

lhar como investigadora criminal no escritório de advocacia de Michael Ennis, interpretado pelo ator John Goodman, antigo amigo e sócio de Eve Ashby, e uma espécie de “mentor” profissional para Kate. Com uma longa carreira, a jurista desempenhou um papel primordial nas primeiras tentativas de responsabilizar os perpetradores do genocídio em Ruanda.

Todavia, quando Eve aceita um caso no Tribunal Penal Internacional de Den Haag envolvendo o General Symon Nyamoya, um líder militar tutsi que teria cometido crimes de guerra no leste do Zaire, Kate é confrontada com seu passado e Michael também é atraído para o caso. Inicialmente, a jovem entra em conflito com sua mãe, por Eve tentar punir o militar da FPR – Frente Patriótica Ruandesa, tutsi como ela, que, no passado, teria sido um dos heróis na campanha de derrubada da ditadura do Presidente Juvenal Habyarimana e de colocar um fim ao genocídio contra tutsis e hutus moderados. Todavia, durante o desenrolar do processo, ambos, Nyamoya e Eve, são assassinados a tiros em um atentado terrorista. Quanto mais Kate se aprofunda nas reviravoltas da política internacional, em busca de justiça para si e para Ruanda, ao tentar defender a deputada tutsi Alice Munezero ou prender o genocida hutu Patrice Ganimana, a situação se torna mais complicada para ela. O ápice é alcançado quando a protagonista tem de lidar com sua própria história e origem, deslocando-se para Ruanda e, posteriormente, para o leste do Congo, antigo Zaire.

Outra personagem de destaque na série é Alice Munezero, interpretada pela atriz Noma Dumezweni. Ainda criança, Alice teve de fugir de Ruanda juntamente com sua família em virtude da perseguição que tutsis sofriam durante a ditadura militar de Juvénal Habyarimana. Sua vida no exílio, em Uganda, como para milhares de tutsis, foi cheia de percalços. Quan-

do jovem, Alice aderiu à Frente Patriótica Ruandesa (FPR), movimento integrado majoritariamente por filhos e netos de tutsis refugiados nos países vizinhos, sobretudo em Uganda (PEREIRA, 2013, p. 187), que invadiu o território de Ruanda e entrou em conflito com as forças do governo ditatorial a partir de 1990, dando início à guerra civil, que duraria cerca de quatro anos. Após o fim do genocídio e da guerra, Alice, também uma heroína, tornou-se deputada e começou a trabalhar na autoridade civil de Ruanda, no processo de reconstrução do país e de reconciliação entre hutus e tutsis. Entretanto, após sofrer tentativa de envenenamento em Londres e ao tentar apresentar provas de que militares da FPR também cometeram atos que levaram ao massacre de hutus no leste do Zaire, Alice é presa em Kigali, capital de Ruanda, ao retornar ao país.

Por sua vez, cabe destaque também à personagem Bibi Mundanzi, interpretada pela atriz Abena Ayivor, que é a Presidenta de Ruanda, inflexível e autoritária em suas decisões, que acaba de ser reeleita pela terceira vez por ampla maioria, praticamente se perpetuando no poder, uma versão ficcional feminina do Presidente Paul Kagame, que está no poder desde 2000. Além de desfrutar de popularidade em seu país, Bibi angariou também respeito no cenário político internacional. Quando criança, perdeu toda a família e teve que fugir de Ruanda, exilando-se de sua terra natal. Mais tarde, integrou a FPR e lutou ao lado de David Runihura, interpretado pelo ator Lucian Msamati, na campanha da FPR pela derrubada da ditadura sob o domínio do partido “Parmehutu” – “Movimento de Emancipação Hutu”, fundado em 1957 – e pelo fim do genocídio. Na composição do novo Governo, Runihura se tornou leal conselheiro da Presidenta de Ruanda por anos a fio.

Em geral, a crítica à série e ao filme é positiva. Há



quem reconheça *Black Earth Rising* como uma “aula de história e relações internacionais, mas também da mais cruel e factual psicologia humana” (LEGRAND, 2019). Há um aspecto apontado pela crítica em relação à série, que nos é caro em nossa abordagem. O comparatista Adrian Daub, mesmo que de modo crítico, não deixa de perceber a complexidade do enredo e das relações entre as personagens: “Toda vez que o espectador pensa: aha, é isso que vai ser daqui para frente, a série embaralha as cartas novamente”<sup>1</sup> (DAUB, 2022).

É justamente essa percepção que nos moveu a trazer essas produções fílmicas, por identificar nelas algo diferenciado em relação a outras produções estudadas anteriormente: por um lado, a complexificação das relações, não mais a partir de um viés maniqueísta e, por outro, o protagonismo feminino nas ações.

Sem dúvida, no caso de *Black Earth Rising* paira o questionamento de que a série se moveria entre a releitura e a rasura histórica. O jornalista alemão Christian Buß entrevistou o cineasta Hugo Blick em 2019 e publicou a entrevista na renomada revista *Der Spiegel*. Um dos pontos questionados pelo jornalista é o risco de relativização do genocídio de tutsis e hutus moderados, vitimados pela sanha de hutus radicais, na medida em que, ao final da série, apresenta valas comuns de hutus no leste do Zaire, vitimados por tutsis armados, ou mesmo critica atores do governo ruandês que puseram fim às matanças em 1994. Hugo Blick chegou a ser acusado de negacionista ao propor tal ponto de vista em sua série:

---

1 Todas as traduções são de nossa autoria. No original: “Jedes Mal, wenn der Zuschauer denkt: Aha, darum wird es von nun an alsogehen, mischt die Serie die Karten noch einmal neu”.

DER SPIEGEL: No decorrer da série, você e sua heroína irão se aprofundar nas consequências não resolvidas do genocídio. No leste do Congo, a jurista descobre valas comuns de hutus, a etnia responsável pelo assassinato em massa dos tutsis. Aparentemente, eles foram vítimas da vingança de tutsis armados. Você não viu nenhum perigo de relativização nesta representação? BLICK: O terror não é relativo. Devemos lembrar o assassinato em massa dos tutsis, mas também devemos lembrar as atrocidades que se seguiram. Ruanda ainda está profundamente dividida. O governo está tentando controlar a narrativa dos eventos de 1994; explora o genocídio para suprimir o pluralismo político”<sup>2</sup>. (BLICK *apud* BUß, 2019)

O que, aparentemente, enfraquece a acusação de negacionismo imputada a Hugo Blick é o fato de que o cineasta realizou uma pesquisa durante cerca de seis meses, antes de iniciar a redação do roteiro da série, período em que teria encontrado informações que serviram de base para a construção da polêmica personagem ficcional do general tutsi Simon Nya-

---

2 No original: “DER SPEIGEL: Im Verlauf der Serie dringen Sie mit Ihrer Heldin tief in die unaufgearbeiteten Folgen des Genozid vor. Im Ostkongo entdeckt die Juristin Massengräber von Hutu, also von jener Ethnie, die eigentlich für den Massenmord an den Tutsi verantwortlich war. Offenbar fielen sie der Rache bewaffneter Tutsi zum Opfer. Sahen Sie bei dieser Darstellung keine Gefahr der Relativierung? BLICK: Horror ist nicht relativ. Wir müssen des Massenmordes an den Tutsi gedenken, aber wir müssen auch an die Grausamkeiten erinnern, zu denen es danach gekommen ist. Ruanda ist noch immer zutiefst gespalten. Die Regierung versucht, die Erzählung über die Ereignisse von 1994 zu kontrollieren; sie instrumentalisiert den Genozid, um damit den politischen Pluralismus zu unterdrücken”.

moya. De acordo com a pesquisadora Marina Costin Fuser, a BBC News teria publicado uma matéria em 10 de setembro de 2018 sob o título de “Black Earth Rising: The Rwandan Genocide and its Aftermath”, na qual foram apontadas semelhanças entre Nyamoya e o General Bosco Ntaganda, do exército ugandense, conhecido como o “Exterminador”, “que lutou com os tutsis em Ruanda nos anos 1990 e foi recebido no país como um herói que barrou o genocídio” (FUSER, 2022). Ainda segundo Fuser,

[u]ma investigação da ONU mostra que Ntaganda depois constrói um império lucrativo na República Democrática do Congo na arrecadação de impostos das minas controladas por seus homens, e no comércio ilegal de carvão. O General Ntaganda é acusado de cometer massacres no Congo e aliciar crianças para as suas milícias. Ntaganda é julgado pelo Tribunal Penal Internacional em Haia, e em 2019 é declarado culpado por 18 acusações de crimes de guerra e crimes contra a humanidade cometidos em Ituri, na República Democrática do Congo entre 2002 e 2003, com pena de 30 anos. (FUSER, 2022)

Argumentando na mesma direção que o cineasta Hugo Blick, o filósofo e jornalista Eduardo Carli de Moraes chama a atenção para a necessidade de superação do “binarismo” e do “maniqueísmo” na abordagem da guerra civil e do genocídio em Ruanda:

Outra dificuldade que se interpõe como obstáculo na nossa tentativa de compreensão das ocorrências em Ruanda, em 1994, parece-me ser a seguinte: por comodismo e facilidade, ou seja, pela lei-do-mínimo-esforço que preside o trabalho de muitas mentes que se abandonam ao Império da Preguiça, temos uma certa tendência a simplificar

as coisas através da perigosa prática do *binarismo* – e também do *maniqueísmo* que muitas vezes o acompanha. (MORAES, 2020; grifos no original)

E Eduardo Carli de Moraes é enfático em seu ponto de vista:

A realidade, porém, é muito mais complexa e destroça nossos binarismos maniqueístas. Jamais faríamos o mínimo de Justiça, nem honraríamos os deveres da Memória, tentando enquadrar, em massa, Tutsis e Hutus em uma dessas categorias: Vítimas e Carrascos. Precisamos ir além do simplismo de opor uma ‘coitada minoria massacrada’ e uma ‘desumana maioria assassina.’ Temos que complexificar o quadro e olhar de frente no rosto da Besta Humana. Pois a Humanidade sabe muito bem ser desumana. Nossa união ainda está por ser inventada. (MORAES, 2020)

Nesse sentido, em seu protagonismo, Kate Ashby encarna em sua história de vida a própria trajetória de superação do “binarismo” de que nos fala Moraes. De início, ela estabelece uma divisão entre tutsis como vítimas e hutus como genocidas, postura que a levará a entrar em conflito com Eve, que se propõe a presidir o julgamento do General Nyamoya. Entretanto, esse quadro mudará drasticamente quando, ao final, a certeza de que seria tutsi de origem e de que teria sobrevivido ao genocídio perpetrado por extremistas hutus cai por terra:

A mulher que se conhece por Kate Ashby, cujo nome africano nunca se soube, descobre que lhe mentiram sobre as circunstâncias em que foi resgatada em meio à insana matança dos adultos que a rodeavam: ela acreditava ser uma Tutsi que perdeu tudo devido a sanguinários Hutus, e

descobre que era uma Hutu que sobreviveu a um massacre perpetrado contra um campo de refugiados no Congo onde estavam 50.000 pessoas, cerca de 9.000 delas crianças. (MORAES, 2020)

Esse “embaralhamento” do “binarismo” em *Black Earth Rising* torna o quadro extremamente complexo e impõe desafios ao representar um passado tão trágico e avassalador, que vitimou mais de um milhão de pessoas, a maioria tutsis e hutus moderados em Ruanda, e também hutus que buscaram refúgio no leste do Zaire.

### **5. *Trees of Peace* – a conciliação e a paz em meio a um minúsculo refúgio**

O filme *Trees of Peace* (2022; Árvores da Paz), produzido pela Netflix, roteirizado e dirigido pela cineasta norte-americana Alanna Brown, é baseado em fatos reais e ambientado em Ruanda. Ele foi lançado originalmente em 2021, no Santa Barbara Film Festival, e também exibido no American Black Film Festival, no qual ganhou o Prêmio John Singleton de Melhor Primeiro Longa-Metragem (GUEDES, 2022).

O cerne da narrativa, assim, se configura: Quatro mulheres – Mutesi (Bola Koleosho), Peyton (Ella Cannon), Jeanette (Charmaine Bingwa) e Annick (Eliane Umanugire) – vivem confinadas em um espaço minúsculo por 81 dias durante o genocídio em Ruanda.

Logo após a derrubada do avião presidencial quando decolava do aeroporto de Kigali, na noite do dia 06 de abril de 1994, em que se encontravam o Presidente ruandês Juvénal Habyarimana e o Presidente do Burundi Cyprien Ntaryamira, ambos hutus, iniciou-se a matança de tutsis e hutus moderados

por hutus, integrantes das Forças Armadas Ruandesas (FAR) e das milícias (a *Interahamwe*), mas também por civis incitados principalmente pela mídia (a rádio RTL – Mil Colines e o jornal *Kangura*), que contribuíram com mensagens de ódio para a “demonização do outro” (PEREIRA, 2013, p. 187), em que o outro é colocado fora das relações humanas através de sua “animalização”, tornando-se um ser “matável”, como bem postula Giorgio Agamben em *Homo sacer* (1995). Sabe-se que o genocídio já vinha sendo preparado pelas autoridades hutus, e que o atentado – cuja autoria atribuída a integrantes da FPR, até hoje, é questionada – pode muito bem ter sido premeditado e executado por alas radicais do próprio exército ruandês. Conforme aponta Diandra Guedes, “[e]sse fato reacendeu a chama da rivalidade entre as duas etnias. De um lado, os extremistas hutus atribuíram a culpa do atentado à RPF; do outro, a RPF (tutsi) negou e disse que se tratava de uma sabotagem realizada pelos próprios hutus para culpá-los pelo atentado” (GUEDES, 2022).

No filme, logo nos primeiros dias da matança em plena guerra civil, Annick, que se autodenomina hutu moderada, grávida e casada com François (Tongayi Chirisa), professor em uma escola técnica para alunos hutus e tutsis, abriga-se no pequeno porão, embaixo da cozinha de sua casa, originalmente utilizado como dispensa para alimentos. Sem saber se a sanha dos extremistas hutus duraria por longo tempo, Annick e seu marido decidem que ela se esconda, para evitar que fosse assassinada.

A espacialização do filme é diminuta, um pequeno cubículo de poucos metros quadrados, em que mal se consegue ficar de pé. Além de o alçapão poder ser aberto apenas pelo lado de fora, há uma pequena abertura para ventilação, que dá para a rua. Assim, o pouco do que vemos ou ouvimos da matança na rua é através dessa diminuta abertura. E François, também

hutu moderado, de tempos em tempos, traz provisões para sua esposa e para outras três mulheres que se juntam a ela no esconderijo: Jeanette, Peyton e Mutesi. Cada uma delas apresenta histórias de vida e valores diferentes, o que, em princípio, parece dificultar a convivência em um espaço claustrofóbico.

De acordo com Manuel Simbürger, não obstante o embasamento do enredo de *Tress of Peace* em fatos reais, “[a] história das quatro mulheres que precisam se esconder juntas no porão é fictícia, mas os eventos que as cercam são, infelizmente, mais do que reais”<sup>3</sup>. (SIMBÜRGER, 2022). Mesmo assim, a cineasta Alanna Brown afirma ter se baseado em histórias reais de pessoas que sobreviveram confinadas durante a matança em Ruanda: “Encontrei histórias reais de sobrevivência de mulheres e pessoas em geral e fiquei muito emocionada com a vontade de sobreviver a uma provação tão horrível, sem comida, sem água, às vezes sem um teto sobre a cabeça. [Essas pessoas] se esconderam e se agarraram à vida nas circunstâncias mais extremas imagináveis”<sup>4</sup> (BROWN *apud* SIMBÜRGER, 2022). Trata-se de um aspecto que Manuel Simbürger reconhece: “Mesmo que as quatro protagonistas não existissem na vida real, sua história é inspirada em destinos reais. Muitas pessoas se esconderam durante o genocídio, na esperança de escapar do assassinato brutal e sobreviver. In-

---

3 No original: “Die Geschichte rund um die vier Frauen, die im Keller versteckt zusammen ausharren müssen, ist zwar frei erfunden, die Ereignisse rund um sie sind aber leider mehr als real”.

4 No original: “Ich stieß auf echte Überlebensgeschichten von Frauen und Menschen im Allgemeinen und war sehr ergriffen von dem Willen, eine solch schreckliche Tortur zu überleben, ohne Essen, ohne Wasser, manchmal ohne ein Dach über den Kopf. [Diese Menschen] haben sich unter den extremsten Umständen, die man sich vorstellen kann, versteckt und haben am Leben festgehalten”.

cluindo muitas mulheres”<sup>5</sup> (SIMBÜRGER, 2022). Certamente, um desses relatos que podem ter inspirado a cineasta na elaboração do roteiro é o de Imaculée Ilibagiza, publicado na obra *Left to Tell* (2006; *Sobrevivi para contar*; 2008).

A grandiosidade de *Trees of Peace* se situa, justamente, nessa constelação de mulheres e em sua luta por sobrevivência, à medida que aprendem também a lidar umas com as outras, não obstante as diferenças entre si: após quatro abortos forçados, a hutu moderada Annick está grávida e sonha em dar à luz, sabendo que está sobrevivendo em situação extrema e torcendo para que François também consiga sobreviver, mesmo com todos os riscos que corre, por ser pressionado por hutus radicais a tomar parte nas matanças; Jeanette é uma freira católica de origem tutsi, que quando jovem presenciara a mãe sendo abusada sexualmente pelo próprio pai; a única mulher branca abrigada no porão é Peyton, uma jovem estudante norte-americana que viera para Ruanda trabalhar em uma ONG responsável pela educação de crianças, e que se sente responsável pela morte do irmão em um acidente de carro, quando dirigia bêbada, fato que a levou a cometer diversas tentativas de suicídio; a quarta e última mulher a se abrigar no esconderijo, trazida por François, é Mutesi, jovem tutsi também vítima de abuso sexual cometido por um tio, que nutre grande revolta por seus familiares e as pessoas do vilarejo em que morava não a terem protegido e defendido.

Nesse espaço diminuto e sufocante, em meio a todo

---

5 No original: “Auch wenn es die vier Protagonistinnen nicht im realen Leben gab, ist deren Geschichte doch von echten Schicksalen inspiriert. Zahlreiche Menschen versteckten sich während des Genozids und hofften so, einem brutalen Mord zu entgehen und am Leben zu bleiben. Darunter auch viele Frauen”.



tipo de privações, com o passar do tempo a relação entre as quatro mulheres se torna conflituosa, à medida que a esperança de que as matanças cessem se esvai, ou mesmo de que soldados da ONU (UNAMIR) venham salvá-las. Dentre elas, a jovem Mutesi é aquela que se mostra revoltada com a situação e com o próprio sofrimento, e não poupa as demais de críticas, tornando o convívio cada vez mais difícil. De acordo com a assistente social e terapeuta Isabel Aparecida Martins Ferreira,

[a] vida ali dentro pulsava com muita intensidade. Além das ressonâncias internas por meio das experiências que comungavam, tinham que lidar com os ecos e os gritos que vinham do lado de fora, que se faziam presentes por meio da pequena abertura na parede. Pessoas sendo esfaqueadas, mulheres sendo estupradas, entre outras atrocidades humanas. Pela narrativa do filme, foram 81 dias ali, naquele cenário. Sobreviveram a duras penas. (FERREIRA, 2022, p. 118)

Todavia, o destino comum e a iminência da morte acabam por unir, gradativamente, as quatro mulheres, uma vez que a sobrevivência de cada uma dependia de todas. Cada uma a seu modo, movida por seus valores, tenta interagir com as demais: sem abandonar sua fé, Jeanette reza e crê na providência; Peyton ensina Annick a ler em Inglês o livro infantil *Seeds of Love. Trees of Peace*, de Susan Elijah Kern, que inspira o próprio título do filme. Nessa constelação de personagens mulheres, Peyton é aquela que, de início, representa o “branco colonizador”, enquanto Jeanette representa a negra africana colonizada e doutrinada pela Igreja, também dentro da lógica da colonização. Annick representa mulheres negras casadas com hutus moderados, como é o caso de Fran-

çois. É de conhecimento que, durante o genocídio, homens e mulheres hutus, cujos cônjuges eram tutsis ou hutus moderados, foram pressionados por hutus radicais a matá-los. Como ressalta Diandra Guedes, “[m]uitos maridos hutus matavam suas próprias esposas tutsi, temendo a represália caso não o fizessem. Milhares de mulheres que não foram mortas, foram mantidas como escravas sexuais” (GUEDES, 2022).

Um aspecto central tratado no filme é o do corpo feminino e sua violação, para além da própria situação da guerra. Conforme bem salienta Elza Campos:

Há uma cena marcante e desesperadora de uma mulher, estuprada e morta com facão, criando um desespero nas mulheres que se encontram no cubículo e nada podem fazer, a não ser silenciar, segurar o grito e o choro para não serem descobertas. E, assim, vão relatando suas vidas, cada uma com uma história de violência. Mutesi, que se manifesta de forma mais inquieta, relata os abusos e estupros que sofreu na sua infância e de sua revolta pela falta de apoio de sua mãe, familiares e vizinhos [...]. (CAMPOS, 2022)

Se as quatro mulheres confinadas no porão testemunham, mesmo que com visão limitada pela pequena abertura, uma mulher tutsi sendo estuprada e morta na rua, elas também narram sobre violência sexual que sofreram por integrantes da própria família. Embora não seja tratada de modo evidente no filme, este transmite uma tese: a de que o genocídio foi cometido, iminentemente, por homens, e os corpos de mulheres negras eram violados em tempos de guerra e de paz.

## 6. *Black Earth Rising e Trees of Peace* – a complexificação das relações e o protagonismo feminino na representação fílmica do genocídio e de seus desdobramentos

Em nossa síntese do corpus fílmico, gostaríamos de destacar um ponto em comum nas duas produções fílmicas: o protagonismo feminino. Em relação a *Black Earth Rising*, fazemos nossas as palavras de Eduardo Carli de Moraes:

[...] ‘Black Earth Rising’ é uma obra potente, repleta de protagonismo feminino, que retrata também o empoderamento da mulher negra em espaços de poder, inclusive através da personagem da presidenta de Ruanda e seus dilemas no sentido de avançar no sentido da justiça social, tendo como uma das dificuldades maiores o neo-imperialismo que se manifesta pela fome ocidental por minérios. (MORAES, 2020)

Em cada uma delas – Kate, Alice, Bibi, mas também Eve – reconhecemos o protagonismo feminino na luta por justiça. De maneira semelhante, o filme *Trees of Peace* narra a questão da mulher durante o genocídio. O próprio título do filme é sugestivo, pois alude a sementes que são plantadas em gestos como daquelas quatro mulheres confinadas. A cineasta Alanna Brown falou sobre isso: “As mulheres ruandesas que perseveraram além desse genocídio me tocaram muito. A história delas é específica, mas os temas de turbulência interior e perdão são incrivelmente universais” (BROWN *apud* GUEDES, 2022). E esse quadro de protagonismo faz jus à própria condição de mulheres em Ruanda no período de reconstrução do país e de reconciliação da sociedade. Conforme aponta Isabela Aparecida Martins Ferreira, “[e]m Ruanda, as mulhe-

res conquistaram muitos espaços na política, muito embora, ainda sofram os impactos dessa tragédia. Mas não desistem de lutar, de acreditar, de ter e construir esperança e disseminá-la, além de buscar o perdão e perdoar” (FERREIRA, 2022, p. 119). Na mesma direção, Elza Campos argumenta que

[f]oram elas sobreviventes que lideraram o movimento de reconstrução de Ruanda, nessa luta conquistando postos no poder, uma situação pouco conhecida, de um número considerável de mulheres nomeadas para o governo do que qualquer outra nação no mundo. O país tem o maior Parlamento ocupado por mulheres no mundo: 63,8% da câmara de Ruanda é composta por mulheres e no Senado ocupam quase 40% das vagas. (CAMPOS, 2022)

O crítico de cinema Manuel Simbürger também considera o filme *Trees of Peace* um drama histórico sobre a “auto-determinação feminina” (SIMBÜRGER, 2022), mesmo que o confinamento impunha às mulheres limitações e provações extremas, na garantia da própria sobrevivência. De certo modo, o filme propõe outro olhar para o trágico passado, sem perder de vista que o presente da sobrevivência é aquele que garantiu – e tem garantido – a reconstrução do país e a reconciliação entre seus cidadãos, em que as mulheres têm desempenhado um papel fundamental. Aliás, neste breve estudo, evitamos usar a palavra “etnia” para designar hutus e tutsis – palavra que só aparece em citações –, pois partilhamos da visão de Flávio de Leão Bastos Pereira, professor de Direito Constitucional, que considera a ambos como “povos bantu” (PEREIRA, 2013, p. 186), ou seja, de uma mesma etnia, distinção que fora acentuada, sobretudo, a partir da colonização belga de

Ruanda com fins de implantação de sua política imperialista fundada no “racismo científico” (PEREIRA, 2013, p. 186).

Por fim, se *Black Earth Rising* e *Trees of Peace* apresentam em comum a representação do protagonismo feminino com nuances distintas, por outro, o primeiro vai além ao tornar complexo o quadro pós-genocidário. De acordo com Eduardo Carli de Moraes, “[u]m dos ensinamentos de ‘Black Earth Rising’ é que não podemos cair no binarismo fácil de classificar estas etnias como *vítimas* (*Tutsis*) e *carrascos* (*Hutus*) – as posições de vítimas e carrascos são muito mais intercambiáveis” (MORAES, 2020; grifos no original). Não devemos, entretanto, nos esquecer do quão complexo é a conciliação das populações em contextos de guerra civil – se pensarmos, por exemplo, na Espanha e nos Estados da ex-Iugoslávia –, ainda mais em um país no qual foram cometidos crimes bárbaros que vitimaram parte de sua população, sobretudo tutsis e hutus moderados. Deve ser salientado que, não obstante os enormes desafios, políticas inovadoras têm sido implementadas pelo Governo ruandês, como a criação da Associação Nacional de Sobreviventes do Genocídio em Ruanda, que leva o nome de IBUKA, “que significa lembrar” (FERREIRA, 2022, p. 118). Segundo Isabel Aparecida Martins Ferreira, trata-se de um “serviço integrado por sobreviventes do genocídio, [que] é formado por conselheiros de trauma e por advogados assistenciais, que atendem as pessoas e lhes oferecem escuta e suporte necessário, para que elas possam seguir adiante, para construir e reconstruir suas vidas” (FERREIRA, 2022, p. 118-119).

Nesse sentido, cada um a seu modo, e não obstante sua ficcionalidade, *Black Earth Rising* e *Trees of Peace* colaboram para manter na ordem do dia temas tão prementes para todos aqueles que valorizam os direitos humanos

e que buscam fomentar a paz mundo afora. Estes só são possíveis quando se aprende a lidar com as diferenças e a reconhecer no outro a sua legitimidade e humanidade.

## 7. Os relatos memorialísticos de Scholastique Mukasonga

Conforme indicado na introdução deste breve estudo, o corpus literário é formado pelas obras de cunho memorialístico *Inyenzi* ou *les Cafards* (2006; Baratas; 2018) e *Le femme aux pieds nus* (2008; *A mulher de pés descalços*; 2017), da escritora ruandesa Scholastique Mukasonga.

Desde o início do novo milênio, foram publicados diversos relatos testemunhais sobre o genocídio em Ruanda, entre eles, *Dans le nus de la vie: récits des marais rwandais* (2000) e *Une saison de machettes: récits* (2003), do jornalista francês Jean Hatzfeld, *Shake Hands with the Devil* (2003), do general canadense Romeo Dallaire, que havia chefiado a UNAMIR durante parte da guerra civil e do genocídio, *Left to Tell: Discovering God Amidst the Rwandan Holocaust* (2006), da sobrevivente Imaculée Ilibagiza, e *Génocidé* (2006), do sobrevivente Rvérien Rurangwa.

Entretanto, conforme constataremos a seguir, os relatos memorialísticos de Scholastique Mukasonga que integram o corpus literário apresentam aspectos distintos em relação a outras obras de cunho testemunhal: o protagonismo feminino e o olhar para o passado de Ruanda, que apresenta pressupostos, já no final da década de 1950, que atingiram a ela e a sua família, que se materializaria no genocídio em 1994.

Nascida no sudoeste de Ruanda, na cidade de Gukongoro, às margens do rio Rukarara, em 20 de dezembro de 1956, Scholastique Mukasonga vivenciou aos quatro anos de

idade as perseguições e matanças de tutsis, no contexto das lutas de independência de Ruanda contra o colonialismo belga. Em 1960, ela e sua família foram deportadas, juntamente com outros tutsis de sua cidade natal, para Nyamata, na província do Bugesera, uma região inóspita e muito diferente de onde vinham. Apesar das repetidas perseguições e massacres, Mukasonga e seus familiares conseguiram sobreviver naquele período difícil de adaptação à condição de exílio no próprio país.

Não obstante as dificuldades de ingresso escolar, evidenciada pela cota que admitia apenas 10% de tutsis nas escolas secundárias de Ruanda, Scholastique Mukasonga foi aprovada no exame nacional e pôde ingressar na escola secundária Nossa Senhora de Citeaux, em Kigali, e depois na escola de serviço social em Butare. Conforme suas próprias palavras: “Foi a única escola para meninas que me permitiu voltar às aldeias para exercer a minha profissão com mulheres camponesas que não tiveram a oportunidade de ir à escola”<sup>6</sup> (BIOGRAPHIE, s. d.). Todavia, em 1973, os estudantes tutsis foram expulsos das escolas e os funcionários públicos foram exonerados de seus cargos. Foi quando Scholastique Mukasonga decidiu se exilar no Burundi para escapar da morte. No país vizinho, ela concluiu seus estudos como assistente social e, posteriormente, trabalhou para a UNICEF.

Mais tarde, em 1992, Scholastique Mukasonga se transferiu para a França e prestou novamente o exame de assistente social, uma vez que seu diploma obtido no Burundi não fora reconhecido pelas autoridades francesas. De 1996 a 1997, atuou como assistente social de estudantes na Universidade de

---

6 Tradução própria. No original: “C’était la seule école pour filles qui me permettait de revenir dans les villages exercer ma profession auprès des paysannes qui n’avaient pas eu la chance d’accéder à l’école”.

Caen. Desde 1998, tem atuado como representante judicial da União Departamental de Associações Familiares da província de Calvados, na região da Normandia, onde reside até hoje.

De longe, Scholastique Mukasonga acompanhou com aflição os acontecimentos em seu país natal no decorrer da guerra civil e do genocídio em 1994, quando 37 membros de sua família, incluindo os pais, foram assassinados. Somente em 2004, passados dez anos, decidiu regressar pela primeira vez a Ruanda. Dessa viagem, resultou a ideia de escrever seu primeiro livro, *Inyenzi* ou *les Cafards*, lançado em 2006, cuja tradução americana, *Cockroaches*, foi indicada ao Los Angeles Times Book Prize de 2016, na categoria autobiografia. Em 2008, publicou *La Femme aux pieds nus*, que recebeu o Prémio Seligmann, da Chancelaria das Universidades de Paris, como obra exemplar contra o racismo e a intolerância. Desde então, entre outras obras, publicou *L'Iguifou: nouvelles rwandaises* (2010), *Notre-Dame du Nil* (2012; *Nossa Senhora do Nilo*; 2019), *Ce que murmurent les collines: nouvelles rwandaises* (2014), *Un si beau diplôme!* (2018), *Kibogo est monté au ciel* (2020) e *Sister Deborah* (2022).

Em entrevista concedida a Pesquisadoras da Universidade de São Paulo em 15 de novembro de 2019, Scholastique Mukasonga falou sobre a escrita de obras de caráter memorialístico:

Tinha pressa de salvar a memória porque estava ameaçada por mim mesma. Não sabia o que poderia acontecer de uma hora para outra. Não! Eu nunca me descontrolei ao ponto de me tornar completamente louca, de cair na loucura e de não ser mais capaz de reencontrar minhas lembranças, porque eu escrevia sobre o que foi vivido. Minha mãe salvava os filhos e eu, eu salvei a memória. Portanto, não havia um processo, joguei as palavras como elas me chegavam. (SILVA *et al.*, 2020, p. 223)



*A mulher de pés descalços*, sua segunda obra, procura dar conta justamente da memória da mãe, figura dominante no livro, responsável pela própria existência e resistência da família nos duros anos de exílio no Bugesera. Assim como pudemos constatar na série *Black Earth Rising* e no filme *Trees of Peace*, trata-se da afirmação do protagonismo feminino. Logo no início do livro, as palavras da escritora revelam certo sentido de perda, de luto e de impossibilidade de sepultamento dos mortos. Desse modo, o relato memorialístico desempenharia o papel de prestar homenagem à mãe e, ao mesmo tempo, render-lhe homenagens fúnebres:

Mãezinha, eu não estava lá para cobrir o seu corpo, e tenho apenas palavras – palavras de uma língua que você não entendia – para realizar aquilo que você me pediu. E estou sozinha com minhas pobres palavras e com minhas frases, na página do caderno, tecendo e retecendo a mortalha do seu corpo ausente. (MUKASONGA, 2017, p. 7)

Cabe ressaltar que, conforme declaração da escritora, suas obras são concebidas, primeiramente, em sua língua materna, o kyniarwanda, e, posteriormente, na língua da colonização belga, o Francês, no qual elas são publicadas. A mãe de Scholastique Mukasonga é apresentada em *A mulher dos pés descalços* como uma verdadeira heroína em sua luta diária para garantir a sobrevivência da família:

Mamãe nunca estava satisfeita com seus planos de sobrevivência. Sempre ficava pensando em como melhorar a camuflagem, em como construir outros refúgios. Mas no fundo, ela sabia que a única maneira de garantir nossa sobrevivência

seria atravessar a fronteira e partir para o Burundi, como tantos tutsis já tinham feito. Contudo, ela nunca considerava esse exílio para si mesma. Nem meu pai nem minha mãe pensavam em se exilar. [...] (MUKASONGA, 2017, p. 15)

Por sua vez, em seu primeiro livro, *Baratas*, Scholastique Mukasonga enfoca toda a luta que teve de travar na infância, adolescência e início da vida adulta para vencer todo o preconceito por ser tutsi e conseguir, com muito esforço, estudar e se formar em assistência social. Mais uma vez, reconhece-se na obra o protagonismo feminino e também todo o trabalho de luto que representa a lembrança daqueles que foram assassinados em 1994:

Onde estão eles hoje? Na cripta memorial da igreja de Nyamata, crânios anônimos entre tantas ossadas? Na brousse, sob os espinheiros, em uma fossa que ainda não veio a público? Copio inúmeras vezes o nome que ainda não veio a público? Copio inúmeras vezes o nome deles no caderno de capa azul, quero provar a mim mesma que eles existiram, pronuncio seus nomes um a um na noite silenciosa. Sobre cada nome devo definir um rosto, pendurar um retalho como lembrança. Não quero chorar, sinto as lágrimas escorrerem pelas minhas faces. Fecho os olhos, esta será mais uma noite sem sono. Tenho muitos mortos a velar. (MUKASONGA, 2018, p. 18)

Em termos estruturais, podemos dividir *Baratas* em duas fases. A primeira delas abrange os capítulos I a XII, em que é narrada toda a saga da família e, em especial de Scholastique Mukasonga, do desterro em 1959 e do exílio no Buguesera à perseguição e o exílio em 1973 no Burundi. A se-

gunda fase abrange os dois últimos capítulos do livro e diz respeito ao genocídio e ao retorno a Ruanda, pela primeira vez, em 2004. No capítulo XIII, intitulado “1994: O genocídio, o horror aguardado”, as palavras da escritora revelam a apreensão e a angústia que tomou conta naqueles dias, e a certeza de que seus entes queridos sobreviveriam em suas memórias:

Eu não estava entre os meus quando foram cortados a facão. Como é que pude continuar vivendo no dia das mortes deles? Sobreviver! Na verdade, essa era a missão que nossos pais tinham confiado a mim e a André. Deveríamos sobreviver, e no momento eu sabia o que significava essa dor. Era um peso enorme que recaía sobre os meus ombros, um peso muito real, que me impedia de subir a escadinha que levava à sala de aula, me fazia parar em frente à porta do meu apartamento, incapaz de abri-la e entrar. Tinha a meu cargo a memória de todos esses mortos. Eles me acompanhariam até a minha própria morte. (MUKASONGA, 2018, p. 132)

Portanto, ambas as obras de caráter autobiográfico apontam para a intenção de Scholastique Mukasonga colocar mulheres no centro da narrativa, gesto que possibilita uma perspectiva crítica tanto em relação aos acontecimentos que, após décadas, culminaram com a guerra civil e com o genocídio, quanto em relação à figura da mulher tutsi na sociedade ruandesa. Ao mesmo tempo, suas obras procuram cumprir o papel de luto, de corpos massacrados e insepultos.

## **8. Considerações finais**

Diferindo da maioria de obras lançadas até 2006 sobre o tema do genocídio em Ruanda, conforme pudemos constatar no presente estudo, as produções fílmicas e literárias recentes, que integram o corpus de análise, se pautam pelo protagonismo feminino e propõem um quadro bem mais complexo em relação aos acontecimentos e às próprias iniciativas de se restaurar os laços de uma população tão violentamente cindida por uma guerra civil (1990-1994) e pela matança, em que o trabalho de rememoração se torna fundamental.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

BIOGRAPHIE de Scholastique Mukasonga, écrivaine rwandaise. (Site Oficial da Escritora). Disponível em: <<https://scholastiquemukasonga.net/fr/bio/>>. Acesso em: 15 set. 2023.

BUß, Christian. Wie verfilmt man ein Genozid, Herr Blick? *Der Spiegel*. 04 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.spiegel.de/kultur/tv/black-earth-rising-serienschoepfer-hugo-blick-im-interview-a-1260625.html>>. Acesso em: 18 maio 2023.

CAMPOS, Elza. Árvores da Paz. *Vermelho* (blog). 26 jul. 2022. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/colunista/elza-campos/>>. Acesso em: 18 maio 2023.

DAUB, Adrian. Eine Wahrheit, die nicht sein darf. *Zeit Online*. 13. abr. 2022. Disponível em: <<https://www.zeit.de/kultur/film/2019-01/black-earth-rising-fernsehserie-netflix-voelker-mord-ruanda-kritik?utm>>. Acesso em: 18 maio 2023.

FERREIRA, Isabel Aparecida Martins. Árvores da Paz. *Nova Perspectiva Sistêmica*. v. 31, n. 74, p. 117-119, dez. 2022. Disponível em: <<https://www.revistanps.com.br/nps/article/view/726>>. Acesso em: 18 maio 2023.

FUSER, Marina Costin. Ruanda, Apesar de Tudo: uma análise da série 'Black Earth Rising' (Parte I). *Revista Lua Nova*. n. 117: Imaginações Políticas para o Século XXI, 2022. Disponível em: <<https://boletimluanova.org/ruanda-apesar-de-tudo-uma-analise-da-serie-black-earth-rising/>>. Acesso em: 18 maio 2023.

GUEDES, Diandra. Árvores da Paz – Novo drama da Netflix fala de amizade no genocídio em Ruanda. *Canaltech* (blog). 08 jun. 2022. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/entrete->

nimento/arvores-da-paz-novo-filme-drama-netflix-218272/>. Acesso em: 18 maio 2023.

ILIBAGIZA, Imaculée. *Sobrevivi para contar: o poder da fé me salvou de um massacre*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEGRAND, Camille. Black Earth Rising: um olhar da terra negra desperta. *Delirium Nerd* (blog). 24 abr. 2019. Disponível em: <<https://deliriumnerd.com/2019/04/24/black-earth-rising-serie-michaela-coel-netflix-critica/>>. Acesso em: 18 maio 2023.

MORAES, Eduardo Carli de. Proibido esquecer – Os deveres da memória em tempos de genocídio: o caso ‘Black Earth Rising’. *A Casa de Vidro* (blog). Abr. 2020. Disponível em: <<https://acasadevidro.com/os-deveres-da-memoria-em-tempos-de-genocidio-reflexoes-inspiradas-pela-serie-black-earth-rising-bbc-netflix/>>. Acesso em: 18 maio 2023.

MUKASONGA, Scholastique. *A mulher dos pés nus*. Trad. Marília Garcia, São Paulo: Editora Nós, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. *Baratas*. Trad. Elisa Nazarian, São Paulo: Editora Nós, 2018.

PEREIRA, Flávio de Leão Bastos. Algumas considerações sobre o genocídio em Ruanda. In: ZAGNI, Rodrigo Medina; BORELLI, Andréa (Orgs.). *Conflitos armados, massacres e genocídios: constituição e violações do direito à existência na era contemporânea*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013, p. 181-196.

SILVA, Larissa Esperança da et al. Escrever para não esquecer: entrevista com Scholastique Mukasonga. *Manuscrita: revista de crítica genética*. São Paulo (USP), n. 4, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/178334>>. Acesso em: 15 set. 2023.

SOUZA, Keyti. Black Earth Rising. Uma aula de história em

forma de série. *Negrê* (blog). 06 jul. 2020. Disponível em: <<https://negre.com.br/black-earth-rising-uma-aula-de-historia-em-forma-de-serie/>>. Acesso em: 18 maio 2023.

SIMBÜRGER, Manuel. ‘Trees of Peace’: Die wahre Geschichte hinter dem Netflix-Drama. *Film.at* (site). 15 jun. 2022. Disponível em: <<https://www.film.at/news/trees-of-peace-wahre-geschichte/402043116>>. Acesso em: 18 maio 2023.

# **11**

Semelhanças e descontinuidades da prisão:  
análise comparativa entre *Recordações da  
casa dos mortos* e *A pequena prisão*

Daiane R. Steiernagel  
Rosani Úrsula Ketzer Umbach



O estudo proposto tem como objetivo principal realizar uma crítica ao cárcere, a partir do estudo comparativo entre as obras *Recordações da casa dos mortos* (2015), de Fiódor Dostoiévski, e *A pequena prisão* (2017), de Igor Mendes. A primeira observação, após a leitura dos livros, é a da similaridade das características trazidas pelos autores relativas ao cárcere e da hipótese de que existem aspectos imutáveis e atemporais em uma instituição total, neste caso no presídio. Porém, analisando de forma mais profusa, observa-se que existem descontinuidades, nem tudo é igual nas histórias, o que nos convoca a pensar sobre a visão e objetivo social do cárcere, já que não se observaram evoluções positivas.

Os livros, aqui estudados, possuem estruturas narrativas diferentes e histórias contadas a partir de épocas e países distintos, mas, ambos, demonstram a importância e os efeitos ocasionados pelas histórias, com a hipótese de que tais leituras podem romper com o imaginário social e a contemplação de espaços totalitários e autoritários, como é o caso do cárcere, ocasionando uma crítica à sociedade em que estes espaços estão colocados como a solução para o problema da criminalidade. Sendo que o estudo comparativo se justifica, justamente, pelo fato de demonstrar que a instituição prisional nasceu com um objetivo que perpassa o local em que se insere, e que mantém algumas questões estruturais até os dias de hoje, mesmo em culturas diversas, que é o da possibilidade de correção e principalmente de punição. Mas, também, de poder observar as mudanças históricas ocorridas. Em comum, as histórias são contadas a partir do espaço prisional, sendo que seus autores vivenciaram a experiência de ser prisioneiro.

O livro de *Dostoiévski Recordações da casa dos mortos*, lançado em 1862, foi escrito após o autor permanecer cinco

anos em uma prisão na Rússia, entretanto seu formato está na categoria de romance. Para a escrita, o autor utilizou elementos linguísticos importantes, entre eles o fato de a narrativa ser contada a partir de um relato-diário e ser composta por dois narradores, sendo o narrador principal também o protagonista da trama. A narrativa é na maior parte contada em primeira pessoa. Será o personagem-narrador que descreverá não apenas um relato do dia a dia dos prisioneiros, mas irá explorar o sentimento deles, revelando o sofrimento físico e mental do cárcere e a progressiva e total anulação da individualidade. Além dos prisioneiros, os guardas da prisão também fazem parte da trama. O delito não é foco principal, mas o tempo vivido neste espaço.

O livro *A pequena prisão*, lançado em 2017, foi escrito pelo estudante (na época em que foi preso) Igor Mendes, o qual teve sua prisão decretada por participar de manifestações populares ocorridas no Rio de Janeiro, Brasil, em 2013. De acordo com o autor, o livro é um depoimento de sua “experiência da prisão”<sup>1</sup>. Igor teve três transferências entre presídios, dentro do Complexo Penitenciário de Bangu, que abriga diversos presídios. Podemos dizer que, além da vivência na prisão, o autor traz importantes elementos de crítica social, fazendo-nos pensar sobre algumas questões específicas do cárcere como, a estrutura, as leis criadas dentro da prisão, o uso de drogas, as relações com os guardas, as visitas e os privilégios para quem tem mais condições financeiras, mas, também, reflexões que ultrapassam o aprisionamento, como a relação do cárcere com a sociedade, ou seja, o primeiro como um reflexo do segundo.

Ambas as histórias são construídas a partir de personagens que vivenciam o aprisionamento; desta forma, com este

---

1 Atualmente é denominado de *Complexo Penitenciário de Gericinó*.

estudo comparativo, pretendemos propor uma crítica social ao cárcere, demonstrando a importância da literatura de cunho social no rompimento de contemplações imaginárias diante de tal instituição.

## **1. Possibilidades comparativas entre *Recordações da casa dos mortos* e *A pequena prisão***

Mesmo sendo categorizados em gêneros literários distintos, um como romance e outro como testemunho, podemos ver aproximações nas escritas, como o início das narrativas de fazer uma introdução ou apresentação de como esta será, de relatar as primeiras impressões e os primeiros momentos na prisão, de como esta se constitui, suas características estruturais, o espaço, o tempo na prisão, a dificuldade da convivência e do ócio. Ambos os livros possuem suas personagens, os companheiros ou camaradas, trazem os momentos de dor, tanto física como psíquica, e finalizam com o fim da pena, a saída ou a liberdade. Desta forma, mesmo respeitando as diferenças de gênero e de tempo em que os dois livros se enquadram, poderemos analisar aspectos em comum, bem como as suas discontinuidades.

A partir da comparação destes dois livros podem-se escolher diferentes caminhos de interpretação. Propomos alguns para iniciar nossa análise, mas ela estará longe de ser terminada e tida como uma única possibilidade é apenas uma dentre tantas outras possíveis. Por outro lado, as duas narrativas nos propiciam pensar questões do contexto de sua produção, não deixando de lado as especificidades da época em que foram escritas, sendo que o primeiro livro foi escrito em meados de 1860 na Rússia e o segundo escrito no Brasil em 2017, mas, ao mesmo tempo, permitindo perceber as per-

manências do espaço analisado e de algumas conjecturas sociais e culturais, bem como as descontinuidades existentes.

O filósofo Michel Foucault, em seu clássico livro *Vigiar e punir*, traz importantes concepções sobre a prisão, afirmando que o nascimento desta veio com o objetivo de “repartir os corpos dos indivíduos, fiscalizá-los e distribuí-los e especialmente classificá-los, tirar-lhes o máximo de forças e de tempo, treinar seus corpos e codificar seu comportamento” (FOUCAULT, 2007, p. 195). Considera que o efeito mais importante que o sistema carcerário conseguiu trazer é que ele torna natural e legítimo o poder de punir. Entretanto, desde que foi criado, não se evidenciou sucesso, mas o que se percebe é um fracasso em sua função: em vez de “recuperar”, há uma manutenção da delinquência, uma indução à reincidência e uma transformação do infrator ocasional em delinquente.

Para definição dos conceitos de “totalitarismo” (instituição total) e “autoritarismo”, tomaremos como base um conjunto de características comuns e imutáveis da instituição carcerária que carrega ambas as conceituações. Para isso, usaremos a abordagem sociológica de Erving Goffman e Michel Foucault, nas conceituações sobre o sistema prisional e a consideração de tal instituição como uma instituição total. Goffman (2001), em seu livro *Manicômios, prisões e conventos*, faz uma crítica às denominadas instituições totais, analisando que elas possuem algumas características bem peculiares. Outra problematização diante desta teoria, comparando-a com as narrativas em estudo, é de que alguns traços das instituições totais permaneceriam imutáveis.

Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável

período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada. (GOFFMAN, 2001, p. 11)

Por outro lado, a definição de *totalitarismo*, segundo Hannah Arendt, está ligada a uma prática política caracterizada pela total subordinação dos indivíduos aos interesses do Estado, representada por uma ideologia. Neste viés de pensamento, em uma instituição totalitária o Estado busca controlar, ou controla, a vida social, religiosa, econômica e política, da pessoa que a ela está submetida. Podemos observar as características autoritárias do sistema prisional – sistema de governo estruturado de forma a implantar uma ideologia de domesticação dos sujeitos que ali se encontram reclusos, excluindo o questionamento e a individualidade e, ao mesmo tempo, primando pela submissão à convivência e aceitação por parte dos prisioneiros.

Tanto o presídio descrito por Dostoiévski como o relatado por Mendes são exemplos de uma população específica controlada, mantida sob tutela. Nos dois livros o crime cometido aparece na descrição de alguns personagens, mas não é o foco, o que está em voga são as histórias vividas naquele espaço-tempo em que os personagens estão presos. Percebemos diferenças nas formas de punição, pois o livro de Dostoiévski se passa em um período de transição na forma de punir – dos trabalhos forçados, acorrentados e castigos físicos à pena de prisão. No livro de Mendes está corroborada, legalmente, praticamente apenas a pena de prisão.

Ambas as narrativas trazem a sensação e a dificuldade do ingresso e os primeiros momentos na prisão. Vejamos algumas citações dos livros *Recordações da casa dos mortos* e *A pequena prisão*:

O PRIMEIRO MÊS e, sobretudo os primeiros dias da minha vida na prisão continuam frescos

na minha mente. Os anos seguintes já se apresentam enevoados. Alguns desses anos parecem ter se desvanecido, confundindo-se completamente, restando apenas uma sensação de algo opressivo, angustiante, monótono. Mas tudo o quanto vivi nos primeiros dias no presídio permanece intocado, como se tivesse ocorrido ontem. E tinha que ser assim. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 31)

Atravessar seus espessos muros de concreto, os portões de ferro, é como entrar em um universo paralelo, em que tudo é caótico, distorcido, absurdo. Não saber o que te espera a cada passo: essa é a terrível sensação de entrar na cadeia, pela primeira vez. (MENDES, 2017, p. 69)

Na primeira passagem podemos observar a maior dificuldade no início da pena de prisão. Muitos prisioneiros relatam que os primeiros e os últimos tempos na prisão são os mais difíceis, principalmente pela mudança ocorrida e pelo impacto ao ser preso. Depois vem a adaptação à instituição, e quando se está próximo da saída retorna a dificuldade, muitas vezes pelo medo do que os espera fora da instituição. Na segunda passagem, Mendes relata a incerteza do que espera ao adentrar neste “mundo à parte”, um “universo paralelo”, como nomeia, lugar onde não se sabe o que pode ocorrer, o medo do desconhecido.

E eu pensava, desalentado, que anos e anos se passariam e, tal como agora, ficaria espiando pela fresta, não vendo nada mais que a mesma muralha, o mesmo barranco, a mesma sentinela e apenas um trechinho de céu; não o céu que cobre o presídio, mas sim aquele ao fundo, distante, livre. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 19)

Para mim, que dificilmente durmo durante o dia, as tardes eram o período mais difícil – foi assim durante o verão, quando pareciam intermináveis. Buscava criar, com os exíguos recursos de que dispunha, artifícios para preencher o tempo, estabelecendo algo próximo de uma rotina. (MENDES, 2017, p. 129)

O tempo talvez seja o mais difícil de representar. Por mais que se tente traduzir em palavras, é complexo demonstrar os anos em uma prisão, os dias longos que esta representa. Na passagem de Mendes podemos observar uma tentativa de se “ocupar”, a dificuldade em passar o tempo ocioso, sem nenhuma atividade ofertada, apenas a permanência na cela. Na narrativa de Dostoiévski os presos trabalhavam em sua grande maioria, mas mesmo assim os momentos na cela eram dias intermináveis. Em ambas, ficam evidentes os efeitos que são ocasionados pela instituição total, desde as marcas iniciais na memória, como o excesso de tempo ocioso, que é considerado uma das maiores dificuldades e que pode levar o indivíduo à loucura.

Continuando com as contribuições de Goffman, as instituições totais são definidas como um local de residência e trabalho, onde os indivíduos levam uma vida fechada e formalmente administrada. Para exemplificar estas instituições, usa as prisões, os manicômios e os conventos. Qualquer um destes grupos de pessoas – como prisioneiros, pacientes, entre outros possíveis – desenvolve uma vida própria que se torna significativa, razoável e normal, desde que se aproxime dela. Neste sentido, considera que a “Instituição total é um híbrido social, parcialmente comunidade social, parcialmente organização formal [...]”. Em nossa sociedade são as estufas para mudar pessoas; cada uma é um experimento natural

sobre o que se pode fazer ao eu” (GOFFMAN, 2001, p. 22).

Tão logo nosso alojamento era fechado, mudava completamente, tomando a aparência de uma casa de verdade, como uma residência de cômodos. Era o momento em que eu podia reparar direito nos detentos que eram meus companheiros de alojamento, observando-os como se estivessem em suas casas. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 68-69)

A galeria A consistia em 14 celas individuais, muito altas e estreitas. A cela – ou “cubículo” – é a unidade básica da cadeia. No seu interior, havia um pequeno corredor, no fundo do qual ficava a *comarca*<sup>2</sup> e no canto o *boi*, separado do restante do cubículo por uma parede de cerca de 1,5 metro. O boi, além do buraco no chão e um cano usado como chuveiro, tinha um pequeno tanque, propositalmente entupido pelos presos para armazenar água. (MENDES, 2017, p. 122)

Percebemos que na primeira descrição a cela possui melhores condições de habitação, já na segunda o lugar é pequeno e precário. Constituída por um boi, como chama-se o vaso sanitário, e um chuveiro que é somente um cano do qual sai água sem eletricidade, ou seja, sem aquecimento, independente da estação. Com o aumento da população carcerária as prisões ficaram ainda mais deletérias, pois os espaços ficaram pequenos e sem estrutura adequada para o ingresso de tantas pessoas.

Ao ingressar em uma instituição total a pessoa traz uma concepção de si mesma, a qual se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico, e é ime-

---

2 Comarca é como a cama é nomeada.



diatamente despida do apoio dado por tais disposições. Goffman fala dessa domesticação dos corpos no sentido de uma mortificação do eu, podendo observar a diferença do sujeito ao entrar na Instituição e após algum tempo nela, ou mesmo na sua saída. Na linguagem exata de algumas de nossas mais antigas instituições totais, se inicia uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do Eu. O seu Eu é sistematicamente, embora não intencionalmente, mortificado. Começa a passar por algumas mudanças radicais em sua carreira moral, “uma carreira composta pelas progressivas mudanças que ocorrem nas crenças que tem a seu respeito e a respeito dos outros que são significativas para ele” (GOFFMAN, 2001, p. 24).

Certa vez, vi um presidiário, solto após cumprir vinte anos de reclusão, não sair sem se despedir dos que ficavam. Mais de um detento lembrou como ele entrara, jovem e despreocupado, indiferente ao crime e ao castigo. E agora saía, já grisalho, o rosto macerado, velho, circunspecto. Entrou silenciosamente em cada um dos nossos alojamentos; parou em todos os seis, rezando uma prece diante do ícone; em seguida voltou-se para cada um dos prisioneiros e fez uma grande reverência, pedindo que nos lembrássemos dele com apreço. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 20)

Com o passar dos meses, com a convivência reiterada com presos há mais de década, constataria com meus próprios olhos essa capacidade excepcional dos seres humanos de se adaptarem ao que quer que seja, e tornar, mesmo o mais rude dos lugares, um lugar humano. (MENDES, 2017, p. 160)

Estes fragmentos demonstram as mudanças ocorridas

no sujeito com o passar do tempo aprisionado. Na primeira citação, pode ser observada a submissão e a diferença de comportamento ao entrar e ao sair do presídio. No ingresso era “jovem e despreocupado”, ao sair está “grisalho, o rosto macerado, velho, circunspecto”, o que nos remete a uma ideia de submissão. Já na segunda passagem, o narrador demonstra a adaptação ao espaço: por mais rude e desumano, é necessário que o sujeito o torne de alguma forma, e na medida do possível, humano, para conseguir sobreviver neste ambiente.

Além disso, o prisioneiro sofre uma descaracterização do seu Eu e de suas escolhas individuais como, por exemplo, das coisas mais banais do dia a dia como o corte de cabelo e a retirada das roupas que o identificam:

Para isso nos dirigíamos todo sábado, dia em que não havia trabalho no período da tarde, para o posto da guarda onde os barbeiros do batalhão nos ensaboavam a cabeça com água fria e a raspavam com uma navalha cega. Ainda agora, só a lembrança me provoca arrepios. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 107)

–Agora todo mundo tira a roupa, relógio, tudo que tiver. Agora! Pelados, fomos obrigados a agachar, uma, duas vezes. Olharam também nossa boca e sola dos nossos pés. Nossas roupas, após a revista, foram empilhadas. Algumas semanas depois perguntei a um faxina o que acontecia com elas: – São incineradas [...].

Recebemos, então, o “horroroso” uniforme<sup>3</sup> da

---

3 A questão do uniforme e do corte de cabelo não é algo estático, irá mudar de acordo com o país, ou até mesmo Estado. No Rio Grande do Sul/BR, por exemplo, não há a obrigatoriedade do uso de uniformes, já no Estado do Rio de Janeiro/BR, no qual a história de Mendes é ambientada, existe essa exigência.

penitenciária [...].

Para que o ritual de despersonalização se completasse, faltava uma etapa essencial: a raspagem dos cabelos. Realmente não se tratava de higiene pessoal e, sim, de humilhação. (MENDES, 2017, p. 71-72)

O personagem *Alexander Petrovitch* relata que os presos oriundos das colônias prisionais da Rússia, quando chegavam no seu presídio, era como se tivessem vindo do inferno, e a maneira militar como eram tratados ali é vista de forma positiva:

Ouvi dizer que nas seções da categoria I as autoridades não são totalmente militares, pelo menos se comportam de maneira diferente da nossa, nunca estive lá, mas me contaram. Não obrigam os presos a usar uniformes nem lhes raspam a cabeça, embora eu prefira conforme é aqui, de uniforme, de cabeça raspada: dá melhor impressão, é mais decente. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 40)

Encontramos discussões sobre a submissão do sujeito a regimes autoritários e totalitários, ou instituições com este cunho, há muito tempo. Desde a obra *Discurso da servidão voluntária*, de Etienne De La Boétie, que teve sua primeira publicação completa em 1577, até obras mais atuais, como da filósofa Hannah Arendt. A primeira obra já expressa em seu título a intenção do autor, o qual traz como principal questionamento: como um único homem pode manter sob controle dezenas de homens e até mesmo dezenas de cidades? O escrito foi produzido após a derrota do povo francês contra o exército, período em que fiscais do rei estabeleceram um novo imposto sobre o sal. O texto tem como prerrogativa as interrogações sobre a dominação de muitos sobre poucos, e de como se poderia

vencer essa premissa. Uma das teses que o autor trabalha é de que são os próprios homens que se deixam dominar, pois para ter sua liberdade precisariam tomar consciência de sua condição e se unir no grupo, juntos conseguiriam ter muito mais força que o tirano. Se pensarmos na prisão, ocorre algo semelhante, pois poucas pessoas são responsáveis pelo controle e obediência de centenas de homens, o que somente é possível pelo consentimento destes. Para tal, são necessárias estratégias, as quais podem ocorrer sem violência ou com violência; a segunda alternativa é mais corriqueira nos presídios, de ambas as narrativas, como podemos observar nas seguintes passagens:

Devo ainda acrescentar uma coisa: sempre ficava perplexo com a naturalidade e a falta de maldade com que os açoitados falavam de seus castigos e se referiam a quem os castigava. Raro era perceber uma sombra de ódio ou ressentimento durante qualquer dessas narrativas que faziam meu coração pular. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 199)

[...] E deu um murro no rapaz inerte. Passando rápido, escoltado por outro carcereiro, fixei apenas, além da magreza, os olhos fundos, resignados do rapaz. Apanhou sem dizer um “ai”. (MENDES, 2017, p. 140)

Podemos observar que a domesticação e submissão dos corpos ocorrem por diversos dispositivos e isso se justifica como sendo necessário para que se mantenha a disciplina:

[...] todos se sujeitavam à disciplina, às regras e mesmo aos hábitos já forjados na prisão. Todos se submetiam. Claro que vinham indivíduos cheios de vaidade, mas não tardavam que a rotina do presídio os submetesse. Mesmo aque-

les que tinham sido o terror dos bairros e povoados acabavam sendo domados. Uma vez lá dentro, o recém-chegado logo se dava conta de que não encontraria eco ali e logo tratava de abaixar o tom. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 23)

É curioso observar como os dominadores em geral gostam de estipular gradações entre os dominados, levando-os a acreditar piamente nessas diferenciações, de modo que se dividem e não consigam enxergar a engrenagem odiosa que esmaga a todos. Essa estratégia muito antiga, de “dividir para dominar”, é aplicada conscientemente dentro do sistema penitenciário, talvez como em nenhuma outra instituição. (MENDES, 2017, p. 87)

A narrativa de Dostoiévski demonstra que todos os presos, mesmo aqueles mais vaidosos, acabavam por se submeter às regras do presídio, “eram domados”. Já Mendes se refere à divisão feita em meio aos presos, entre eles os “faxinas”, que eram os presos trabalhadores e tinham algumas regalias como, por exemplo, televisão na cela. A massa carcerária considerava que os presos que trabalhavam para a guarda eram diferentes e, por isso, não eram vistos com bons olhos.

Além do exposto, a prisão traz as suas peculiaridades nos métodos para domesticação dos corpos desde os horários das refeições às chamadas ou conferências diárias ou contagem dos prisioneiros. É o momento em que os presos são conferidos, para verificar se todos estão ali – ciclos repetitivos disciplinares<sup>4</sup>.

---

4 Foucault (2007, p. 125-126) traz que o horário é uma velha herança das comunidades monásticas. Seus três grandes processos – estabelecer as censuras, obrigar a ocupações determinadas, regulamentar os ciclos de repetição – muito cedo foram encontradas nos colégios, nas oficinas, nos hospitais.

ESTAVA COMEÇANDO A última chamada. Em seguida os alojamentos seriam fechados, cada um com seu próprio cadeado, e os condenados ficariam trancafiados até o próximo amanhecer. A chamada era feita por um oficial de baixa patente e dois soldados. Os detentos formavam em linha no pátio e o oficial passava em revista. Frequentemente, porém, a cerimônia era mais doméstica e se realizava de alojamento em alojamento. E assim foi naquela vez. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 63)

– [...] O confere é duas vezes por dia, de manhã e no fim da tarde. Tem que ficar em pé na porta da cela, com as mãos para trás e a cabeça baixa. Não pode perder. (MENDES, 2017, p. 83)

Foucault considera que, pelo fato de a punição pressupor terror e castigo, o oposto da regeneração, que propõe melhora e educação, a penitenciária falha em seu objetivo, não sendo, assim, capaz de recuperar criminosos, mas, acaba por induzir à reincidência. Sendo o medo, o temor e o castigo, condições desfavoráveis à melhora. Desta forma, a prisão, tem servido de estímulo, em vez de conter a delinquência; acaba por incentivar vícios e degradações, em lugar de trazer benefícios.

Com o dinheiro era possível arranjar bebida. Fumar era terminantemente proibido; mas todo mundo fumava. Com tabaco e alimentos, os prisioneiros se livravam do escorbuto. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 28)

Bangu 9 é um presídio de segurança máxima, uma unidade pequena – em torno de 400 presos – e bastante controlada. Apesar disso, ali o

tráfico de drogas ocorria quase sem interrupções, em um volume que não creio possível de ser mantido sem a conivência de peixes mais graúdos. [...] maconha circulava regularmente, diferente da cocaína, que só aparecia esporadicamente [...]. Bebida, realmente quase não havia, e apenas de tempos em tempos aparecia uma garrafa de pinga feita na própria cadeia, à base de arroz apodrecido. (MENDES, 2017, p. 188)

As drogas se diversificaram com o passar do tempo. Na primeira passagem o tabaco e a aguardente, ou vodca (bebida popular na Rússia), eram as principais drogas utilizadas; já na segunda passagem há a introdução de outras drogas, como a maconha e a cocaína. Além destas, Mendes cita o uso exacerbado de medicamentos controlados, e ao falar sobre o papel da religião, também a considera como algo semelhante ao uso de drogas: “Infelizes que buscam, em uma força superior, aquilo que jamais encontram neste mundo: a compreensão das suas angústias. O mesmo papel cumpre a droga, incluindo aí os remédios psiquiátricos, embora de difícil circulação ali em Bangu 10” (MENDES, 2017, p. 133).

Importante observarmos que, independentemente do presídio e da localização deste, a utilização de drogas permanece. Apesar de ser proibida, dá-se um jeito de introduzi-la, e esta é vista pelos detentos como um meio de escape ou como uma tentativa de “fuga” do sofrimento vivido. Por outro lado, já na primeira passagem podemos observar a utilização da “mão de obra” que se cria dentro do sistema prisional, o que irá se intensificar.

O “negócio” dele era tráfico de cadeia. Botava droga para dentro no dia de visitas, pela boca ou pelo ânus, depois na cela, expelia a merca-

doria valiosa, limpava-a, movimentava o comércio [...] o tráfico de certa forma move a cadeia, muitos presos ganham dinheiro com isso, coisa considerada natural para o seu mundo, segundo as suas regras. (MENDES, 2017, p. 248)

Outra temática importante trazida, em ambas as narrativas, é a da religião. A religião é vista como algo fundamental e que acalma, em certa medida, os sujeitos que ali jazem. Podemos pensar que o domínio ocasionado pelas igrejas dentro do sistema prisional se intensificou muito nos últimos anos, especialmente no Brasil, por meio das vertentes evangélicas, mas a igreja católica também tem sua entrada pela pastoral carcerária<sup>5</sup>; já religiões como as espíritas e as de matriz africana não têm a mesma abertura institucional. A religião pode trazer um consolo espiritual aos detentos, dependendo da ótica e ética que será utilizada. Entretanto, o que se observa no sistema prisional brasileiro é que muitas vezes ela atende mais aos interesses do Estado e da direção, no sentido em que reduz a visibilidade das violações aos direitos da população carcerária. Pode acabar sendo mais uma forma de doutrinação da massa carcerária e de recrutamento de uma legião de fiéis. Por outro lado, também pode aparecer como espécie de refúgio ou camuflagem daqueles sujeitos mais perigosos que utilizam a igreja para demonstrarem uma mudança de comportamento, virando pastores e pregadores da palavra de Deus.

---

5 É uma ação pastoral da Igreja Católica Romana no Brasil, vinculada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, que tem como objetivo a evangelização das pessoas privadas de liberdade, bem como zelar pelos direitos humanos e pela dignidade humana no sistema prisional.



Realmente, sem essas práticas religiosas, a prisão teria muito maior dificuldade em existir enquanto instituição. A privação de liberdade é algo tão desumano, tão insuportável, quanto mais em regime de isolamento celular, que a religião exerce papel paliativo, um analgésico para suportar tantas desgraças. (MENDES, 2017, p. 132-133)

Como se vê, a prisão era ambiente machista ao extremo, embora boa parte daqueles homens fossem sustentados por mulheres. A imagem de mulher virtuosa era a mãe dedicada, a esposa fiel, dispostas a todos os sacrifícios e, no caso desta última, preocupada com a beleza, ainda por cima. A influência religiosa, sobretudo evangélica, muito presente na cadeia, certamente contribuía para a construção desse ideário. (MENDES, 2017, p. 206)

O ingresso de bíblias é mais aceito do que outras literaturas. Desde a narrativa de Dostoiévski (2015, p. 75): “Na noite seguinte começamos com a lição. Eu tinha o Novo Testamento, em russo (na prisão não era proibido)”. Até a narrativa de Mendes, em que podemos observar a dificuldade ou boicote ao ingresso de outras literaturas, vistas como “perigosas”, o oposto da Bíblia:

Quando o preso citado me presenteou com uma Bíblia, lembro-me de lê-la vorazmente, de manhã à noite, tendo de me esforçar para não terminá-la em muito pouco tempo. (MENDES, 2017, p. 148)

Na verdade, a direção demonstrava clara preocupação quanto àquela literatura perigosa, crítica, que eu fazia entrar na cadeia, querendo impedir que ela circulasse entre os demais presos. Livros marxistas, nem pensar [...]. Passei semanas sem poder ter acesso aos livros deixados por meus ad-

vogados, com a justificativa que eu estava “acumulando” livros, que estes eram muito volumosos, que haviam “esquecido” de me entregar ou simplesmente sem justificativa. (MENDES, 2017, p. 241)

Além da leitura da Bíblia ocorrem práticas religiosas que ajudam a manter a disciplina e o regramento:

Logo na minha entrada, Paulista me explicou sobre as práticas religiosas que ocorriam na galeria (em toda a cadeia, na verdade): diariamente, às seis da tarde, ocorria a oração e, na véspera dos dias de visita, ou seja, duas vezes por semana, o culto, que era mais extenso, com músicas e testemunhos. (MENDES, 2017, p. 218)

Outra temática que aparece nas duas narrativas é a do trabalho. No livro *Recordações da casa dos mortos* a temática do trabalho manifesta-se por dois vieses, como mencionamos no primeiro capítulo. Inicialmente a personagem principal é descrita como um homem inapto para os trabalhos forçados, sem aptidão física, em uma passagem entende-se que ele próprio era nobre: “Além de mim, ainda havia mais quatro russos de origem nobre” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 38). Mas, no decorrer da narrativa, percebe-se que grande parte da população presa é pertencente a classes mais baixas. O narrador refere que a maioria dos prisioneiros já era acostumada a trabalhar e que quando um aristocrata fazia parte do grupo de trabalhadores era encarado de forma rude e hostil. Além disso, quando havia nobres prisioneiros, estes eram poupados do trabalho mais pesado.

– Eles não gostavam de nobres – ele disse –, principalmente se vieram para cá por motivos políticos; se for por assassinato, eles não

ligam muito. Bem, é compreensível, primeiramente porque os nobres são pessoas totalmente diferentes deles; em segundo lugar, porque trabalharam para a nobreza, foram seus servos ou soldados. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 39)

A direção técnica poupava, até certo ponto, os nobres dos trabalhos mais duros, não que fosse consideração pessoal, mas por uma questão prática, uma vez que os homens não acostumados a trabalhos físicos e bem menos fortes não suportavam as mesmas tarefas que antigos operários ou trabalhadores. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 110)

O trabalho, no período em que o livro foi escrito, é colocado como uma das reprimendas penais, é forçado, ou seja, um castigo; todavia, para o personagem-narrador, se não fosse o trabalho, eles não suportariam. Em relação aos presos políticos, podemos observar que não eram vistos com bons olhos, oposto do que ocorre na narrativa de Mendes. Ele próprio era um preso político e traz este fato como positivo diante dos demais prisioneiros.

Em relação à temática do trabalho dos prisioneiros, no livro *A pequena prisão* este não é forçado nem visto como reprimenda penal; ao contrário, o preso que trabalha tem o benefício legal de diminuição da pena, ou seja, a cada três dias de trabalho diminui um dia da pena e tem também alguns benefícios dentro da prisão. Porém, no relato de Igor, o preso trabalhador não é visto com bons olhos pelos demais prisioneiros.

Ele era um “faxina”, isto é, um preso que trabalhava para a direção, em troca de pequenos privilégios e, eventualmente, um salário módico, além de remissão de pena. Usam camisetas ver-

des para diferenciar-se dos demais presos. Os faxinas são mal vistos pelos demais detentos, que os consideram dedos-duros, lacaios da direção. Essa desconfiança tem os seus fundamentos, como descobriria depois. (MENDES, 2017, p. 74)

Tanto o trabalho como a religião podem ser positivos, mas também não podemos desconsiderar sua função de manter os corpos ocupados, de submissão às regras institucionais. Pois, como discutimos no primeiro capítulo, a partir da ótica da biopolítica, os corpos precisam produzir, ter algum valor de mercado, e na prisão isto pode se intensificar como uma justificativa para aproveitar estes sujeitos, uma mão de obra barata. Além do benefício de mercado, enquanto estão ocupados, pouco questionamento e crítica sobre o lugar em que estão irá aparecer. Pois, mesmo já “estando mortos” e talvez no inferno, se consegue naturalizar o aprisionamento:

No dia em que a massa carcerária e as classes nas quais ela é majoritariamente recrutada definir-se a lutar decididamente contra a ordem social que as subjuga, abrindo mão das “soluções individuais”, daremos um passo significativo para a abertura de todas as prisões, grandes e pequenas. (MENDES, 2017, p. 246-247)

Pensando na localização geográfica dos dois presídios descritos, existem diferenças significativas entre a Rússia e o Brasil; todavia, ambos possuem um regime capitalista marcado por desigualdades sociais. Em ambos, as questões de classe foram se intensificando. Como vimos nas passagens anteriores na narrativa de Dostoiévski, a maioria dos prisioneiros era de origem humilde, mas “mais da

metade sabia ler e escrever”, o que demonstra certo conhecimento daqueles que ali se encontram, como menciona o narrador: “Em que outro lugar, na Rússia inteira, é comum encontrar duzentas e cinquenta pessoas juntas, a metade constituída de alfabetizados?” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 22).

No presídio relatado por Mendes as questões de classe são ainda mais evidentes, a maioria dos prisioneiros é de origem pobre e com um histórico de aprisionamento desde jovem, como discutido no primeiro capítulo.

Um dia chegou na galeria um inglês acusado de tráfico de drogas. A maioria daqueles presos, de origem muito humilde, vários deles tendo passado praticamente a vida inteira atrás das grades, intercalando cadeias, jamais tinha conhecido um “gringo” pessoalmente. (MENDES, 2017, p. 118)

Os delitos cometidos também foram mudando com o passar dos anos, o tráfico de drogas vem sendo o principal motivo de aprisionamento, o que modificou o perfil das pessoas presas, bem como o aumento do número de prisioneiros. O que permanece semelhante em ambos os presídios descritos é que quem tinha ou tem mais dinheiro consegue mais privilégios:

Creio que já deixei transparecer que o dinheiro tinha no presídio um valor enorme, fundamental. Afirmo de forma absoluta que o presidiário com algum dinheiro, por menos que fosse a quantia, sofria dez vezes menos do que o que nada tivesse. A administração possuía o seguinte ponto de vista: se o governo fornece tudo, não é preciso dinheiro. Repito, porém: caso tirassem dos detentos a possibilidade de terem dinheiro consigo, ou perderiam a razão, ou morreriam

como moscas [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 90)

As condições econômicas do preso, que atravessam com ele os espessos muros da cadeia, vêm estabelecer diferenciações no meio da massa [...]. Essa diferenciação social, a circulação de dinheiro, faz surgir, entre os presos, determinadas formas de exploração. Há presos, por exemplo, que não lavam nem as camisetas que vestem: pagam alguém para fazê-lo. (MENDES, 2017, p. 177-178)

A questão do dinheiro é atrelada ao poder. Ou seja, aquele preso que possui mais dinheiro terá mais benefícios e mais poder dentre os outros prisioneiros. Por outro lado, pessoas com alto poder aquisitivo são a minoria dentro do sistema prisional, o que podemos observar é que a grande maioria dos presidiários é de uma classe social desfavorecida.

Como bem traz Castro (1991), existem diversas formas diferentes de autoritarismo dentro da prisão, e uma delas é a dominação entre os próprios presos, uma das mais difíceis de serem captadas, pois teoricamente seria composta por “iguais”, mas na realidade há um domínio de uns sobre os outros, dos mais fortes, no sentido dos que têm maior poder, sobre os mais fracos, os com menos poder. Por ser menos visíveis, estas formas acabam sendo mais eficazes.

À equipe dirigente é conveniente fazer vistas grossas a essa situação. Face aos propósitos ideológicos da ressocialização, torna-se politicamente mais eficaz identificar no interior da massa carcerária alguns internos para a produção da dominação, em troca de vantagens pessoais, do que investir no controle de todo um presídio de descontentes. (CASTRO, 1991, p. 58)

Neste viés, as análises de Foucault e Goffman se aproximam e nos apontam para procedimentos estruturados com fins de modelar a subjetividade e de formas de repressão específicas que são efetuadas dentro dos muros de uma instituição total – neste caso, dos muros do cárcere. Em contrapartida, essas formas de repressão mais gerais ocorrem na sociedade de massas, produzindo efeitos sobre os indivíduos e categorias sociais inteiras, principalmente por meio das conexões de poder.

O presídio relatado por Dostoiévski, apesar de estar localizado na Sibéria e ser descrito em torno de 1850, possui traços que podem ser comparados ao presídio descrito por Mendes e ao sistema prisional criticado por Foucault, pois, como podemos observar, se tratando de uma instituição total, encontraremos ciclos repetitivos disciplinares, com peculiaridades de cada época, mas que permanecem, principalmente relativos às questões sociais, de classe, dinheiro e poder.

Os presídios, mesmo com trabalhos forçados, não conseguem reabilitar o sentenciado; são locais voltados exclusivamente para o castigo, garantindo, em termos teóricos, que o criminoso, encarcerado, não cometa outros atentados à paz social. A prisão e todas as formas de trabalho pesado desenvolvem apenas o desejo pelos prazeres proibidos, bem como uma terrível irresponsabilidade. Estou convencido de que o tão prolongado regime de penitenciária oferece resultados falsos, decepcionantes, ilusórios. Esgota a capacidade humana, define o espírito e, depois, apresenta aquele detento mumificado como um modelo de regeneração. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 26)

Toda essa teia de erros, arbitrariedades e omissões – e de crimes – desemboca nos espancamen-

tos que vi com meus próprios olhos, que tinham o claro intuito de “amaciar a carne”, educando os presos recém-ingressos na rígida disciplina do porrete que impera no submundo das prisões. Que tem na tortura, entendida mais amplamente, e não apenas como dor física, a sua espinha dorsal. O que é a própria privação de liberdade, afinal, senão uma forma moderna de tortura, igualmente cruel, embora socialmente aceita? (MENDES, 2017, p. 139)

Podemos observar a importância da crítica social trazida pelos autores em ambos os livros. Nestas duas citações já podemos ter uma ideia da grandiosidade das obras literárias, da percepção que a prisão não melhora os indivíduos, sendo um local voltado para o castigo que tem como resultado um “detento mumificado como um modelo de regeneração”, uma forma de punição naturalizada e “aceita socialmente”, pois permanece em seus porões.

## **2. Considerações finais**

Consideramos que a prisão reflete muitas questões da sociedade como, por exemplo, questões de classe, de poder, de massificação, de violência, mas que dentro do cárcere percebe-se que estas ocorrem de forma mais profusa, pois ao mesmo tempo em que é um espaço social também está fora deste, à margem, o que permite que o ser humano extrapole seus instintos mais perversos. Esta ambivalência permite que ocorram modos de vidas peculiares e práticas específicas de controle e dominação, tanto por parte da equipe dirigente como por parte dos prisioneiros que detêm maior poder, e estas vivências, mesmo quando



divulgadas, não têm o mesmo valor da população em liberdade.

Podemos concluir que este estudo demonstra a grandiosidade e importância que as obras literárias possuem, especialmente as aqui analisadas, tanto em nível literário, histórico, como social. Independentemente da veracidade das obras, ponto de difícil consenso, pode-se observar que ambos os livros analisados produzem, após a sua leitura, questionamentos importantes, tanto sobre o presídio, como sobre a sociedade e a condição do ser humano, que pensamos ser simbolizada pela instituição prisional, narrativas que refletem questões da nossa conjectura social e permitem a permanência na memória.

## Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.\_\_\_\_\_. *Da violência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.\_\_\_\_\_. *O que é política?* Trad. Reinaldo Guarany. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.\_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. 1949. Disponível em: <[http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh\\_arendt\\_origens\\_totalitarismo.pdf](http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/marcos/hdh_arendt_origens_totalitarismo.pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2015.

CASTRO, Myriam Mesquita Pugliese de. Ciranda do medo: controle e dominação no cotidiano da prisão. *Revista USP*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 57-64, mar./maio 1991.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos*. Trad. Nicolau S. Peticov. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MENDES, Igor. *A pequena prisão*. São Paulo: N-1 Edições 2017.

**12**

Entre perdas e ganhos: a leitura  
literária no cárcere

João Luis Pereira Ourique

Este ensaio tem como proposta abordar as experiências e os processos evidenciados a partir das ações do projeto *Remição de Pena Através da Prática de Leitura no Presídio Regional de Pelotas*, da Universidade Federal de Pelotas, no período de março de 2022 a fevereiro de 2024. Tendo como um dos seus principais objetivos incentivar a leitura das pessoas privadas de liberdade, o projeto não se resumiu a esse fim, identificando várias outras demandas que precisariam e precisaram ser atendidas. Dentre elas, destacamos a leitura das obras literárias e a sua discussão antes de serem apresentadas para o grupo de leitores no presídio; algo aparentemente óbvio, mas que encerra uma predisposição necessária e fundamental pautada na recepção da leitura por parte de todos os envolvidos no processo. Tal perspectiva evidenciou uma noção de formação que não se restringe a uma leitura já finalizada que deveria ser atendida por parte daqueles que procuravam nessa atividade o benefício da remição de pena. Com isso, a ideia de formação social se pautou em uma via de mão dupla, não se limitando aos resultados da reintegração à sociedade da população carcerária, mas sim de uma reflexão que englobasse os diversos cenários que convergiam para esses espaços de troca.

Além da realização das leituras por parte dos integrantes do projeto e da produção de conteúdo para a página do Instagram (<https://www.instagram.com/remicao eleitura>), criada para divulgar o trabalho realizado e articular as leituras realizadas pelos demais envolvidos nesse processo – professores, agentes, psicólogos, assistentes sociais –, este projeto também angariou livros para levar aos leitores no presídio visando fornecer exemplares da “Obra do mês”, considerando o tempo previsto para que cada leitura possa ser realizada. No contexto de uma melhora das condições sanitárias em razão da pande-

mia de Covid-19, os meses de março a agosto de 2022 foram dedicados ao planejamento, preparação de material e montagem dos grupos de trabalhos. As reuniões preparatórias, realizadas no Presídio Regional de Pelotas, articularam três grupos: servidores do Presídio (psicóloga, assistente social, agentes penitenciários, direção), professoras do Núcleo Estadual de Educação de Jovens e Adultos (NEEJA) Nilda Margarete Stanieski e pesquisadores da Universidade Federal de Pelotas (docente coordenador e discentes dos cursos de Letras da UFPEL).

No período de setembro de 2022 a fevereiro de 2024, foram selecionadas obras de autores brasileiros de vários períodos literários e contextos históricos, a saber: *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo, *Melhores contos de Lygia Fagundes Teles*, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Dom Casmurro*, *Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba*, de Machado de Assis, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, *Inocência*, de Alfredo d'Escragno Taunay, *Iracema*, de José de Alencar, *Dois irmãos*, de Milton Ratoum e o *Avesso da pele*, de Jeferson Tenório. Também foram indicadas obras de autores como George Orwell, *A revolução dos bichos*, e Eduardo Galeano, *Futebol ao sol e à sombra*, bem como o romance *Olaia e Júlio* ou a *Periquita*, cuja autoria é desconhecida, considerado o primeiro romance folhetim da literatura brasileira, publicado em 1830 no periódico O Beija-flor, no Rio de Janeiro.

A metodologia de trabalho, em virtude da dificuldade de acesso aos presídios por parte dos integrantes do projeto, limitou as oficinas e encontros semanais, tendo que ser adaptada para os momentos da escrita dos relatórios em que, após a entrega dos textos, era realizada a apresentação da “Obra do

mês”, com comentários e apontamentos. Antes da realização do relatório era disponibilizado um momento para perguntas e discussão a partir das leituras, pois o objetivo não se restringia ao *resumo do enredo*, mas em uma escrita que evidenciasse a leitura realizada. Após a entrega dos primeiros relatórios, a Comissão de Validação observou alguns problemas de redação – aspectos de coesão e coerência – que, apesar de não invalidarem os textos para os dias de remição, apontavam uma necessidade de atenção. Sem tempo disponível para atividades complementares, foi solicitado que os leitores selecionassem trechos das obras e os transcrevessem logo no início dos relatórios, como uma epígrafe ou citação, com o intuito de atentarem para a ortografia e estrutura do texto. A partir dessas ações, ocorreu uma melhora consistente na escrita e a metodologia prevista para o *Cronograma de Execução do Projeto de Remição pela Leitura*, com periodicidade mensal, foi organizada com base nas limitações e necessidades da seguinte forma:

A partir da distribuição dos livros para os grupos de leitores, será realizada uma breve explanação sobre as obras, destacando que o relatório de leitura não se pauta exclusivamente em um resumo, mas em um texto que evidencie a leitura realizada. Esse relatório, escrito individualmente e sob supervisão de integrantes da *Comissão de Validação*, poderá se pautar em um aspecto da obra (enredo, personagens, espaço, tempo, etc), destacando elementos que o leitor considerou mais relevante e que possibilitem articular uma reflexão consistente a partir do texto lido. Também será solicitado que cada leitor selecione um fragmento/citação do texto que servirá como uma epígrafe do relatório de leitura. Essa referência ajudará no aspecto de coesão mediante a transcrição do texto de referência.

Todas as indicações de leitura contaram com a produção de conteúdo para postagem na página do Instagram do projeto e foram definidas levando em conta a disponibilidade de exemplares para serem distribuídos ao grupo de leitores no presídio. Ainda que os leitores no presídio pudessem escolher outros livros disponíveis no acervo do NEEJA, a indicação e a disponibilidade de obras também possibilitaram um vínculo entre os leitores, que foram capazes de discutir suas impressões e dificuldades de entendimento durante o mês em que estavam voltados para uma leitura em comum. Após o período de 30 dias previsto para a realização da leitura, a Comissão de Validação de Leitura, nomeada para fazer a avaliação dos relatórios, encaminha os pareceres ao juiz da comarca para que seja conferido aos leitores a remição de quatro dias da sua pena. Essa atividade é amparada na Resolução n.º 391/2021 do Conselho Nacional de Justiça em conformidade com a Ordem de Serviço n.º 001/2021 do Departamento de Tratamento Penal, sendo estipulado o máximo de doze livros ao ano.

Considerando que a disponibilidade de materiais de leitura pode variar amplamente de um sistema prisional para outro, projetos com essa abordagem oportunizam um acesso à leitura que, além do benefício da remição, podem apresentar um retorno positivo para o desenvolvimento intelectual, emocional e psicológico, o que contribui para melhorar a autoestima e confiança das pessoas privadas de liberdade, tornando-as mais preparadas para o retorno ao convívio social. As atividades de leitura se somam aos programas de ressocialização que são importantes para a reintegração à sociedade e para a redução da reincidência criminal. Cabe destacar, ainda, que estas ações também visam a garantia dos direitos humanos, fomentando a humanização do sistema prisional e que não podem

ser vistas unicamente pelo viés de seus resultados mensuráveis, sendo um processo de transformação que atinge a todo o ambiente, não se limitando às pessoas privadas de liberdade. O investimento em programas de ressocialização no sistema carcerário ajuda a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, tendo em vista que a reintegração dessas pessoas à sociedade é um passo importante na luta contra a criminalidade.

Mesmo que o ambiente prisional oportunize um Núcleo de Educação de Jovens e Adultos – NEEJA, o projeto de remição e leitura se apresenta como uma oportunidade a mais para as pessoas privadas de liberdade ao ampliar o grupo de interessados na leitura literária. O caráter de organização e direcionamento a um conjunto de obras não limita ou restringe o acesso à leitura de forma espontânea por parte das pessoas privadas de liberdade, mesmo daquelas que integram o projeto. Uma justificativa sobre esse aspecto é que, apesar do conhecimento sobre esse direito de remição pela leitura literária, as pessoas privadas de liberdade não recorrem a essa atividade em razão das condições de cumprimento da pena restritiva de liberdade, seja pela jornada de trabalho, seja pelo isolamento (principal causa) nas galerias e nas celas.

A seleção de obras opera, portanto, em dois aspectos fundamentais: permitir que os leitores tenham acesso a exemplares para realizarem as leituras no período indicado, escrevendo os relatórios conforme as diretrizes previstas nas normativas e tornar viável o trabalho da *Comissão de Fomento à Leitura* (que atua dentro do sistema prisional e procura acompanhar o progresso das atividades de leitura de forma ampla) e da *Comissão de Validação dos Relatórios* (que tem a responsabilidade de avaliar os relatórios e validá-los para os dias de remição junto à Vara de Execução Penal). Essa organização trouxe ao grupo de



leitores do presídio uma certa segurança ao terem orientações sobre as obras objeto da leitura e dos relatórios, tanto que alguns que já estavam lendo outros títulos por iniciativa própria, optaram pelas leituras indicadas também pela possibilidade de conversar com os companheiros sobre suas impressões e dúvidas. Além disso, as comissões responsáveis por esse processo acabam tendo uma organização coerente ao se estabelecerem como leitores e não apenas como avaliadores, muitas vezes sem o devido conhecimento dos textos lidos pelas pessoas privadas de liberdade no exercício do que é definido como um direito que afeta não um indivíduo, mas o conjunto da sociedade.

E essa correlação entre direitos humanos e literatura é abordada de forma mais consistente a partir de Antonio Candido, quando afirma que

pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo. Essa me parece ser a essência do problema, inclusive no plano estritamente individual, pois é necessário um grande esforço de educação e autoeducação a fim de reconhecermos sinceramente este postulado. Na verdade, a tendência mais funda é achar que nossos direitos são mais urgentes que os do próximo. Nesse ponto as pessoas são frequentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direitos, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde –, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria o direito à ler Dostoievski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas in-

tenções no outro setor, talvez isso não lhes passe pela cabeça. E não por mal, mas somente porque quando arrolam os seus direitos não estendem todos eles ao semelhante. Ora, o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos. (CANDIDO, 2004, p. 14-15)

Se esse semelhante se torna cada vez mais distante quando se evidencia a questão social, às pessoas privadas de liberdade se é colocada uma barreira, como se os muros e as grades tirassem qualquer acesso a esses direitos, estabelecendo uma punição absoluta e total, um apagamento de sua existência em relação à sociedade que ainda integram. E quando ampliamos essa reflexão pensando que as pessoas passaram, em um contexto atual de maior exclusão e intolerância, a negar o acesso à literatura não apenas por não reconhecerem os outros como seus semelhantes, mas também por não reconhecerem para si próprios o valor e a importância da leitura literária como elemento fundamental de humanização, percebemos um distanciamento cada vez maior do espírito humano em seu mergulho à individualização e desconexão com a diversidade/desigualdade social.

A partir das considerações gerais sobre a importância da leitura literária e dos objetivos do projeto de remição e leitura que se ampara nas diretrizes legais e nas abordagens teóricas e críticas voltadas para a formação cultural, social e humana, procuramos também refletir sobre os problemas observáveis durante o processo de implementação e início das atividades, tanto na organização geral que envolve a participação de vários setores e profissionais, quanto dos integrantes do projeto no âmbito da universidade.

Assim, alguns desses problemas puderam ser observa-

dos a partir da noção apresentada por Antonio Candido sobre as funções da literatura, apontando para a necessidade de outros olhares sobre o papel dos professores não apenas na condição de formadores, mas de leitores em formação. Uma situação que evidencia paradoxos que mostram “o conflito entre a ideia tradicional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores”. A literatura, assim, “humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, 2002, p. 84-85).

A ausência, parcial ou absoluta, da literatura como parte desse processo formativo limita a própria vida, pois mesmo em seus aspectos mais contraditórios é possível observar uma existência possível ou uma realidade incontornável. Sua falta, portanto, se caracteriza como a desistência da construção do ser, mas uma desistência que não é capaz de se distanciar do devir histórico e do avanço tecnológico, se constituindo em uma nova forma de reificação. Dessa forma, Axel Honneth apresenta, no capítulo *O primado do reconhecimento*, uma reflexão necessária para pensarmos essa realidade:

Para se tornar compreensível a tese de que o comportamento participativo precede a apreensão neutra da realidade, que o reconhecimento precede o conhecimento, eu preciso abandonar a âmbito da história em que até agora exclusivamente me movi. São necessárias algumas evidências e argumentos independentes para poder mostrar, sem meramente apelar às autoridades filosóficas, que uma camada de engajamento existencial se encontra de fato na base de todas as relações objetivadoras com o mundo; após esse passo intermediário, será possível esboçar de que

maneira um conceito de “reificação” deveria ser configurado, preservando as intuições de Lukács nos termos de uma teoria do reconhecimento. A título de contraste, quero defender novamente a tese segundo a qual a especificidade do comportamento humano reside na atitude comunicativa que acompanha a adoção da perspectiva do outro; em oposição isso, eu gostaria de afirmar que essa capacidade de assumir racionalmente a perspectiva do outro está enraizada em uma interação prévia, que carrega os traços de uma preocupação existencial. (HONNETH, 2018, p. 61)

No capítulo seguinte – “Reificação como esquecimento do reconhecimento” –, Honneth estabelece o esquecimento/amnésia como elemento chave para definir o conceito de “reificação”, pois “na medida em que na efetuação de nosso conhecimento perdemos o vestígio de que este se deve à nossa adoção de uma postura de reconhecimento, desenvolvemos a tendência de perceber os outros seres humanos meramente como objetos insensíveis” (HONNETH, 2018, p. 87). E tal realidade implica os dois lados do processo quando pensamos as pessoas privadas de liberdade em sua relação com a sociedade que a segrega em razão de sentença condenatória e daqueles que estão nesse entre-lugar: em contato com a realidade prisional e conduzindo suas vidas no gozo pleno de seus direitos. A perda do reconhecimento se dá nesses dois universos de formas diferentes, mas ligadas ao mesmo princípio: o do olhar sobre o outro a partir da insensibilidade e da interação prévia que apaga a experiência concreta.

Esses abalos na formação humana podem ser percebidos a partir do que Honneth definiu como um desequilíbrio das “esferas do reconhecimento” em ao menos uma das suas três dimensões – familiar, social e estatal. O esquecimento do

reconhecimento do outro – sim, porque o outro precisa ser reconhecido para existir enquanto ser social – implica em uma percepção individual que esquece a si no processo. O esforço para não reconhecer o outro é maior do que para reconhecê-lo, mas o exercício imposto e valorizado naquela direção produz uma postura de autorreificação na qual nos diluímos quase na mesma proporção em que nos distanciamos do outro.

Eu havia tentado mostrar que também a autorrelação individual pressupõe um tipo específico de reconhecimento prévio porque exige que compreendamos nossos próprios desejos e intenções enquanto parte de nosso *self* carente de articulação; na via contrária, uma tendência à autorreificação, segundo minha interpretação, surge sempre que começamos a esquecer (novamente) essa autoafirmação previamente em curso por concebermos nossos sentimentos psíquicos como objetos a serem meramente observados ou produzidos. (HONNETH, 2018. p. 125-126)

Dessa forma, entender que a formação humana é um processo constante, também passa pela situação de perda, pela aceitação de que os valores sociais se modificam e podem se sustentar em premissas a partir da exclusão e da intolerância legitimadas em uma nova ordem cultural. A percepção dessa realidade amplia a perspectiva da teoria do reconhecimento de Honneth e insere a reflexão com base nas perdas evidenciadas no desequilíbrio da esfera estatal que aborda o direito e o autorrespeito, sendo a mais evidente para a realidade das pessoas privadas de liberdade que compõem o grupo de leitores. Ainda que o desequilíbrio seja no conjunto das esferas, a realidade do sistema carcerário torna visível a perda de parte – ou pelo me-

nos a interrupção temporária – da formação humana, sendo a leitura literária uma oportunidade de recuperação a partir do reconhecimento de sua função (re)humanizadora. E esse potencial da leitura literária possibilita que todos os envolvidos no processo, desde as pessoas privadas de liberdade, suas famílias, passando pelos agentes penitenciários, psicólogos e professores, possam interagir com base nas experiências de leitura e de escrita realizadas para atender às normativas para a remição de pena.

A aceitação de que os valores construídos com base nos ideais civilizatórios possam ser modificados e redefinidos sob outra lógica dialoga com a percepção de Terry Eagleton sobre literatura de que “pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar.” Acrescenta que *Valor* é um termo transitivo, pois “significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 2006, p. 17). Tal entendimento não se preocupa com as obras em si, mas destaca a leitura inserida nessa percepção: a de diálogo com outros contextos sociais e históricos e sua contribuição para o processo formativo individual e coletivo.

A essa reflexão se soma a análise de Jacques Rancière sobre a democracia como um valor supostamente inquestionável a partir do “paradoxo democrático: a democracia, como forma de vida política e social, é o reino do excesso. Esse excesso significa a ruína do governo democrático e, portanto, deve ser reprimido por ele” (RANCIÈRE, 2014, p. 17). Isso demonstra que a cultura e a forma de organização política partem de escolhas e de legitimações mais amplas – muitas dessas decisões tomadas sem a participação da maior parte da sociedade. Ocorre

uma desconfiguração do próprio conceito de democracia para servir aos princípios da opressão, conforme alerta Rancière:

Portanto, numa primeira análise, podemos identificar o princípio do novo discurso antidemocrático. O retrato que ele faz da democracia tem traços que eram atribuídos antigamente ao totalitarismo. Ele passa assim por um processo de desfiguração: como se, tendo se tornado inútil o conceito de totalitarismo, moldado pelas necessidades da Guerra Fria, seus traços pudessem ser decompostos e recompostos para refazer o retrato daquilo que se supunha ser seu contrário, a democracia. (2014, p. 23)

Pensando na leitura literária – seu acesso e condições formativas a partir dela – como um espaço de consolidação da democracia ao mesmo tempo em que se situa como potencial para a propaganda de cunho autoritário, defendemos um cenário em que as discussões se estabeleçam no espaço da dúvida constante, pois a própria democracia pode ser colocada em dúvida, mas a ausência da dúvida torna o espaço democrático inexistente, ou seja, um mundo de certezas carrega o totalitarismo em sua essência.

As leis que regem a vida em sociedade operam em um espaço de judicialização que não garante a justiça em sua plenitude ou, pelo menos, próxima a ela. Esses conflitos entre o que a lei permite e a forma como os indivíduos agem acaba por revelar estruturas de poder mais complicadas. Zygmunt Bauman aprofunda essa reflexão quando aborda o “discurso de ódio” como tensionador da liberdade de expressão da democracia:

E permita-me observar que, a bem da verdade, o “discurso de ódio” é um incidente relativamente raro e marginal entre os motivos para a violação

do direito de expressão. Muito mais comum e potencialmente tão danoso para a liberdade humana – mesmo que de modo oblíquo, e não explícito – são as Ações Judiciais Estratégicas contra a Participação Pública: “Quando as corporações abrem ações judiciais por difamação, negligência ou perturbação contra grupos que militam contra sua atividade.” Essas corporações “possuem muitos recursos e têm tempo à disposição. Elas tendem a reclamar, logo de início, vultuosas indenizações por perdas e danos, às vezes de milhões de dólares... As ações não se destinam a receber indenizações de indivíduos e grupos que tipicamente não têm dinheiro, mas a fazer calar os militantes”. O que me leva, a meu ver, ao ponto crucial que clama por uma atenção particularmente intensa quando a questão é “proteger a sociedade do escritor”. Essa questão tem menos a ver com casos temporalmente/pessoalmente delimitados de conflitos entre bem público e liberdade individual, por mais espetacularmente que esses casos sejam dramatizados pela mídia e por mais que se privilegie o acesso que lhes é concedido à ribalta do cenário público e, portanto, à atenção pública, do que com a erosão subterrânea, sub-reptícia, mitigada e camuflada com lamentável frequência, lenta, gradual e aparentemente inócua e imperceptível para muitos (bem como menosprezada por muitos e muitos mais) da moral pública por ideias potencialmente devastadoras para a coesão social, a tolerância e a solidariedade mútuas, a coabitação civilizada e a aceitação mútua de diferentes modos de ser humano. (2020, p. 28-29)

Ao partirmos desse olhar mais amplo para um contexto de encarceramento podemos perguntar: quantas pessoas pri-



vadas de liberdade estão nessa condição por essa estratégia de dominação social decorrente desse processo judicial? Mesmo quando há um julgamento dentro do processo legal e uma condenação aceitável, é muito comum que o condenado à restrição de liberdade se veja cerceado de toda sua condição de ser social. A reorganização dessas esferas de reconhecimento não ocorre no âmbito do cumprimento de pena, nem no retorno ao convívio social, mas sim durante todo o processo em que não é possível perceber uma interrupção das vivências e experiências do ser. A censura ao comportamento e as limitações ao pensamento e à atividade criativa do escritor que se torna um alvo, ou melhor, eles se tornam alvos: o escritor e seus leitores.

Apenas para mencionar uma coincidência, o romance de Jeferson Tenório, *O avesso da pele*, foi a “Obra do mês” de agosto de 2023 do projeto de remição pela leitura. Esse mesmo livro acabou sendo censurado pelos governos dos estados de Mato Grosso do Sul, Goiás e Paraná em março de 2024, com a justificativa de passagens que abordam relações sexuais e sexualização das personagens. Esse apelo moralista tentou mascarar o verdadeiro intuito: de censurar, por estratégias como a que Bauman já havia alertado, o escritor negro e a sua crítica ao racismo presente na sociedade brasileira. Nenhum dos relatórios de leitura, ainda que realizados por homens maiores de idade, se preocupou com esses aspectos ou os destacou como problemáticos, evidenciando os problemas e as dores vividas pelas personagens antes de qualquer juízo moral.

Nesse aspecto, devemos destacar que os aspectos formativos que decorrem da leitura literária não ocorrem de forma direta, ou seja, precisam passar por um percurso que desestruture uma valorização meramente de caráter utilitário que resulta em uma aplicação de habilidades assimiladas para

a resolução de problemas. A formação e o conhecimento adquiridos mediante a leitura literária não é facilmente identificado ou percebido, pois o leitor quando compreende uma obra acaba por incorporá-la como parte de si, não sendo uma habilidade prática, mas algo que o integra. E, infelizmente, esse é um entendimento que não é claro para muitos professores que acabam por sucumbir aos modelos utilitários com frequência, especialmente quando procuram associar a leitura literária a uma melhora na escrita e no conhecimento gramatical.

No decorrer das ações realizadas, especialmente visando o início das atividades em que o estabelecimento das diretrizes e observação às normas jurídicas se faziam necessárias, foi possível observar alguns dos problemas relacionados com o entendimento do que seria o ideal para as práticas de leitura e de escrita por parte das pessoas privadas de liberdade, evidenciando preconceitos e noções consolidadas do papel do leitor e do educador nesse processo.

O primeiro aspecto identificado foi na proposta do projeto de estabelecer indicações de obras para o grupo de leitores com a intenção de oferecer uma base qualificada de um outro grupo de leitores (os demais integrantes do projeto, professores e acadêmicos dos cursos de Letras da Universidade Federal de Pelotas, bem como outros profissionais que viriam a colaborar com o andamento das atividades de remição e leitura). A partir de uma referência à Nota técnica que permitia às pessoas privadas de liberdade a livre escolha de obras literárias para a realização da leitura e conseqüente relatório no período de 30 dias, houve uma certa restrição às indicações visando obras em comum para o grupo, pois haveria uma limitação – até ilegalidade – ao não deixar em aberto a escolha das obras. Na apresentação desse argumento pautado em uma leitura restrita das

normativas oficiais, não houve uma preocupação com a leitura das obras literárias a ser realizada pela Comissão de Validação de Leitura responsável por validar os relatórios produzidos pelos leitores no presídio, desprezando como parte desse processo as trocas e as responsabilidades de todos os envolvidos.

Além desse aspecto evidenciado durante as reuniões preparatórias para o início das atividades, também foram percebidos outros problemas decorrentes da falta de leituras literárias por parte de alguns participantes do projeto e na ausência de um interesse em realizá-las no período previsto. Preconceitos sobre os leitores, não limitados à realidade carcerária, mas também sobre a condição social e uma suposta defasagem formativa se fizeram presentes em alguns momentos. A privação de liberdade fazia com que esses indivíduos fossem percebidos como incapazes de acessar o conteúdo das obras literárias por parte de muitas pessoas vinculadas direta e indiretamente ao projeto, estabelecendo mais uma separação de forma ilógica, pois esse grupo de leitores no presídio estava, de fato, realizando as leituras e muitas daquelas pessoas apenas tinham uma preocupação desconectada: uma literatura sem leitura, sem função, sem humanidade.

Salientamos, nesse contexto, que um dos papéis mais importantes do professor nessa realidade, portanto, é a de estabelecer os pontos de (re)conexão a partir da leitura literária, reconhecendo as oportunidades no vácuo dos espaços formativos. No que consideramos o fechamento de um ciclo a partir das atividades do projeto, destacamos aspectos positivos que se tornaram visíveis e palpáveis para constar das observações finais deste ensaio. Do ponto de vista do grupo de leitores no presídio, os relatórios apresentaram uma evolução consistente, tanto no aspecto de coesão (correção no uso da norma culta), quanto de coerência (textos articulados, expressando de maneira clara as ideias prin-

cipais decorrentes da leitura das obras e as relações com contextos diversos), somando-se o interesse em discutir as obras nas oportunidades em que os contatos eram permitidos, extrapolando o contexto mais restrito da leitura como atividade individual.

No aspecto externo ao presídio também observamos uma mudança naqueles que se envolveram mais diretamente no projeto, especialmente a partir da produção de conteúdo para a página do Instagram – ferramenta que utilizamos para manter o envolvimento de acadêmicos que não tinham disponibilidade para participar de reuniões de maneira regular, bem como o contato com os vários integrantes no processo de socialização das leituras. A mudança de postura ocorreu no reconhecimento dos leitores no presídio como capazes de refletir e se inserirem enquanto sujeitos nesse processo e, tão significativamente quanto, na percepção de que a leitura não é uma atividade puramente de lazer, mas um trabalho que exige esforço, dedicação e entrega, não sendo algo fácil de ser realizada, especialmente se somada a necessidade de escrita de um relatório.

Os diversos preconceitos que observamos se articulam dentro do processo formativo de futuros professores e na individualização dessas responsabilidades que, muito frequentemente, se diluem em meio a atividades cotidianas em que o senso comum substitui uma preocupação com esse aspecto da cultura e da educação, fazendo com que esses professores não sejam eles também leitores, provocando uma *amnésia formativa* que atinge o conjunto da sociedade. Para argumentarmos a partir de um dos preconceitos mais comuns, que é o da remição de pena a partir de atividades de leitura literária o que, para muitos, seria algo absurdo e contra o desejo de punição absoluta a ser imposta às pessoas privadas de liberdade, salientamos alguns números (dados de abril de 2023) que detalham parte dessa realidade.

Das 1.263 pessoas privadas de liberdade, 777 estão no regime fechado e 486 no regime semiaberto. Os envolvidos em atividades de sócio-educativas contabilizam 57 alunos matriculados no NEEJA (Núcleo Estadual de Educação de Jovens e Adultos); 21 leitores que têm acesso ao pavilhão onde está localizada a biblioteca; 12 leitores que fazem parte do projeto *Remição de Pena através da Prática de Leitura da Universidade Federal de Pelotas*; 10 leitores de um segundo grupo, abrangendo outras galerias com maior restrição. Destacamos, por fim, que o projeto da Universidade Católica de Pelotas desenvolve o projeto *Asas à leitura* que atende 07 monitorados eletronicamente. Podemos observar que se trata de um número inexpressivo se considerarmos a quantidade de indivíduos apenas no Presídio Regional de Pelotas, existindo vários fatores para colaborar com essa realidade, dentre os quais, o pouco interesse das pessoas privadas de liberdade na participação de projetos de leitura, a falta de informação e acesso, apesar do trabalho contínuo dos agentes, psicólogos e assistentes sociais dentro do presídio e de profissionais da educação dentro e fora do espaço prisional, além de toda uma estrutura punitivista que não prioriza os fatores de ressocialização.

Encerramos defendendo que a ruptura com um modelo de educação que fortalece os preconceitos e normaliza um entendimento restrito e limitado sobre a leitura e a consequente (de)formação de sujeitos-leitores se torna uma necessidade e uma urgência, pois a falta desse reconhecimento opera em uma direção contrária à consolidação do projeto humanista, se perdendo em meio a reflexões vazias que visam apagar o outro em sua complexidade.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt; MAZZEO, Ricardo. *O elogio da literatura*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura e outros ensaios*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: \_\_\_\_\_. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HONNETH, Axel. *Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento*. Trad. Rúrion Melo. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

# **13**

As mulheres lorquianas e a luta contra o encarceramento pelo sistema patriarcal: a Noiva, Yerma e Adela

Luciana Ferrari Montemezzo  
Bárbara Loureiro Andretta

A *Trilogia da Terra Espanhola* é composta pelas obras *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La casa de Bernarda Alba* (1936). Salienta-se que, de acordo com Mario González (2013), *La casa de Bernarda Alba* não teria sido pensada por García Lorca para integrar uma trilogia juntamente com *Bodas de sangre* e *Yerma*; os críticos a integraram àquelas duas, nomeando o conjunto de “Trilogia da Terra Espanhola”, devido às afinidades das três peças, visto que as três se referem a camponeses espanhóis e porque, nos três casos, é possível identificar o meio geográfico-cultural como próprio da região da Andaluzia (GONZÁLEZ, 2013). Além disso, as três peças são baseadas em fatos reais.

No que concerne aos temas das obras, pelo menos os principais, que seriam os que garantem à obra lorquiana sua perenidade através do tempo, está muito claro, por exemplo, que o teatro de García Lorca apresenta a luta entre o que Ruiz Ramón (1984) define como princípio de autoridade *versus* princípio de liberdade. O primeiro se refere ao que a coletividade espera do indivíduo, enquanto que o segundo se refere aos desejos íntimos do indivíduo sobre sua própria vida, o que às vezes não está de acordo com as expectativas coletivas.

As três obras estão ambientadas em pequenos povoados da Andaluzia. Embora em nenhum deles haja identificação exata, em todos, o autor coloca pistas importantes. Entretanto, não se pode dizer que García Lorca se baseava na realidade para zombar dos espanhóis, sobretudo das pessoas mais humildes. Ao contrário, fazia isto para denunciar vários temas que ainda hoje são importantes, se não na Espanha, em muitas partes do mundo: a pobreza aliada à estratificação social (rico se casa com rico, pobre se casa com pobre – não há mobilidade social), analfabetismo (que igualmente gera dificuldade de ascensão social), conservadorismo moral e re-



ligioso, falta de conhecimento científico e – o que mais interessa hoje em dia – preconceitos e subjugação das mulheres.

Nas três obras observamos personagens femininas totalmente encarceradas em um sistema patriarcal. Às vezes, os carcereiros são homens da família, mas outras vezes também as mulheres exercem este papel. Não percebem que elas mesmas poderiam estar naquele lugar, na mesma condição de oprimida que aquelas mulheres das quais não se compadecem. Neste sentido, as mulheres lorquianas seguem sendo vigentes.

## 1. A Noiva: a mulher que fugia dos padrões

*Bodas de sangre* parte de um acontecimento real: um casamento que acaba em tragédia, em Níjar, povoado da província de Almeria, próximo a Granada. Segundo o próprio García Lorca, a pesquisa para escrever a tragédia teria iniciado em 1928, quando Federico começou a acompanhar as notícias do crime nos jornais.

Quatro anos antes da publicação da obra, uma notícia publicada no jornal ABC, de Madrid chamou a atenção de García Lorca. Tal notícia tratava de um misterioso assassinato cometido na véspera de um casamento. Lorca já havia proclamado algumas vezes que suas obras eram inspiradas em fatos reais, mas no caso de *Bodas de sangre* não resta dúvidas de que o poeta, assim como muitos espanhóis, acompanhou o caso do assassinato em Níjar (GIBSON, 1989). A edição do dia 25 de julho de 1928 do jornal ABC trazia a seguinte notícia:

### **Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas**

Almería, 24, I tarde. En las inmediaciones de un cortijo de Níjar se ha perpetrado

do un crimen en circunstancias misteriosas. Para la mañana de ayer se había concertado la boda de una hija del cortijero, joven de veinte años. [...]

Detenida la novia, manifestó que había huido en unión de su primo para burlar al novio. [...] (ABC, 25 de julio de 1928, p. 22<sup>1</sup>)

Gibson (1989) destaca que a notícia sobre o assassinato de Montes Cañadas<sup>2</sup> foi destaque também em outros jornais espanhóis. Além do ABC de Madrid, a notícia teria sido destaque também no jornal *Heraldo de Madrid*, um dos jornais prediletos de García Lorca. O dramaturgo teria, de acordo com Gibson (1989), não apenas acessado a primeira reportagem como também acompanhado os relatos do crime e a subsequente investigação judicial, publicados em seis dias seguidos no jornal *Heraldo de Madrid* (GIBSON, 1989).

Segundo as investigações de Gibson (1989), a jovem que inspirou a Noiva para a peça *Bodas de sangre* seria Francisca Cañadas Morales, uma moça com cerca de vinte anos à época, que vivia apenas com seu pai em uma fazenda nos arredores de Níjar, visto que sua mãe já era falecida (GIBSON, 1989).

Na peça lorquiana, a Noiva é a protagonista de *Bodas de Sangre* e vai casar-se com o Noivo. Ambos são filhos de famílias endinheiradas, que têm muita terra. O acordo de casamento é feito entre a o Pai da Noiva e a Mãe do Noivo. O Pai decla-

---

1 ABC. Miércoles. 25 de julio de 1928. Edición de la mañana, p. 22.

2 Deve-se salientar que há uma diferença na grafia do nome de Montes Cañadas. O jornal ABC de Madrid grafa o nome do jovem como “Montes Cañada”, enquanto que o historiador Ian Gibson (1989) o grafa como “Montes Cañadas”. Para fins de padronização, esse trabalho utilizará a grafia adotada por Gibson, exceto em casos de citações diretas.

ra tristeza por não poder juntar as duas propriedades porque no meio há *una huertilla* que não querem vender-lhe. O casal apenas concorda com o que mais parece um bom negócio para todos. À medida que o tempo passa, o leitor vai se inteirando que os planos não são simples como parecem. Antes de conhecer o Noivo, a Noiva esteve apaixonada por Leonardo, mas não pôde casar-se com ele porque seu pai não permitiu. Leonardo, então, casou-se com outra. Entretanto, Leonardo e a Noiva não se esqueceram e após o casamento haver sido formalizado, na hora da festa, ambos fogem, provocando grande alvoroço entre os presentes.

A Mãe do Noivo, então, ordena às pessoas que vão atrás dos dois, porque com eles vai junto a honra da família. O mesmo faz o Pai da Noiva, tentando defender a honra de sua filha. Começa, então, uma caçada digna de cinema, com muitos diálogos poéticos, jogos de luzes e sombras e, inclusive, a aparição de uma lua má: totalmente diferente da lua romântica, que protege a todos os amantes, esta os delata e os ilumina para que sejam capturados.

González (2013) chama atenção para o fato de García Lorca ter apontado para a motivação econômica por trás dos fatos, superando a simples exposição de um “drama de honra”: o autor não coloca apenas o tema da traição, mas a luta interior da noiva dividida entre sua função social e seu desejo. Além disso, nomeia o raptor, colocando-o como oponente às convenções sociais. Dessa forma, a morte de ambos, do Noivo e de Leonardo, atinge a totalidade das personagens da peça.

Em *Bodas de sangre*, a lua aparece personificada na figura de um lenhador – “*La LUNA es un leñador*” (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 1159), recebendo características de delatora. Quando ganha voz, questiona quem se oculta e determina que estes não poderão escapar. Além de representar, na maioria das vezes, o feminino, também pode representar a morte,

uma vez que, ligada à paisagem noturna, evoca uma multiplicidade de sentimentos, como a tristeza e a melancolia. Nesse sentido, na poética lorquiana, a lua tem um sentido diferente do tradicional, pois para os poetas das décadas de 1920-30 a lua tinha um caráter essencialmente romântico. García Lorca atribui-lhe, por outro lado, um caráter maléfico. Para ele, a lua tem um poder fatídico de mistério sobre a vida e sobre a morte, representando, de maneira simbólica, a morte, como ocorre no poema “*La luna y la muerte*” (ARANGO, 1998a). Também pode aparecer como um elemento de fascinação, como algo encantador, mas que na realidade é fúnebre, como ocorre em “*Romance de la luna luna*” (ARANGO, 1998b).

A lua aparece para iluminar a noite, permitindo que o Noivo encontre Leonardo. Esse encontro leva ambos à morte. Assim, exerce um papel de delatora, ao iluminar a noite e permitir o encontro dos jovens rivais e auxiliar na luta entre ambos. O astro é o olho que tudo vê e, assim, ao tudo ver e tudo saber, tem o poder sobre a vida e a morte.

Na cena final, a Mãe e a Noiva travam um severo diálogo. A Noiva tenta dar uma explicação à Mãe:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. [...] Yo no quería, ¡óyelo bien! [...] ¡Tu hijo era mi fin, y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de amor, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y to-

dos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (GARCÍA LORCA, 1955a, p. 1179)

A Mãe não aceita as explicações da Noiva, e termina como iniciou: maldizendo as facas, que são tão pequenas mas que podem fazer sangrar um homem até a morte.

MADRE

Vecinas: con un cuchillo,  
con un cuchillito,  
en un día señalado, entre las dos y las tres,  
se mataron dos hombres del amor.  
Con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano,  
pero que penetra fino  
por las carnes asombradas  
y que se para en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito. (GARCÍA LORCA, 1955a,  
p. 1181-1182)

Analisando brevemente a peça, seria possível dizer que a Mãe compartilha o protagonismo com a Noiva. Não obstante, interessa-nos mais, neste contexto, as mulheres que tentam libertar-se das regras do patriarcado e lutam por liberdade, como faz a Noiva. A Mãe, por sua vez, declara conformidade com o sistema patriarcal desde o início da obra. Com a morte dos homens, as mulheres estão destinadas à solidão e ao espaço privado de suas casas, ficar vivas e solitárias. Sobreviver é a condenação.

Em uma entrevista ao jornal *El mercantil valenciano*<sup>3</sup> (1935), García Lorca declarou que sua obra teatral tem dois

---

3 *El Mercantil Valenciano*, do dia 15 de novembro de 1935.

planos. O primeiro, plano natural, é dado ao leitor comum. O segundo, vertente do poeta, é dado aos leitores mais especializados. Se considerarmos tal declaração e a relacionarmos com o que diz o Pai da Noiva sobre a *huertilla* (anteriormente mencionada) entre as propriedades: poderíamos pensar que se trata das terras de Leonardo? Se for assim, podemos identificar um tema de discussão política muito em voga na Espanha republicana: a reforma agrária, que promoveria a distribuição justa de terras e garantiria mobilidade social. Mas, esta é uma leitura latente, não é algo que se pode observar colocado em cena ou em uma primeira leitura da obra. Sendo assim, devemos dar mais atenção a alguns pormenores que podem representar mais do que meros detalhes:

É importante pensar, por exemplo, que os nomes próprios, nas obras lorquianas, não são escolhidos aleatoriamente. Assim, chama atenção, em *Bodas de Sangre*, o fato de que apenas a personagem Leonardo tem nome próprio. A que se atribui isso? Que significa o nome Leonardo? Sua origem germânica remete a Leonhard (homem bonito e forte) e chega ao espanhol por meio do italiano, Leonardo. Nesta língua, se aproxima poeticamente de “nardo”, uma flor muito comum e delicada, ampliando sua significação e caracterizando a personagem, ao mesmo tempo, com força e doçura. Além disso, pode-se acrescentar que o nome contém o verbo *enardecer*, que significa fazer algo com paixão. Por outro lado: que significa, neste contexto, não ter nome próprio?

Retomando o exposto por Ruiz Ramón (1984), pode-se dizer que as personagens sem nome próprio simplesmente cumprem seu papel social, tentando não se desviarem do que lhes impõe a coletividade. Leonardo, então, é a personagem que move a estrutura da obra e, por conseguinte, a suposta tranquilidade da sociedade em que vivem as personagens. González (2013) entende que Leonardo, especialmente por

ser o único nomeado na peça, é portador de individualidade, sendo o único capaz de não ser uma função. Assim, a personagem de Leonardo é a porta-voz da individualidade ante a anulação dos indivíduos. A Noiva, por sua vez, é uma personagem essencialmente conflitiva, sendo a única que transita entre os campos antagônico e protagônico, com igual força, em todas as sequências da obra, conforme salienta González (2013). A Noiva, ainda que tente se adaptar à vida social e às expectativas familiares, não tem forças para casar-se sem amor.

Ela é uma menina jovem que, a princípio, parece estar submetida aos desígnios de seu pai, pois lhe deve obediência e aceita casar-se com o Noivo. Não obstante, ao longo da obra, começa a deixar pistas que demonstram sua inconformidade diante da situação. Não demonstra felicidade diante dos presentes que recebe do Noivo e fica muito nervosa quando Leonardo vem a cavalo contar que comparecerá à cerimônia de seu casamento. No início da obra, a Mãe do Noivo declara não gostar de sua futura nora porque não gostava de sua falecida mãe. Tenta se explicar ao filho, mas este não a deixa falar. Tenta dizer que a mãe da Noiva vivia de maneira muito diferente de como eles vivem. A descrição da decoração da casa da Noiva, quando é feito o pedido da mão, dá a ideia de que sua mãe poderia ser cigana e, portanto, teria vivido de maneira diferente das demais mulheres do povoado. Ademais, a Mãe diz que a menina teve um namorado antes, Leonardo, da família dos Félix, a mesma família que assassinou seu marido e seu filho mais velho. Ou seja, além de nome, Leonardo tinha sobrenome, o que o torna mais singular ainda.

Por mais que tente integrar-se à sociedade tradicional, a Noiva não resiste a seus instintos e segue Leonardo após seu casamento. Neste caso, García Lorca destaca que a relação de amor e desejo é mais forte que a instituição casamen-

to, sobretudo quando se define como um acordo econômico.

Observamos que os leitores e leitoras de *Bodas de Sangre* do século XXI seguramente percebem o ambiente patriarcal a que as mulheres estavam submetidas de maneira bestial: eram tratadas como meros objetos e o casamento era a oportunidade para obter ganhos a partir de suas existências. Passavam da mão do pai à do marido, sem direito de voz. Entretanto, a Noiva escapa desta condição, nega-se a casar-se com o homem que não ama, mesmo que isso signifique morrer ou viver como morta.

## **2. Yerma: o encarceramento de um casamento sem filhos**

Yerma, a protagonista da obra homônima, é uma mulher jovem que está casada com Juan. Segundo ela mesma declara, aceitou o casamento decidido por seu pai unicamente pelo desejo de ser mãe. O tempo passa e ela começa a perceber que os filhos não chegam, ao contrário do que acontece com as mulheres que se casaram na mesma época que ela, ou logo em seguida. Yerma, contudo, segue “seca” (em suas próprias palavras). Juan, por sua vez, não parece preocupado em deixar descendência, a ele importa apenas produzir riqueza. Como vivem em uma terra seca, ele deve passar toda a madrugada regando suas terras, pois esta é a hora em que tem água disponível para sua propriedade.

Yerma é uma personagem marcada por contradições: desde cedo, viveu com seu pai, um homem que semeava filhos pelas redondezas. Contudo, para a filha, não escolheu um homem que a atraísse, mas o que tinha mais rebanhos para juntar às suas propriedades; lhe deram a incumbência de ser



fecunda, e a chamaram de Yerma<sup>4</sup>; permitiram que corresse pelos campos, mas lhe proibiram a palavra (DEGOY, 1999).

Nesse contexto, Degoy (1999) defende que os homens sempre calaram Yerma, o primeiro foi seu pai, que não questionou com quem ela queria casar-se. Após o casamento, Juan a calou, pois não desejava e não aceitava que ela o buscasse, e por fim está Víctor, que opta por cumprir o seu dever e não a escuta, porque ela é a mulher de outro. Víctor, assim como os outros homens, cala Yerma, recusando-se a ouvir o seu ‘grito’ e a tomar conhecimento de que ele é o homem destinado a fecundá-la (DEGOY, 1999). Esse grito de Yerma, que comunica a Juan que ele é o homem destinado a fecundá-la, tampouco é ouvido pela própria Yerma, conforme destaca Degoy (1999), porém, quando na companhia de Víctor, ela crê ouvir um bebê chorar:

Yerma (*temblando*): ¿Oyes?

Víctor: ¿Qué?

Yerma: ¿No sientes llorar?

Víctor (*escuchando*): No.

Yerma: Me había parecido que lloraba un niño.

Víctor: ¿Sí?

Yerma: Muy cerca. Y lloraba como ahogado.

[...]

Víctor: No oigo nada.

Yerma: Serán ilusiones mías. (GARCÍA LORCA, 1955b, p. 1208)

Conforme destaca González (2013), *Yerma*, assim como as outras obras de García Lorca, é rica em simbologias. A base

---

4 A Real Academia Española define o vocábulo yermo(a) como inabitado, não cultivado. Definição disponível em: <<https://dle.rae.es/?id=-cB4lphp>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

do conflito dessa peça é a necessidade de fecundação e, dessa forma, o símbolo maior da fecundação desejada é a água, de maneira que a carência de água ou a água detida simbolizam, aqui, a esterilidade. No trecho citado, Yerma compara a voz de Víctor a “*un chorro de agua que te llena toda la boca*” (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1206), mas alega que Juan “*Tiene un carácter seco*” (GARCÍA LORCA, 1955g, p. 1207). Fica evidente, neste trecho, a dicotomia entre *água* – *secura*, de maneira que há uma relação clara entre a água e o homem que, na visão de Yerma (e apesar de ela não declarar explicitamente) poderia fecundá-la, em comparação a Juan, adjetivado como homem de caráter seco.

Yerma não está de acordo com as ausências de Juan e enquanto passa o tempo solitária vai se tornando como *una flor marchita*, segundo suas palavras. Então, sai pelo povoado em busca de água. Isso incomoda seu marido, que traz suas irmãs para vigiarem sua esposa. Antes, as cunhadas cuidavam da igreja, mas agora se dedicam a Yerma, para que não exponha a honra da família ante o povoado.

No interior da protagonista vai crescendo a angústia por estar encarcerada e a frustração diante da maternidade frustrada. Ela busca soluções caseiras que supostamente vão trazer fertilidade e conversa com pessoas mais velhas que, segundo sua maneira de ver a vida, podem lhe dar algumas explicações. Uma delas é a Velha 1ª:

YERMA (*Bajando la voz.*)

Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy seca? [...] Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos. por qué estoy seca  
VIEJA 1ª.

¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el

agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha un caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. [...]

YERMA

¿Por qué? [...]

VIEJA 1ª.

Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

[...]

YERMA

Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y lo acepté. Con alegría. [...] Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé... en los hijos...

VIEJA 1ª.

Todo lo contrario que yo. [...]. (GARCÍA LORCA, 1955b, p. 1198-1200)

Yerma segue sem entender o que acontece com ela. Obsessiva pela ideia de ter um filho, a protagonista procura uma procissão cujo milagre alegado é dar fertilidade às mulheres estéreis.

A procissão aludida por García Lorca se chama *Procesión del Cristo de Paño* e acontece em Moclín, um povoado próximo a Granada, todo o dia 05 de outubro, desde o século XVII até hoje. Trata-se, portanto, de uma referência real. Segundo Ruiz (2019):

El Cristo del Paño en una tradición centenaria que ya captó antaño la atención de Federico García Lorca, que se inspiró en esta peregrinación para escribir las escenas finales de su obra Yerma. [...] El poeta ya dibujó en 1934 ese escenario “alrededor de una ermita, en plena montaña” al que acudían los romeros “a pedir hijos al santo”, y que hoy ha vuelto a concentrar a miles de creyentes<sup>5</sup>.

---

5 <<https://www.lavanguardia.com/vida/20191005/47813101258/el-cristo-de-moclin-el-pano-de-lagrimas-y-esperanza-de-miles-de-devotos.html>>.

Na romaria, os romeiros reverenciavam uma imagem de Jesus carregando a cruz, estampada em um pano. A essa imagem era atribuído o poder de curar a esterilidade feminina. Entretanto, tudo indica que os ‘milagres’ que ocorriam no que se refere à fertilização das mulheres estavam muito mais relacionadas às festas ao ar livre, nas quais, as mulheres férteis de maridos estéreis acabavam sendo fecundadas por outros ‘romeiros’, que compareciam à romaria sabidamente com essa intenção (GONZÁLEZ, 2013). Ademais, ainda no quadro em questão, há a Dança do Macho e da Fêmea, que segundo Ricardo Doménech (2008), é uma descoberta ritual, cênica, de grande beleza. Nesta dança, o gentio, o ruído de guizos e colares, os movimentos das moças com largas fitas, preparam para o aparecimento dos bailarinos mascarados: o Macho, que empunha um corno de touro e a Fêmea, que agita um colar com grandes guizos. De acordo com Francisco García Lorca (1980), esta dança originou-se no norte da Espanha, provavelmente nas Astúrias.

A referência à procissão tornaria García Lorca um dos principais alvos dos conservadores espanhóis. E, mais do que isso, converteria o autor em um dos primeiros a ser eliminado pelos fascistas de Granada, apenas um mês depois do início da Guerra da Espanha (1936-39).<sup>6</sup> Porque ali, outra vez, da boca da Velha, Yerma escuta:

VIEJA.

Quando te vi en la romería me dio un vuelco al corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer

---

6 De acordo com Gibson (1998, p. 336), em um detalhado estudo sobre a estreia de Yerma, em Madri, no dia 29 de dezembro de 1934, a imprensa não foi unânime em relação à obra. Os periódicos de direita a consideraram inadequada e ofensiva, enquanto a imprensa liberal a acolheu com entusiasmo.

hombres nuevos. Y el santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita, esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. (GARCÍA LORCA, 1955b, p. 1255)

Entretanto, Yerma rechaça a proposta que a Velha lhe faz, respondendo que, por honra e casta, não pode ter filhos com outro homem além de seu marido. Juan, que estava escutando a conversa, intervém e pela primeira vez demonstra ter desejo pela sua mulher. Mas ela, após tanto sofrimento emocional, já não pode suportar seu fardo. No ato final, transfere suas penas a Juan, estrangulando-o até a morte. Ao estrangular o marido, seu grito é ouvido: “¡No os acerqueis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!” (GARCÍA LORCA, 1955, p. 1260). Neste sentido, assim como a Noiva, Yerma é uma personagem que tem um final aberto. Vai perdendo a razão aos poucos, até que, ao enfrentar-se com Juan e sua verdade, assassina o marido. Uma vez mais, sobreviver é o castigo.

### **3. Adela: o suicídio como fuga do encarceramento**

*La casa de Bernarda Alba* é a última obra escrita por García Lorca. O autor nunca chegou a vê-la nos palcos, pois foi morto apenas um mês após terminá-la. Censurada pelo franquismo (1939-1975), sua estreia aconteceu em 1945, em Buenos Aires. Na Espanha, estreou somente em 1950.

Mario González (2013) destaca que, já no título da peça, o autor evidencia que a casa é o espaço em que o drama se desenvolverá e chama a atenção para quem controla esse espaço. *A casa* é exclusivamente de Bernarda Alba, pois é ela quem tudo controla. A casa, então, é o maior símbolo da peça: no sentido

simbólico, é uma metonímia da sociedade, espanhola ou não, e tem, nas mulheres que a habitam, a representação de quaisquer indivíduos, tanto os reprimidos quanto os repressores (GONZÁLEZ, 2013). Desta realidade, o dramaturgo tomou o sobrenome da família e os nomes de Adela e Pepe (GONZÁLEZ, 2013).

Adela é a filha mais nova de Bernarda Alba, uma mãe que, devido a um luto forçado, quer manter suas cinco filhas dentro de casa ao longo de oito anos. No início da obra, o leitor é informado de que o luto se deve à morte do segundo marido de Bernarda Alba, Antonio Maria Benavides. Além das filhas, Bernarda vive com sua mãe, María Josefa, considerada louca, a Criada e Poncia, a governanta. Assim como ocorre em *Bodas de Sangre*, em que se pode pensar que a Mãe do Noivo e a Noiva compartilham o protagonismo, porém a Noiva rompe com os padrões patriarcais enquanto a Mãe do Noivo compactua com estes padrões, o mesmo ocorre em *La casa de Bernarda Alba*. Tanto Bernarda como Adela são importantes, embora antagônicas. Bernarda compactua e reproduz os padrões patriarcais, enquanto Adela luta – literalmente até a morte – tentando romper estes padrões. Segundo Mario González (2013) Adela é uma das personagens mais marcantes criadas por García Lorca. Equivale, como personagem, a Bernarda Alba, funcionando como sua antítese.

A obra, assim como as outras duas anteriormente abordadas, tem algumas origens factuais. A família de García Lorca vivia em Valderrubio, povoado granadino, quando Federico era jovem. Do outro lado da rua, vivia a família Alba, cuja matriarca, Frasquita, tinha fama de ser muito dura. O pátio da casa dos Alba era adjacente com o pátio dos primos de Federico que, dali, por meio de um poço seco, podia escutar algumas conversas. O demais, como já sabemos, é ficcional. Entretanto, ao ler a obra para sua mãe, ela lhe aconselhou que mudas-

se o sobrenome da família, para não ter problemas com os vizinhos. Segundo Gibson (1998, p. 439), talvez Lorca o tivesse feito. Mas, infelizmente, não teve tempo para isso. García Lorca morreu um mês após ler a obra a seus amigos, em Madri.

Tudo começa porque o luto – uma tradição da família – é mal visto pelas filhas, que são jovens e desejam viver plenamente. A Adela, sobretudo, esta imposição parece absurda, não apenas pelo tempo que perderá de vida em sociedade, mas também porque deseja usar um vestido verde que fez para seu aniversário:

MARTIRIO:

¿Y Adela?

MAGDALENA:

¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces: “¡Gallinas! ¡Gallinas, miradme!” ¡Me he tenido que reír! (GARCÍA LORCA, 1955c, p. 1372)

Apesar da aparente empatia das irmãs em relação a Adela, no interior da casa está se armando uma silenciosa rebelião. Angustias (39 anos) e Adela (20 anos) desejam casar-se com Pepe el Romano, um homem que vem de madrugada às janelas das duas irmãs. Entretanto, Pepe não consta no *dramatis personae*, ou seja, não é uma personagem, é mencionado pelos demais, mas nunca aparece em cena.

Angustias, a filha mais velha, é fruto do primeiro casamento de Bernarda e recebeu uma significativa herança, que garante a boa condição econômica da família. As demais são fruto do casamento de Bernarda com Antonio Maria Benavides, que morre no início do drama. Ainda que ame Adela, Pepe vai se casar com Angustias. Adela não está de acordo com a infelicidade que a cerca. Poncia a aconselha:

PONCIA

No seas como los niños chicos. ¡Deja en paz a tu hermana, y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas! (ADELA *llora.*) además, ¿quién dice que no te puedes casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Esa no resiste al primer parto. [...]. (GARCÍA LORCA, 1955c, p. 1391)

O que Poncia propõe a Adela pode parecer, atualmente, um total descaso para com a outra, em algo que poderíamos definir como anti-sororidade<sup>7</sup>. Além das convenções sociais e do aspecto econômico, que declaradamente engendram os três casamentos da trilogia, o argumento de Poncia destaca a submissão das mulheres. De um lado, a que tem dinheiro, embora seja feia e velha para os parâmetros da época e a que é pobre, saudável e bonita. Não há irmandade nesta disputa. Ambas desejam casar-se com Pepe. Angustias o quer para livrar-se da opressão materna enquanto Adela o deseja por declarado amor. Há indícios também de que Adela esteja grávida de Pepe.

Mas esta não é a única disputa no interior da casa, que arquitetonicamente se parece a uma prisão. Bernarda também encarcera sua mãe, Maria Josefa, porque a considera louca e tem vergonha do que os vizinhos possam dizer dela. Maria Josefa é uma personagem que, assim como Adela, desafia a autoridade de Bernarda Alba. É descrita como louca, pois se atreve a con-

---

7 Suely Gomes da Costa (2004) enfatiza que os movimentos feministas criaram e propagaram, como expressão de sua identidade, a noção de *sororidade*, ou de irmandade. Essa ideia corresponde à força de unificação das mulheres, admitidas como iguais em sua biologia, aglutinadora de energias em uma luta comum contra a desigualdade em relação aos homens (COSTA, 2004).



testar. Degoy (1999) entende que a personagem é, ao mesmo tempo, poética e demente, alguém que ninguém escuta, mas que sempre tem razão. Sob esse aspecto, Maria Josefa poderia ser a voz do autor, visto que, com essa personagem, García Lorca evidencia que, na Espanha daquele período, quem fala de amor, ternura e simplicidade é considerado louco ou condenado a viver preso (DEGOY, 1999). Ademais, ao se enfeitar e manifestar seu desejo de casar-se, representa a negação da maioria das filhas de Bernarda, que estão sempre vestidas de preto, são submissas à mãe e ocultam seus desejos. Devido às suas falas e atitudes, Maria Josefa é excluída do convívio familiar, pois seu comportamento viola as normas prescritas por Bernarda Alba (GONZÁLEZ, 2013).

O senso de superioridade de Bernarda a cega para os problemas reais. Quando Poncia tenta advertir-lhe, faz pouco caso e manda que se cale. Poncia, além de governanta, acumula as funções de escrava, cúmplice, informante e conselheira. Uma de suas funções principais é informar Bernarda sobre o que acontece fora da casa. Sua função, portanto, é muito importante na peça, pois ela é a única personagem que parece saber o que realmente está acontecendo no espaço da casa de Bernarda Alba, em relação à rivalidade das irmãs pelo amor de Pepe. É por meio dela que o espectador acompanha o que não vê, ou seja, ela permite que o este esteja sempre um passo à frente dos fatos. Além disso, Poncia sente-se presa a Bernarda, que a teria resgatado de um passado humilhante em troca dos seus serviços (GONZÁLEZ, 2013).

A primeira e última palavras que Bernarda diz em cena é “¡Silencio!”. Chama a atenção que, ao longo do drama, a matriarca se apoia em um *bastón*. Entretanto, após um enfrentamento com Adela, ela o rompe, dizendo: *Esto hago con la vara de la dominadora*. Há diferenças claras entre os dois

vocábulos. O primeiro corresponde ao que conhecemos popularmente como *muleta*, enquanto o segundo se refere a outro objeto que também dá apoio a pessoas, mas, neste caso, a membros da realeza, o que corresponde a *cetno*. Então, quando Adela rompe a *vara* de sua mãe, estabelece-se uma clara referência ao sistema patriarcal da Espanha conservadora.

Quando Bernarda Alba fica sabendo da tormenta armada no interior de sua casa, sai na escuridão, com uma escopeta em busca de Pepe. Adela, inconformada, suicida-se logo após ouvir tiros e Martirio anunciar que a mãe teria matado Pepe, mesmo sem que ninguém tenha certeza de tais informações. Morre sem saber que Bernarda não conseguiu de fato matá-lo. Degoy (1999) defende que Martirio é a mais complexa das irmãs, sendo, no entendimento dessa pesquisadora, a filha que mais se assemelha a Bernarda Alba. Ela conhece perfeitamente sua mãe e sabe que seu poder depende da submissão dos demais.

Retoma-se, nesse contexto, o que Foucault (2005) assevera sobre a dominação dos corpos, uma vez que os corpos que habitavam a casa de Bernarda Alba estavam sob constante vigilância e dominação de Bernarda. Em *Vigiar e punir*, Foucault (2005) explica que as prisões, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicam certas medidas de sofrimento físico, como complementos punitivos referentes ao corpo e destaca que, sob o nome de crimes e delitos julgam-se também as paixões, os instintos, assim como enfermidades, inaptações ou até mesmo, efeitos de ambiente. Pensando-se no caso da peça lorquina, pode-se entender que as filhas e a mãe de Bernarda Alba eram constantemente punidas por Bernarda em função de suas paixões e de seus instintos e, sendo assim, tais punições aconteciam sob a forma de privação sexual e o impedimento de sair de casa, ou seja, complementos punitivos referentes ao corpo.

Mesmo os métodos mais “suaves”, como trancar ou corrigir, sempre são aplicados *sobre os corpos*, com vistas ao controle de suas forças, sua utilidade, docilidade e submissão. Sendo assim, todos os corpos estão diretamente mergulhados em um campo político, de forma que as relações de poder têm alcance imediato sobre eles: investem, marcam, dirigem, sujeitam a trabalhos, obrigam a cerimônias e, dessa maneira, os corpos apenas são considerados úteis se são, ao mesmo tempo, *produtivos e submissos* (FOUCAULT, 2005). Em se tratando da peça de García Lorca, pode-se pensar na casa de Bernarda Alba como um campo político, no qual a matriarca exercia seu poder sobre os corpos que ali habitavam. Nesse contexto, o suicídio de Adela e o enlouquecimento de Maria Josefa podem estar relacionados ao fato de serem os únicos corpos da família que não se docilizaram, não foram submetidos às relações de poder estabelecidas dentro daquele campo político. Assim, não eram mais corpos úteis, uma vez que não estavam submissos.

#### **4. O que têm em comum as três personagens?**

Segundo assevera Susana Degoy (1999), a Noiva, Yerma e Adela podem ser identificadas como uma personagem única: a mulher que transgride as normas religiosas e sociais em sua relação com o homem. Considerando tanto o posicionamento de García Lorca em sua entrevista para o *El Mercantil Valenciano*<sup>8</sup> quanto o entendimento de Degoy (1999) acerca das protagonistas da *Trilogia da Terra Espanhola*, pode-se

---

8 *El Mercantil Valenciano*, do dia 15 de novembro de 1935.

pensar que a referência feita por García Lorca a *Yerma*<sup>9</sup> e os dois tipos de natureza, a natureza mãe e irmã, que sustenta os seres humanos e a natureza inimiga, que atropela as criaturas que não vivem conforme suas leis, pode ser também aplicado às outras duas peças. Em *Bodas de Sangre*, a Lua, como elemento da natureza que simbolizava a morte, parecia ter uma nítida relação com a *natureza inimiga*, comprometida com a punição das pessoas que não agiam de acordo com suas leis. O mesmo ocorre em *La casa de Bernarda Alba*. As mulheres que transgrediam as normas sociais e religiosas impostas pela sociedade também sofrem alguma punição, como a loucura, ou com a morte, como ocorre com Maria Josefa e Adela. Neste caso, pode-se pensar que esta pode ser tanto uma punição como uma forma de escapar do ambiente opressor em que estão forçosamente inseridas. Entretanto, por mais que seja um escape, também não deixa de ser também uma punição, visto que, para escapar de tal ambiente repressor, a avó precisou perder a sua sanidade mental e Adela, para conseguir escapar, também pagou com a própria vida, no auge de sua juventude.

Mesmo que os três finais fiquem em aberto, provocando a reflexão do leitor/ público, pode-se observar que a Noiva fica sozinha, em uma espécie de morte em vida, por causa do mútuo assassinato de Leonardo e o Noivo, supostamente provocado por ela. Já em *Yerma*, a morte de Juan significa a morte do próprio futuro da protagonista, causada especificamente por um processo lento de loucura que se desenvolveu ao longo da obra. Finalmente, em *La casa*

---

9 A entrevista que García Lorca concedeu ao jornal *El Mercantil Valenciano*, em 15 de novembro de 1935, foi republicada pelo jornal *El País*, no dia 04 de março de 1987: <[https://elpais.com/diario/1987/03/04/cultura/541810806\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/03/04/cultura/541810806_850215.html)>.

*de Bernarda Alba*, o suicídio de Adela não apenas significa o desejo de seguir Pepe – a quem supõe morto – mas também o medo de afrontar uma mãe que atua segundo as regras do patriarcado, convertendo-se em verdadeira carcereira.

Os temas profundos e sensíveis que projeta García Lorca em seus textos escritos em 1933, 1934 e 1936, respectivamente, são ainda hoje motivo de reflexão. A violência contra as mulheres, seja ela simbólica ou real, ainda hoje é uma preocupação social na maioria dos países do mundo. Por isso, a leitura e as montagens das três peças seguem vigentes e dignas de reflexão.

## Referências

ARANGO, Manuel Antonio. La luna. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998a. p. 58. \_\_\_\_\_. La luna en el *Romancero gitano*. In: ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998b. p. 59.

COSTA, Suely Gomes. *Movimentos feministas, feminismos*. Estudos feministas. Florianópolis, n. 12, [N. E.], 2004. p. 23-36.

DEGOY, Susana. *En el más oscuro del pozo: Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Ediciones Miguel Sánchez, C. B., 1999.

DOMÉNECH, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955a, p. 1081-1182. \_\_\_\_\_. *Yerma*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955b, p. 1183-1260. \_\_\_\_\_. *La casa de Bernarda Alba*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955c, p. 1349-1442.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. São Paulo: Globo, 1989. \_\_\_\_\_. *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Barcelona: Crítica, 1998.

GONZÁLEZ, Mario. *Trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca*. EDUSP: São Paulo, 2013.

RUIZ RAMÓN, Francisco. García Lorca (1898-1936) y su universo dramático. In: RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español – siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1984. p. 173-209.

# **14**

Literatura, imprensa e música popular  
no Rio Grande do Sul e a Ditadura  
Militar

Lizandro Carlos Calegari



## 1. Introdução

A história do Brasil é caracterizada por uma série de ações violentas e coercitivas. A exemplo de episódios como o processo colonizatório português, a dizimação indígena, o tráfico negreiro e o Estado Novo, só para citar alguns, a Ditadura Militar foi mais um acontecimento que abalou as estruturas da sociedade brasileira. Instaurado oficialmente em 1964, ocasião em que o país passaria a contar com práticas intoleráveis de poder e com legislações que davam suporte à repressão e ao autoritarismo que marcariam o período, o regime se encerraria aproximadamente duas décadas depois, em 1985, deixando traumas profundos em suas vítimas e em todos aqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram envolvidos com os acontecimentos que foram decisivos para a definição de rumos da nação.

O regime militar iniciado na década de 1960 não surgiu arbitrariamente. Ele teve suas bases em uma política deficitária de governos precedentes e nos próprios déficits do Estado Novo (1937-1945), durante o mandato de Getúlio Vargas. Nesse período, o país foi palco de uma série de transformações econômicas e sociais que desagradaram à população e contribuíram para dissidências internas entre governantes e presidentes. O Brasil avançou em alguns aspectos, principalmente no setor industrial e energético, mas assistiu, ao mesmo tempo, à inflação descontrolada, ao aumento de preços, a revoltas estudantis e a greves generalizadas de operários e de camponeses. Frente ao caos e com pretexto de salvar o Brasil de uma pretensa invasão comunista, instalou-se o regime ditatorial, autoritário, repressivo e militar, em 1.º de abril de 1964 (DREIFUSS, 1981; BERG, 2002).

A vida econômica, política, social e cultural do país, nos anos que se seguiram a 1964, foi marcada pela militarização do Estado. Particularmente em relação ao Rio Grande do

Sul, Enrique Serra Padrós e Ananda Simões Fernandes (2009) observam que essa porção do país viveu a ditadura como os demais Estados da federação e estava inserida na mesma dinâmica governamental e repressiva. Com isso, concluem eles, “é impensável tratar seu estudo como uma ‘história regional’” (p. 34). Os autores salientam ainda que os movimentos de repressão e os de resistência que surgiram no Estado fazem parte tanto da história recente do Brasil quanto da do Cone Sul, visto que essa fatia do território nacional faz fronteira com Uruguai e Argentina, países esses que se tornaram lugares de exílio para muitos perseguidos pela ditadura.

No que tange ao âmbito cultural brasileiro da época, a produção literária permaneceu, em um primeiro momento, estagnada. Conforme Tânia Pellegrini (1996), os anos 1970 surgiram como “um atraente enigma a ser decifrado” pelo fato de os artistas estarem vivendo sob uma espécie de “sombra” criada pelas condições históricas e políticas que os marcavam (p. 5). Não só isso, os escritores que surgiram naquele período ficaram condicionados à força do Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968, durante o Governo de Arthur da Costa e Silva. Assim, grande parte da produção artística foi ceifada pela censura e, nesse caso, ou ela permaneceu “em gavetas e prateleiras oficiais” ou ficou relegada ao “âmago de seus criadores” (p. 9).

Porém, passado o surto de maior autoritarismo do regime militar, apesar da censura em curso, escritores, críticos, produtores teatrais, músicos e cineastas, além de tentarem entender e diagnosticar o momento, buscavam formas alternativas de resistência ao sistema vigente. A prosa ficcional, a partir de 1974, mais especificamente, convive com a referida ordem sócio-política, mas se faz acompanhar pelo incremento da cultura de massa e pela expansão de projetos jornalísti-

cos. Assim, na época, registram-se alguns recortes oriundos da tradição de 1930 ao lado de outras ordens literárias expressivas elaboradas por autores em fase de afirmação. Além disso, observou-se a expansão da crônica da ditadura e, com ela, um aumento das expressões autobiográficas e memorialísticas, como também de obras construídas de acordo com técnicas da justaposição e da montagem (SANTOS, 1996, p. 66-67).

Nesse conturbado contexto dos anos 1970, a literatura se renova e, com ela, o ambiente editorial e jornalístico ganha vulto, sendo a música popular e os festivais universitários fenômenos expressivos de resistência à ditadura. Assim, particularmente dentro do cenário sul-rio-grandense, a literatura de Erico Verissimo passa a receber reconhecimento e atenção por parte da crítica especializada. Já no que diz respeito às editoras, os anos 1960, 1970 e 1980 assistem ao nascimento da Movimento, da L&PM e da Tchê, entre outras. No que tange ao jornalismo, o *Correio do Povo* e o *Pato Macho* mantêm uma relação particular com a sua época. Considerando tais pressupostos, o objetivo deste trabalho é articular as referidas manifestações às circunstâncias históricas em curso, projetando um painel de suas características e de seus desdobramentos.

## **2. Erico Verissimo e seus romances do ciclo político**

O golpe de 1964, ao mesmo tempo em que censurou alguns intelectuais, conferiu destaque a alguns nomes da literatura no cenário sul-rio-grandense. Caio Fernando Abreu, Josué Guimarães, Lourenço Cazarré, Luiz Antonio de Assis Brasil, Moacyr Scliar, Sinval Medina e Tabajara Ruas são alguns escritores que, com suas obras, colocaram-se na linha de frente contra a violência e o autoritarismo do regime militar. Dentro

desse rol de artistas, merece destaque, ainda, Erico Verissimo.

Nascido em Cruz Alta, em 1905, e falecido em Porto Alegre, em 1975, Erico era descendente de famílias tradicionais de estancieiros; contudo, a partir das primeiras décadas do século XX, por motivos diversos, a fortuna da família começou a ruir. Apesar disso, ainda pôde realizar estudos ginasiais no colégio Cruzeiro do Sul, na capital gaúcha, mas, devido às dificuldades financeiras, voltou à sua cidade natal, sem realizar o sonho de cursar Medicina. Com os pais então separados, começou a trabalhar em uma farmácia, todavia, como não era afeito a negócios, faliu. Em fins de 1930, muda-se para Porto Alegre com a esposa e inicia seus trabalhos na Editora Globo como revisor e tradutor.

Desde jovem, Erico lia livros de autores como Aldous Huxley, Anatole France, Eça de Queirós, Émile Zola, Friedrich Nietzsche, Oscar Wilde, Stuart Mill e Walter Scott, dentre muitos outros. Decide, então, investir na carreira literária. Sua estreia se deu em 1932 com a publicação do livro de contos *Fantoches*. Seu reconhecimento, no entanto, veio com os seus romances escritos posteriormente. Em 1941, faz sua primeira viagem para os Estados Unidos; retorna para lá novamente em 1943 para ensinar literatura na Universidade da Califórnia. Entre 1947 e 1948, escreveu *O continente*, abrindo a trilogia *O tempo e o vento*, concluída na década de 1960. Além de contos e romances, escreveu também narrativas de viagem, autobiografias, ensaios, literatura infanto-juvenil e uma novela.

Sua obra é comumente dividida em dois ciclos, conforme a temática desenvolvida nos romances. Assim, há o ciclo urbano, composto por livros como *Caminhos cruzados* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938) e *O resto é silêncio* (1943), dentre os mais conhecidos, e o ciclo político, representado por *O senhor embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares*

(1971). Dentro desse último ciclo, enquanto os dois primeiros romances discutem questões sociais a partir de acontecimentos internacionais, *Incidente em Antares* pode ser lido como uma crítica ao autoritarismo da Ditadura Militar que o Brasil enfrentava.

Em relação ao romance publicado em 1965, suas ações se passam em Washington e em Sacramento, uma república imaginária situada na América Central, regida por um ditador que nomeia como embaixador nos Estados Unidos seu compadre, o velho e carismático caudilho Gabriel Heliodoro. O secretário da embaixada, o jovem intelectual Pablo Ortega, é hostil à ditadura e ao caudilho, mas acaba amigo de Heliodoro, pelo fato de ele nunca ter se envolvido em crimes de sangue. Um movimento de guerrilha explode em Sacramento, e Pablo Ortega adere à Revolução. Enquanto isso, Heliodoro retorna a seu país para defender o ditador. Os guerrilheiros triunfam, e a tendência comunista se impõe sobre as demais, estabelecendo o terror revolucionário. Gabriel é preso e condenado à morte, e Ortega decide intervir a favor do amigo na tentativa de livrá-lo do fuzilamento. A defesa é inútil, mas Pablo permanece no país para denunciar, na medida do possível, o totalitarismo que a Revolução havia assumido.

O *senhor embaixador* recebeu avaliações bastante insuficientes pela crítica especializada da época, uma vez que a sua maior preocupação era relacionar a temática ficcional da obra à Revolução Cubana de 1959. Mais recentemente, entretanto, a crítica tem levantado aspectos positivos em relação a esse livro. Tais críticas, embora ainda um tanto parciais, incidem em diferentes temas do romance tais como a realidade política representada, a caracterização dos personagens e o contexto social. Seja como for, ele permite uma discussão sobre o sentido das revoluções nos países periféricos, o papel dos intelectuais no contexto revolucionário e as questões da liber-

dade e do compromisso social. Como se observa, a posição de Verissimo é antitotalitária e a sua visão do mundo é liberal-humanista, algo que, aliás, pode ser relacionado à experiência do autor em prol da liberdade humana junto à diretoria do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana da Secretaria da Organização dos Estados Americanos.

Por sua vez, em *O prisioneiro*, Verissimo formula indagações morais e políticas sobre o sentido da guerra e da intervenção de uma grande potência ocidental no Sudeste Asiático. Notadamente, trata-se do intervencionismo norte-americano. Embora não haja referências diretas aos países envolvidos no conflito, as alusões feitas no texto apontam para a Guerra do Vietnã (1963-1975) e suas situações limites, principalmente na figura de um tenente que questiona as ideologias políticas em face do interrogatório de um prisioneiro. Esse é seveciado sob as ordens do tenente para revelar informações que poderiam impedir a explosão de uma bomba terrorista. Devido às torturas, o prisioneiro morre, sem nada revelar sobre a bomba, que, em seguida, é encontrada e desativada. O sacrifício do prisioneiro destaca, assim, a inutilidade da invasão imperialista e da violência por ela desencadeada.

A fortuna crítica a respeito desse livro de Erico Verissimo é bastante exígua. Sua importância, contudo, no conjunto da obra do autor, é inquestionável, uma vez que, juntamente com os outros dois principais romances desse ciclo, compõe um painel do autoritarismo não apenas no Brasil, mas também no mundo. Nesse sentido, ao lado de *O senhor embaixador* e *O prisioneiro*, Incidente em Antares, embora retorne tematicamente ao Rio Grande do Sul, pode ser lido como uma denúncia da violência em qualquer nível, seja ideológico, político ou físico. Portanto, considerando o seu

ano de publicação, 1971, constitui-se em uma leitura da violência exercida pela Ditadura Militar em curso na época.

*Incidente em Antares* é dividido em duas partes. Na primeira, é traçada a história da cidade imaginária de Antares e de suas famílias dominantes, os Vacarianos e os Campolargos. A narrativa começa com a localização do espaço de Antares, apontando seus fundadores, a formação das famílias e a presença de viajantes, e a história culmina na apresentação de um arranjo mais moderno da cidade, com a chegada da tecnologia, da organização política e o desenvolvimento da cultura e do lazer. Na segunda parte, ocorre o incidente a que se refere o título da obra. Trata-se da irrupção de acontecimentos sobrenaturais presenciados pelos antarenses. Em virtude de uma greve generalizada dos operários que exigiam melhorias salariais, sete mortos não são devidamente enterrados e, na manhã de sexta-feira, 13 de dezembro de 1963, saem de seus esquifes para exigirem sepultamento.

Os sete mortos – Dona Quitéria, Cícero Branco, José Ruiz, Menandro Olinda, Erotildes, João Paz e Pudim de Cachaça – dirigem-se até a praça da cidade e iniciam uma sessão pública de acusação dos vivos. Se, em um primeiro momento, a cidade se horroriza com o que vê, o modo como os fatos se sucedem confere ao episódio um certo tom de naturalidade. Justamente por estarem mortos, os defuntos, nada mais tendo a perder, podem denunciar a hipocrisia, a mentira e a podridão dos vivos, havendo, assim, um desmascaramento coletivo, sobretudo, dos poderosos de Antares, os quais têm seu poder posto em questionamento. O livro não termina com o sepultamento dos insurrectos. O relato se estende até o final da década de 1960, quando a ditadura no país se torna um pouco mais branda. Nos últimos parágrafos do romance, um estudante que tentara escrever algo em um muro é abatido pelas forças repres-

sivas. Um menino que passa pelo local com seu pai tenta ler a palavra incompleta. Assustado, o pai o arrasta para longe, mas o garoto lê em voz alta: “Li-ber...” (VERISSIMO, 1995, p. 485).

Como se percebe, *Incidente em Antares* amplia a perspectiva dos outros dois romances e surge em tom satírico contra o regime opressivo da época. Todavia, os interesses políticos como determinantes das relações sociais e a denúncia do autoritarismo parecem exacerbar-se nesse livro de 1971. Isso ocorre em virtude do tratamento paródico conferido pelo autor ao discurso e às ações dos personagens, mas também à importância que ele atribui à vida cotidiana e à história do Brasil. Com essa obra, evidencia-se um questionamento crítico do presente, que tem seus fundamentos no passado histórico brasileiro. Segundo Pellegrini (1996), o recurso ao elemento fantástico foi uma solução ideal adotada por Verissimo, para quem “o confronto com as estruturas degradadas vigentes não se realiza no nível natural, mas no sobrenatural” (p. 72-73). Ou seja, terminado o romance, tudo volta a ser como fora antes, mas apenas na aparência.

### **3. Editoras porto-alegrenses: Movimento, L&PM, Tchê... e o caso Rovílio Costa**

Como se observa, Erico Verissimo é um dos principais nomes dentro da literatura sul-rio-grandense que projeta uma crítica ao contexto autoritário deflagrado pela Ditadura Militar. Outros nomes surgiram graças ao aparecimento de editoras específicas fundadas no Estado gaúcho. Assim, autores como Aparício Silva Rillo, Barbosa Lessa, Caio Fernando Abreu, Jayme Caetano Braun, Josué Guimarães, Luiz Antonio de Assis Brasil, Millôr Fernandes e Tabajara Ruas, só para citar alguns, ganharam notoriedade nesse cenário em razão das Editoras Movimento,



L&PM e Tchê, que surgiram nos anos 1960, 1970 e 1980. Essas editoras foram fundadas como alternativas para autores pouco conhecidos ou que eram repreendidos pela censura em curso.

A Editora Movimento foi fundada em Porto Alegre, em 1972, por Carlos Jorge Appel, professor de literatura e crítico literário na então Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Como assistente de Guilhermino Cesar, pôde acompanhar a publicação, em 1956, pela Editora Globo, da *História da literatura do Rio Grande do Sul*, que cobria a literatura gaúcha desde as suas origens até o Simbolismo (CÉSAR, 1956). Com isso, a proposta de Appel era ir além, ou seja, realizar um projeto que privilegiasse a presença daqueles escritores sul-rio-grandenses contemporâneos à sua época cujas obras haviam desaparecido das livrarias do Estado. Assim, livros esgotados de autores como Cyro Martins, Dyonélio Machado, Ivan Pedro de Martins, Mario Quintana e Pedro Wayne, entre tantos outros, teriam a chance de serem reeditados.

O golpe político de 1964, no entanto, praticamente impediu que o projeto de Appel continuasse. Informado por um aluno cujo pai era militar e atuante no exército de que seria preso, o professor decide afastar-se com sua família do país, exilando-se inicialmente na Argentina, na casa de amigos (cf. MANSAN, 2009). Com o seu retorno, a proposta foi retomada em 1968, em pleno AI-5, juntamente com Moacyr Scliar e Lígia Averbuck, então aluna de Appel, que levaram a Antonietta Barone, na Subsecretaria da Cultura, o projeto Autores Gaúchos, vigente até os dias atuais. Apesar dos contratempos, vingou e cresceu. Nesse contexto, a Movimento expressa um dos propósitos de seu fundador e diretor: publicar obras de escritores gaúchos e revelar seus novos talentos. Graças aos seus trabalhos, Caio Fernando Abreu e Luiz Anto-

nio de Assis Brasil viram as primeiras edições de seus livros.

Jorge Carlos Appel teve uma relação muito particular com Cyro Martins. Acompanhando a sua produção literária, Appel, através da Movimento, decide publicar todas as obras esgotadas do autor, tendo em vista que ele se mostrava muito preocupado com a ausência de seus textos nas livrarias de Porto Alegre e do Brasil. Essa parceria rendeu ao catálogo da editora uma vasta coleção, abrangendo desde os ensaios sobre psicanálise até a produção ficcional de Cyro. A Movimento passa a ser uma referência em livros sobre teoria literária e, em seguida, destaca-se pela publicação de livros teóricos na área musical. Afora os escritores já citados, constam ainda no seu catálogo obras de autores como Cícero Galeano Lopes, Dyonélio Machado e Gladstone Osório Mársico, entre outros.

Outra editora que surgiu nos anos de chumbo no Brasil foi a L&PM. Nascida em Porto Alegre, em 1974, foi inaugurada por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado. As letras iniciais dos sobrenomes dos fundadores constituem a sua denominação. Nos seus primórdios, destacou-se pela sua posição de resistência à Ditadura Militar, publicando alguns clássicos que atestaram sua contrariedade às ideologias do regime pós-64. Símbolo de resistência ao autoritarismo, Rango foi uma figura das tiras criadas pelo desenhista e cartunista Edgar Vasques e constituiu o primeiro lançamento da editora naquele ano de fundação. O personagem representava os perseguidos pela ditadura, mas foi alvo de censura, tendo sido os editores da L&PM chamados pelo Departamento de Censura da Polícia Federal para prestarem esclarecimentos. Foram salvos graças a um prefácio elaborado por Erico Verissimo.

A projeção da editora deu-se em âmbito maior alguns anos mais tarde, em 1977, quando o político Paulo Brossard

lançou a obra *É hora de mudar*. Livros assinados pelo senador Pedro Simon e pelo deputado Teotônio Vilela também atestaram resistência ao regime militar. Outros acontecimentos contribuíram para que a L&PM ficasse conhecida fora do Rio Grande do Sul. Um deles diz respeito ao lançamento de uma obra de Millôr Fernandes, que, embora fosse natural da cidade do Rio de Janeiro, apostou na editora porto-alegrense. Desenhista, humorista e escritor, Fernandes valia-se da sátira e da ironia para criticar o poder e as forças dominantes, fator que o levou a constantes confrontos com a censura. Também seguindo essa mesma linha ideológica, estava o romance do historiador Hélio Silva, *Memórias de um revolucionário*, de 1978.

Outro escritor que optou pela publicação de sua obra por meio da editora em questão foi Josué Guimarães. Em 1977, lança o romance *É tarde para saber*, que, tendo a Ditadura Militar como argumento principal da trama, relata o enfrentamento de jovens às forças repressivas, trazendo cenas de violência, tortura e desaparecimento de militantes contrários ao regime político dos anos 1970. Guimarães já era um autor relativamente bem conhecido, em razão de seu livro *A ferro e fogo* (dois volumes, um de 1972, e outro de 1975), algo que conferiu maior prestígio à editora.

Luis Fernando Verissimo também contribuiu para o sucesso e para a popularidade da editora em questão. No final da década de 1960, começou a publicar as suas primeiras crônicas no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. Em 1973, lança o seu primeiro livro, *O popular*, a que se seguem *As cobras* (1975) e *Ed Mort* (1979). Não obstante, sua primeira obra de destaque foi *O analista de Bagé*, publicado em 1981 pela L&PM. Essa, aliás, foi responsável pelo lançamento de obras de vários gaúchos com algum prestígio nacional, entre eles, Antônio Carlos Rezende, Caio Fernando Abreu, Carlos Ne-

jar, João Gilberto Noll, Luiz Antonio de Assis Brasil, Mario Quintana, Moacyr Scliar e Tabajara Ruas, entre muitos outros.

Entre o final da década de 1970 e meados de 1980, a L&PM Editores publica a *Revista Oitenta*. Constituída por ensaios, artigos, entrevistas, resenhas de livros e quadrinhos, trazia a marca do novo, do revolucionário e do singular. Nomes internacionais como Woody Allen e Umberto Eco fizeram-se notar nessa revista. Também na década de 1980, a editora lançou a coleção Quadrinhos L&PM, que envolveu títulos como *Batman*, *Fantasma*, *Hagar*, *Recruta Zero*, *Superman*, *Popeye* e *Dick Tracy*. Já na década de 1990, em virtude da crise econômica que assolou o país, a editora sofreu com as vendas. Para escapar desse colapso, iniciou o projeto da coleção L&PM Pocket, a maior coleção de livros de bolso do Brasil. Atualmente, os títulos publicados reúnem obras da literatura clássica e moderna, brasileira e estrangeira, incluindo outras áreas como gastronomia, saúde e comportamento. A L&PM consolida-se como uma grande editora, com mais de 40 anos de atividades.

Outra editora que merece ser mencionada dentro do cenário do Rio Grande do Sul é a Tchê, fundada pelo autor e articulista gaúcho Airton Ortiz no início dos anos 1980, em Porto Alegre. A editora surgiu depois da existência do *Jornal Tchê*, que era especializado em cultura gaúcha, mas que também funcionava como uma espécie de elo entre o movimento nativista e a juventude urbana. Esse jornal ajudou na criação de um novo padrão editorial na mídia gaúcha, já que, além de adotar uma abordagem crítica e sem preconceitos, valia-se de uma linguagem inovadora. A Editora Tchê surgiu na esteira ideológica do jornal já existente, ou seja, a intenção de seu diretor era justamente publicar trabalhos de autores gaúchos, entre os quais podem ser mencionados Apparicio Silva Rillo, Barbosa Lessa e

Jayme Caetano Braun. Durante aproximadamente seus 15 anos de existência, ela publicou cerca de mil títulos e comercializou em média três milhões de exemplares em todo o Brasil. Pelo fato de passar a sofrer forte pressão financeira, a Tchê acabou sendo vendida para outra empresa, a Editora Alcance, em 2010.

A relação da Editora Tchê com a Ditadura Militar, particularmente no que diz respeito ao seu fundador, Airton Ortiz, parece ser um pouco nebulosa e suspeita em razão do teor de alguns livros publicados. Há quem afirme que a editora teria publicado obras de escritores ligados ao Partido Revolucionário Comunista (PRC) e ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) tais como Tarso Genro e Otto Alcides Ohlweiler. Não só isso, teria publicado um livro do então sargento Marco Pollo Giordano intitulado *Brasil sempre*. Como esse sargento era um ex-integrante do Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), a sua obra parece ter surgido como uma resposta ao livro *Brasil: nunca mais* (1985). Naquele livro, Giordano argumenta que nunca houve tortura no país durante a ditadura e defende o regime militar e seus torturadores. Esse trabalho, aliás, foi duramente criticado por Juremir Machado da Silva, em setembro de 2014, em seu *blog*, por trazer conteúdo de teor racista e discriminatório.

Por fim, convém fazer referência à editora fundada por Rovílio Costa, que constituiu a EST Edições. Nascido na cidade gaúcha de Veranópolis, Costa foi, além de editor, sacerdote, professor, escritor, historiador e pesquisador. Foi docente na Faculdade de Educação da UFRGS, onde fundou e dirigiu por 15 anos a revista *Educação e Realidade*, e, na EST (Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes de Porto Alegre), foi diretor. Como escritor, colaborou com centenas de artigos para diversos jornais de seu Estado. Como historiador, foi responsável

pelo resgate e registro da história da imigração do Rio Grande do Sul, fator que o levou à fundação, em 1973, da EST Edições, pela qual foram lançados milhares de títulos referentes à história, à política e às etnias que constituem a realidade do Estado. A ênfase dessas publicações residiu no resgate das origens, das genealogias, das culturas e dos dialetos relacionados às imigrações açoriana, africana, alemã, judaica, italiana, polonesa e portuguesa e também às populações indígenas do solo gaúcho. Publicou também obras de escritores contrários à Ditadura Militar.

Rovílio Costa recebeu, ao longo da vida, diversas menções e distinções e, devido à sua popularidade, ganhou milhares de livros, com os quais ajudou a criar inúmeras bibliotecas em diferentes municípios gaúchos. Por mais de uma década, sua editora vinha publicando códices do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e do Arquivo Público do Estado, propiciando ferramenta primária a pesquisadores, historiadores e escritores. Nos últimos anos de vida, editou, sempre pela EST, códices da imigração alemã e numerosa documentação sobre africanos, deixando em publicação as alforrias do Rio Grande do Sul, imprescindíveis para os estudos da escravidão no Estado, além de ter reunido, sobre o tema, mais de um milhão de páginas documentais sobre relação de habilidades, compras e vendas de escravos, enfermidades, óbitos e funerais, que, infelizmente, não teve tempo de editar. Costa faleceu em 2009, em Porto Alegre, aos 74 anos de idade.

#### **4. O ambiente jornalístico: *Correio do Povo e Pato Macho***

Por ser um veículo de difusão de informações, a imprensa, durante a Ditadura Militar, foi alvo de censura. Essa, aliás, foi utilizada em diversas etapas do processo histórico a

serviço dos interesses e das ideologias dominantes de cada período. Assim, não daria para se esperar que os vários meios de comunicação de massa ficassem fora do olhar e da vigilância dos censores. Era uma forma de limitar a liberdade de expressão das pessoas, mas era também uma maneira de construir uma imagem do poder que acenasse para uma ideia de ordem política e social supostamente empreendida pelo Estado. Nesse sentido, o discurso vinculado pela mídia caminhava no sentido de introduzir na mente dos indivíduos valores como disciplina, aceitação de comandos, obediência às normas e observância da hierarquia (BERG, 2002, p. 84).

Não era de se estranhar, então, que muitos jornais da época trouxessem, em suas páginas, notícias, reportagens e propagandas que enalteciam os feitos dos militares, as suas supostas conquistas econômicas e a pacificação do país, celebrando a eliminação dos terroristas e dos denominados “maus brasileiros” que “ameaçavam a ordem e o progresso”. Essas ideias eram recorrentes na maior parte da grande imprensa não propriamente devido à censura, mas principalmente pelo fato de alguns editores e muitos leitores conceberem a realidade de modo distorcido. É claro, não dá para ignorar o fato de muitos editores terem apoiado a ditadura. Provavelmente, esse seja o motivo por que muitas pessoas, frente à desordem social em que vivem hoje, apoiam o retorno à ditadura.

Particularmente no que diz respeito ao *Correio do Povo*, jornal impresso brasileiro com ampla circulação no Rio Grande do Sul, trata-se de um dos mais antigos do Estado. Inaugurado, em Porto Alegre, em outubro de 1895, seu fundador, o sergipano Francisco Antonio Vieira Caldas Júnior, com então 26 anos, objetivava alcançar a todos com as suas notícias. Mesmo com o término da Revolução de 1893, essa porção do

sul do país ainda se encontrava dividida entre republicanos e federalistas, fazendo com que cada partido tivesse o seu próprio jornal para divulgação de suas ideias e ideologias. Segundo Francisco Rudiger (1993, p. 58), Caldas Júnior revolucionou a imprensa sul-rio-grandense, pois procurava, ao menos publicamente, não apoiar nenhuma das tendências políticas em curso, adquirindo, assim, um estatuto de independência<sup>1</sup>.

rrrrrrCom o surgimento de outros jornais, em especial o *Zero Hora*, e devido a outros fatores, o *Correio do Povo* sofreu agudas dificuldades financeiras, o que o levou a encerrar as suas atividades em 1984. Dois anos mais tarde, ele voltaria a ser publicado, mas, agora, com novos proprietários, figurando, até os dias atuais, como um dos principais veículos de comunicação do Rio Grande do Sul.

Com o surgimento de outros jornais, em especial o *Zero Hora*, e devido a outros fatores, o *Correio do Povo* sofreu agudas dificuldades financeiras, o que o levou a encerrar as suas atividades em 1984. Dois anos mais tarde, ele voltaria a ser publicado, mas, agora, com novos proprietários, figurando, até os dias atuais, como um dos principais veículos de comunicação do Rio Grande do Sul.

Convém destacar, ainda, que, desde o seu primeiro nú-

---

1 Conforme ainda o próprio fundador do jornal, Francisco Caldas Júnior, “[o] *Correio do Povo* será noticioso, literário e comercial, e ocupar-se-á de todos os assuntos de interesse geral, obedecendo à feição característica dos jornais modernos e só subordinando os seus intuitos às inspirações do bem público e do dever inerente às funções da imprensa livre e independente. [...] Em política somos pela República, [...] jornal aberto a todas as manifestações de pensamento, estas colunas estarão sempre francas a quantos queiram, com elevação de vistas, tratar de assuntos de interesse geral, discutindo ideias e opiniões sobre política ou literatura, indústria ou comércio, ciências ou artes” (FONSECA, 2008, p. 147).



mero, o jornal se apresentou como um órgão de divulgação de textos literários. A partir de 1899, contava com uma seção intitulada *Poetas do Sul* na qual colaboravam importantes nomes da literatura gaúcha como Apollinário Porto Alegre, Damasceno Vieira, Mário Totta, Múcio Teixeira e Zeferino Brasil, entre outros. A essa seção seguiu-se *Literatura e Páginas Literárias*, culminando no suplemento *Caderno de Sábado*, que começou a circular em setembro de 1967 e transformou-se em *Letras & Livros* em agosto de 1981. Zeferino Brasil, Sérgio de Gouvea, Paulo de Gouvea, Carlos Reverbel, Oswaldo Goidanich e Sérgio Faraco se sucederam na direção das seções e suplementos literários do *Correio*. Em 1934, Quintana estreou no *Correio*, mas somente passou a ser colaborador constante ao lançar seu *Caderno H* em uma edição de 1953. Com algumas interrupções, esteve presente em suas páginas até o ano de sua morte, em maio de 1994.

Se o *Correio do Povo* teve uma longa duração e sua pretensão política visou, inicialmente, à imparcialidade, o mesmo não pode ser dito em relação ao jornal *Pato Macho*. Surgido na capital gaúcha em 1971, tinha como princípio impor resistência ao regime ditatorial e criticar a burguesia da época. Inspirado no jornal *O Pasquim*, que circulou no Rio de Janeiro entre 1969 e 1991, com estilo irreverente, *Pato Macho* foi o primeiro periódico do Estado que fez uso do humor, da sátira e do sarcasmo nas suas edições para atacar o poder. O jornal, de periodicidade semanal, era dirigido por Luis Fernando Verissimo e contava com membros que, em seguida, se destacariam não só no campo da imprensa como também na área da literatura. Dentre esses nomes, convém citar: Carlos Nobre, Cláudio Ferlauto, Coi Lopes de Almeida, José Onofre, Moacyr Scliar e Ruy Carlos Ostermann, além dos fotógrafos Assis Hoffmann, Leonid Streliaev e Luiz Carlos Felizardo.

*Pato Macho* foi o primeiro jornal alternativo do sul do Estado que recebeu a censura e pôde circular somente com a liberação de um censor da polícia federal. Contudo, bateu recordes de vendas e conseguiu reunir intelectuais e jornalistas famosos, apesar de ser malvisto pelos governantes e pela burguesia regional. Por ser um periódico feito pela esquerda metropolitana, criticava tanto a burguesia conservadora quanto o militarismo exercido no país. Assim, por meio do deboche e do sarcasmo, chamava a atenção para o provincianismo que pairava na mente dos porto-alegrenses, apontando algumas pessoas que haviam saído da capital em busca de novidades e sugeria que outras tantas deixassem a metrópole, pois seu jeito provinciano de ser não permitia o progresso da cidade.

Apesar de esse jornal voltar a sua atenção muito mais para os costumes de Porto Alegre do que especificamente para o cenário político da época, sofreu censura prévia. Isso se deu porque um dos editores, Coi Lopes de Almeida, brincou com um nome da alta sociedade da época, Aline Faraco, esposa do então reitor da UFRGS, Eduardo Faraco, que era cardiologista do então Presidente Emílio Médici<sup>2</sup>. A partir da-

---

2 Coi Lopes de Almeida publica, na segunda edição do *Pato Macho*, de 21 de abril de 1971, escreveu o texto intitulado “A senhora”, como referência a Aline Franco: “Decididamente não dou sorte com dona Aline Faraco. No tempo do programinha da *Zero Hora* não conseguia citá-la: Lauro Schirmer encarregava-se de cortar qualquer referência à dita Senhora. Agora, no *Pato*, que é meio meu, o Luis Fernando Verissimo curtiu uma de censor. Foi só eu botar Aline no meio do Simandol (o fogo que brinca com as pessoas) pra que o risco viesse em forma de ‘pô! Ela é amiga da gente lá em casa, pode dar galho...’ Até aí nada de novo, o pior é que em outra referência, o Izidoro, linotipista de *Zero Hora*, resolveu trocar o n por c e Aline virou Alice. Agora quero ver se não sai: ALINE. Pronto! Estou vingado”. In: STRELOW (s. d., p. 20).

quela situação, o jornal passou a ser censurado. Como a censura, no Rio Grande do Sul, na época, não era um processo militarizado, ou seja, ela não era feita por militares, mas por funcionários burocratas, todo material a ser publicado era levado à polícia federal para análise do censor. Com isso, aos poucos, o jornal foi perdendo a sua essência e definhando.

Gradualmente, com poucos colaboradores e com o afastamento dos leitores, o jornal entrou em crise. Sem dinheiro, os editores até recorreram a algumas alternativas para manter o jornal em circulação, mas não tiveram êxito. Além disso, por ser uma publicação alternativa, tinha a concorrência do *Correio do Povo*, do *Zero Hora* e da *Folha da Tarde*. Por não resistir às pressões econômicas e à censura, durou apenas quatro meses e contou com 15 edições, mas abriu caminho para o surgimento de outros periódicos do mesmo estilo (cf. STRELOW, s. d.; MACHADO, 2010). Atualmente, *Pato Macho* encontra-se preservado e disponível para pesquisa no acervo do Museu Social Hipólito José da Costa. Também pode ser consultado no acervo digital do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação (NUPECC) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)<sup>3</sup>.

## 5. A música popular e os festivais universitários

Se a Ditadura Militar influenciou os rumos da literatura, das editoras e dos jornais sul-rio-grandenses, ela serviu também para uma espécie de renovação da música popular e foi responsável pelo surgimento de festivais universitários. Aliás,

---

3 Cf. Acervo Digital “Jornal Pato Macho” do NUPECC, disponível em: <eusoufamecos.uni5.net/nupecc/conteúdo/acervodigital/patoma-cho/>. Acesso em 07 fev. 2015.

conforme Raul Ellwanger (2009, p. 83), “[l]igar a ação política com eventos musicais de massa era uma tendência natural”. Desde 1960, os movimentos musicais, em Porto Alegre, vinham crescendo, por um lado, devido à febre da bossa-nova, do *rock’n’rolle* da divulgação feita por jornalistas e radialistas especializados, por outro, em virtude da crescente ação política dos estudantes que encontravam, na música, nas rodas de som, nos encontros de Diretórios Acadêmicos e, por fim, nos grandes festivais de 1967-1969, uma válvula de escape para o seu descontentamento.

A década de 1960, no Brasil, ficou conhecida como a era dos festivais, fator esse essencial para a divulgação da música popular brasileira. Esses festivais tornaram-se famosos graças ao empenho de algumas redes de televisão, as quais, inclusive, levavam ao grande público novidades sobre a Jovem Guarda e o Tropicalismo. O principal momento dos festivais ocorreu por volta de 1968, quando os artistas adotaram um posicionamento mais engajado política e esteticamente em virtude da censura em curso. No início da década de 1970, estabeleceram-se os grandes nomes da música popular, que incluíam Caetano Veloso, Chico Buarque, Elis Regina, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Toquinho, Vinicius de Moraes, entre outros. No Rio Grande do Sul, a grande novidade era que os grandes festivais de música popular eram organizados por estudantes.

A propósito, esses jovens tiveram uma atuação bastante direta nos rumos da sociedade brasileira nessa época. No Rio Grande do Sul, era muito forte a atuação dos estudantes secundaristas, através da União Gaúcha dos Estudantes Secundaristas (UGES), assim como dos estudantes universitários. Todavia, como afirmam Padrós e Fernandes (2009, p. 37-38), o movimento estudantil pendia tanto para a esquerda quanto para a direita. Ainda conforme os historiadores, a juventude

não era somente revolucionária, era também reacionária, algo que ficou visível nos questionamentos políticos, sociais e morais. Assim, esses jovens discutiam a revolução sexual, o uso de anticoncepcionais, o conflito de gerações, o feminismo (inclusive, em 1967, houve a passeata da minissaia em Porto Alegre, com a detenção de várias mulheres) e ainda imperavam os bailes de debutantes, o tabu da virgindade, entre tantos outros.

Foram esses estudantes, também, que incentivaram os ciclos musicais no Estado. A partir de 1965, esses festivais aconteciam em colégios e em faculdades. Durante as efervescências de 1968, as apresentações tinham notavelmente uma inspiração recolhida dos festivais nacionais com performances com tendências tropicalistas. Conforme Marilene Nascimento de Souza (2006, p. 27-28), as gerações de músicos de Porto Alegre se misturavam no Centro Livre de Cultura, no Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e no Clube de Cultura. Nessa última, formou-se a Frente Gaúcha de Música Popular, fazendo eco às organizações políticas de resistência à ditadura. As principais lideranças foram César Dorfmann, Edgar Pozzer, Paulo Dorfmann, Raul Ellwanger, Sergio Napp, além de um grupo mais jovem como Cláudio Levitan.

A partir do AI-5, entretanto, a possibilidade de criação musical ficou restrita em todo o Brasil, inclusive em Porto Alegre. Muitos compositores foram colocados na clandestinidade, como foi o caso de Raul Ellwanger. No início da década de 1970, os shows na capital gaúcha eram poucos, as gravações eram praticamente inexistentes, e as rádios eram inatingíveis. Poucos músicos conseguiam gravar *long plays*, pois as gravadoras estavam concentradas no eixo Rio-São Paulo. Em 1971, lembra Souza (2006, p. 28-29), ocorreu o primeiro MUSIPUC, no Teatro São Pedro, promovido pelo Diretório

Acadêmico Santo Tomás de Aquino, em cujos festivais surgiram os futuros grandes nomes da música popular do Rio Grande do Sul, como o grupo *Os almôndegas*, por exemplo.

A década de 1970 passa a apresentar novos movimentos musicais também em Porto Alegre. Além disso, os músicos locais passaram a contar com novos espaços para os shows com as Rodas de Som e também com a abertura de espaço nas rádios, principalmente a partir de 1971, com a Rádio Continental. Em um curto período, a capital gaúcha deixa de ouvir apenas a música de grandes orquestras e passa a ouvir também as raízes do que se convencionou chamar, na década de 1980, de Música Popular Gaúcha (MPG), que misturava elementos da MPB (bossa-nova, tropicalismo, samba, rock) com referências da chamada música nativista do Rio Grande do Sul.

É impossível enumerar com precisão todas as ocorrências e fenômenos ligados à música popular e aos movimentos estudantis no Rio Grande do Sul. O que convém destacar, no entanto, é que vieram, na maioria das vezes, atrelados uns aos outros e foram motivados pelo momento histórico que, no caso, era assinalado pelo autoritarismo da Ditadura Militar. Assim, muitas canções procuravam contestar o regime brutal e desumano com suas letras críticas, mas carregadas de lirismo. Nesse contexto de influências e transformações, o papel da juventude foi decisivo para a divulgação de tendências e imposições de resistência às ideologias dominantes.

## Referências

ACERVO Digital “Jornal Pato Macho” do NUPECC, disponível em: <eusoufamecos.uni5.net/nupecc/conteúdo/acervodigital/patomacho/>. Acesso em 07 fev. 2015.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, Fapesp, 2002.

CÊSAR, Guilhermino. *História da literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1956. (Coleção Província).

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. *Correio do Povo: um breve histórico*. In: \_\_\_\_\_. *A política externa independente é notícia: o reatamento das relações diplomáticas com a URSS na perspectiva do jornal Correio do Povo (novembro de 1961)*. 2009. 214f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

DREIFUSS, René Armand. 1964 – *a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Trad. Ayeska Branca de Oliveira Farias et al. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

ELLWANGER, Raul. A milonga dos vencidos. In: PADRÓS, Enrique Serra *et al* (Orgs.). *A ditadura de segurança nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Vol. II. Porto Alegre: Corag, 2009.

FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira. *Indústria de notícias: capitalismo e novas tecnologias no jornalismo contemporâneo*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

GILVANI, Valter. *Um século de poder: os bastidores da Caldas*

Jr. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

MACHADO, Miriam de Oliveira. *Jornal O Pato Macho: Ditadura Militar e resistência na imprensa em Porto Alegre na década de 70*. 2010. 87f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MANSAN, Jaime Valim. *Os expurgos na UFRGS: afastamento sumário de professores no contexto da Ditadura Civil-Militar (1964 e 1969)*. 2009. 319f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PADRÓS, Enrique Serra; FERNANDES, Ananda Simões. *Faz escuro, mas eu canto: os mecanismos repressivos e as lutas de resistência durante os “anos de chumbo” no Rio Grande do Sul*. In: \_\_\_\_\_ *et al* (Orgs.). *A ditadura de segurança nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Vol. II. Porto Alegre, 2009.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EdUFCar, 1996.

RUDIGER, Francisco. *Tendências do jornalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993. p. 58.

SANTOS, Pedro Brum. *Retratos do Brasil: a representação da história na ficção pós-70*. 1996. 199f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

SOUZA, Marilene Nascimento de. *Longe demais das capitais – MUSIPUC: um (novo) movimento musical em Porto Alegre na década de 1970*. 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.



STRELOW, Aline. *Pato Macho*: o humor no jornalismo alternativo. s. d. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/stre-low-aline-patomacho-humor.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2015. s. d. p. 20.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 45. ed. São Paulo: Globo, 1995.



## Sobre os autores

**Adriana Yokoyama** é Graduada em Letras pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) (2013). Mestra e Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), sob orientação da Profa. Dra. Rosani U. K. Umbach. Áreas de interesse: ficção, memória e identidade, repressão e autoritarismo. Atualmente, é professora colaboradora na Prefeitura Municipal de Santa Maria (RS). Principais publicações: “Memórias da violência: a representação do trauma nas narrativas de Herta Müller”. In: Rosani Úrsula Ketzner Umbach; Lizandro Carlos Calegari; Ilse Maria da Rosa Vivia (Orgs.). *Literatura, exclusão e resistência*. São Paulo: Paco Editorial, 2020. p. 31-54; “As representações da memória em *A filha do escritor*, de Gustavo Bernardo”; In: *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 19, p. 167-176, 2017; “A intrínseca relação entre texto e imagem em ‘Mineirinho’, de Clarice Lispector”, In: *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 32, p. 43-55, 2016.

**Ana Cláudia de Oliveira da Silva** é Licenciada em Letras Português e Espanhol (2023), e bacharel em Comunicação Social, Habilitação Relações Públicas (2009), ambas as formações pela Universidade Federal de Santa Maria; possui Mestrado e Doutorado em Letras pela mesma instituição (2011 e 2018). Atualmente, é professora EBTB do Instituto Federal Farroupilha - campus São Vicente do Sul, atuando também junto ao Mestrado em Educação Profissional e Tecnológica - ProfEPT. Na área de Letras trabalha, sobretudo, com Literatura Brasileira, Literatura e História, Letramento e Leitura Literária. Seus principais temas de interesse são: romance histórico, imigração, memória, escrita de si, autoficção, ensino de literatura e leitura literária. Co-

autora da obra *Vivências* (IFF, 2020) e autora de capítulos com destaque para os títulos *Extensão do moderno na narrativa brasileira*. (capítulo “Impossibilidade e atonia em Belmiro Borba: o decênio de 1930 no Brasil e a figura do intelectual”) São Paulo: Paco Editorial, 2018; *Figurações do feminino e suas dobras*. (capítulo “A indissociabilidade corpo e mente no conto ‘Entre a espada e a rosa’, de Marina Colassanti) Cabo Frio: Mares Editora, 2016; *Violência e resistência: problematizações estéticas*. (capítulo “Sob(re) o Tropical Sol(o) brasileiro: a escrita da perda em Ana Maria Machado”) Cabo Frio: Mares Editora, 2016.

**Arnaldo Franco Junior** é Doutor em Letras (Literatura Brasileira) pela USP e professor do Curso de Letras da Universidade Estadual Paulista – Unesp, câmpus de São José do Rio Preto (SP). Dentre suas publicações, destacam-se: “Operadores de leitura da narrativa”. In: *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (EdUEM, 2019); “Comicidade, riso e ridicularização do poder autoritário no conto ‘Rosa, rosa, rosae’, de Roberto Drummond”. In: *Humor na língua e no ensino* (Editora Mentis abertas, 2022). “O desaparecimento forçado e seus efeitos no romance *Meu pai, acabaram com ele*, de Luiz Claudio Cardoso” – *Revista Literatura e Autoritarismo* (2023); “Notas sobre Cristina, heroína passional do conto ‘Obsessão’, de Clarice Lispector. In: *Personagens de Clarice Lispector* (Editora Hucitec, 2023); “Você não presta, mas eu te amo: As histórias de João e Maria de Dalton Trevisan”. In: *Dalton Trevisan: uma literatura nada exemplar* (Editora Tinta da China, 2024); “Clarice Lispector e o não humano: a planta, o animal, a coisa, a vida sem nome”. In: *O Pós-Humano e o Lugar da Linguagem* (editora Pontes, 2024); “Autoritarismo, violência e diferença em ‘Garopaba, Mon Amour’,

de Caio Fernando Abreu” – *Revista Línguas & Letras* (2005).

**Bárbara Loureiro Andretta** é Doutora em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), atualmente, realizando estágio pós-doutoral na mesma instituição. É professora de PLE (Português Língua Estrangeira) no Instituto Vinicius de Moraes, em Montevideu, Uruguai.

**Carla Lavorati** é Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde realizou seu doutorado sob a orientação da Profa. Dra. Rosani Ketzer Umbach. Durante o doutorado, foi bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da Capes, realizando um estágio na Universitat de Barcelona, Espanha, sob a coorientação do Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher, entre julho e outubro de 2017. Possui Mestrado em Letras com concentração na “Interface entre Língua e Literatura” pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), concluído em 2013. É graduada em Comunicação Social – Jornalismo e licenciada em Letras Português e suas Literaturas pela mesma instituição, ambas concluídas em 2008. Atualmente, é professora colaboradora na Universidade Oeste do Paraná (Unioeste). Em 2024, iniciou pós-doutorado na UFSM, sob a supervisão do Professor Dr. Lizandro Calegari. Suas principais publicações incluem: “Entre Kafka e Stendhal: Crítica Literária e História na literatura documental de *Vertigem*, de W. G. Sebald” (*Literatura e Autoritarismo*, UFSM, 2019), “O caligrama desfeito: aspectos da representação em *Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald” (*Folio (Online): revista de letras*, 2016), e “A Dança da Destruição: melancolia e fantasmagoria em *Os anéis de Saturno*” (*Literatura e Autoritarismo*, UFSM, 2015).

**Daiane Raquel Steiernagel** é Doutora em Letras pela UFSM. Graduada em Psicologia pela Unijuí. Atuou como professora do curso de graduação em Psicologia e da pós-graduação em Saúde Mental da Unijuí. Atualmente é funcionária pública: Técnico Superior Penitenciária – Psicóloga da Superintendência dos Serviços Penitenciários do Rio Grande do Sul – Susepe.

**Elcio Loureiro Cornelsen** é Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG, Doutor em Estudos Germanísticos pela Freie Universität Berlin, na Alemanha (1999), com Pós-Doutorado em Estudos Organizacionais, pela Fundação Getúlio Vargas (2005), em Teoria e História Literária, pela Unicamp (2010), e em História Comparada, pela UFRJ (2018). Membro do Grupo Integrado de Pesquisa Literatura e Autoritarismo, do Instituto de Artes e Letras da UFSM, desde sua fundação em 2000. Entre outras obras, coorganizou os seguintes títulos: *Literatura e guerra* (2010), *Limiars e passagens em Walter Benjamin* (2010), *Literatura e cinema de resistência: novos olhares sobre a memória* (2013), *Em torno da imagem e da memória* (2016), e *Memórias da Segunda Guerra Mundial: imagens, testemunhos e ficções* (2018). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

**Estefanía Bernabé** es Profesora del Departamento de Lengua Española de la Universidad de Valladolid (Campus María Zambrano, Segovia) y del Language Center de la Facultad de Humanidades de IE University (campi Madrid y Segovia). Máster en Estudios Medievales Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid. Doctora en Letras por la Universidade



Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) y Filología por la Universidad Autónoma de Madrid. Su tesis doctoral fue premiada por la Sociedad Española de Estudios Clásicos a través de la Fundación Ana María Aldama Roy y está publicada por Brépols en su colección *Textes et Etudes du Moyen Âge* (vol. 96). Entre sus publicaciones en forma de libros, se incluyen *Gonzalo de Berceo y la tradición escatológica medieval: una aproximación* (Madrid, La Ergástula, 2013), *Signa Iudicii: orígenes, fuentes y tradición hispánica* (Basel, Brépols, 2021) o *Velis, nolis, Cervantes...* (como organizadora: Porto Alegre, Instituto de Letras UFRGS, 2016). Ha publicado también numerosos artículos y capítulos de libros sobre literatura y medievalismo hispánico.

**Francieli Borges** é Doutora em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Santa Maria (2017-2021), tendo sido contemplada com bolsa Capes (2017-2019), sob a orientação do professor Dr. Pedro Brum Santos. Seu trabalho de tese tem a leitura voltada aos romances de Graciliano Ramos e às capas de Santa Rosa, além do mercado editorial dos decênios de 1920-1940, sociabilidade e crítica literária no Brasil. Em 2023, foi selecionada para participar da Escola São Paulo de Ciência Avançada, promovida pela Fapesp em conjunto com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), onde pode debater algumas das conclusões de sua pesquisa de doutoramento. Também em 2023 passou a integrar a Rede Latino-americana de diálogos decoloniais e interculturais – Redyala. É Mestra em Educação, pela Universidade Federal de Pelotas, com bolsa Capes (2013-2015), com pesquisa sobre as personagens leitoras em romances históricos, história da leitura, da educação e da literatura. Na Licenciatura em Letras, na Universidade Federal

de Pelotas, com bolsa Fapergs (2009-2013), pesquisou a obra de Graciliano Ramos; desenvolveu projetos de extensão voltados à leitura de Carlos Drummond de Andrade e Paulo Leminski; trabalhou na conservação e digitalização do acervo de João Simões Lopes Neto/Gov.RS, em seu Instituto. Atualmente trabalha na elaboração de materiais didáticos e questões ENADE para estudantes de Letras em instituições privadas de ensino superior. Entre suas principais publicações estão “Considerações sobre o Roteiro de Arte (1952) de Santa Rosa”, no *4º Ciclo Ibero-Americano de Diálogos Contemporâneos: História, Historiografia e Memória*, em Porto, Portugal, no ano de 2024; “Ler a palavra e a imagem nos romances de Graciliano Ramos e nas capas de Tomás Santa Rosa”, na *Revista Linguagens e Cidadania*, no ano de 2019; “Graciliano Ramos e as Linhas Tortas, talvez cíclicas” na *Revista Subversa: literatura luso-brasileira*, em Porto, Portugal; RJ, Brasil, em 2018.

**Hernán Morales. Argentino.** Argentino. Profesor en Letras y Magister en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla sus actividades docentes y de investigación. Ha realizado estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo” y actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Letras en la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanos* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Sus últimas investigaciones se ocupan de los escritores-músicos brasileños Chico Buarque y Vitor Ramil. Artículos: “Encuentros musicales: notas sobre Vitor Ramil”. *Revista Celehis. Reseñas Celehis. Sección Literatura y otras artes*. Nro. 19(7), 2020. “Prosodia musical en fragmentos narrativos de Chico Buarque”. *Revis-*



ta Argos. Convocatoria, Volumen 7, Nro. 20, julio-diciembre 2020. “Chiquinha Gonzaga: entre desmulatización y éxito. Una lectura musical de Forroboodó”. *Revista Cuarenta Naipes*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Año 3, Nro. 5, 2021. “La construcción sonora en “Estorvo” (1991), de Chico Buarque”. *Revista Tropelías*. Universidad de Zaragoza. Nro. 39, 2023. Capítulos de libro: “Diálogos e interferencias en tramos narrativos y sonoros de Chico Buarque: algunos itinerarios posibles”, en *Escenas interrumpidas III: Cuerpos, artes, memorias y artificios en la literatura argentina y latinoamericana*. Comp. Rosalía Baltar. Ediciones Katatay. Buenos Aires: Katatay, 2022.

**João Luis Pereira Ourique** possui Doutorado em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM (2007) e estágios de pós-doutorado realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (2012) e na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2015). Atualmente é professor associado da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (ILA-FURG), líder do Grupo de Pesquisa CNPq ÍCARO (UFPel) e pesquisador dos Grupos de Pesquisa CNPq Literatura e Autoritarismo (UFSM), Laboratório de Formação e Estudos da Infância (UFPel) e Historiografia literária, cânone e ensino (UnB). Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira, Literatura Comparada (ênfase na relação literatura e cinema), Literatura Dramática e Ensino de Literatura. Dentre os temas recorrentes de discussão e pesquisa estão as relações entre regionalidade e regionalismo, a ideologia, a crítica ao autoritarismo, a formação cultural e a identidade na região do Prata. É um dos editores da Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo (ISSN 1679-849X).

**Lizandro Carlos Calegari** é professor de Literatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS). Tem artigos publicados em periódicos especializados no Brasil, no Chile, na Dinamarca, nos Estados Unidos, na França e em Portugal. É autor de *Crítica da cultura, crítica da modernidade* (2016) e *Ensaio (in) conjuntos* (2013), e organizou, em coautoria, os seguintes livros: *Literatura, exclusão e resistência* (2020); *Sexualidades e identidades culturais* (2019); *Excluídos e marginalizados na literatura* (2013); *Clarice Lispector & Guimarães Rosa* (2012), *Estética e política na produção cultural* (2011), entre outros. É membro do Comitê Editorial para publicação de Letras e Artes da Editora Paco Editorial (Jundiaí, SP) e do Conselho Editorial das revistas *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (Arizona State University, EUA), *Caderno de Letras* (UFPel), *Literatura em Debate* (URI-FW) e *Literatura e Autoritarismo* (UFSM).

**Luciana Ferrari Montemezzo** é Doutora em Teoria e História Literárias (UNICAMP) e professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Realizou estágio pós-doutoral na Facultad de Traducción e Interpretación da Universidad de Granada (Espanha), entre 2019-2020. É autora da obra Trilogia da terra espanhola: tradução anotada e comentada de *Bodas de Sangue*, *Yerma* e *A casa de Bernarda Alba* (Ed. Bestiário/Class, 2022).

**Pedro Brum** é Doutor em Letras pela PUCRS (1995). Professor Titular da Universidade Federal de Santa Maria. Representante institucional no Núcleo Literatura, Imaginários, Estética y Cultura (AUGM). Entre livros publicados, *Teorias do Romance*, *Relações entre ficção e história* e *Extensão do moderno na nar-*

*rativa brasileira*. É coordenador (individual e/ou em parceria) de várias reedições de obras completas de autores como Felipe D'Oliveira, Prado Veppo, João Daudt Filho e Romeu Beltrão.

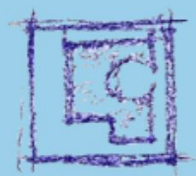
**Rosani Úrsula Ketzer Umbach** é Doutora pela Universidade Livre de Berlim e realizou estágio pós-doutoral na Universidade de Tübingen, Alemanha. Professora titular da Universidade Federal de Santa Maria, atuando na graduação e na pós-graduação em Letras. Bolsista de produtividade em pesquisa 1C do CNPq. Editora da Revista *Literatura e Autoritarismo* (ISSN 1679-849X).

**Vanderléia de Andrade Haiski** é Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). É Licenciada em Língua Inglesa e Literatura pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ) e Mestre em Letras pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI). Atua como Assessora de Relações Internacionais da UNIJUÍ. Tem diversos artigos e capítulos de livros publicados que contemplam pesquisas envolvendo as relações entre a literatura e temas como violência, opressão, memória e teorias do trauma.





Literatura, Comparatismo e Crítica Social agrega capítulos produzidos por docentes de diferentes instituições do Brasil e do exterior. É um livro que ecoa de forma ampla o conhecimento gerado em torno dos diversos objetos analisados e espera inspirar mais pesquisas e indagações na comunidade acadêmica e no público em geral sobre os temas de que trata. Estes, aliás, são diversos: vida literária no Brasil moderno e contemporâneo, multiarte, autoficção, sonoridade e música, ditadura, tortura, genocídio, memória, cárcere, patriarcado. Assim, entrega-se ao leitor interessado uma densa reunião de textos com propostas inovadoras e atuais, com intuito, ao mesmo tempo, acadêmico e crítico.



PPGL - UFSM



1960