

(PÓS-)MEMÓRIA E TRANSMISSÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA



ORGANIZAÇÃO:

LAURA BARBOSA CAMPOS,
SILVINA CARRIZO E
PEDRO ARMANDO MAGALHÃES

(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea



Organização:

Laura Barbosa Campos
Silvina Carrizo
Pedro Armando Magalhães

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Laura Barbosa Campos

Silvina Carrizo

Pedro Armando Magalhães

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-24-0

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

111: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DO MASSACRE DO CARANDIRU – p. 6

Alexandre Ferreira Velho

RUÍNA, TESTEMUNHO E PÓS-MEMÓRIA EM NOEMI JAFFE E MICHEL LAUB – p. 20

Alice Cardoso Ferreira

MEMÓRIA ORAL TRANSPOSTA À ESCRITA LITERÁRIA: SEFARAD DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA – p. 42

Ana Paula de Souza

“DIZER TUDO”, OCULTAR AINDA MAIS: O DITO E O NÃO-DITO NA ESCRITA DIARÍSTICA DE LÚCIO CARDOSO, WALMIR AYALA E HARRY LAUS – p. 58

Daniel da Silva Moreira

DO PICTÓRICO AO AUTOBIOGRÁFICO: ANÁLISE DA ESCRITA DE SI PELO BALIZAMENTO DA ARTE DO RETRATO – p. 72

Deise Quintiliano Pereira

ANNIE ERNAUX E COLOMBE SCHNECK: ABORTO, TRAUMA E TRANSMISSÃO – p. 90

Isadora de Araújo Pontes

POESIA CONTEMPORÂNEA AFRO-BRASILEIRA: ROMPENDO COM OS MECANISMOS DE SILENCIAMENTO E ESQUECIMENTO – p. 104

Juliana Cristina Costa

A NARRATIVA DE FILIAÇÃO COMO ESCRITA DO TRAUMA – p. 113

Laura Barbosa Campos

A AUTOFICÇÃO DE DOUBROVSKY: “VOICI UN ETRANGE MONSTRE” – p. 125

Luciana Persice Nogueira

ESCRITA E REESCRITA DE RICARDO LÍSIAS: RECONFIGURAÇÕES DO EU E DO OUTRO PERCEBIDOS NO TABULEIRO DE XADREZ – p. 139

Pedro Armando de Almeida Magalhães

PORTUGALIDADE E PÓS-MEMÓRIA: CONFIGURAÇÕES E DESCONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PORTUGUESA NO SÉCULO XXI – p. 153

Roberta Guimarães Franco

CENAS INICIÁTICAS E PLURILINGUAJAMENTO EM MAIS AO SUL, DE PALOMA VIDAL – p. 167

Silvina Carrizo

REPACKUANDO MEMÓRIAS ATRAVÉS DO ARQUIVO: A NARRATIVA DE ALEILTON
FONSECA EM “O PÊNDULO DE EUCLIDES” – p. 177

Tarcísio Fernandes Cordeiro

TRAUMA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM AINDA ESTOU AQUI – p. 190

Táscia Oliveira Souza

111: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO DO MASSACRE DO CARANDIRU

Alexandre Ferreira Velho*

RESUMO: O ano 2017 começou com o registro de mais de 130 assassinatos de presos em presídios brasileiros. Sendo chamado de "crise nos presídios" pela mídia e pelas autoridades políticas, o evento (re)lançou luz para um acontecimento que, ainda que latente na memória brasileira, mostra certas "relações de ignorância e de indiferença (...) em relação ao passado no Brasil" (Gagnebin, 2014, p.177). O acontecimento, ao qual me refiro, é o Massacre do Carandiru, ocorrido em outubro de 1992. Este ensaio se debruça sobre as questões que envolvem a memória e o esquecimento do massacre, bem como sua transmissão. Sensibilizado pela obra 111 vigília canto leitura do artista Nuno Ramos, o ensaio é apresentado em dois movimentos: o primeiro, em que invento/inventário o meu testemunho do massacre, e o segundo, no qual reflito sobre o modo como a performance-vigília de Ramos testemunha e presentifica a existência de cada um desses sujeitos (ainda que mortos), para que eles não sejam esquecidos.

PALAVRAS-CHAVE: memória; esquecimento; Massacre do Carandiru; Nuno Ramos

ABSTRACT: 2017 has started with the assassination of 130 prisoners throughout the Brazilian penitentiary system. It is referred to, by the media and political authorities, as "Crisis in prisons"; this event (re) launches a light towards another happening, that is still pungent in Brazilian memory, and shows a certain "relation of ignorance and uncertainty (...) related to Brazil's past" (Gagnebin, 2014, p.177). The event I refer to is the 1992 "Carandiru Massacre". This essay focuses on the issues surrounding the memory and forgetfulness of the massacre, as well as its broadcast. Sensitized by the work 111 vigil song reading by artist Nuno Ramos, the essay is presented in two movements: the first, which is an interpretation/invention of my testimony of the massacre, and the second, which I reflect on how the performance-vigil by Ramos testimonies and exemplifies the existence of each of these subjects (even if dead), so that they are not forgotten.

KEYWORDS: memory; forgetfulness; Carandiru Massacre; Nuno Ramos

A memória mobiliza tanto quanto a violência.

(Josinaldo Medeiros)

A construção histórica é dedicada à memória dos sem nome.
(Walter Benjamin)

Dos escombros iniciais

Esse ensaio é fruto do adensamento do contato sensível com três forças. A primeira, a performance 111 vigília canto leitura de curadoria do artista plástico e escritor Nuno Ramos. Apresentada em novembro de 2016, a performance trabalha com uma das inúmeras memórias e com um dos inúmeros esquecimentos que nos constituem, o Massacre do Carandiru, ocorrido na Casa de Detenção de São Paulo, no Complexo do Carandiru, onde 111 presos foram mortos pela força policial. Do alto de um prédio em São Paulo, os nomes de todas as vítimas são lidos de forma exaustiva, ao longo de 24 horas, por diversas pessoas dos mais variados seguimentos da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que tudo é transmitido via redes sociais na página do evento.

A segunda força refere-se à visita, em dezembro de 2016, à exposição *Soulèvements* (Levantes) organizada pelo filósofo Georges Didi-Huberman, no museu Jeu de Paume, em Paris. Na exposição são apresentados, por meio de instalações, pinturas, fotografias, vídeos, filmes e documentos, diferentes formas de representação dos levantes, atos populares, políticos, revoltas e revoluções (além dos anseios, das forças da natureza, dos impulsos e gestos corpóreos, dos testemunhos) demonstrando os múltiplos modos de transformar submissão em revolta, renúncia em alegria expansiva, dor e quietude em movimento.

A terceira e última força relaciona-se com o sentimento de horror com os acontecimentos nos presídios federais no Norte e Nordeste do Brasil, nas duas primeiras semanas deste ano. Mais de 130 presos foram assassinados, em sua grande maioria devido a confrontos entre facções criminosas rivais. Não por acaso chamado de “crise nos presídios”, o colapso provocou respostas pontuais, revelando, de certo modo, o processo de naturalização e invisibilidade do aprisionamento como forma não apenas de punição, mas também de extermínio de uma determinada parcela da população.

O texto é, portanto, um embate entre essas três experiências, com o intuito de refletir em torno dos impasses da imaginação e da grafia do testemunho e das políticas da memória, articulada, aqui, não como um fardo, mas como uma potência na construção de um presente resistente.

Roteiro-ficção de uma cena gravada-inventada na memória

Sexta-feira, 2 de outubro de 1992

Num sofá, numa sala de uma família de classe média do interior das Minas Gerais, uma mulher embala e amamenta sua bebê de 22 dias, enquanto seus outros três filhos, de sete, cinco e três anos, brincam com seus carrinhos, inventariando estradas e passagens pelo felpudo tapete no chão.

O marido, ainda no trabalho, deverá chegar em breve para jantar e contar como haverá sido exaustivo mais um dia na loja da família, no Centro da cidade.

A mulher ainda sente dores na região abdominal: tivera que voltar ao hospital sete dias após a cirurgia da cesariana para uma nova cirurgia, na qual sua vesícula precisou ser retirada. Ao menos a TV sempre ligada nesse horário da noite para acompanhar a novela das 19 horas, “Deus nos Acuda”, consegue mantê-la dispersa, enquanto aguarda a chegada do marido.

O grande jornal noturno da emissora inicia no momento em que o marido adentra da rua. Os dois trocam olhares distantes, não chegam a se aproximar, pois ambos são capturados pela notícia de abertura do jornal.

Às 16 horas e 20 minutos, 341 policias da Tropa de Choque de São Paulo haviam recebido ordens para invadir o Pavilhão 9 da Casa de Detenção de São Paulo, no Complexo do Carandiru. A operação que supostamente deveria conter uma rebelião dos presos, terminou após cerca de 20 minutos da entrada dos soldados, com um massacre de 111 presos, após o disparo de mais de 3500 tiros.

O jornal é tomado por reportagens que ensaiam dar conta do que aconteceu naquele presídio, durante os 20 minutos pelos quais se estendeu a operação. O jantar da família começará mais tarde, uma vez que o casal não consegue desgrudar os olhos da tela da TV.

Segunda-feira, 5 de outubro de 1992

A cena familiar se repete.

Passados três dias do massacre, a emissora de TV exibe em seu jornal uma reportagem em que um dos seus repórteres está dentro da casa de detenção, no local onde se desenrolaram as ações e com presos que haviam testemunhado toda violência da ação militar:

Pelo relato dos presos, a violência começou aqui nessa escadaria de acesso ao segundo andar. À frente dos PMs, estava uma unidade de elite, o GAT, sob as ordens do comandante Wanderlei Mascarenhas. Os presos contam que muitos feridos foram lançados dos andares mais altos pelo buraco do elevador. Ainda segundo os presos, o grande massacre foi aqui no terceiro andar. Só nessa cela 7 pessoas morreram. Tinha um pano aqui, eles abriu e enfiaram a metralhadora aqui e mataram todo mundo. Nesta cela 9375 moravam quatorze presos, todos foram mortos. Aqui dentro, há marcas de violência por toda a parte. (...) Quem escapou da morte, traz no corpo as marcas da violência. Como você conseguiu escapar? Tinha acabado a munição. De quem? Dos policiais. (...) Uma das maiores brutalidades ocorreu nesse corredor com as pessoas que estavam feridas. Os próprios presos eram obrigados a carregá-los até essa sala, a barbearia do Pavilhão 9, depois os PMs jogavam os cães aqui dentro. Por que que jogavam os cães aqui para dentro? Para eles não ter o trabalho de matar, eles deixava pros cachorros fazer esse serviço¹.

Da potência fabulatória e performativa do testemunho

Tinha três anos em outubro de 1992. Não tenho lembranças do acontecido na época, nem me recordo de essa temática ser trazida à cena ao longo de minha juventude. Minhas memórias sobre a “barbárie” passada dentro do Carandiru foram sendo construídas através de fragmentos de reportagens jornalísticas em razão dos julgamentos dos policiais ou do completar de anos de seu acontecimento. Inventar/Inventariar um roteiro precário, tanto em sentido imaginativo, quanto nas precisões das informações relatadas, como o apresentado anteriormente, é o meu modo de poder ensaiar uma entrada na reflexão dessa memória e desse esquecimento que de alguma forma, certamente na dimensão do intolerável, me constituem como sujeito.

¹ Transcrição do texto da matéria produzida pelo repórter Caco Barcelos, que foi exibida na edição do Jornal Nacional, da TV Globo, na noite da segunda-feira, 5 de outubro de 1992. Os trechos em itálico correspondem a falas de presos que testemunharam a ação policial e foram entrevistados na reportagem.

Escrevo, e de certo modo testemunho², sobre um episódio que não experienciei empiricamente, nem como sujeito que sofreu das ações brutais dos policiais, nem ainda como um espectador no calor dos acontecimentos. Qual o valor do que escrevo? Qual o valor do que testemunho?

Abro um parêntese para destacar que reconheço toda a problemática que a palavra valor carrega dentro do campo dos estudos literários. Penso na relação entre valor, escrita e testemunho a partir de um questionamento autorreferente e performativo, que coloca em relação e embate este ensaio e uma tradição de escritos testemunhais. Se dentro dos estudos do testemunho, a testemunha é a figura que vivenciou determinado acontecimento e/ou a filiação que recebeu de seus predecessores a narração de tal memória, coloque-me como testemunha numa perspectiva de filiação coletiva, uma vez que o Massacre do Carandiru foi um evento compartilhado por toda a sociedade brasileira. Essa pergunta sobre o valor do meu testemunho ecoa a problemática da pesquisadora Marianne Hirsch, em seu artigo *The Generation of Postmemory*.

What do we owe the victims? How can we best carry their stories forward without appropriating them, without unduly calling attention to ourselves, and without, in turn, having our own stories displaced by them? How are we implicated in the crimes? Can the memory of genocide be transformed into action and resistance? (Hirsch, 2008, p.104)³

O gesto performático deste testemunho é, junto com a leitura que faço da obra de Nuno Ramos, uma tentativa de transformar tal memória em ação e resistência. Colocar-me como testemunha é assumir minha responsabilidade frente a tal crime, é dar uma continuidade a história das vítimas do Carandiru, tarefa que cabe a toda a população brasileira.

Em artigo intitulado *O local do testemunho* o pesquisador Márcio Seligmann-Silva apresenta uma importante discussão sobre o lugar do

² A experiência de fazer um testemunho neste ensaio é um exercício performativo, que busca reconfigurar o ato de testemunhar a partir de um impulso ficcional, ciente dos impasses e das aberturas que esse gesto aporta ao próprio testemunho.

³³ O que nós devemos às vítimas? Como podemos levar suas histórias adiante, da melhor forma possível, sem nos apropriarmos delas, sem chamar a atenção indevidamente para as nossas histórias, e sem, por outro lado, ter nossas próprias histórias deslocadas pelas delas? De que forma estamos nós também implicados nos crimes? A memória do genocídio pode ser transformada em ação e resistência? (Tradução minha)

testemunho na cultura da memória brasileira. Interessado em pensar a ausência de escritos testemunhais sobre a Ditadura Militar brasileira, em relação ao cenário latino-americano, Seligmann-Silva destaca, apoiado em Rosalina Santa Cruz, o caráter coletivo do testemunho.

Rosalina disse também que não falava em seu nome, mas no de uma coletividade. Este gesto é típico, como sabemos, de boa parte dos depoimentos e da escrita testemunhal de catástrofes. A memória, antes de ser individual, é coletiva. No caso específico dos que sofreram sob o terrorismo de Estado, esta coletividade é a daqueles que se opuseram ao Estado de exceção. Mas sabemos também – como vimos com Celan – que é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar, assim como atestar, tem a ver com “ter visto” e não podemos ver pelo outro. A coletividade, no entanto, se constrói primeiro como um grupo com laços políticos. Esse grupo se tornou vítima da violência. A memória do mal passou a ser algo compartilhado por esse grupo e o século XX viu inúmeras sociedades serem fragmentadas em grupos que compartilhavam a experiência comum de uma barbárie. O século XX foi um século de catástrofes, de genocídios e de perseguições em massa. Ele gerou um número de mortes e de sociedades devastadas pela violência como nunca antes se vira. Muitas populações ocuparam este lugar de vítima. No Brasil, desde a última ditadura, constitui-se uma sociedade da qual uma fração se identifica com o desejo de busca da verdade dos fatos ocorridos sob a ditadura. Essa fração luta pela memória e pela justiça. Este grupo é constituído pelas vítimas, pelos solidários com elas e por muitos que acreditam na importância de se estabelecer justiça como condição de construção de um Estado de direito autenticamente justo e democrático. (Seligmann-Silva, 2010, p.10)

É esse aspecto coletivo, observado também na obra de Nuno Ramos que além de reunir diversas pessoas para a leitura da lista dos nomes dos mortos no Massacre do Carandiru, busca sensibilizar os expectores que acompanham a performance pela internet, que gostaria de produzir em cada leitor que tiver esse texto em mãos. Como um gesto de *soulèvement* (levante), a performatividade desse testemunho quer construir laços de afeto e solidariedade, articulando a memória das vítimas dessa barbárie, não no intuito de falar por elas, mas de engrossar um coro que luta pela justiça e pelo não esquecimento.

Sobre as relações de ignorância e de indiferença em relação ao passado no Brasil

Escrevo sobre o 2 de outubro de 1992, o Massacre do Carandiru, atravessado pelo sensível da obra *111 vigília canto leitura* de Nuno Ramos, da

qual me aproximo mais adiante. Pois, ainda que precária seja minha memória, é necessário lembrar-inventar-teorizar para construir modos e alternativas de escuta e de enfrentamento das múltiplas repetições desses acontecimentos, que nos interpelam e que muitas vezes preferimos esquecer, já que não nos dizem respeito ou estão bem distantes.

Em palestra proferida no dia 7 de maio de 2016, na Casa da Gávea, dentro do projeto *Narrativas da Memória* promovido pela Cia. Acácias 95, a professora de filosofia Jeanne Marie Gagnebin relata o grande choque que teve em sua chegada ao Brasil, em 1978. Vinda da Suíça, país onde, segundo ela, havia um excesso de memória (circuitos turísticos em lugares marcantes da história, com a venda de souvenirs), Gagnebin se surpreende pela ausência de políticas e mecanismos de funcionamento da memória, ausência que a pesquisadora remarca em seu ensaio *O preço de uma reconciliação extorquida*.

Gostaria de compreender melhor as relações de ignorância e de indiferença que prevalecem em relação ao passado no Brasil, em particular em relação à ditadura, mas também à escravidão e às lutas e resistências populares em geral. Ignorância e indiferença que também dizem respeito ao presente, à tortura e à morte de tantos cidadãos, pobres, negros, pardos, sem cor nem nome. (Gagnebin, 2014, p.177)

Gagnebin se debruça sobre dois momentos distintos de reconciliação, para melhor compreender a relação com o passado no Brasil. Da África do Sul ela chama atenção para a “Comissão Verdade e Reconciliação” que tornou público os crimes cometidos durante o período do *apartheid*, ouvindo vítimas e criminosos, para depois promover ou não a anistia dos culpados. A situação no Brasil em relação à Lei da Anistia promulgada pelo próprio governo militar é completamente contrastante: aqui, impunha-se um esquecimento e uma equiparação dos crimes de tortura dos agentes do Estado e do que veio a ser chamado crime de “terrorismo” de esquerda.

A diferenciação feita pela autora dos modos como cada país lidou com um momento conturbado das suas histórias ganha corpo através do delineamento de dois tipos de esquecimento: de um lado, ele “não é somente uma não-memória, um apagar dos rastros, uma página em branco” (Gagnebin, 2014, p.178) uma vez que há sempre uma reserva de lembranças

inconscientes que podem vir à tona no processo de recordação do sujeito de forma irruptiva do esforço de controle da consciência; do outro lado, há uma dimensão feliz do esquecimento, “uma alegria e uma leveza que permitem fazer as pazes com o passado” (Gagnebin, 2014, p.179), tirando de certa forma o peso do passado sobre os ombros, não provocando o seu apagamento, mas o ressignificando, permitindo que se viva sem ressentimento.

A imposição do esquecimento como gesto forçado de apagar e de ignorar, de fazer como se não houvesse havido tal crime, tal dor, tal trauma, tal ferida no passado, esse gesto vai justamente na direção oposta dessas funções positivas do esquecer para a vida. Impor um esquecimento significa, paradoxalmente, impor uma única maneira de lembrar – portanto um não lembrar, uma “memória impedida” (...), uma memória que vai lutar, brigar para poder voltar. (Gagnebin, 2014, p.179)

É essa forma de esquecimento que é explorada pela promulgação da Lei da Anistia, no Brasil, em 1979. A opção em não construir narrativas, ainda que da ordem do intolerável, permite uma sobrevivência imediata, uma convivência mínima entre parcelas da sociedade, mas não impede o lembrar e a busca de uma verdade do passado. “A memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – às vezes também manipular, mas volta” (Gagnebin, 2014, p.183), isto é, essas lembranças podem irromper no meio da tentativa de denega-las e recalca-las.

A atitude de Gagnebin, a partir desse delineamento comparativo de dois modos de lidar com políticas da memória, tem um certo tom militante, embora a pesquisadora alerte que não é esse o foco de sua contribuição. Ela nos convoca a repensar as relações de ignorância e indiferença que nós, brasileiros, temos sobre as questões da memória e do esquecimento de uma série de fatos contundentes da nossa história. Esse chamado não é um apelo a comemorações solenes, “mas uma tarefa de análise que deveria produzir instrumentos de reflexão para esclarecer também o presente, para evitar a repetição incessante, sob novas formas, das políticas de exclusão e genocídio” (Gagnebin, 2014, p.184).

Convidar a professora de filosofia Jeanne Marie Gagnebin para essa conversa com/sobre a memória e o esquecimento do Massacre do Carandiru, objetiva marcar a necessidade do lembrar do acontecimento de 2 de outubro de 1992, quando eu tinha três anos. Os mesmos sistemas de extermínio,

baseados numa cultura da barbárie calcada na perversa convicção de que “bandido bom é bandido morto”, continuam sendo empregados pelas controversas forças de “segurança” do Estado e avalizados por uma grande parcela da população, que dorme em berços esplêndidos e justifica seu posicionamento pelo grande medo da violência cotidiana.

No caminho de pensar com/sobre o passado para o enfrentamento de questões do nosso presente, obras literárias e artísticas ensaiam o aprofundamento de reflexões em torno de políticas da memória e do esquecimento. No que tange o Massacre do Carandiru, a obra *111 vigília canto leitura* de Nuno Ramos apresenta um ponto de força e inflexão sobre o debate que aqui propomos.

111 vigília canto leitura: reflexão sobre listas e nomes próprios

Em setembro de 2002, os últimos detentos deixaram a Casa de Detenção de São Paulo, Complexo do Carandiru e foram transferidos para unidades no interior do estado. O complexo penitenciário foi desativado e, em seguida, parcialmente demolido, dando lugar a um parque.

Os julgamentos dos policiais envolvidos se estendem até hoje. Ainda em 1992, a Justiça Militar abriu inquérito e indiciou 121 policiais militares. Durante 4 anos, o processo continuou em andamento sem nenhum resultado prático, muitos dos envolvidos continuaram na polícia, alguns tendo sido promovidos. Em 1996, o caso foi transferido para a Justiça Comum, e em resposta à ação movida pela mãe de um dos detentos que pedia a indenização pela morte do filho, o Tribunal de Justiça de São Paulo decidiu que a ação da polícia militar havia sido legítima, imputando a culpa às vítimas, pois elas haviam começado a rebelião e forçaram a polícia militar a se defender.

O coronel da reserva Ubiratan Guimarães, que havia comandado a invasão, foi julgado em 2001 e responsabilizado pelas 111 mortes, sendo condenado a mais de 600 anos de prisão em regime fechado. Entretanto, por ser réu primário, ele pode recorrer à sentença em liberdade. Em 2006, a sentença veio a ser anulada.

A partir do ano de 2013, começou-se o julgamento dos outros policiais envolvidos. Todos foram condenados a vários anos de prisão pelo massacre de 2 de outubro de 1992. Mas por serem réus primários, puderam recorrer às sentenças em liberdade.

Em setembro de 2016, a sentença condenatória dos policiais foi anulada. 24 anos depois do Massacre do Carandiru nenhum dos policiais envolvidos foi responsabilizado pelos atos cometidos.

Ainda em 1992, um mês após o massacre, Nuno Ramos criou uma grande instalação intitulada *111* em homenagem aos que perderam a vida, numa articulação de política da memória. Nuno omitiu as imagens do massacre, que eram massivamente divulgados pela imprensa, e representou cada uma das vítimas com paralelepípedos cobertos por asfalto e breu. Os visitantes receberam uma impressão em clichê de chumbo, com a lista dos nomes dos mortos, além de uma cópia de notícia de jornal sobre o trágico episódio e cinzas de páginas queimadas da Bíblia. Trechos de textos do próprio artista foram fixados nas paredes, impressos na superfície de pequenas caixas de vidro preenchidas com outras páginas queimadas do Livro Sagrado. A instalação tinha a proposta, como explicitado na apresentação curatorial da obra e pelo próprio artista, de colocar o espectador como testemunha do ocorrido.

Podemos dizer que, como descrito por Jeanne Marie Gagnebin, a revogação da sentença de condenação dos policiais em setembro trabalhou como um gatilho para a rearticulação da memória de Nuno Ramos. Se a justiça passou 24 anos forçando a opinião pública a apagar, ignorar, fingir que o crime não havia acontecido, imputando a culpa nas próprias vítimas, *111 vigília canto leitura* é um gesto de luta, que tenta trazer de volta a memória do acontecido em 1992.

111 vigília canto leitura foi uma performance-vigília organizada por Nuno Ramos em protesto contra a anulação do julgamento que havia condenado os policiais militares envolvidos na chacina do Carandiru. Para o ato, que ocorreu sem plateia, no alto de um prédio em São Paulo⁴, Ramos reuniu artistas de diversos segmentos e ativistas de renome no cenário

⁴ “Pensei num lugar alto, como se fosse uma antena a irradiar esses nomes pela cidade” (Ramos, 2016)

político-cultural brasileiro para a leitura durante 24 horas dos nomes dos 111 mortos na “chacina que continua se disfarçando nos escaninhos da Justiça” (Ramos, 2016).

24 anos depois de sua primeira obra envolvendo a memória do Massacre do Carandiru, Nuno Ramos agencia novamente o uso da lista dos nomes de todos os mortos. Em 1992, a lista era distribuída para os visitantes da instalação; na performance de novembro de 2016 a lista toma ares de poema na repetição exaustiva dos nomes por cada um dos integrantes, ao longo das 24 horas da vigília.

Em artigo intitulado *Fazer listas é colocar ordem nos desejos*, o escritor argentino Alan Pauls discorre sobre a necessidade que temos em fazer lista. Ele destaca que fazemos listas antes mesmo de escrever. Listas de todos os tipos, que tem por finalidade não deixar que nos naufraguemos no mundo, marcando que não o aceitamos como ele é.

A lista dá voz e forma ao que há, ao que se necessita, o que se ambiciona, o que se realizou, e nesse sentido, parece condensar quatro ou cinco núcleos de experiência nos quais a espécie toda poderia se reconhecer: desejo, memória, registro, necessidade, sonho. (PAULS, 2010)

A lista com os nomes dos mortos no Massacre do Carandiru, articulada por Ramos nas duas obras, carrega consigo um desejo, uma busca de sistematizar um ato de resistência, testemunhando e presentificando a existência de cada um desses sujeitos (ainda que mortos), para que eles não sejam esquecidos, isto é, para que seus nomes não desapareçam nos trâmites burocráticos da justiça e da memória da nossa história. A lista registra ainda que não aceitamos a posição da justiça nas sucessivas anulações das condenações dos policiais envolvidos ao longo dos últimos 24 anos. Ela marca o sonho de que esse crime não continue a se repetir, gerando novas listas.

“São as palavras tentando se materializar de todas as formas. Arte é presença, e um nome é um mínimo de presença” (Ramos, 2016). Os 111 mortos têm seus nomes próprios registrados na lista que fora distribuída em 1992 e lida na performance. Nesse gesto, como o próprio Ramos coloca, dá-se uma materialidade aos nomes, regatando-os da morte anônima e em série.

A professora e artista plástica Leïla Danziger em seu artigo *A língua paterna* comenta sobre sua obra em série “Nomes próprios”. Nesta série Danziger trabalha com o *Livro da Lembrança da Comunidade judaico Alemã*, que traz uma listagem dos judeus alemães assassinados sob o III Reich. Nas páginas 231 e 232 do livro, constavam 76 pessoas com o mesmo sobrenome da artista.

As gravuras e livros-objetos que integram a série *Nomes próprios* buscam reinscrever os nomes das vítimas no tempo e no espaço, dar-lhes aquilo que perderam: corpo. Mas a única corporeidade possível para estes que foram um dia plenos de vida e densidade é a forma da ausência. O trabalho instala-se justamente na tentativa de fazer pulsar a ausência, potencializá-la, atestar a atualidade dos nomes nos quais se inscreve o trágico desfecho do “amalgama” judaico-alemão, produto ainda do universalismo e tolerância iluministas. (DANZIGER, 2013, p. 193)

Ressaltando a distância entre as memórias articuladas por Danziger e Ramos, podemos retirar da descrição de Danziger alguns aspectos que nos parecem presentes na performance de Ramos. A leitura dos nomes por cada um dos integrantes da performance ao longo de suas 24 horas de duração busca criar para os mortos outro estado de visibilidade, ou seja, dar corpo às vítimas do massacre, através da sua ausência, materializada nas leituras e releituras realizadas ao longo da vigília. Através da repetição exaustiva dos nomes opera-se uma reinscrição das vítimas no tempo e no espaço presente, eles continuam tendo vida na memória dos espectadores e dos participantes da leitura. O ato performativo, que carrega uma dimensão propriamente coletiva, do grupo capitaneado por Ramos na leitura dos nomes das vítimas do massacre promove um lembrar a muitas vozes que, para se efetivar, ativa uma espécie de ritual fúnebre, um testemunho que só pode ser feito em comunidade, diante de outros. Em suma, faz-se um trabalho coletivo de luto e luta, que perpetua a memória, oferecendo-a para sua posteridade.

Acompanhei a leitura durante vários momentos da performance pelo evento criado no Facebook. Um aspecto que me chamou a atenção foi a quantidade de comentários pulsando de raiva, que acusavam Nuno Ramos e seus convidados de transformar bandidos em heróis. Muitos questionavam se também não haveria uma vigília pelas pessoas que haviam sido vítimas dos 111 mortos no massacre. A frase “bandido bom é bandido morto” era

pronunciada por muitos dos espectadores. Nuno Ramos, em reportagem ao jornal Folha de São Paulo em 2 de novembro de 2016, responde:

Um dos motivos de o Carandiru não ser esquecido é que essa visão precisa dele para existir. Não vou contestar a Justiça, mas as mil artimanhas legais que sustentam a anulação dos julgamentos não justificam a chacina. Não quis tornar heroico o que não é heroico, nem diminuir a dor dos que sofreram, mas o fato básico é que houve uma chacina. (Ramos, 2016)

Nuno Ramos potencializa a importância de manter ardente a memória sobre o Carandiru ao suplementar a ordem cronológica dos fatos, evidenciando que a frase “bandido bom é bandido morto” só é possível devido à existência do massacre ocorrido no Carandiru. Lembrar os nomes das 111 vítimas não as transforma em heróis, nem transforma os policiais em bandidos. Recitar os 111 nomes ao longo de 24 horas é reescrever o Massacre do Carandiru na história e não permitir que ele seja recalcado. Poder reproduzir ecos com diferentes tonalidades de voz dos 111 nomes de detentos mortos no Massacre do Carandiru é um ato de afeto e efeito para que sensibilizados e “lembrantes” do passado possamos encarar o presente sem a indiferença para com a memória que nos adverte Jeanne Marie Gagnebin, com o intuito de não permitir que novos Massacres dos Carandirus, em cada esquina das cidades, sejam rearticulados.

REFERÊNCIAS

DANZIGER, Leïla. “A língua paterna”. In: _____. *Diários públicos: sobre a memória e a mídia*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2013, pp. 190-197.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O preço de uma reconciliação extorquida”. In: SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura?*, Rio de Janeiro: Boitempo, 2014, pp. 177-186.

HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. In : *Poetics Today*. v29. n1. Spring 2008.

PAULS, Alan. *Fazer listas é colocar ordem nos desejos*. In: FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: 04 de setembro de 2010. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409201025.htm> Acesso em 23 de novembro de 2017.

RAMOS, Nuno. *111 vigília canto leitura*. São Paulo: 1 de novembro de 2016.

_____. *111*. São Paulo: 1992.

_____. *Com público de 1 milhão, acaba ato de Nuno Ramos por morto do Carandiru*.

In: MARTÍ, Silas. FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: 02 de novembro de 2016. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/11/1828761-com-publico-de-1-milhao-acaba-ato-de-nuno-ramos-por-mortos-do-carandiru.shtml> Acesso em 27 de novembro de 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio". O local do testemunho". *Revista Tempo e Argumento*, v.2, nº1/Jun 2010. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/1894/1532>

Acesso em 27 de novembro de 2017.

RUÍNA, TESTEMUNHO E PÓS-MEMÓRIA EM NOEMI JAFFE E MICHEL LAUB

Alice Cardoso Ferreira*

RESUMO: A configuração da ruína como latência leva em conta a sua possibilidade de manifestação. Agamben associa as lacunas dos campos de concentração ao resto, que se tornam passíveis de preenchimento, sendo o papel das testemunhas fundamental nessa estrutura. As histórias individuais que surgem em função dos eventos catastróficos da Shoah têm em sua estrutura a função das testemunhas, que falam por si e por quem não pode, e da pós-memória, na transmissão das experiências traumáticas através das gerações. As narrativas de *O que os cegos estão sonhando?* e *Diário da queda* contêm diálogos intergeracionais que trazem no seu centro as relações do testemunho com a transmissão das experiências através das gerações, portanto.

PALAVRAS-CHAVE: Testemunho; Shoah; Pós-memória; Ruína.

ABSTRACT: The configuration of the ruin as latency considers its possibility of being manifested. Agamben associates the historical gaps from the lager to the rest, which become liable to be fulfilled, and the witnesses as actual characters on its structure. The individual experiences that arise as a result of a catastrophic event, the Shoah, have on their structure a witness function, those who speak for themselves and for those who are not able to. On the other hand, they can be analysed towards post-memory, which deals with the transmission of the traumatic experiences between generations. The stories on *O que os cegos estão sonhando?* (What are the blind men dreaming?) and *Diário da queda* (Diary of the fall) contain intergenerational dialogues which bring within them relations between witness and the transmission of that experiences among the generations.

KEY WORDS: Ruin. Witness. Post-memory.

Márcio Seligmann-Silva em “Literatura e Trauma” (2002) relaciona o surgimento da literatura de testemunho às situações traumáticas ocasionadas pelas guerras e genocídios ocorridos no século XX, assim como qualificação dele como a era das catástrofes. Assim, a literatura desse período deve ser

* Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

considera a partir do ponto de vista do testemunho, sem confundi-lo com o gênero autobiográfico nem reduzi-lo à historiografia, ao mesmo tempo em que se percebe uma sensibilidade de as narrativas sobre os eventos não serem conduzidas somente no terreno das representações. Nessa ampliação resultante de uma maneira nova de se processarem os fenômenos históricos, em que o sujeito toma para si o discurso histórico, e a história, então, é processada a partir de um presente, não de um passado, as ruínas assumem um papel central no centro dos fenômenos históricos no sentido de que elas têm a possibilidade de manifestação, sendo, portanto, latentes, em sua construção.

O sentido de ruína pressuposto no pensamento de Giorgio Agamben contido em *O que resta de Auschwitz* (2008) estabelece uma sinonímia entre as testemunhas da Shoah¹ e uma lacuna que pode saltar entre os sobreviventes, os mortos, os submersos e os salvos dos campos. À princípio, o testemunho sobrevivente (*supérstite*) é incontestável por ser ocular, ter sobrevivido à experiência, ao mesmo tempo em que ele pode falar/escrever sobre ela. Essa testemunha, Agamben a nomeia como integral, por ter atravessado o evento e ter condições de falar sobre ele. A sua segunda designação teria a função de quem fala sobre o evento ao assumir o espaço do discurso de quem não pode, por estar morto ou não conseguir falar; essa construção abrange tanto o testemunho como terceiro (*testis*) quanto o *auctor*. Baseando-se no princípio de que o sobrevivente assume uma responsabilidade com a memória, havendo casos em que ele não tem condições de falar devido às consequências do trauma, outra pessoa pode assumir essa função, mesmo não tendo passado pela experiência, porém sem correr o risco de apropriação.

De forma parecida, Seligmann-Silva também nomeia os testemunhos a partir da etimologia. De *testis*, o terceiro, o autor o qualifica como o testemunho da história, que mesmo não tendo atravessado o evento, tem condições de falar sobre ele. O sobrevivente, *supérstites*, o autor o designa como testemunho da experiência, aquele que torna seu testemunho

¹ Optamos pelo termo Shoah em detrimento de holocausto por aquele conter na sua raiz hebraica o significado de catástrofe, enquanto este possui em sua construção uma conotação de sacrifício voluntário e também o sentido de martírio, indo de encontro, portanto, ao projeto genocida do nazismo (Agamben, 2008).

incontestável, mesmo sem se valer da fala, por ter passado pelo evento (Seligmann-Silva, 2005).

A latência da ruína aproxima, então, o testemunho da sua fala. Na leitura de Agamben, essa ruína se aproxima do resto, o que salta nas lacunas.

Eles (os processos de subjetivação e dessubjetivação e os processos históricos) não têm um *fim*, mas um *resto*; não há, dentro deles ou debaixo deles, um fundamento, mas, entre eles, em seu meio, há uma separação irreduzível, na qual cada termo pode pôr-se em posição de resto, pode testemunhar. Realmente histórico é aquilo que cumpre o tempo não na direção do futuro, nem simplesmente na direção do passado, mas no ato de exceder um meio. O Reino messiânico não é nem futuro (o milênio), nem passado (a idade de ouro): é um *tempo restante*. (AGAMBEN, 2008, p. 158; grifos do autor).

A forma complementar de se conceberem as ruínas que auxiliam uma configuração renovada de se processar a história foi feita por Jaques Derrida em *Mal de arquivo* (2001) ao desconstruir o arquivo concebido até então. O autor percebeu já na raiz da palavra o *arkhê*, a origem eventual que pode ser recuperada através dos princípios ontológico (na topologia espaço-temporal) e nomológico (interpretativo, sob responsabilidade do arconte, o responsável por guardar o local). Nesse sentido, ele retoma o tratamento topológico da sondagem da origem eventual anteriormente desenvolvido por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930) ao ressignificar o estudo do inconsciente social baseado na pesquisa das camadas dele, tomando como metáfora a construção da cidade de Roma, para tanto. A ruína, assim, se configura em sua latência na possibilidade da manifestação dessa origem eventual, e o arquivo é o meio através do qual essa possibilidade existe.

Há também o sentido da ruína desenvolvido por Walter Benjamin, apontando tanto para um significado decadente, de fim, quanto dos saltos (*ursprung*) que trazem à tona eventos históricos com possibilidade de reinterpretação. Em *A origem do drama trágico alemão* (1928) o autor retira do fluxo temporal histórico peças da época barroca produzidas na Alemanha a fim de reinterpretá-las sob o ponto de vista do sentido literal da alegoria, que diz uma coisa para significar outra. O intuito do autor ao separar os elementos das peças em suas unidades díspares foi além daquele de estruturar o drama trágico como gênero textual diverso da tragédia, fazer também uma alegoria de seu contexto cercado pelo fantasma do fascismo em ascensão. Ao perceber

naquela atmosfera o sentido imanente do Barroco, decadente e apontando para o fim das coisas, a recuperação das peças do fluxo histórico pode ser trazida como os saltos históricos de eventos com o intuito de serem reinterpretados sob a luz de outro contexto, apontando também um quadro histórico de morte que poderia ser evitado. A ruína em sua construção latente aqui também encontra um meio de se manifestar, e a “filosofia da história” de Benjamin concebe sua modulação. De forma análoga, em seu último texto publicado, quando fugia da perseguição nazista na Alemanha, as Teses sobre a História (1940), o autor indica a necessidade de a história, saturada de agoras, ser contada a contrapelo, pelos seus vencidos (Benjamin, 1994, p. 225). O autor encontra no sentido da luta de classes uma visão revolucionária de a história ser contada, por quem a vive, é “derrotado” no dia-a-dia, dentro do histórico de lutas e perdas diárias. Ele questiona o meio tradicional de a história ser trabalhada, em sua maneira linear, pautada somente em causas e consequências, deixando de fora dela o homem em seu cotidiano e as muitas possibilidades de narrar que podem se destacar nisso. É evidente o caminho em que os saltos históricos percorrem para poderem ser trazidos à tona e reinterpretados em contextos diversos, configurando, assim, a ruína em sua possibilidade de manifestação.

Essa concepção histórica de Benjamin se encontra com o novo modo de a história ser processada no século XX, a partir da era das catástrofes, e se efetiva nos relatos das testemunhas sobreviventes da Shoah, bem das testemunhas por aproximação. Assim, tanto o diário/retrato *O que os cegos estão sonhando?* (2012) e o romance *Diário da queda* (2011), respectivamente em análise aqui, trazem no centro as relações dos testemunhos com a memória, o trauma e a escrita em razão de transmissão.

No primeiro, Noemi Jaffe reproduz o diário de sua mãe d. Lili Jaffe, à época seu nome de solteira era Lili Stern, escrito por ela em Estocolmo após ser resgatada pelas tropas de paz do Exército Soviético. Traduzido do sueco, o diário de d. Lili Jaffe hoje se encontra em Jerusalém, no Museu do Holocausto (Jaffe, 2012, p. 8). Nas considerações de Seligmann-Silva (2002) sobre o trauma e a literatura e seu testemunho, ele lembra Dori Laub para quem a narrativa dos acontecimentos de dentro do evento não produziu testemunhas diretas, resultando disso um fenômeno apontado por ele como

belatedness do testemunho, por que o evento não possibilitou condições de conceber testemunhas de dentro dele. Assim,

a própria circunstância de *estar dentro do evento* que tornava impensável a própria noção de que uma testemunha poderia existir, ou seja, alguém que pudesse sair da moldura de referência coercivamente totalitária e desumanizadora na qual o evento estava se dando e gerar uma moldura independente de referência através da qual o evento poderia ser observado. Pode-se dizer que, portanto, historicamente não existe nenhuma testemunha do Holocausto, nem de dentro nem de fora do evento (LAUB, 1995, p. 65s, grifo do autor, apud SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 142, nota 9).

Apesar de as circunstâncias históricas não terem permitido o narrar das experiências diretamente, o *atraso* em seu testemunho não o invalida, mas reforça as histórias individuais que surgem cada vez mais em meio ao evento coletivo, reforçando a história em seus fenômenos e eventos presentes, ao invés de focar o passado linear, como fazem os historicistas.

Ao trazer o diário de sua mãe como primeiro capítulo de seu livro, Jaffe no segundo faz um relato de seu ponto de vista sobre a experiência da mãe e também como ela processou o fenômeno do trauma sofrido pela mãe, da sua transmissão, do questionamento de sua história em meio ao evento coletivo e ao passado inserido no histórico de perseguições por que passou o povo judeu, assim variando de temas como a linguagem, a raiva, o amor, a recuperação da dignidade e a reconstrução da vida. O terceiro capítulo do livro contém o relato de Leda Cartum, neta de d. Lili e filha de Jaffe, após a visita das duas a Auschwitz a fim de refazerem parte do caminho que condicionou o histórico de trauma e reconstrução da vida de sua avó/mãe.

O romance de Michel Laub, *Diário da queda*, apesar de sua natureza ficcional não deve ser encarado como menos testemunhal, por isso. Seu conteúdo traz a história de três gerações de uma família marcada pelo trauma de um sobrevivente que, apesar de escrever sistematicamente em alguns cadernos sobre sua vida, cala a experiência passada em Auschwitz, não a menciona, resultando numa quebra na transmissão direta dos fatos para seu filho, e conseqüentemente, seu neto, o narrador anônimo da história. O romance de Laub não se destaca por ser mais um tratando de seu conteúdo individual em meio ao evento coletivo; ele traz questionamentos em relação à memória, por conter uma personagem portadora de Alzheimer, o pai do

narrador, que decide registrar sua vida em diário, assim como o moto da narrativa em que seu narrador na adolescência se vê envolvido com um episódio de perseguição a um colega, um dos poucos não judeus estudantes de um colégio judaico, ao se destacar o olhar para o aspecto em que uma personagem, historicamente parte de um passado oprimido, se torna opressora em um dado momento de sua vida. Assim como o diário/retrato no livro de Jaffe, neste também está contida a questão da transmissão por via da escrita, a fim de registro e transmissão das histórias individuais para as gerações da família.

O primeiro elemento constitutivo dessas narrativas se refere à percepção por seus narradores do conteúdo individual em cada uma delas em meio ao evento coletivo, há muito tempo estudado e pesquisado nessa configuração. Assim, Jaffe em seu relato comenta sobre a experiência da mãe:

É possível que o holocausto já tenha se esgotado e cansado enquanto fonte de aprendizado. Mas isso, supostamente, em seu sentido coletivo. Como experiência individual, não existe tal coisa como cansaço do que foi vivido. O passado individual não se esgota, nem deve se esgotar. E acontece que, na realidade, a vivência coletiva da guerra é uma coleção de histórias individuais; o aprendizado coletivo da guerra é somente de ordem política e o sofrimento de cada um dos prisioneiros e sobreviventes não é político e não se pode interpretá-lo desse ponto de vista, sob pena de sempre banalizá-lo e explorá-lo de forma oportunista (JAFJE, 2012, p. 185).

Assim também Laub considera a questão em sua perspectiva de experiência individual:

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra *Auschwitz*, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim (LAUB, 2011, p. 9).

Assim como Jaffe fala da urgência de se comentar sobre a catástrofe, e o dever dessa geração de lembrá-la, “Faltam, no máximo vinte anos para que

os sobreviventes desapareçam, morram. Quando isso acontecer, outra etapa desta história vai começar e é preciso preparar-se para ela [...]. A palavra *Auschwitz* será como a palavra *Troia*, a palavra *Peloponeso*, a palavra *Manchúria*?" (JAFÉ, 2012, p. 186, grifos da autora), o narrador de Laub também a pontua; a necessidade do contar das histórias individuais e da memória sobre elas com o intuito de que a história coletiva não seja reduzida a um evento sem importância:

11. Em trinta anos será quase impossível achar um ex-prisioneiro de Auschwitz.
12. Em sessenta anos será muito difícil achar um filho de ex-prisioneiro de Auschwitz.
13. Em três ou quatro gerações o nome Auschwitz terá a mesma importância que hoje têm nomes como Majdanek, Sobibor, Belzec² (LAUB, 2011, p. 119).

Em relação ao trauma há duas considerações importantes a serem feitas. A primeira é a sua natureza adquirida e não desenvolvida (Freud, 2014). O trauma é uma ruptura, seja em seu aspecto físico ou psíquico. O trabalho sobre suas consequências em pacientes sobreviventes dos campos da II Guerra foi apresentado em um congresso em Copenhague em 1967. Segundo Seligmann-Silva, W. G. Niederland cunhou o termo "síndrome do sobrevivente", que vive em situação crônica de depressão, angústia, distúrbios do sono, pesadelos, apatia, problemas somáticos, anestesia, incapacidade de verbalizar a experiência do trauma, culpa pela sobrevivência. John H. Krystal, também citado nesse artigo de Seligmann-Silva, chegou a diagnosticar uma situação em que um paciente apresentou um quadro de "uma cisão interna entre um eu que observa e outro que é abandonado, a saber, o corpo" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 140); cisão recorrente nos sobreviventes, quando referem-se a si mesmos na terceira pessoa; falta de identificação entre o "eu" que outrora vivenciou a situação nos campos e o "eu" fora dos campos.

A outra situação se refere ao trauma em sua possibilidade de transmissão. Marianne Hirsch em *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust* (2012), situa a transmissão do trauma em até três gerações e os efeitos dela na escrita e no tratamento do trauma nas

² Nomes de três outros campos de extermínio construídos na Polônia pelos nazistas. Conforme as palavras de Huyssen (2001), Auschwitz se tornou uma cifra para o século XX.

representações. A pós-memória seria não somente um posicionamento identitário, mas uma estrutura geracional de transmissão baseada em múltiplas formas de mediação, mas sem se ater em um antes e depois e tampouco em causalidades; ela é responsável por esclarecer como as rupturas e quebras introduzidas pelo trauma e catástrofes modulam a herança transgeracional. Outra de suas características é a utilização do termo heteropatia de Kaja Silverman, em que haveria um alinhamento do “não-eu” com o “eu” sem interiorizá-lo, ou nos termos da autora, “introduzir o ‘não-eu’ nas minhas reservas de memória” (SILVERMAN, 1996 apud HIRSCH, 2012, p. 85), seria uma identificação à distância em que o sujeito consegue participar os desejos, lutas e sofrimento de outros. Essa identificação não apropria ou interioriza o outro em seu *self*, mas transita ao *self* do outro em suas normas culturais, se alinha com o outro através de deslocamento (HIRSCH, 2012, p. 86, tradução minha). A pós-memória seria uma forma, então, de memória heteropática, em que há uma distância temporal entre o eu e o outro (o tempo do agora e o tempo de então) e a distância espacial (quem viveu a situação traumática e quem não a vivenciou).

As considerações acima auxiliam a análise das narrativas apresentadas aqui, então, com a perspectiva do trauma e da pós-memória que tratam de temas como a memória, a ruína e as histórias individuais que se destacam do evento coletivo. Assim, destacamos em *O que os cegos estão sonhando?* três elementos que merecem ser avaliados. O primeiro diz respeito ao episódio sofrido por d. Lili dentro de Auschwitz que gerou um trauma nela e a transmissão dele em suas consequências para a família. Acusada de ter roubado um pedaço de manteiga, d. Lili fora obrigada a sustentar um pedaço de tijolo na cabeça durante parte do dia,

A alemã, enfurecida: — Por que você a defende? Irei até o chefe do campo e ele dará um jeito nela. E saiu. Enquanto isso, ele me conduziu para fora, até um monte de tijolos, onde ordenou que me ajoelhasse. E que segurasse um tijolo enorme por cima da cabeça, um tijolo que eu mal conseguia erguer. Apanhei o tijolo, mas logo precisei colocar de volta, porque não consegui erguê-lo. — O alemão via como eu estava sofrendo. E disse: — Olhe: se você não fizer força, ela voltará. E aí, sabe o que espera por você? — Levantei o tijolo até a altura da cabeça, com um esforço enorme, mas não conseguia segurar. Caiu-me sobre a cabeça. Pensei que desmaiaria. Mas fui forte. Tive a visão de que todos estavam passando pela revista, minhas primas inclusive. Lágrimas caíam de meus

olhos feito chuva, não porque eu estivesse arrependida do que fiz, mas de dor mesmo. Fiquei ali de joelhos, por duas horas (JAFÉ, 2012, p. 24).

No dia seguinte, d. Lili foi espancada porque outras haviam roubado carne, e o episódio lhe abriu uma ferida na perna que tentava curar sozinha. O episódio causou na filha uma impressão profunda sobre o tratamento desumano dispensado aos prisioneiros, e ela narra sobre a transmissão prescrita na pós-memória:

Tudo se justifica plenamente, mas, de alguma maneira, quando se olha para ela, a pedra ainda está lá. Saber que ela sustentou uma pedra durante um dia inteiro, que machucou para sempre o joelho, e tudo isso porque sua prima, e não ela, tinha roubado um pedaço de manteiga, provoca, na memória de quem ouve esta história, na memória de suas filhas, um empuxe gravitacional permanente, uma fisgada para baixo, como uma âncora em constante e lenta operação (JAFÉ, 2012, p. 113).

Seligmann-Silva esclarece que uma das características do traumatizado é a de perder a capacidade de falar por metáforas, conexão estabelecida entre o trauma e o testemunho. A percepção de Jaffé sobre esse episódio de d. Lili responde exatamente a essa característica e há reflexo disso tanto no texto quanto na experiência:

Não há como dramatizar ou metaforizar esta pedra. E mesmo assim, ela é o acontecimento, o fato que mais está presente na memória, dela e das filhas. É como se este fato fosse uma síntese da guerra; não existe nada que possa simbolizar a guerra ou o sofrimento, embora a coisa pedra, a coisa punição, a coisa manteiga possam todas se transformar em símbolos. Mas ninguém, de fora desta história, tem algum direito de transformar esta coisa em história. Como uma coisa pode virar história? Como contar este fato? Como escutar este fato? [...] Se o destino é fatalmente o que se passará, o passado é fatalmente o que se passou; por isso ele pode ser esquecido por quem o viveu. Só quem não o viveu tem o dever de lembrá-lo, sem a menor esperança de que possa fazê-lo, porque ele se foi (JAFÉ, 2012, p. 112).

Nos moldes da pós-memória, Jaffé continua: “Ser filho de sobrevivente contém [...] a tentação de ter estado no lugar do sobrevivente. Não permitir que ela vivesse tudo aquilo, viajar para o passado e conseguir paralisá-lo, matar o oficial que ordenou o castigo. Furar o tempo e a regulamentação do campo e salvar a mãe” (JAFÉ, 2012, p. 115). No capítulo relativo ao vocábulo

Dignidade, Jaffe questiona “A memória é o mestre da morte? E quem é filho desse esquecimento? Deve lembrar? Não pode evitar lembrar? Também é condenado a esquecer?” (JAFFE, 2012, p. 125). Ao que ela responde no capítulo a respeito do vocábulo *Pedra*: “Às vezes, tudo isso dá a impressão de que a compaixão, ou a ideia de que é possível sentir plenamente a dor do outro, é um engodo, porque não há como sofrer as coisas no lugar de outra pessoa” (JAFFE, 2012, p. 113), respondendo às questões levantadas pela pós-memória sobre a impossibilidade de outra pessoa sentir as dores do traumatizado, mas ao mesmo tempo, tentando compreendê-las.

A segunda característica a ser destacada diz respeito à linguagem, a partir da qual o processo de reificação toma as proporções da ideologia nazista, sendo também a partir dela que um novo mundo se materializa, na proporção da criação de uma vida nova: “a palavra é a força maior com que se pode contar. Nesse caso, a palavra é criadora de um mundo. Daí a relação também mágica que ela mesma tem com as palavras, tanto em húngaro, como em iugoslavo e até com o português [...]. Daí vem ‘o chave’, ‘a gulha’, ‘a çougue’” (JAFFE, 2012, p. 102). Walter Benjamin em “Experiência e pobreza” comenta sobre o papel fundamental da linguagem nesse mundo novo que se configura, após a quebra de sua estrutura primeira, “decisiva, nessa linguagem, é a dimensão arbitrária e construtiva, em contraste com a dimensão orgânica [...]. Nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização [...] a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (BENJAMIN, 1994, p. 117).

Há também nesse processo, a contraparte da vontade do esquecimento, do bloqueio traumático, ou também da destruição de um outro mundo, bárbaro, representado por sua linguagem, que toma forma na relação com o alemão, na rotina dos campos. “Em contraposição à língua da literatura, não existe língua mais ordenada do que a do campo de concentração. Lá a língua chegou ao nível mais apurado, organizado, o nível mais eficiente de comunicação” (JAFFE, 2012, p. 118); “*Mãe, Se você precisar lembrar de alguma palavra que diziam no campo, qual seria? Achtung e Zeltappel. Só lembro dessas duas. Mas você não lembra de mais nenhuma palavra? Não, não me lembro, não. Só*

isso que você quer saber?” (JAFJE, 2012, p. 180, grifos da autora)³. Há nesse par o significado do não, imperativo e proibitivo nele:

Achtung significa atenção. *Zeltappel* significa chamada. Atenção, ao menos em português, é um chamado para que alguém seja mais cuidadoso, olhe mais em redor, fique mais concentrado, mas também é o cuidado que se tem para com alguém, um olhar mais demorado, alguma forma de carinho. Mas em alemão, não. *Achtung*, em alemão e nessas condições, quer dizer: é proibido! Não faça isso! Uma falsa advertência, que esconde uma proibição: se você fizer isso, será punido. Mas que diferença isso faz, se, mesmo não fazendo aquilo, o prisioneiro também será punido?

O *Zeltappel* era a chamada que os nazistas faziam várias vezes por dia, com o pretexto de verificar se todos os números batiam, se os prisioneiros da manhã eram os mesmos da noite, se ninguém havia sumido, fugido, adoecido, dormido, morrido (JAFJE, 2012, p. 181).

A relação com a linguagem concentra também uma relação com organização do campo. E uma vez que essa organização construiu o campo, remetendo ao arquivo constituinte e inerente ao seu funcionamento, também serviu para a sua destruição, no sentido de que seus rastros foram sendo identificados. “As mesmas palavras que serviram para esvaziar o mundo, de tão perfeitas que eram suas combinações de som e sentido, ficam com o seu sentido exponencialmente aguçado, até se transformarem em suportes do demônio [...], a própria voz do inaudível” (JAFJE, 2012, p. 102). O que se vê no campo, além das sombras da morte, é a organização, ou “na verdade, a linguagem da morte” (JAFJE, 2012, p. 121). A relação entre a organização e o arquivo, a organização e a morte, a linguagem e a morte, vêm como a contraparte da linguagem adamítica preservada por d. Lili. A linguagem também, nesse processo, se torna arruinada, nos sentidos da recuperação e da fundamentação do genocídio, do fim. Se de um lado, ela vê na linguagem uma forma de criação de um mundo novo no qual se inseria, a linguagem usada

³ O segundo capítulo do livro, relativo ao relato de Noemi Jaffe, e escrito em terceira pessoa, é estruturado a partir de um título, seguido de trechos do diário de d. Lili ou de conversas de Jaffe com a mãe (Jaffe, 2012, p. 47, nota 42), escritos em itálico e depois o relato da autora do livro. Optamos, assim, por considerar o gênero do texto como relato, sem considerá-lo como autobiografia. Jaffe esclarece que optou por deixar o relato em terceira pessoa por não se sentir no direito de relatar em primeira pessoa uma história que não é sua, mas de sua mãe. Conforme consta no vocábulo *Terceira pessoa*: “não se sente bem contando esta história-não-história em primeira pessoa. Não foi com ela que as coisas aconteceram. Ela é uma voz e só quer ser voz” (JAFJE, 2012, p. 188). Essa passagem justifica nossa escolha da leitura do diário/retrato de Jaffe como relato pelo motivo de justificar as relações com a pós-memória, não possuindo nenhuma relação com autobiografia, portanto.

nos campos compunha seu arsenal destrutivo, deveria ser igualmente destruída.

A morte é um dos mestres da Alemanha; todos serviam ao mestre, nazistas e judeus. E, no campo, o que se presencia, após sessenta anos de morte ativa, perpetrada, quando só restam os restos e sombras dela, é a morte sob a linguagem terrífica da organização. Foi a organização que construiu e também destruiu a guerra. No campo, vê-se que os alemães eram tão loucamente organizados, que acabaram, por isso, deixando rastros de absolutamente tudo que faziam: quantos dentes de ouro tinham sido arrancados das pessoas a cada dia; quanto dinheiro tinham arrecadado com roubos; quanto cabelo tinha sido acumulado para mandar para uma fábrica de fios. Tudo era milimetricamente anotado na rotina da morte-mestre, como se eles jamais imaginassem que poderiam perder a guerra. E, após a guerra perdida, os próprios criminosos deixaram as marcas dos seus crimes, como se fossem trunfos, altares de sacrifício à mãe-morte (JAFFE, 2012, p. 121).

Numa vertente complementar a essa, a da construção da linguagem para a destruição, o eufemismo conjuga o extermínio, nos campos a eutanásia era usada para o assassinato de portadores da síndrome de Down, de deficientes físicos ou de outras deficiências, alemães ou não. A solução final era o projeto central do nazismo, na função de extermínio dos judeus na Europa.

O eufemismo perde sua característica retórica, de atenuação, e passa a ser a própria verdade, o próprio fato, justificando-se por si mesmo, desprovido da conotação dissimuladora. Entranhando na subjetivação e nas ações, torna-se nobre, como atestam os termos *eutanásia* (boa morte) e *solução* (cura, remédio) [...]. A existência de criaturas deformadas, aberrações sexuais, ciganos e judeus [...], como doenças a serem extirpadas do corpo alemão, em nome de sua saúde. A sociedade como um corpo e seu líder como a cabeça que pensa por ele e para ele. Deus, o pai, o líder. Tudo justificado e harmônico (JAFFE, 2012, p. 212-213).

A ideia em torno do trabalho é outra ferramenta ideológica, já que alia o trabalho à liberdade, fundamento dos regimes ditatoriais. À entrada de Auschwitz, a inscrição “Só o trabalho liberta” dá indícios da união da função do trabalho à ideia de liberdade, a confusão terminológica e linguística, porque excludentes nas suas concepções práticas (a união dos termos é cínica e cruel ao ser considerado seu espaço, o estado bruto de exceção da rotina dos campos, opressora, de escravização e extermínio), opera como mais uma arma em função do objetivo do Estado, na máquina da guerra. A função linguística

se estende à alienação e exploração humana; a crueldade e o cinismo contidos são deliberados no discurso:

Esta frase [“Só o trabalho liberta”] é como uma síntese da loucura linguística que o nazismo representou, e a ameaça pela língua, muito mais duradoura e incisiva do que os regimes políticos, é a que perdura indefinidamente. É contra ela que se deve lutar e talvez não haja nada melhor do que as histórias, os livros, os depoimentos, as insistências monótonas para que se quebre por dentro a bomba linguística, que deixa fragmentos infinitos nas memórias de um lugar e de um povo (JAFPE, 2012, p. 210).

Uma outra configuração realizada a partir da linguagem, também, é a troca, muitas vezes ocorridas na ideologia de regimes totalitários, dos efeitos pelas causas, que assume uma justificativa para o extermínio:

Da parte dos nazistas, sua tática consistia em transformar os efeitos da carência de tudo — a fome, a sede, o frio, a sujeira — em causa; como se tudo estivesse acontecendo porque os judeus fossem originalmente como animais, e não o contrário. Essa é a formação básica do processo de alienação: trocar os efeitos pelas causas [...]. Há dignidade em entregar-se, em suicidar-se, em humilhar-se, em qualquer lugar. A dignidade não é matéria rígida (JAFPE, 2012, p. 108-109).

No capítulo referido ao vocábulo *Humilhação* o mesmo sentido da alienação é retomado, atribuindo a responsabilidade dos fatos às vítimas, e deliberadamente assume uma justificativa, que não existe, ao horror:

Um dia a filha ouviu esta formulação: os alemães nunca perdoarão os judeus pelo holocausto. É verdade: isso deve ter acontecido com cada soldado assim como com a estrutura inteira do nazismo. Inversamente ao que diz a frase de Nelson Rodrigues, que se repete na canção de Chico Buarque, “te perdoo por te trair”, a frase que caberia aqui é: “não te perdoo por ter te feito o mal” [...]. Os nazistas como um todo também devem ter feito essa consideração: os judeus é que nos obrigaram a criar a guerra, com sua insignificância e purulência. Obrigaram-nos a praticar um gesto indigno da grandeza e da história alemãs (JAFPE, 2012, p. 176).

Outro ponto que merece destaque, junto às questões em relação ao trauma/transmissão e à linguagem arruinada e estruturadora do caos e da reconstrução, é uma consideração sobre a percepção e o processamento nos moldes da pós-memória por suas narradoras. A visita feita por Jaffe e sua filha a Auschwitz serviu para a experiência de Leda Cartum a partir de um outro ponto de partida para chegar ao entendimento sobre o que houve com a avó.

Foi a experiência tátil e visual do local que a ampararam na experiência da pós-memória. Aparentemente, após a ida a Auschwitz e da sensação física e temporal da simultaneidade dos eventos históricos foi que Cartum leu o texto da avó:

É com esse gesto de puxar os fios de uma trama impossível que leio o diário da minha avó. Sento-me para ler e quero reconhecer a garota de dezenove anos escrevendo aquilo que tinha acabado de viver: é preciso transferir o tempo e desmontar gerações na procura pelo momento em que minha avó sentou-se para escrever (JAFJE, 2012, p. 237).

Textualmente une a descrição da visita a Auschwitz à narração dos efeitos sentidos por isso à sua experiência de vida, em relação à herança da história da avó. O relato, narrativo e descritivo, portanto, foi escrito após a visita dela e de sua mãe ao local. Uma vez que Jaffe parte do diário, o livro, para seu relato e durante o percurso de sua publicação surge a ideia da visita em Auschwitz, Leda Cartum escreve o seu ao partir da visita das duas no local, como informa nas primeiras linhas de seu texto:

Em fevereiro de 2009, quando entramos juntas em Auschwitz, minha mãe e eu, não senti nada [...]. Nada ali parecia real, mesmo que tudo exalasse um cheiro de realidade que eu nunca tinha sentido. E, numa ânsia por fugir o mais rápido possível, numa revolta pelo que eu não sentia ou pelo que deveria sentir, estupefata quando descobri que reconstituíram um pedaço da câmara de gás que tinha sido destruída por uma bomba americana, eu me afastei de todos os edifícios e exposições e enfiei meus pés até o fundo da neve de Auschwitz (JAFJE, 2012, p. 231).

Cartum, então, toca nos temas do sotaque da avó — a língua materna, o arquivo móvel, um questionamento trazido pelo estrangeiro quando chega a outro local (Derrida, 2003) —, da tatuagem — o arquivo no corpo (Derrida, 2001) —, do judaísmo e da herança histórica de ser parte dessa história, percepção sensorial obtida pela experiência da simultaneidade em Auschwitz, sendo ela conteúdo da expressão da pós-memória.

Essas questões relativas à transmissão tanto do trauma quanto da cultura estão presentes também no romance de Michel Laub. O livro é dividido em capítulos que moldam o conhecimento que o narrador passa a ter da história de seu avô, de seu pai, e conseqüentemente, a sua, além de

explorarem os sentidos literais e morais da queda contida em seu título. Há também nele três aspectos que se destacam e que decidimos recortar por serem de igual importância nos moldes da pós-memória. O primeiro é o silêncio do avô sobre a experiência em Auschwitz, e consequentemente, a quebra da transmissão direta da experiência, do trauma e de sua história de vida para as gerações de sua família. O segundo é a necessidade encontrada por seu pai de narrar sobre a vida de sua família após descobrir o Alzheimer. O terceiro é a procura pelo narrador das causas que condicionaram o trauma em sua vida: a origem de seu envolvimento com o álcool e a sua constante autossabotagem nos relacionamentos e empregos. O narrador procura no seu histórico a origem desses traumas e alcança o episódio de uma briga tida com o pai ao querer mudar de escola, após a queda provocada a João, o colega não judeu. O fato rendeu um envolvimento dos dois em violência doméstica, no qual o narrador joga no pai um porta durex.

Mais significativa para a estruturação da narrativa, a partir dessa briga, está a consciência que o narrador começa a tomar sobre a história do avô, sobrevivente de Auschwitz, e também os motivos que levaram o pai a ter um posicionamento de distância com ele, originando outra forma de trauma. Ao longo da narrativa, informa que não sabe nada do avô antes da chegada ao Brasil, se tinha família, onde embarcara, somente que havia sobrevivido à catástrofe. “Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado num daqueles navios apinhados [...] e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta” (LAUB, 2011, p. 8). O fato de o narrador não ter consciência nem conhecimento da história do avô, a quebra inicial da transmissão de uma história individual que se abre para a coletiva, condiciona o fato de ele perseguir outra personagem, por não ser judeu. Pelo fato de seu avô não conseguir falar sobre a experiência, ele não tem o conhecimento pessoal, mais profundo e mais próximo de sua história, e é condicionante do sofrimento de outra pessoa, gerando um questionamento proposto pela narrativa, que se forma quando um oprimido (desconhecedor da história da qual faz parte) se torna opressor (perseguindo outra minoria, por isso).

Falar hoje sobre a mãe de João e o meu avô é deturpar o relato com o enfeite da lógica, da retórica e do ritmo [...], e com o tempo e a experiência e a leitura reiterada de *É isto um homem?* você aprende a fazer isso muito bem, e reproduzir isso sem que em nenhum momento sofra de verdade, porque o sofrimento se esgota na primeira ou na segunda ou na terceira vez em que você narra as atrocidades, a voz grave que você aprendeu a fazer quando informa que um milhão e meio de adultos chegaram a Auschwitz, e começaram a trabalhar [...], e dá para acrescentar que em poucos meses esses adultos estavam pesando algo como cinquenta quilos, ou quarenta, ou trinta, e que os funcionários pegaram um a um desse milhão e meio de adultos de trinta quilos [...] e abriram a porta da câmara para um a um desse milhão e meio de adultos de trinta quilos, e abriram a torneira que fazia sair o gás na câmara onde um a um desse milhão e meio de adultos de trinta quilos estavam, você pode repetir isso até cansar porque nunca mais vai sentir o que sentiu aos catorze anos, ao voltar para casa depois de escrever o último dos bilhetes sobre a mãe de João, e receber o último dos bilhetes com o desenho de Hitler, e entrar no quarto e sentar na cama e ter pela primeira vez noção do que isso tudo significava (LAUB, 2011, p. 97).

Os anos de maturação, de transformação e formação desse narrador apontam para o ponto central contido nesse trecho; a história da queda e o entendimento sobre o que houve com o avô, a relação de seu sentimento de culpa com a perseguição sofrida pelo avô e a tomada de consciência de que essa queda externa causada a João internalizava nele numa queda moral, que precisa ser resolvida.

Nas palavras do próprio narrador, “contar esta história é recair num enredo de novela, idas e vindas, brigas e reconciliações por motivos que hoje parecem difíceis de acreditar” (LAUB, 2011, p. 86).

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com meu avô. Não é a mesma coisa dizer da boca para fora que se odeia alguém e deseja sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse (LAUB, 2011, p. 49).

De forma que ao falar sobre o desconhecimento da história do avô, ele chega aos cadernos escritos e neles não encontra uma linha sequer sobre a experiência nos campos, mas somente de uma forma de estrutura organizacional do mundo como o avô gostaria de ver funcionando, sem incômodos nem barulhos, tudo limpo e organizado, apontando para a neurose surgida a partir dos dias passados em Auschwitz, que se agravando,

levou o avô ao extremo do suicídio. Essa apresentação dos vocábulos se faz de uma maneira inversa; acompanham a sequência da história do avô, num tom otimista, apontam para a percepção de como o avô deseja ver o mundo, higienizado, sem doenças, sem perturbações. O porto, por exemplo, é “o local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene” (LAUB, 2011, p. 25, grifos do autor); a esposa, é a “pessoa que se encarrega das prendas domésticas, cuidando para que sejam empregados procedimentos os mais rigorosos de higiene na casa e também para que no dia do marido não existam perturbações quando ele deseja ficar sozinho” (LAUB, 2011, p. 31, grifos do autor).

No sentido de preencher os espaços deixados em branco, o narrador recorre à leitura de outras narrativas de sobreviventes e destaca na sua obra de Primo Levi, que nessa configuração, adquire a característica de *auctor*, nos moldes de Agamben (2008), aquele que pode falar em lugar de quem não consegue. A ruína aqui, desse modo, se configura como arquivo (Derrida, 2001), como testemunha (Agamben, 2008) e como decadência de uma era calcada num ideal bárbaro (Benjamin, 2016).

Não sei se meu avô leu *É isto um homem?*, e se tiver vivido o que Primo Levi narra faz com que o livro soe diferente, e o que para um leitor comum é a descoberta dos detalhes da experiência em Auschwitz para o meu avô era apenas reconhecimento, uma conferência para ver se o que era dito no texto correspondia ou não à realidade da memória do meu avô, e não sei até que ponto essa leitura com o pé atrás tira parte do impacto do relato (LAUB, 2011, p. 65).

De forma que o avô parte do que cala de sua experiência traumática na guerra para escrever seus verbetes, o pai do narrador resolve escrever pela urgência da memória, quando se descobre com Alzheimer. “Meu pai começou a trabalhar aos catorze anos, logo depois da morte do meu avô. Inicialmente minha avó ficou a frente dos negócios” (LAUB, 2011, p. 30).

Meu pai escreveu as memórias com um objetivo, como um recado sobre algo que nunca tinha conseguido dizer ao longo de quarenta anos? Desde que fui a Porto Alegre dar a notícia do Alzheimer eu penso se isso seria possível depois de tanto tempo, ou em qualquer tempo, meia dúzia de palavras ou um livro inteiro que possa mudar o sentimento que um filho tem pelo pai, aquilo que um filho sabe desde que nasceu, o julgamento que ele silenciosamente faz quando ainda é frágil e depende exclusivamente do amor do pai (LAUB, 2011, p. 132).

Ao desenvolver a história da relação de seu pai com seu avô, e os efeitos tanto do trauma sofrido pelo avô quanto do trauma sofrido pelo pai, ao saber que o avô havia se matado, o narrador também pontua sua relação com o álcool. “Eu comecei a beber aos catorze anos [...], a primeira vez de verdade foi numa festa logo no início das aulas” (LAUB, 2011, p. 63). A narração desse seu problema segue a da narração do seu contato com os cadernos do avô e da descoberta do problema do Alzheimer do pai.

Eu tenho quase quarenta anos e há dois dormi num banco do parque, bêbado, porque no dia em que soube do Alzheimer do meu pai, porque não queria que a minha terceira mulher me visse naquele estado e fizesse perguntas e a única maneira de me livrar de mais uma briga e quem sabe do último ato do meu terceiro casamento seria falar sobre a ida ao médico à tarde, e dar detalhes sobre os exames do meu pai, e deixar que ela presenciasse a minha reação ao falar do diagnóstico do meu pai (LAUB, 2011, p. 101).

Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João, na certeza de que por causa deles eu nunca mais poderia ser amigo de João, e eu mudaria de escola e eu conheceria outras pessoas e seguiria a vida sem nunca mais saber o que foi feito de João, se ele está vivo (Auschwitz), se continua em Porto Alegre (Auschwitz), se teve filhos (Auschwitz), se virou médico ou advogado ou cobrador de ônibus (Auschwitz), se alguma vez nesses mais de vinte anos percebeu que desenhar Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele (LAUB, 2011, p. 103).

A questão da transmissão é observada pelo narrador; a sensação de que um evento catastrófico causa num sujeito e o sentir desse trauma que o outro carrega, objeto da pós-memória — “O que isso tudo dizia para o meu pai? No que isso justificava o fato de o meu avô ter feito o que fez sem por um instante se lembrar dele, do que seria a vida dele a partir dali, do que ele teria de carregar dali para a frente?” (LAUB, 2011, p. 119) — é a sensação última da narrativa, já que ela permeia a necessidade sentida pelo narrador ao parar com a bebida, transmitir sua história ao seu filho que nasceria, completando um ciclo de transmissão ao mesmo tempo em que o narrador soluciona o histórico do trauma.

Eu imagino o meu pai com catorze, dezesseis, dezoito anos, os dias divididos entre a escola e a loja, os jantares em silêncio com a minha avó, a faculdade de administração [...], o baile onde ele conheceu a minha mãe, e é impossível que na aproximação com a minha mãe não houvesse a sombra daquela manhã de domingo (LAUB, 2011, p. 117).

Através, então, do filtro da memória e da transmissão tanto da cultura quanto do trauma por que passaram as personagens sobreviventes das narrativas, é possível perceber como as ruínas, os cristais do tempo, têm a possibilidade de se manifestarem. Conforme analisado no diário/relato de Jaffe, o testemunho de d. Lili (nas definições de Agamben e de Seligmann-Silva, ela é uma testemunha integral e da experiência, respectivamente), foi transformado em um arquivo que se destaca da história coletiva e narra uma experiência pessoal e a tentativa de sondar a origem do trauma, assim como sua transmissão e também a sensação dele por três gerações da família da sobrevivente. Ao mesmo tempo, se manifesta como uma lacuna histórica dos testemunhos dos campos, o que nos termos de Agamben a aproximaria por sinonímia do resto, as próprias testemunhas em sua função narrativa. Dessa forma, d. Lili é uma testemunha ocular, integral, nos termos de Agamben e da experiência, conforme Seligmann-Silva. Assim, nas considerações presentes nos relatos de Noemi Jaffe e Leda Cartum, a primeira pode ser aproximada do testemunho da história (nos moldes de Seligmann-Silva) e do *auctor* (conforme consta em Agamben), e a segunda também do testemunho da história (nas considerações de Seligmann-Silva) e do testemunho por aproximação (ou o terceiro, por Agamben). Através também do salto histórico, conforme as disposições de Benjamin sobre a ruína enquanto forma decadente de uma era marcada pela ideologia do regime bárbaro nazista, a tradução do diário de d. Lili do sueco e sua publicação junto aos relatos de sua filha e autora do livro, Noemi Jaffe, e sua neta, Leda Cartum, indiciam tanto a transmissão e as sensações sobre o trauma e também a questão cultural em relação à escrita⁴.

⁴ Amós Oz e sua filha, a historiadora Fania Oz-Salzberger, em *Os judeus e as palavras* (2015), defendem a ideia de que os judeus ao longo do tempo e da dispersão pelo espaço mantiveram a unidade cultural através da palavra escrita, estudada e transmitida através das gerações. Apontam como fundamento os diálogos verticais de transmissão da escrita dos pais para os filhos, e horizontais dos professores para os alunos. A relação com a escrita permeia a formação cultural do povo judeu e foi responsável, segundo os autores, por manter uma sensação de pertencimento a um povo geograficamente disperso.

De forma similar, o romance de Michel Laub ao trazer uma personagem sobrevivente que cala a sua experiência problematiza a relação tanto da transmissão, que para as suas gerações seguintes deixa de ser direta, quanto do arquivo, que por isso, poderia ser comprometido na função do testemunho. Se por um lado, a sondagem da origem do trauma, que supostamente deveria estar contida nos cadernos do avô do narrador, é problematizada pelo motivo desse sobrevivente ter calado sua experiência, por outro, há a função do *auctor*, nessa narrativa representado pelo testemunho de Primo Levi, a quem o narrador e seu pai recorrem para tentar ter um entendimento aproximado sobre a rotina do avô/pai em Auschwitz, além de ser o moto para o entendimento do trauma. Por outro lado, ao ser considerada a cultura judaica da qual as gerações da família são parte, e dos outros testemunhos, observamos que a transmissão não é comprometida, já que nas palavras de Benjamin, os cristais do tempo saltam das experiências e tomam a proporção de se salvarem como fenômenos históricos em condições de servirem de exemplo a experiências presentes e futuras. Da mesma forma, mesmo sendo um romance, e claro, de ordem ficcional, não podemos desconsiderá-lo na ordem da pós-memória e da transmissão do trauma, que são conteúdo da narrativa. Nesse romance também, a função da testemunha se completa tanto na pessoa do avô do narrador, o sobrevivente a quem não há necessidade de pedir o testemunho, pelo fato mesmo de ter sobrevivido à catástrofe, quanto no próprio narrador, que pode ser aqui qualificado como testemunha por aproximação (o terceiro, na visão de Agamben) e o testemunho da história (na designação de Seligmann-Silva), como também o próprio Primo Levi, testemunho também ocular, mas que aqui nessa narrativa ganha contornos do *auctor*, na função de assumir o discurso por quem não consegue falar sobre a experiência. As ruínas, assim, se estruturam na sua função latente por auxiliarem a construção das narrativas em termos do trauma, da sua transmissão e da memória, garantindo também o contar dessas histórias a contrapelo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad.: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Trad.: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

_____. “Sobre o conceito da História”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufoumantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios*. Trad.: Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

HIRSCH, Marianne. *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia, 2012.

HUYSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política, amnésia”. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 09-40.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Ed. 34, 2012.

LAUB, Michel. *Diário da Queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OZ, Amós & OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SELLINGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura e trauma”. *Revista Pro-posições*, vol. 13, set/dez 2002. p. 135-153. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943> Acesso em 14/03/2016.

_____. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Proj. História, São Paulo, n. 30, p. 71-98, jun. 2005. Disponível em: [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf) Acesso em: 14 dez. 2014.

MEMÓRIA ORAL TRANSPOSTA À ESCRITA LITERÁRIA: *SEFARAD* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Ana Paula de Souza¹

RESUMO: Judeus-sefarditas sobreviventes do nazismo, filhas de comunistas exilados durante a Guerra Civil Espanhola, ex-combatentes da Divisão Azul do exército alemão, exilados de ditaduras e migrantes, essas figuras anônimas, personagens da “vida real”, transformam-se em protagonistas do romance *Sefarad* (2001), do escritor espanhol Antonio Muñoz Molina (1956). *Sefarad* é literatura escrita nutrida daquilo que Benjamin chama de “experiência transmitida de boca em boca” (1987, p. 198). O objetivo deste trabalho é mostrar o processo por meio do qual Muñoz Molina transforma a memória oral em fonte para a escrita literária, os recursos estilísticos que emprega nesse empreendimento, e com que finalidade o faz.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Testemunho oral; Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*.

ABSTRACT: Jews-Sephardic survivors of Nazism, daughters of Communists exiled during the Spanish Civil War, ex-combatants of the Blue Division of the German army, exiled from dictatorships and migrants, these anonymous figures, characters from "real life", become protagonists of the novel *Sefarad* (2001), by the Spanish writer Antonio Muñoz Molina (1956). *Sefarad* is written literature nourished by what Benjamin calls "experience conveyed by word of mouth" (1987, p 198). The objective of this work is to show the process by which Muñoz Molina transforms oral memory into a source for literary writing, the stylistic resources that he uses in this enterprise, and for what purpose he does it.

KEYWORDS: Memory; Oral testimony; Antonio Muñoz Molina; *Sefarad*.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, afirmava Benjamin (1987, p. 198) no ensaio **O narrador**.

Em *Sefarad* (2001), por meio da figura de um narrador principal, um escritor que narra suas próprias memórias caoticamente misturadas com as

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Linguagens – IEL, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Professora Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso – FAPEMAT. Contato: anpdesouza@hotmail.com.

memórias de outros, o escritor espanhol contemporâneo Antonio Muñoz Molina² (Úbeda, Jaén, 1956) parece recuperar, em pleno século XXI, a “arte de narrar” (Benjamin, 1987, p. 197) essencial e primitiva, impossível para Benjamin depois que a humanidade viveu os horrores da Primeira Guerra. Nesse ensaio, Benjamin decretava o desaparecimento da narrativa em face do surgimento do romance moderno, e distinguia as duas formas ao ressaltar o valor da tradição oral, elemento constitutivo da narrativa, que o romance não acolhia. Muñoz Molina, no entanto, parece contrariar as previsões pessimistas do ensaísta alemão ao criar um narrador cujo *modus operandi* se assemelha ao processo de conformação da narrativa descrito por Benjamin (1987, p. 201): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”

Apropriando-se dos **romances** da vida real para compor seu **romance de romances**³, Muñoz Molina faz da memória, segundo Benjamin a “mais épica de todas as faculdades” (1987, p. 210), a gênese dessa narrativa. Cada um dos dezessete capítulos está fundamentado sobre as memórias de um ou de vários personagens, públicos, anônimos ou fictícios, além das memórias do próprio autor. Em busca de experiências que merecem ser narradas, o autor recorre tanto à tradição escrita, criando a partir de biografias, autobiografias, diários, livros de história e literatura de testemunho, quanto à oralidade, narrando as memórias ouvidas durante conversas e entrevistas.

Se para Benjamin “a origem do romance é o indivíduo isolado” (1987, p. 201), em *Sefarad*, Muñoz Molina concede protagonismo a um coletivo de vozes que têm em comum experiências de migração, exílio e desarraigo. O enredo dessa obra não trata apenas da diáspora dos descendentes de judeus espanhóis expulsos do país em 1492, conforme pode sugerir o título. O personagem ícone dessa narrativa é a vítima, seja ela judia, espanhola,

² Estudou Geografia e História na Universidade de Granada, especializando-se em História da Arte. No início dos anos 1980, começou a publicar artigos no Diário de Granada, trabalho que gerou seu primeiro livro, *Robinson Urbano*, uma coletânea de artigos publicada em 1984. Em 1986, veio a público seu primeiro romance, *Beatus Ille*. Membro da *Real Academia Española* desde 1996, sua ampla produção literária compreende romances, folhetim, novelas, contos, ensaios, artigos e crônicas. Colabora nos periódicos *ABC*, *El país*, *Muy interesante* e *Scherzo*. Atuou como professor visitante nas universidades estadunidenses *Virginia*, *City University* e *Bard College*.

³ O subtítulo de *Sefarad* é *Novela de novelas*, **romance de romances** na versão em português.

americana ou europeia. Não exatamente a vítima da perseguição do século XV, mas, sobretudo as vítimas do século XX - do nazismo, do stalinismo, do totalitarismo italiano, da Guerra Civil Espanhola e das ditaduras da América Latina. Mas, os personagens de *Sefarad* não são apenas as vítimas das catástrofes da primeira metade do século passado. No romance também há espaço para as experiências contemporâneas de frustração perante a própria vida, de fragmentação de si, e de isolamento em exílios metafóricos.

No processo de (re)escritura literária da memória do outro, Muñoz Molina se vale de dois instrumentos, a intertextualidade, entendida por Tiphaine Samoyault (2008) como memória da literatura, e a transposição para o texto literário da memória oral, forma primeva por meio da qual a humanidade transmite suas experiências.

Em uma leitura de **O narrador** de Benjamin, Regina Zilberman (2006, p. 119) lembra que, ao prestigiar a oralidade como forma performática da narração, o ensaísta alemão pretendia ressaltar o valor do relato oral como recurso de transmissão e conservação da experiência armazenada na memória.

Sefarad é um romance absolutamente intertextual. As notas de leitura registradas pelo autor ao final do livro, uma lista de ao menos duas dezenas de títulos diretamente citados ou aludidos ao longo da escritura do texto, não deixam dúvidas a respeito, isso sem contar os volumes que compõem a biblioteca íntima do escritor que, de uma forma ou outra, devem estar implicados em seu processo de criação. Mas, Laurent Jenny nos lembra que Tynianov ampliou o conceito de intertextualidade na literatura ao sustentar que, na obra literária, concorrem dois tipos de intertextualidade, uma estabelecida com os textos predecessores, e outra estabelecida com “[...] sistemas de significação não literários, como as linguagens orais.” (Jenny, 1979, p. 13) Isso é o que ocorre em *Sefarad*, um romance em cuja maior parte dos capítulos a intertextualidade se funda não entre textos escritos, mas entre relato oral e escrita literária.

A historiadora oral Lucilia Delgado (2010, p. 15) explica que a metodologia da história oral permite retomar testemunhos e reconstituir histórias de vida com o intuito de produzir conhecimento histórico. Comportando-se quase que como um historiador oral, Muñoz Molina

converte em literatura, memórias orais a ele confiadas durante conversas fortuitas, entrevistas e depoimentos, o que não deixa de transmitir também certo conhecimento histórico.

Sacristán é um capítulo em que a voz do narrador principal não aparece uma única vez sequer. O narrador se coloca no papel de ouvinte atento das memórias de um migrante andaluz, desses que, saudosistas, frequentam as inúmeras casas andaluzas distribuídas por Madri. No segundo capítulo do romance, *Copenhague*, surge a voz do narrador principal que, em uma viagem à capital dinamarquesa, escuta as memórias de uma francesa de origem judaico-sefardita que narra sua fuga da Paris ocupada em 1940. Em *Tan callando*, o narrador ouve a história atormentada de culpa de um ex-soldado espanhol da Divisão Azul. *Ademuz* é um capítulo em que o narrador recupera e reproduz a memória oral da própria esposa. Isaac Salama, um judeu sefardita húngaro, em um encontro fortuito com o narrador em Tanger, confia-lhe suas memórias de exilado em *Oh tú que lo sabías*. *Cerbère* é o capítulo em que Tina Palomino testemunha o fim da Guerra Civil e as décadas de ditadura franquista sob a perspectiva da filha de um dirigente comunista exilado. Em *Sherezade*, Amaya Ibárruri relata ao narrador as memórias de sua experiência de exílio na Rússia durante a Guerra Civil e a ditadura. Um outro migrante andaluz, ou talvez o mesmo que narra em *Sacristán*, reproduz em *América* uma história de paixão e segredo ouvida por ele na adolescência. Outro ex-combatente espanhol da Divisão Azul confidencia suas pesadas memórias em *Narva*. Em *Dime tu nombre*, o narrador rememora os testemunhos de dois artistas exilados na Espanha. Provenientes de pontos opostos do mundo, ambos os personagens compartilham uma mesma experiência, a de serem fugitivos de regimes políticos castradores. Por fim, em *Sefarad*, capítulo que encerra o romance, o narrador reproduz uma conversa que teve em Roma com o escritor romeno de origem judaico-sefardita Emile Roman⁴.

⁴ Trata-se de Alberto Henríquez Samuel Béjar y Mayor (1922 – 2004), cujo pseudônimo era Alexandre Vona, autor de *Las ventanas cegadas*. Não encontramos dados que informem sobre a adoção de um outro pseudônimo por parte desse escritor romeno, o que nos leva a acreditar que Emile Roman é um nome inventado por Muñoz Molina para a ficção. O encontro entre os escritores é narrado na crônica *La nacionalidad del infortunio*, publicada por Muñoz Molina no *El país* em 29 de novembro de 1995.

Como se vê, *Sefarad* é literatura escrita nutrida daquilo que Benjamin chama de “experiência transmitida de boca em boca” (1987, p. 198). Para o ensaísta alemão, “[...] entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (Benjamin, 1987, p. 198) Talvez por isso, nesses capítulos cujas fontes são a oralidade, Muñoz Molina tenha optado por relegar o narrador principal a uma posição de ouvinte que pouco, às vezes nada, interfere no discurso desses narradores quase anônimos com os quais compartilha o turno de narração.

Embora Benjamin dissesse que o romance estava atrelado à tradição livresca, uma forma literária que, diferentemente da poesia épica, não acolhia a tradição oral, Muñoz Molina escreve um romance que incorpora essa oralidade. Claro que não se trata da oralidade transmissora de saberes coletivos de que falava Benjamin, mas de uma oralidade transmissora da experiência individual que é, ainda assim, oralidade.

Percorrendo a trajetória literária moliniana, descobrimos como o autor presa o relato oral como fonte para a escrita literária, tanto por ser um recurso capaz de dotar de experiência a ficção, quanto pelo interesse natural do ser humano em se deleitar ouvindo histórias bem contadas. Nos romances *El jinete polaco* (1991) e *El viento de la luna* (2006), Muñoz Molina recupera os relatos orais ouvidos de familiares e pessoas próximas durante a infância e adolescência para recompor, na ficção, uma micro-história da Espanha rural subjugada pela ditadura franquista. Um dos protagonistas da novela *Carlota Fainberg* (1999), o empresário Marcelo Abengoa é, segundo nos confirma Begines Hormigo (2009, p. 91), uma homenagem do escritor espanhol ao bom contador de histórias, aquele que detém a habilidade de enredar seus ouvintes em narrativas envolventes.

Em *Sefarad*, também encontramos um tributo de Muñoz Molina àquele que domina a arte de narrar. Mateo, o protagonista do relato *América*, é descrito pelo narrador como um bom contador de histórias. Tendo ao seu redor os jovens do povoado ávidos por escutar suas aventuras eróticas, Mateo faz uso, ainda que intuitivamente, das estratégias discursivas de um bom narrador: “[...] según avanza la historia el narrador gradúa las pausas, enfatiza las expresiones que más le gustan, las saborea como un trago de vino o una tapa de

*morcilla. En torno suyo el grupo se hace más compacto, [...]'*⁵ (Muñoz Molina, 2001b, p. 413).

Segundo Benjamin, a capacidade de se colocar em segundo plano e de absorver a história do outro define a qualidade de quem sabe narrar:

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (Benjamin, 1987, p. 205)

O narrador principal de *Sefarad*, esse que às vezes prefere a condição de ouvinte, confessa o poder catalizador que o relato oral exerce sobre sua percepção. Em *Dime tu nombre*, esse narrador, ausente de si mesmo, vivendo uma vida tão sem sentido que parecia ser a vida de outro, volta ao protagonismo da própria existência ao se prestar a ouvir o testemunho de uma das personagens:

Nunca soy más yo mismo que cuando guardo silencio y escucho, cuando dejo a un lado mi fatigosa identidad y mi propia memoria para concentrarme del todo en el acto de escuchar, de ser plenamente habitado por las experiencias y los recuerdos de otros.⁶ (Muñoz Molina, 2001b, p. 531)

Se, por um lado, o relato oral seduz a quem o escuta, por outro, é terapêutico para aquele que encontra uma oportunidade de deixá-lo transcender. O historiador oral Alistair Thomson (1997, p. 57), afirma que é natural no ser humano a necessidade de criar o que ele chama de **composição**, isto é, elaborar uma narrativa sobre o próprio passado com a finalidade de melhor se entender com ele. Segundo Thomson (1997, p. 75), “[...] a oportunidade de falar e verbalizar é terapêutica, podendo restituir um sentimento de potência.”

Ao contemplar o relato da artista uruguaia Adriana Seligmann, o narrador de *Sefarad* compreende o valor da recuperação da memória para a

⁵ “[...] conforme avança a história, o narrador gradua as pausas, enfatiza as expressões de que mais gosta, saboreia-as como um trago de vinho ou um petisco de morcilha. Ao seu redor, o grupo se torna mais coeso, [...]”.

⁶ Nunca sou mais eu mesmo do que quando fico em silêncio e escuto, quando deixo de lado a minha fatigante identidade e minha própria memória para me concentrar totalmente no ato de escutar, de ser plenamente habitado pelas experiências e recordações de outros.

personagem que, ao resgatá-la, entra em uma espécie de transe que a subtrai do presente e a transporta ao passado:

Tantas veces he visto a alguien en quien parece que se produce de golpe un cambio cuando decide contar algo que le importa mucho, la historia o la novela de su vida, alguien que da un paso y suspende el tiempo real del presente para sumergirse en un relato, y mientras habla, aunque lo haga urgido por la necesidad de ser escuchado, mira como si se hubiera quedado solo, y el interlocutor no es más que una pantalla de resonancia, si acaso la delgada membrana en la que vibran las palabras de la narración.⁷ (Muñoz Molina, 2001b, p. 530)

A reflexão do narrador sobre essa personagem demonstra que, encontrar alguém disposto a escutar sua história é quase que apenas um pretexto, o que realmente importa é recontar o próprio passado para si mesmo. E se o relato oral tem a faculdade de remeter quem o narra de volta ao passado, tem também a virtude de fazê-lo com quem o ouve. No capítulo *Münzenberg*, o narrador executa uma digressão na qual antecipa, anonimamente, uma personagem que aparecerá como protagonista cinco capítulos adiante. Essa analepse tem a função metaficcional de inserir outra reflexão sobre a relação do narrador com a memória transmitida oralmente. Ao se referir ao depoimento de Amaya Ibárruri, o narrador afirma a capacidade do relato oral de transportar o interlocutor através do tempo: *“Al hablar con ella siento un vértigo como de cruzar un alto puente de tiempo, casi de encontrarme en la realidad que ella ha visto, y que si yo no la hubiera conocido sería para mí el relato de un libro.”*⁸ (Muñoz Molina, 2001b, p. 195)

Viajar pelo tempo, voltar ao passado, reencontrar a experiência, essa parece ser a função primordial da adoção do testemunho oral como fonte para a escrita literária em *Sefarad*. Ao longo de seu estudo sobre a memória, Paul Ricoeur (2007, p. 41) afirma reiteradas vezes que, apesar do dilema da confiabilidade, “[...] o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” Ora, se o testemunho pode servir de

⁷ Poucas vezes vi alguém em quem parece que se produz, de repente, uma mudança quando decide contar algo que lhe importa muito, a história ou o romance de sua vida, alguém que dá um passo e suspende o tempo real do presente para se submergir em um relato, e enquanto fala, ainda que o faça urgido pela necessidade de ser escutado, olha como se tivesse ficado sozinho, e o interlocutor não é mais do que uma tela de ressonância, por acaso uma fina membrana na qual vibram as palavras da narração.

⁸ Ao falar com ela sinto uma vertigem como se cruzasse uma alta ponte de tempo, quase de me encontrar na realidade que ela viu, e que se eu não a tivesse conhecido seria para mim o relato de um livro.

referente real para a representação historiadora, também pode sê-lo para a escrita literária.

Ricœur (2007, p. 138) chama de fase declarativa o momento em que a memória se traduz em linguagem, converte-se em discurso proferido não apenas para o outro, mas principalmente para si mesmo. No entanto, o filósofo francês pondera que essa transposição do fenômeno psíquico à linguagem não é um processo simples, devido ao caráter eminentemente representativo da linguagem. Ao tomar a forma oral, a memória se transforma em narrativa, um suporte que a torna pública, dirigida a um destinatário.

O testemunho é o meio pelo qual a memória declarativa se revela, e Ricœur não se furta a enfrentar a desconfiança sobre a autenticidade do testemunho, afinal, entre a impressão de uma experiência, isto é, seu registro, e sua posterior declaração narrativa que torna presente um acontecimento do passado, há lugares onde a verdade pode sofrer desvios. Entretanto, o filósofo concebe o testemunho como uma ação análoga ao contar, e entende que esse processo é imbuído de uma credibilidade presumida: espera-se que o evento narrado corresponda com o real, e o fato de ser um evento experimentado por aquele que o relata contribui para certificar esse relato. Quem testemunha se declara como aquele que esteve em um determinado lugar, em um determinado tempo, e assistiu ou viveu um acontecimento.

Além disso, o testemunho pressupõe uma relação dialogal. Quem testemunha, testemunha algo a alguém, e esse alguém, ao se tornar interlocutor de um testemunho, acaba por autenticá-lo. Ricœur acredita no compromisso da testemunha com o seu testemunho, e se no início de sua fenomenologia da memória afirmava que não há nada melhor que a memória para se conhecer o passado, em sua epistemologia da história retoma a fórmula para dizer: “[...] não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, [...]” (Ricœur, 2007, p. 156).

A Muñoz Molina, resta-lhe a opção de validar os relatos de que dispõe como referente real pelo simples fato de que lhe é impossível, na condição de depositário desses testemunhos, distinguir as possíveis distorções ocorridas entre o registro do evento na memória dos personagens e sua reapresentação no testemunho, bem como lhe é impossível aferir quanto de imaginação há neles.

Benjamin (1987, p. 205) dizia que: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.”

Sefarad é um intenso recontar de histórias e, no caso das memórias orais, promove a sua conservação em um registro escrito, o da literatura. Ao analisar historicamente o processo de transposição da memória oral para a escrita, Zilberman (2006, p. 131) ressalta a função da escrita como suporte material de preservação da memória oral: “[...] a narrativa sustentava a memória por oferecer-lhe um espaço de manifestação, agora é o papel – ou seus precursores e sucessores – que lhe afiança a legitimidade.”

Mas, para Ricœur, mais do que proporcionar a conservação da memória oral, a escrita contribui para guardar o que existe de autêntico na memória oralmente declarada:

“o discurso escrito é de certa forma uma imagem (*eidōlon*)”, daquilo que na memória viva é “vivo”, “dotado de uma alma”, rico de “seiva”. [...] Para a verdadeira memória, a inscrição é sementeira, suas palavras verdadeiras são “sementes” (*spermata*). Estamos, assim, autorizados a falar de escrita “viva” [...] (Ricœur, 2007, p. 153)

Ao tornar públicos, por meio da literatura, testemunhos que dificilmente alcançariam grande audiência, Muñoz Molina escreve um romance que, longe de ser um **depósito morto**, como a ideia de escrita como simples conservação poderia supor, é **memória viva**⁹, tão viva na escrita quanto o era na voz das testemunhas.

Aquele que não deixa esquecer: a testemunha como *superstes* e como *auctor*

Em **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**, Giorgio Agamben (2008, p. 27) retoma a etimologia das duas expressões latinas que se referem à palavra testemunha e distingue seus sentidos. A expressão *testis* designa o terceiro na cena jurídica, aquele cujo testemunho elucida uma disputa entre dois oponentes. A palavra *superstes* refere-se àquele que viveu uma experiência e dela dá testemunho.

⁹ **Depósito morto** e **memória viva** são expressões ricœurianas.

Sefarad é um romance feito de testemunhos. A escritura dessa narrativa compila as vozes de uma série de testemunhas, no sentido da expressão latina *superstes*.

"[...] Y llega un día en que no queda ni un solo testigo vivo que pueda recordar."¹⁰ (Muñoz Molina, 2001, p. 142) Essa reflexão que introduz a narração da visita de Isaac Salama ao campo de concentração em que desapareceu sua família, um lugar de memória que tinha como guia um sobrevivente, evidencia duas convicções do narrador: o sobrevivente é um valioso dispositivo de lembrança, e seu natural e gradual desaparecimento pode levar ao esquecimento.

Em outros momentos da narrativa, essas convicções se reapresentarão como, por exemplo, no capítulo *Münzenberg*. Em 1989, em seu apartamento em Berlin, enquanto assistia à queda do muro, Babette Gross, a esposa sobrevivente de Willi Münzenberg, concedeu uma entrevista ao escritor estadunidense Stephen Koch, que preparava o livro *Double lives: Stalin, Willi Münzenberg and the seduction of the intellectuals* (1994)¹¹.

A voz de Babette é a única que aparece no capítulo em forma de citação direta, e por meio do resgate dessa figura, o narrador reafirma sua estima pela testemunha e sua preocupação ética com a preservação da memória: "*Hay gente que ha visto esas cosas: nada de eso está perdido todavía en la desmemoria absoluta, la que cae sobre los hechos y los seres humanos cuando muere el último testigo que los presenció, el último que escuchó una voz y sostuvo una mirada.*"¹² (Muñoz Molina, 2001, p. 194)

Tomando como referência para sua reflexão teórica **Os afogados e os sobreviventes** de Primo Levi, Agamben (2008, p. 42) aponta para uma lacuna na questão do testemunho. No relato de sua experiência em Auschwitz, Primo Levi afirma que o sobrevivente não é a testemunha autêntica. A verdadeira testemunha, por ele denominada testemunha integral, a única que conheceu a face mais cruel do horror, é aquela que não sobreviveu para contar. O

¹⁰ "[...] E chega um dia em que não resta nem uma só testemunha viva que possa recordar."

¹¹ *El fin de la inocencia: Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales* na edição espanhola da Tusquets de 1997.

¹² "Há pessoas que viram essas coisas: nada disso está perdido ainda na desmemoria absoluta, a que cai sobre os acontecimentos e os seres humanos quando morre a última testemunha que os presenciou, a última que escutou uma voz e sustentou um olhar."

testemunho do sobrevivente seria então desautorizado pela ausência de algo que se encontraria apenas na experiência do não sobrevivente.

Portanto, seguindo essa premissa de Levi, o sobrevivente que atua como guia no campo de extermínio polonês em que morreu a família de Salama, por exemplo, não poderia dar testemunho de uma morte da qual ele escapou. Babette Gross, a companheira da vida de Willi Münzenberg, que o acompanhou no desterro da Alemanha após a perseguição nazista aos comunistas, que esteve ao lado do marido quando ele foi acusado de traição durante a purga stalinista, não estaria apta a dar testemunho da vida de um dos principais articuladores do Partido Comunista na Europa. Resta-nos então a pergunta: se Babette não estava autorizada a falar em nome do marido perseguido e assassinado, quem estaria?

Agamben (2008, p. 146) se debate com a constatação de Levi até chegar à formulação de que o testemunho é um sistema que opõe o sobrevivente e o não sobrevivente, no sentido de que o primeiro tem a faculdade do uso da linguagem que o segundo perdeu. A testemunha pode dizer o não dizível de quem não sobreviveu, ela tem o poder de dizer o que o outro já não pode mais, ela existe enquanto o outro não mais existe. Desse modo, Agamben declara, à semelhança de Ricœur, sua crença na validade do testemunho:

[...] é que pode haver testemunho. Precisamente enquanto ele é inerente à língua como tal, precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade fatual, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorable entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. *A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito.* O testemunho não garante a verdade fatual do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento. (Agamben, 2008, p. 157)

Desse modo, Agamben nos ajuda a entender a postura de Muñoz Molina perante os testemunhos que ele reescreve e, conseqüentemente, valida. Babette detém um poder perdido para o marido, o poder de dizer. Saber se o que ela testemunha corresponde exatamente com o ocorrido não é tão relevante quanto a importância de reconhecer que ela é a única pessoa capaz

de dizer o indizível do marido. O testemunho de Babette não precisa confirmar os dados compilados no arquivo, até porque o arquivo é morto, quase ninguém o acessa, ao passo que o testemunho é vivo, é público.

Segundo Agamben, o sujeito do testemunho será sempre um ser dividido, que se corporifica mesmo numa cisão: “Isso significa ‘ser sujeito de uma dessubjetivação’; por isso, a testemunha, o sujeito ético, é o sujeito que dá testemunho de uma dessubjetivação.” (Agamben, 2008, p. 151)

Babette Gross, como testemunha, torna-se um sujeito que enuncia a experiência de outro sujeito, o que a submete a um processo de dessubjetivação de si mesma para dar lugar a uma subjetividade outra. Essa relação de interdependência, de acordo com Agamben, vincula definitivamente o sobrevivente àquele de quem ele dá testemunho.

Agamben explora ainda uma terceira expressão latina que indica uma outra acepção para o termo testemunha, o vocábulo *auctor*. O filósofo italiano lembra que essa palavra latina remetia àquele que intercedia por um alguém incapaz de se valer por si mesmo:

O testemunho sempre é, pois, um ato de “autor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade. [...] E assim como o ato do autor completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha. (Agamben, 2008, p. 150, 151)

Babette Gross, assim como o marido, teve de deixar seu país natal para viver no exílio em Paris. Esteve detida junto a Münzenberg em um hotel em Moscou enquanto eram investigados por traição pelo serviço secreto soviético. Sobre esse período da vida do marido, Babette é um *superstes*, mas quando dá testemunho da prisão de Willi em um campo de concentração francês, e de sua fuga e assassinato nos Pirineus, ela se torna um *auctor*-testemunha.

Retornemos agora a uma das preocupações do narrador de *Sefarad*, o esquecimento pelo desaparecimento da testemunha. O que acontece com a memória de homens como Willi Münzenberg quando sobreviventes como sua esposa Babette deixam de existir? Ora, a memória de Münzenberg e de tantos

outros como ele permanece graças ao trabalho de *auctor*-testemunha de escritores como Stephen Koch e Muñoz Molina.

Muñoz Molina é *auctor*-testemunha ao eternizar na escrita literária testemunhos orais e ao ressignificar testemunhos escritos. Para tanto, assumimos a ampliação do conceito de testemunha de que nos fala Gagnebin:

[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *bistor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2006, p. 57)

Considerações finais

Esquecer é inerente ao lembrar. Assim como o **Em busca** de Proust, *Sefarad* é uma obra fundamentada sobre a memória que não se furta a refletir sobre o esquecimento. Narrador e personagens vivem à sombra perscrutadora do esquecimento, que se materializa nas mais diversas ameaças: na distância temporal entre o vivido e o lembrado; nas distorções naturais do processo mnemônico; no esquecimento voluntário nietzschiano; no apagamento dos rastros do passado nos lugares de memória; na perda ou destruição de objetos e imagens; na doença do esquecer; no desaparecimento gradual das testemunhas; e na manipulação ideológica da lembrança. Apesar dos obstáculos, vimos que, no romance, narrador e personagens abraçam com afincado o desafio de lembrar.

No entanto, queremos agora pensar, não no plano interno do romance e seus constituintes, mas no plano externo, na figura por trás desse narrador, dos personagens e das experiências narradas - o autor. O que faz com que um escritor contemporâneo escreva, no início do século XXI, uma obra mosaico na qual compila testemunhos das inúmeras catástrofes do século XX, vinculando-as a um cataclismo histórico que se deu na Espanha no final do século XV? Para nós, a resposta para essa questão é o comprometimento de

Muñoz Molina com a lembrança, com o esforço de memória que impede o esquecimento, uma espécie de compulsão por lembrar.

Ser o fiel depositário de tantos testemunhos, lidos e ouvidos, faz com que o autor se sinta impelido a eternizá-los na escrita literária. No capítulo *Münzenberg*, a voz do autor parece estar por trás da voz do narrador, que confessa que a leitura da biografia de Willi Münzenberg desperta nele(s) “[...] *los mecanismos secretos y automáticos de una invención*.”¹³ (Muñoz Molina, 2001, p. 196)

Ao final do livro, nas notas de leitura, o autor revela como, ao escrever *Sefarad*, estava dominado por um impulso narrativo que quase o impedia de colocar um ponto final no romance. Cada nova história ouvida, podia se transformar em um novo conto ou capítulo: “[...] *Tina Palomino, que vino a casa una tarde en la que yo ya creía tener terminado este libro y me hizo comprender, escuchando la historia que sin darse ella cuenta me estaba regalando, que siempre queda algo más que merecía ser contado*.”¹⁴ (Muñoz Molina, 2001b, p. 599)

A forma do romance, os dezessete capítulos que parecem e podem ser lidos de maneira independente como contos, diz muito a respeito dessa escrita compulsiva. Em entrevista concedida a Luís Suñén, Muñoz Molina explica a gênese da obra:

Es que te parecerá poco creíble, pero yo no tenía ninguna intención cuando empecé *Sefarad*. Estaba muy desalentado, muy bloqueado, porque quería escribir y no me salía nada, y me fracasaban todos los proyectos de novela que emprendía. Entonces, en un acto casi de capitulación, decidí escribir un cuento, ya que no se me ocurría nada más, una historia que me había contado alguien en Copenhague años atrás. Hacia la mitad de la escritura ese cuento se desdobló, y surgió otro con el que no tenía nada en común, hasta que me di cuenta de que eran dos historias de exilio, viaje y narración oral. Y luego vino otra historia, y luego otra, y así.¹⁵ (Muñoz Molina, 2013, p. 2)

¹³ “[...] os mecanismos secretos e automáticos de uma invenção.”

¹⁴ “[...] Tina Palomino, que veio à minha casa numa tarde na qual eu já julgava ter terminado este livro e me fez compreender, escutando a história que sem se dar conta ela estava me dando de presente, que sempre fica algo mais que merecia ser contado.”

¹⁵ É que parecerá pouco crível para você, mas eu não tinha nenhuma intenção quando comecei *Sefarad*. Eu estava muito desalentado, muito bloqueado, porque eu queria escrever e não me saía nada, e fracassavam todos os projetos de romance que eu empreendia. Então, em um ato quase que de capitulação, decidi escrever um conto, já que não me ocorria nada mais, uma história que me havia contado alguém em Copenhague anos atrás. Na metade da escritura, esse conto se desdobrou, e surgiu outro com o qual não tinha nada em comum, até que me dei conta de que eram duas histórias de exílio, viagem e narração oral. E logo veio outra história, e logo outra, e assim.

Absorto nas histórias que leu e ouviu, o autor assumiu o compromisso de narrar, transformando-se no que Agamben (2008) entende como *auctor* testemunha, alguém capaz de estabelecer com a *superstes* um vínculo indissolúvel, que oferece o seu testemunho no lugar de quem não pode mais fazê-lo. Como *auctor* testemunha, Muñoz Molina ampliou os limites da recepção de testemunhos que, sem a sua obra, jamais alcançariam um público.

Quem conhece o mal, a catástrofe, sente-se na obrigação de transmiti-la. Segundo Ricœur (2007), na noção de dever de memória estão contidos os desejos de fazer justiça, reparar uma dívida herdada, colocando a vítima no centro da questão. O sentido de dever de memória que atinge os personagens de *Sefarad*, atinge também o autor, sob a forma do imperativo de contar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BEGINES HORMIGO, José Manuel. La última novelística de Antonio Muñoz Molina: de *Plenilunio* a *El viento de la luna*. In: ANDRES-SUÁREZ, Inés; CASAS, Ana. (Edt.) . *Cuadernos de narrativa: Antonio Muñoz Molina*. Madri: ARCO/LIBROS S. L., 2009, p. 83 – 105.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 – 221.

DELGADO, Lucilia de A. N. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

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

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução de Clara C. Rocha. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5 – 49.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Carlota Fainberg*. Madri: Alfaguara, 1999.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El jinete polaco*. Barcelona: Biblotex S. L., 2001.

MUÑOZ MOLINA. Entrevista a Antonio Muñoz Molina: entrevista. [31 de julho de 2013]. Barcelona: *El ciervo, Revista de pensamiento y cultura*, n. 734.

Entrevista concedida a Luís Suñén. Disponível em:<

<https://www.elciervo.es/index.php/archivo/3107-2013/numero-743/>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Sefarad*. Madri: Alfaguara, 2001b.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Vento da lua*. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et.al.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

THOMSON, Alistair. Reconstituindo a memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. *Projeto História*, São Paulo, v. 15, p. 51 – 84, abr. 1997.

ZILBERMAN, Regina. Memória entre oralidade e escrita. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 117 – 132, set. 2006.

“DIZER TUDO”, OCULTAR AINDA MAIS: O DITO E O NÃO-DITO NA ESCRITA DIARÍSTICA DE LÚCIO CARDOSO, WALMIR AYALA E HARRY LAUS

Daniel da Silva Moreira¹

RESUMO: Este texto se propõe a realizar uma leitura do dito e do não-dito na escrita diarística de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, dando especial ênfase ao modo como os três autores, no mais das vezes, empregam uma linguagem bastante oblíqua para se referirem à própria homossexualidade, numa estratégia de escrita que parece ter, antes de qualquer coisa, o intuito de se protegerem diante de uma sociedade avessa à homossexualidade, sem, com isso, terem de se silenciar completamente.

PALAVRAS-CHAVE: Escritas de si, diário, censura, homossexualidade.

ABSTRACT: This article aims to purpose an interpretation of the said and the unsaid within the diaries of Brazilian writers Lúcio Cardoso, Walmir Ayala and Harry Laus, underlining how the three of them, most of the time, employ a very oblique language to refer to their own homosexuality, in a strategy that seems to have foremost the objective of create a self-protection in the face of a very homophobic society without compromising or silencing their voices.

KEYWORDS: Autobiographical writing, diary, censorship, homosexuality.

A questão do não-dito na literatura já foi amplamente estudada e, dentre a bibliografia existente, merece menção, em especial, o trabalho de Peter Schnyder e Frédéric Toudoire-Surlapierre, *Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes* [Não dizer – Por um estudo do não-dito na literatura e na cultura europeias], que reúne diversos artigos de especialistas sobre o tema. Destaco, inicialmente, o que dizem os organizadores, em sua introdução, sobre a relação entre o não-dito e a linguagem. Longe de ser considerado um empecilho para o estudo do texto, o não dizer pode ser associado a um modo até mesmo privilegiado de leitura: “(...) o estudo do não-dito nos autoriza a assistir ao próprio funcionamento da linguagem! Ela nos convida a determinar as ligações da linguagem com a

¹ Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

realidade, e a nos dar conta da distância que separa a palavra da coisa.”² (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013a, p. 07, tradução minha). Desse modo, investigar um escrito caracterizado pelo não-dito permite remover a capa mais superficial do texto e vislumbrar suas estruturas mais profundas, em que opera a linguagem pura, permitindo verificar a elaboração presente entre o real e sua representação. O não-dito, ao contrário da discrição, incita à interpretação, chama a atenção para aquilo que se deseja ocultar:

Quer se trate de um “não-dizer” ou de um “demais-dizer”, a mensagem permanece alterada num sentido ou em outro e pede para ser interpretada: elementos extralinguísticos podem entrar em jogo. Os índices são inúmeros, variam segundo as situações, podem dizer respeito ao olhar, à mímica, aos gestos, ao tom, à insistência. A enunciação retoma seus direitos. Eles são todos significativos e podem ajudar a decodificar o dito que o não-dito cala.³ (Schnyder; Toudoire-Surlapierre, 2013a, p. 07-08, tradução minha)

O leitor percebe a ausência, a alteração feita com o intuito de não dizer algo, inferência muitas vezes feita com elementos exteriores, a linguagem é chamada a comparecer em sua integralidade e força para se decodificar o que falta, o que não é dito. Os autores tratam, igualmente, da predominância de temas relacionados ao não-dito, propondo que são os assuntos mais íntimos aqueles que implicam na maior parte das omissões: “(...) se ela [a intimidade] toca no erotismo e na sexualidade. Desde sempre, esse domínio suscita o interesse, pois é o domínio do não-dito por excelência.”⁴ (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013a, p. 08, tradução minha). Dessa feita, normalmente o não-dito vai estar presente no mesmo ambiente de escrita em que se trata de assuntos relacionados ao erotismo e ao sexo, isso, obviamente, por serem esses assuntos mais passíveis de censura e reprovação social ao longo do tempo.

No texto que eles próprios compuseram para a coletânea que organizaram, *Les dits du non dit* [Os ditos do não dito], Schnyder e Toudoire-

² No original: “(...) l’étude du non-dit nous autorise à assister au fonctionnement même du langage! Elle nous convie à cerner les liens du langage avec la réalité, et à nous rendre compte de la distance qui sépare le mot de la chose.”

³ No original: “Qu’il s’agisse d’un “non-dire” ou d’un “trop-dire”, le message en reste altéré dans un sens ou dans l’autre et il demande à être interprété: des éléments extralinguistiques peuvent entrer en jeu. Les indices sont nombreux, ils varient selon les situations, ils peuvent concerner le regard, la mimique, les gestes, le ton, l’insistance. L’énonciation reprend ses droits. Ils sont tous significatifs et peuvent aider à décoder le dit que le non-dit tait.”

⁴ No original: “(...) si celle-ci [l’intimité] touche à l’érotisme et à la sexualité. Depuis toujours, ce domaine suscite l’intérêt, car c’est le domaine du non-dit par excellence.”

Surlapierre vão falar sobre a relação entre o não-dito e a literatura, relação próxima e enormemente produtiva: “O não-dito é para a literatura o que o silêncio é para a música (...)”⁵ (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013b, p. 11-12, tradução minha). Isso equivale a dizer que o não-dito é um elemento constitutivo fundamental para a escrita literária, desempenhando uma função complementar, que dá sentido à existência do todo do discurso. Para os autores, o não-dito se divide, basicamente, em dois tipos: “*Não dizer* reparte o discurso em dois campos, de acordo com que seja ele escolhido (não quero dizer) ou sofrido (me proíbem).”⁶ (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013b, p. 12, tradução minha). Assim, há tanto a possibilidade de o não-dito ser uma opção, quanto ser uma imposição. Fala-se ainda em uma poética do silêncio: “O silêncio é ambíguo, e a variabilidade da interpretação que ele permite é uma forma de liberdade brutal, pois possui uma parte de indecisão que compete ao leitor eliminar (ou não). Ora, é precisamente essa parte de incerteza que estimula também sua poeticidade.”⁷ (SCHNYDER; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2013b, p. 15, tradução minha). A partir disso, o leitor pode, ou não, querer investigar o silêncio e o que ele oculta, e, nas duas possibilidades, o incerto, a imprecisão da mensagem, apenas contribui para estimular a poeticidade do texto.

Anne-Claire Rebreyend, em *Sexualités et autocensure* [Sexualidades e autocensura], vai trazer a discussão do não-dito para a escrita autobiográfica. Primeiramente, a autora lembra – contrariando o que certamente indicaria o senso-comum – como a intimidade não necessariamente estará presente nas escritas de si:

Mas atenção, os segredos são raramente desvelados e, frequentemente, bem guardados – sobretudo nas narrativas autobiográficas – e os autores não contam de suas vidas senão aquilo que desejam. No fundo, nessa encenação de si que é a autobiografia, o íntimo só se exhibe raramente, isso quando não está totalmente ausente, por mais paradoxal que isso possa ser.⁸ (Rebreyend, 2002, p. 52, tradução minha)

⁵ No original: “Le non-dit est à la littérature ce que le silence est à la musique (...)”.

⁶ No original: “*Ne pas dire* divise la parole en deux camps, selon qu’elle est choisie (je veux ne pas dire) ou subie (on me l’interdit).”.

⁷ No original: “Le silence est ambigu, et la variabilité de l’interprétation qu’il permet est une forme de liberté brutale, tant il possède une part d’indécision qu’il revient au lecteur de lever (ou non). Or, c’est précisément cette part d’incertitude qui stimule aussi sa poéticité.”.

⁸ No original: “Mais attention, les secrets sont rarement dévoilés, et souvent bien gardés - surtout dans les récits autobiographiques - et les auteurs ne racontent de leur vie que ce qu’ils veulent. Au fond, dans cette mise en scène

É o autor quem regula o que deve e o que não deve dizer e, no mais das vezes, escolhe o caminho do não-dito. Tal procedimento se explica, em grande parte, por um desejo de preservação de seus próximos: “Algumas vezes, os autores se explicam: eles se sentem pouco à vontade, têm medo de chocar seus próximos (pois a vida privada de cada um está ligada àquela de outras pessoas como o esposo ou a esposa, os filhos, os pais...)”.⁹ (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha). Por outro lado, não é porque uma experiência, um sentimento, uma memória não estão presentes no texto, que deixam de existir: “(...) o que não é dito não é forçosamente não vivido.”¹⁰ (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha). É nesses casos que se abre a possibilidade para o leitor, como falei anteriormente, investigar, supor, colocar em movimento os elementos da linguagem em busca do que não se disse. Um último ponto importante do trabalho de Rebreyend se refere ao estatuto da sexualidade nos escritos autobiográficos: “Se a maior parte dos autores não tem muito pudor quando se trata de evocar emoções infantis ou namoros adolescentes (mesmo quando se trata de relações homossexuais), esses mesmos autores fornecem ainda menos informações sobre sua sexualidade na idade adulta.”¹¹ (REBREYEND, 2002, p. 52, tradução minha). A sexualidade vai permanecer, como já havia dito anteriormente, no domínio do não-dito, especialmente quando se trata da vida recente do autor, quanto ao passado distante, ele pode comportar um número maior de revelações.

Em *Le journal au seuil de l'intimité* [O diário no limiar da intimidade], Philippe Lejeune também fornece algumas considerações relevantes para o estudo do não-dito, em particular por tratar de modo específico da escrita diarística. Lejeune fala, em primeiro lugar, de uma das razões fundamentais do não-dizer no diário: “Parece haver uma proporção inversa entre a importância dos acontecimentos e a manutenção do diário. Quanto mais a

de soi qu'est l'autobiographie, l'intime ne s'exhibe que rarement, quand il n'est pas totalement absent, aussi paradoxal que cela puisse être.”.

⁹ No original: “Parfois, les auteurs s'expliquent: ils se sentent mal à l'aise, ont peur de choquer leurs proches (puisque la vie privée de chacun est liée à celle d'autres personnes comme l'époux ou l'épouse, les enfants, les parents...)”.

¹⁰ No original: “(...) ce qui est non-dit n'est pas forcément non-vécu.”.

¹¹ No original: “Si la plupart des auteurs ne sont pas trop farouches quand il s'agit d'évoquer des émois enfantins ou des flirts adolescents (même quand il s'agit de relations homosexuelles), ils dispensent moins d'informations sur leur sexualité une fois adulte.”.

vida é plena, mais o diário é vazio.”¹² (LEJEUNE, 2009, p. 82, tradução minha). Dessa forma, muitas vezes a escrita diarística vai se concentrar em períodos de poucos acontecimentos, pois quando há muito o que viver, a existência do diário nem ao menos é lembrada. O texto de Lejeune trata do primeiro volume do diário de Louis-François Guiguer, barão de Prangins, escrito em fins do século XVIII, nos primórdios da escrita diarística, período em que ainda predominava a concepção do diário como texto social. Guiguer é defrontado com uma prática que é aberta à leitura de outros, mas, por conta de um amor que nasce durante essa escrita, acaba por sentir a necessidade de empregar o diário de uma forma mais íntima. Desse conflito entre uma utilização pública e uma utilização privada da escrita diarística advém a dificuldade de expressão do barão de Prangins: “Ele gostaria de dizer qualquer coisa, mas se contém. Uma das razões dessa contenção é o caráter aberto, público, desse diário. Ele cultiva então uma retórica da alusão.”¹³ (LEJEUNE, 2009, p. 83, tradução minha). O não-dizer acontece a partir da novidade de uma situação, de querer expressar algo íntimo através de um gênero que, à época, era avesso a essa intimidade. Para lidar com essa situação dúbia, o diarista recorre a uma retórica da alusão, isto é, falando da mulher que ama apenas obliquamente. Creio que esse raciocínio possa ser levado para a reflexão sobre os diaristas que estudo, pois, uma vez que o diário de escritor possui a perspectiva ou a intenção de ser publicado, isso faz a prática, de certa forma, retornar aos seus primórdios, reganhando seu caráter de escrita compartilhada, social, que, portanto, cria um ambiente rarefeito para a intimidade. É por essa razão que julgo de fundamental importância ter em conta as origens do diário, pois assim é possível compreender, dentro de um quadro mais amplo, a utilização que Cardoso, Ayala e Laus fazem de seus textos. Lejeune aponta a dificuldade encontrada por Louis-François Guiguer em expressar mesmo os sentimentos mais superficiais através da escrita diarística: “Ele nos faz saber de tempos em tempos que está feliz, mas que não saberia dizê-lo senão dizendo que ele é

¹² No original: “Il semble y avoir une proportion inverse entre l’importance des événements, et la tenue du journal. Plus la vie est pleine, plus le journal est vide.”.

¹³ No original: “Il voudrait dire quelque chose, mais se retient. Une des raisons de cette retenue est le caractère ouvert, public, de ce journal. Il cultive donc une rhétorique de l’allusion.”.

incapaz de dizer.”¹⁴ (LEJEUNE, 2009, p. 84, tradução minha). A meu ver, nesse momento, a dificuldade de expressão advém, talvez, da invenção de um gênero novo, ou de uma nova utilização dada a um gênero, a dificuldade de negociar a tradição e, ao mesmo tempo, imprimir algo novo que se deseja dizer. A expressão de um certo tipo de intimidade é gerida como uma conquista a ser assegurada ao longo do tempo. A intimidade é inventada, mas ao mesmo tempo conquistada, no sentido de criar-se uma forma de dizê-la, ela é uma conquista também no plano linguístico.

A transposição dessas observações para a leitura dos diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus, textos que estudei em minha tese de doutorado¹⁵, ajuda a evidenciar inúmeros pontos de silêncio, percebe-se que há um incômodo que vem da impossibilidade de comunicar uma informação a fundo. Lúcio Cardoso, por exemplo, por mais de uma vez trata, em seu diário, da existência de algo a confessar, mas ao mesmo tempo da constatação de não poder fazê-lo: “Mas existe sempre uma coisa em meu íntimo que não quero confundir. Para que enganar a respeito disso então? Posso ser safado, cabotino e mentiroso, mas não quero enganar nesse ponto. Apenas não “quero”, puro “querer”.” (CARDOSO, 2012, p. 99, 1943). Apesar de dizer que não admite modificar algo dentro de si, algo que parece ser importante, fundamental para a constituição de sua personalidade, o diarista não dá em momento algum um nome a essa “coisa” de seu íntimo. O que Cardoso oculta do mundo é, segundo escreve, a parte mais essencial de seu ser: “Dentro de mim, sombra – mas fria e calma. Fora, sombra onde cumpro os gestos que todos sabem. O que aprendemos, é como nos ocultar de um modo banal, como toda gente mais ou menos se oculta. O que ocultamos, é o que importa, é o que somos.” (CARDOSO, 2012, p. 203, 15 set. 1949). A afirmação de que aquilo que se oculta é o que realmente importa, é o que diz a mais pura verdade sobre o sujeito, e de que no exterior se leva uma aparência de normalidade, faz pensar em como o autor concebe o mundo a partir de uma acentuada

¹⁴ No original: “Il nous fait savoir de temps en temps qu’il est heureux, mais qu’il ne saurait le dire qu’en disant qu’il est incapable de le dire.”.

¹⁵ MOREIRA, Daniel da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*. 2017. 319 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Juiz de Fora, 2017. Tese orientada pela Prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha.

separação entre sua face pública e sua face privada. Com o passar do tempo e com a recorrente inscrição do não-dito nas páginas do diário, de informações veladas, Cardoso reconhece sua incapacidade de se exprimir sobre o que deseja, o que coloca a própria existência do seu diário em questão:

Comumente tenho a impressão de que repito, repito incansavelmente, as mesmas palavras, as mesmas queixas, os mesmos gritos e temas que percorrem este Diário. Mas não é de repetições que se compõe a verdade de cada um, como as notas destacadas, incisivas, da mesma extensa e amargurada melodia? (CARDOSO, 2012, p. 335, 10 fev. 1951)

A repetição, que o diarista trata com certo estranhamento, é uma das características da escrita diarística e, como ele percebe muito bem, é capaz de evidenciar os temas e as questões que cada diário coloca em cena, ou como Cardoso diz, “a verdade de cada um”. Nesse caso, o que está em jogo são as “informações veladas” a que seu texto recorre frequentemente, ou como ele mesmo continua a explicar, ainda na mesma entrada:

Foi um coração sem voz que ditou a informação velada – e se ela nada exprime, é porque substituímos pela verdade mais funda uma verdade de momento. É que, às vezes, nem sempre a oportunidade é boa para se tocar no que é mais autêntico – ou porque a soma inteira da experiência ainda não formou uma verdade completa, ou então porque a perturbação que ela causa obriga-nos a tomar de empréstimo uma verdade menos essencial. (CARDOSO, 2012, p. 336, 10 fev. 1951)

A chamada “informação velada”, pelo que entendo todas as vezes em que o autor adota uma linguagem cifrada para se referir a eventos de sua vida ou a sentimentos sobre os quais escreve, toma no diário o lugar da verdade mais profunda, que suponho se referir às questões que se afiguram ao diarista sem qualquer filtragem ou subterfúgio narrativo. A razão de tal substituição: ou porque a “verdade mais funda” ainda não esteja suficientemente amadurecida, ou porque – o que julgo mais relevante, nesse caso – essa verdade causa uma “perturbação”, um incômodo que obriga a substituí-la por uma versão menos inibidora, menos desagradável socialmente, o que ganha especial importância num diário, como o do escritor, que se escreve supondo que, um dia, venha a ser de interesse editorial.

Em seu diário, Lúcio Cardoso também aborda reiteradas vezes a difusão de boatos sobre sua pessoa. O diarista diz que se fala sobre seu nome, mas não

revela em momento algum com precisão o que se diz. Lembrando o que dizem Schnyder e Toudoire-Surlapierre (2013a, p. 08) sobre o não-dito estar normalmente presente num ambiente de escrita que aborda a sexualidade e o erotismo e, ainda, Anne-Claire Rebreyend (2002, p. 52), que diz que na escrita autobiográfica a sexualidade é o principal motivo de desencorajamento dos autores a se abrirem e perscrutarem suas memórias mais recentes, pode-se supor que tais boatos refiram-se à sua homossexualidade, uma vez que, nessa época, essa seria talvez a maior calúnia que se pudesse fazer a alguém, algo que não poderia nem ao menos ser mencionado, para não correr o risco de aumentar ainda mais a proporção da difamação. O caráter nefando da homossexualidade na sociedade brasileira dos anos de 1950, de algo que não se deve nem ao menos mencionar, por ser abominável, aparece em toda a sua força:

O que se fala, o que se afirma das pessoas sem conhecê-las! Escuto casos que correm a meu respeito, maldades e desconhecimentos intencionais – e nada posso fazer, senão medir através do silêncio e do susto, a imagem do que tenho sido. O que mais louvo em mim é o que me fez diferente dos outros. Não quero saber se é bom ou mau, mas todo o mal que me tornou assim sozinho, é um bem cuja medida só eu tenho nas mãos. (CARDOSO, 2012, p. 333-334, 08 fev. 1951)

A única resposta possível diante daquilo que ainda se considera como injúria, mas que Cardoso faz questão de registrar que é o que o “fez diferente dos outros”, são o “silêncio” e o “susto”. Mostra de que a detração penetra e se enraíza no íntimo do sujeito, o diarista não tem nem ao menos certeza se essa diferença seria algo bom ou mau. Pouco mais de um ano depois, há mais um registro que gira em torno da maledicência que cerca seu nome, mesmo à distância:

Nilton Cardoso de Moraes, que fiquei conhecendo através de Almir Castro, adverte-me com muita simpatia que falam bastante mal a meu respeito no Norte. Acredito – mas como lhe fazer ver que isto em nada me interessa, que esse Norte é uma coisa vaga, acumulado numa distância incerta, uma espécie de rumor que me dizem existir sem que eu escute coisa alguma? Também aceito, os olhos quase cerrados – sinto que é inútil conversar mais tempo e que ambos falamos, cada qual do lado oposto do muro. (CARDOSO, 2012, p. 388-389, 22 maio 1952)

Não sei se pela força do costume de ouvir falar mal de si, se numa tentativa de se mostrar forte contra as críticas e, assim, demarcar seu espaço e sua personalidade, Cardoso parece aceitar com resignação o que é contado a ele por um conhecido, de quem se afasta assim que possível. Anos depois, o diarista fala sobre os boatos de uma suposta imoralidade que circulam associados a seu nome:

Esses que afetam me temer tanto, por me considerarem imoral, não é a mim que temem, nem ao que eles imaginam que eu sou — mas ao que apresento deles próprios, à possível tradução dessas faltas — as mesmas que eu sei que não são minhas, mas que sendo deles compreendo tanto, como tudo mais que é humano. No fundo, é a minha compreensão que os aterroriza. Calando-me, sei exatamente que elas são faltas — e eles, é falando e protestando que delas se esquecem como de um acontecimento sem importância. (CARDOSO, 2012, p. 476, 20 jan. 1959)

Mais uma vez a citação é feita numa linguagem oblíqua, dúbia, o leitor não tem acesso explícito à verdadeira razão de pensarem que Cardoso seja imoral. Por outro lado, o autor afirma que o mesmo que criticam e temem nele são os defeitos de seus detratores, mas com os quais ele sabe lidar pacificamente. Novamente, só é possível supor o que levaria alguém, nesse contexto, a ser considerado publicamente imoral. Meu palpite seria algo relacionado à sexualidade e, lançando ainda outra vez mão de uma informação extratextual – a homossexualidade de Lúcio Cardoso – poderia supor que as especulações que se fazem a respeito dele estariam relacionadas a seus casos amorosos e há mesmo a possibilidade de os autores dos comentários serem, eles também, homossexuais. Todo esse processo, antes de ser uma mera sucessão de suposições, como apontou o texto de Schnyder e Toudoire-Surlapierre (2013a), obriga mesmo a uma leitura atenta, que pesquisa e valoriza cada termo e cada aspecto da linguagem.

No primeiro volume de seus diários, Waldir Ayala descreve com riqueza de detalhes uma cena de confissão, ocorrida em sua infância:

Desatino, desatino! Pois haveria maior loucura do que confabular com o Criador a respeito das minhas ações impróprias? Pois não tivera tendências inconfessáveis? (...) Propositadamente apressava a confissão, dizia baixinho para que não tocassem nisso, nesse pecado que cada vez mais se incrustava em minha alma e para o qual estava fatalizado. Mas era preciso confessar tudo e sobretudo sabia inevitável a reincidência. Que na outra semana voltaria para a mesma confissão. E tudo parecia pecado na

concepção do confessor. E se o pecado da carne abrangia todo aquele terreno de minúcias e detalhes de pensamento, palavra e obra, então estava irremediavelmente condenado ao fogo eterno. (AYALA, 1962, p. 14, 13 mar. 1956)

Ayala fala em “ações impróprias”, “tendências inconfessáveis”, num pecado sobre o qual se devia falar baixo e “para o qual estava fatalizado”, em “reincidência”, em “pecado da carne” e em ser “condenado ao fogo eterno”, mas deixa no terreno do não-dito o nome do pecado em si. Após toda essa cena de confissão, seu suposto pecado é entregue sem subterfúgios ao confessor, mas na escrita do diário tudo permanece incerto. Arriscaria dizer que, nesse caso, o diarista também trata de sua homossexualidade, que estaria bem de acordo com os elementos que elenca, sobretudo com o silêncio e com a inconfessabilidade de sua suposta falta, os quais, mesmo em sua vida adulta e contando algo ocorrido há algumas décadas, deveriam ser reproduzidos, mantendo o evento envolto em obscuridade. Mais adiante, ainda no primeiro volume de seu diário, Ayala registra a atração que sente pela visão de um homem desconhecido nos seguintes termos:

Já se tornou lugar-comum chamar as pessoas belas de deuses. Mas vi um há pouco, não há outra explicação: um ser rude, os cabelos louros encaracolados e brilhantes duas suaves costeletas ladeando o rosto. Do olhar não lembro porque me perturbou quando me olhou. A manga da camisa, comprimida, arregaçada, um braço perfeito. A calça, de uma fazenda grosseira, sem bainha, apertava na boca o couro arranhado das botas. E o andar, a luminosidade, a auréola. Santo! Santo! Santo! Apenas as mãos me repeliram. De uma terminação imprecisa, como se os dedos tivessem sido decepados, eram curtos demais. Mas como foi breve o lamento pelas mãos. Apenas andou, toda a beleza nadou-lhe de músculo a músculo, de fio a fio, de ângulo a ângulo, como um enorme e subdêmico peixe musical. (AYALA, 1962, p. 53, 19 jun. 1958)

Esse é um caso que mostra muito bem a ambiguidade do diário de Ayala, cala algumas coisas, expõe outras. Ainda assim, o diarista não fala em atos que o comprometam diretamente, ele é aqui um observador externo levado por um deslumbramento que é mais estético que erótico, e assim compromete menos. É impossível não associar essa descrição àquela que Gide faz de um jovem a quem deseja e que, situada no início do *Journal*, é tomada por Éric Marty (MARTY, 1985) como exemplar da forma oblíqua do autor abordar a homossexualidade em seus escritos:

Émile X. (...) passa nos banhos sua tarde inteira. Chega a uma hora e não sai antes das sete. É a isso que deve o fato de ser belo como uma estátua grega? Nada extraordinariamente bem, e coisa alguma, além da natação, creio eu, não impõe aos músculos um ritmo, uma harmonia, nem lhes fortalece, nem lhes alonga. Nu, é admirável de desenvoltura, é vestido que parece incomodado. (...) Sua pele, inteira, é loura e pubescente; sobre as covinhas do sacro, exatamente nesse local onde a estatuária antiga coloca o buquê de pelos dos faunos, essa leve penugem se escurece; e realmente, na tarde de ontem, em sua pose ao estilo de Praxíteles, o ombro apoiado contra a parede da piscina, e muito naturalmente assentada como o Apolo Sauroctone, com seu rosto achatado e debochado, tinha o ar de um fauno fora do tempo.¹⁶ (GIDE, 1941, p. 118-119, tradução minha)

Essa descrição não implica ativa e diretamente Gide, é pelo objeto em que se detém seu olhar que se dá o desvelamento de seu desejo. Note-se ainda o cuidado de esconder a identidade, ao menos em exatidão, do jovem, procedimento largamente empregado por Cardoso, Ayala e Laus em seus diários. Nesse sentido, ainda que menos impenetrável, esse procedimento narrativo seria também uma forma de não-dito.

Passando ao diário de Harry Laus, algumas vezes o não-dito é associado ao não-escrito: “Tenho desejado escrever neste caderno bastante cousas que se têm passado comigo neste mês de julho, mas sempre acontece uma coisa qualquer que me impede de realizar esse desejo. E, assim, creio que como surgem, desaparecem e deixam de ser ditas.” (LAUS, 2005, p. 97, 09 jul. 1950). Apesar da vontade de escrever, o diarista não consegue fazê-lo, algo que não é especificado acontece e, por conta disso, tudo se perde. A esse propósito, é possível lembrar o que diz Philippe Lejeune (2009, p. 82) sobre a forma como o diário parece se calar quando a vida vai mais rápido, quando é mais plena de vivências e acontecimentos. Em outras passagens, Laus parece ter a certeza de dizer absolutamente tudo em seu diário: “Afim, nada disso tem valor, e se digo tudo a meu diário é pela necessidade que sinto de conversar com alguém sobre todas essas cousas, de apresentar minhas dúvidas.” (LAUS,

¹⁶ No original: “Émile X. (...) passe aux bains son après-midi tout entière. Il arrive à une heure et ne repart qu’à sept. Est-ce à cela qu’il doit d’être beau comme une statue grecque? Il nage extraordinairement bien; et rien, autant que la nage, je pense, n’impose aux muscles un rythme, une harmonie, ni ne les affermit, ne les allonge. Nu, il est admirable d’aisance; c’est vêtu qu’il paraît gêné (...). Sa peau, partout, est blonde et duveteuse; sur les fossettes du sacrum, exactement à cette place où le statuaire antique met le bouquet de poils des faunes, ce léger duvet s’assombrit; et vraiment, l’après-midi d’hier, dans sa pose à la Praxitèle, l’épaule appuyée contre le mur de la piscine, et très naturellement campé comme l’Apollon Saurochtone, avec sa face un peu camuse et moqueuse, il avait l’air d’un faune attardé.”

2005, p. 116, 10 jan. 1951). Sua solidão o obrigaria a expor mesmo as suas dúvidas mais profundas ao seu caderno, pois assim poderia refletir sobre sua vida. Todavia, diferentemente dessa promessa de sinceridade bem ao gosto de Rousseau, que retoma aqui mesmo o “dizer tudo” tornado famoso pelas *Confissões*, Laus não vai fugir ao não-dizer (como, aliás, o próprio Rousseau). Em abril de 1952, por exemplo, o diarista está visivelmente perturbado por uma angústia cuja causa alega não poder revelar:

(...) tenho empenhado o melhor de minha inteligência e toda a minha lucidez para resolver os problemas. Gostaria de expor as causas de toda essa angústia, de todas as preocupações atuais; de justificar as palavras que escrevo. Se eu fosse só, ficaria tudo simplificado, mas há outros dependendo de mim, e eu mesmo tenho de dar ouvidos às diversas correntes que se formam e se debatem dentro de mim. (LAUS, 2005, p. 165-166, 02 abr. 1952)

Há o desejo de dizer, de participar ao diário suas angústias, seus problemas, mas tal gesto torna-se impossível. A explicação dada para a adoção dessa circunspecção é o cuidado, a proteção daqueles que o circundam, que poderiam sofrer caso resolvesse por ser direto. O não-dizer incomoda, mas assume aqui a dimensão de um gesto que preserva a vida privada dos outros, como bem mostrou Anne-Claire Rebreyend (2002, p. 52), em texto que citei anteriormente. Mais uma vez resta apenas supor o verdadeiro motivo da angústia de Laus. E mais uma vez poderia dizer, sem grande risco de incorrer em erro, que a grande questão da vida do diarista que poderia colocar em risco sua vida tal como ele a conhecia e complicar sua relação com familiares e amigos seria algo relacionado à sua orientação sexual. De fato, foi pela exposição pública desse aspecto de sua vida que, após o Golpe de 1964, Harry Laus foi expulso do exército. Pouco mais de um mês depois, o leitor se depara com uma entrada levemente menos obscura quanto ao seu conteúdo: “(...) pensara até em escrever um conto que há alguns dias vem me perseguindo. Mas um pequeno incidente, ou acidente, sentimental tem me atormentado... e isso é horrível. Ontem de noite perdi o sono e hoje ainda anda agarrado comigo.” (LAUS, 2005, p. 175, 14 maio 1952). Nessa passagem, o diarista fala de um incidente ou acidente sentimental, um envolvimento amoroso que é capaz de cortar até mesmo seu fluxo criativo e turbar sua vida durante vários dias. O contexto leva a pensar que a única razão possível de

Laus não falar claramente sobre esse caso amoroso, não declinar seu nome, nem dar qualquer detalhe é, muito provavelmente, por ser outro homem o envolvido na relação.

Como creio que tenha ficado suficientemente evidente, as formas e os graus do não-dito são diversas, somente é única, no caso dos três diaristas que estudei, a homossexualidade que, no mais das vezes, tentam ocultar. Essa estratégia, de adotar uma postura cautelosa e uma linguagem oblíqua, na maior parte das vezes, parece ter como intuito proteger, uma proteção que parte de si, se estende aos próximos e vai em direção ao próprio texto, que não se veria publicado de outra forma. Para além do não-dizer, há ainda todo um vasto campo de possibilidades para a ocultação do que não se pode ou não se deseja expor. A linha é tênue entre o não-dito e a censura, enquanto o primeiro apenas oculta, disfarça, tergiversa, a segunda promove um grau mais profundo de silenciamento, diz, mas apaga, retira o dito, ou diz e impede que a palavra chegue ao fim do processo.

REFERÊNCIAS:

AYALA, Walmir. *Diário I*. Difícil é o reino. Rio de Janeiro: GRD, 1962.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1941.

LAUS, Harry. *Diários: espaço de presença e ausência de Harry Laus*. Edição crítico-genética de Taíza Mara Rauen Moraes. Joinville: Letradágua, 2005.

LEJEUNE, Philippe. Le journal au seuil de l'intimité. In: COUDREUSE, Anne; SIMONET-TENANT, Françoise (Org.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan, 2009. P. 75-90.

MARTY, Éric. *L'écriture du jour*, Le Journal d'André Gide. Paris: Seuil, 1985.

MOREIRA, Daniel da Silva. *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*. 2017. 319 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Juiz de Fora, 2017. Tese orientada pela prof^a. dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha.

REBREYEND, Anne-Claire. Sexualités et autocensure. In: *La Faute à Rousseau*, n° 30, jun. 2002, p. 51-52.

SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. Avant-propos. In: SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (Org.). *Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. Paris: Classiques Garnier, 2013a. P. 07-09.

SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. Les dits du non dit. In: SCHNYDER, Peter; TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (Org.). *Ne pas dire – Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*. Paris: Classiques Garnier, 2013b. P. 11-27.

DO PICTÓRICO AO AUTOBIOGRÁFICO: ANÁLISE DA ESCRITA DE SI PELO BALIZAMENTO DA ARTE DO RETRATO

Deise Quintiliano Pereira (UERJ)*

RESUMO: Com o fito de compreendermos as reflexões contemporâneas sobre a controversa questão do gênero biográfico; nossa proposta é de associar a gênese da produção de (auto)biografias ao advento renascentista da arte do retrato, trazendo ao debate as formulações singulares do cogito cartesiano, o processo histórico de ascensão da burguesia e a inscrição do sujeito no conceito moderno de autonomia.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia; Arte do Retrato; Cogito; Burguesia; Autonomia.

ABSTRACT: In order to understand the contemporary reflections on the controversial question of the biographical genre; our proposal is to connect the genesis of the production of (auto) biographies with the Renaissance advent of portrait art, bringing to the debate the singular formulations of the Cartesian cogito, the historical process of ascension of the bourgeoisie and the inscription of the subject in the modern concept of autonomy.

KEY-WORDS: Autobiography, Portrait art; Cogito; Bourgeoisie; Autonomy.

Na trilha do biográfico

De modo genérico, o biográfico designa o conjunto de textos que retratam a vida de uma pessoa. Esses percursos de vidas são considerados referenciais, opondo-se às obras de ficção como o romance, o conto ou a novela. Philippe Lejeune prefere empregar a expressão **campo** ou **espaço** biográfico, ampliando suas pesquisas sobre a autobiografia às "narrativas de vidas sob todas suas costuras" (Oliver, 2001, p. 8), isto é, o teórico de *O pacto autobiográfico* se interessa igualmente pelas formas da biografia, da autobiografia escrita em colaboração, da narrativa de infância, do diário

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

pessoal, e da **autoficção** — expressão que seria cunhada por Serge Doubrovsky, em 1977¹.

A etimologia do termo "biográfico" destaca a palavra grega *bio*, que remete à vida, definida como o conjunto das atividades ou acontecimentos que completam para cada indivíduo o espaço e o tempo compreendido entre a vida e a morte. A segunda raiz grega *graphie*, em contrapartida, acentua o fato de o biográfico dizer respeito primordialmente à escritura. O **biográfico** seria, então, uma vida que se escreve ou que é escrita.

Apoiada nas reflexões de Gerd Bornheim², nossa proposta aqui é associar a gênese da produção de (auto)biografias ao advento renascentista da arte do retrato. Para tanto, estabeleceremos uma triangulação dialógica entre as formulações singulares do cogito cartesiano, o processo de ascensão da burguesia e a inscrição histórica do sujeito no incontornável conceito moderno de autonomia. Essa triangulação convergiria, na contemporaneidade, para a análise de fenômenos autobiográficos investigados sob o rentável conceito de **pacto**, cunhado pelo teórico Philippe Lejeune.

Prefigurações da tradição religiosa e o cogito

Embora distinta do modelo autobiográfico contemporâneo, as *Confissões* de Santo Agostinho, nos anos 400, representam a primeira autobiografia reconhecida sob a intrincada etiqueta. Elevando o **conhecimento de si** ao paroxismo, essa obra, da qual Rousseau pegará emprestado o título, propõe uma autobiografia mística e militante, cujo objetivo primevo é o conhecimento de Deus.

O parâmetro augustiniano de confissão escrita inaugura uma longa tradição religiosa, que abre espaço, no século XVII, a inúmeras publicações como o tratado *De la connaissance de soi-même*, do monge François Lamy.

¹ No desejo de confrontar o estudo de Lejeune e suas definições categóricas, Doubrovsky cria o termo ao publicar sua autobiografia intitulada *Fils*, dando-lhe o subtítulo de romance. A **autoficção** não se opõe, assim, à autobiografia; representa, antes, uma de suas variantes.

² Notadamente nas expressas no capítulo "o Sujeito e a norma", 1992, p. 246-260, bem como nas conferências "Antinomias Filosóficas" (registro em áudio) e "A existência precede a essência" (https://www.youtube.com/watch?v=4RXcJH_Wd0M) (vídeo consultado em 07/09/2016).

Entretanto, vozes levantam-se contra esse projeto de **escrita de si**. Pascal, por exemplo, pergunta-se "O que sou"? Mas também "Onde estou?", trazendo à cena as atuais e sempre conflitivas perquirições sobre a problemática questão da subjetividade.

É pelo cogito “penso, logo existo”, verdade firme e assegurada de que não se pode duvidar, princípio primeiro do cartesianismo, que ultrapassamos a noção preexistente de (ὑποκείμενον/hypokeimenon), substância como substrato, e (οὐσία/ousía) – essência, em Aristóteles.

Em contraponto com a ancoragem epistemológica de certo conhecimento medieval, Descartes pretendia fundamentar o conhecimento humano em bases sólidas e seguras. Deveria se desfazer, portanto, de todas as opiniões a que até então dera crédito, adotando a firmeza e constância das ciências e lançando mão do ceticismo como método. Ao pôr em dúvida todo o conhecimento que julgava possuir, concluiu que apenas poderia ter certeza que duvidava. Se duvidava, necessariamente também pensava, e se pensava, necessariamente existia (sinteticamente: se duvido, penso; se penso, existo). Por meio de um complexo raciocínio baseado em premissas e conclusões logicamente necessárias, Descartes infere que podia ter certeza de que existia porque pensava.

Em *Discurso do Método*, figura a célebre formulação cartesiana *Cogito, ergo sum*, redigida originariamente em francês e traduzida para o latim, anos mais tarde. O trecho original era *Puisque je doute, je pense; puisque je pense, j'existe* e, posteriormente, *Je pense, donc je suis*. *Cogito, ergo sum* significa – Penso, logo existo; ou ainda *Dubito, ergo cogito, ergo sum*: **Duvido, logo penso, logo existo**.

A definição cartesiana da substância como *causa sui* permite-nos entender que tanto a *res cogitans* como a *res extensa* – extensão do corpo no mundo – derivam da substância divina. A distinção entre mente e matéria, ou seja, entre *res cogitans* e *res extensa*, é apresentada por Descartes em suas *Meditações metafísicas*, especificamente na segunda e na sexta meditações, demonstrando que a natureza da **coisa pensante** equivale à pura subjetividade, isto é, à consciência que não pode deixar de se reconhecer como tal. Ela é infensa à dúvida e resplandece como o princípio da evidência.

Descartes a circunscreve no encadeamento do processo da dúvida metódica, que exclui a possibilidade de se alcançar qualquer certeza a partir da corporeidade. Portanto, a *res cogitans* é incorpórea, imaterial e inextensa, se deixando apreender pela sensibilidade, dado constituinte da consciência: “Começamos, portanto, por duvidar de nossos conhecimentos, já que percebemos facilmente que nos enganamos algumas vezes. Os conhecimentos provenientes dos sentidos são os mais facilmente postos em dúvida (dúvida metódica)” (Descartes, 1996, p. 37).

O direcionamento apontado pela dúvida metódica suprime toda possibilidade de se alcançar qualquer certeza a partir da corporeidade (extensão), fazendo eclodir o poder plenipotenciário da *res cogitans*:

Uma vez que a razão já não me persuade de que não devo menos cuidadosamente impedir-me de dar crédito às coisas que não são inteiramente certas e indubitáveis, do que às que nos parecem manifestamente ser falsas, o menor motivo de dúvida³ que eu nelas encontrar bastará para me levar a rejeitar todas (Descartes, 1996, p. 258).

O fato de Descartes ter usado o a conjunção conclusiva logo (*donc*), na já aludida formulação, acionando um raciocínio semelhante ao proposto no silogismo aristotélico, sublinha a verdade primeira, **eu existo**, de onde deriva toda a busca do conhecimento.

Na aurora da modernidade, Descartes se aproxima da concepção tomista ao afirmar que a substância é “aquilo que existe de tal modo que não necessita de nenhuma outra coisa para existir.” A conclusão do filósofo e matemático francês é assim alcançada após duvidar da sua própria existência, sendo comprovada ao ver que pode pensar e, em consequência, enquanto sujeito, isso é, na qualidade de ser pensante, existe indubitavelmente.

O projeto burguês

³ A dúvida aqui evocada distingue-se da dúvida vulgar por não ser engendrada pela experiência, mas por uma decisão. É também “hiperbólica”, isto é, sistemática e generalizada.

As ideias e valores dos direitos humanos são traçados através da história antiga e das crenças religiosas e culturais ao redor do mundo. O primeiro registro de uma declaração dos direitos humanos foi o cilindro de Ciro, escrito por Ciro, o Grande, rei da Pérsia, por volta de 539 a.C.

Filósofos europeus da época do Iluminismo desenvolveram teorias da lei natural que influenciaram a adoção de documentos como a **Declaração de Direitos** de 1689, da Inglaterra, a **Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão**, de 1789, da França e a **Carta de Direitos**, de 1791, dos Estados Unidos, formada pelas dez primeiras Emendas à Constituição do país, quinze anos após sua independência.

Quando os horrores da Alemanha nazista tornaram-se conhecidos no pós segunda Guerra, o consenso entre a comunidade mundial era de que a **Carta das Nações Unidas** não tinha definido suficientemente os direitos a que se referia. Para dar efeito aos direitos humanos, uma declaração universal que especificasse os direitos individuais era necessária. Influenciando muitas constituições nacionais desde 1948, a DUDH foi adotada.

Todavia, é com a Revolução de 1789 e com a **Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão** que se assiste efetivamente à emergência do indivíduo como valor. Se na vida política ele se torna **cidadão**, na literatura é o **eu** que se encontra no centro das preocupações. Num certo sentido, pode-se considerar que o projeto burguês atinge o seu ápice com a Revolução Francesa. Não é tampouco de somenos importância observar que a segunda parte das *Confessions* de Rousseau aparece também em 1789, aproximadamente uma década antes da cunhagem do termo **autobiográfico**, conforme nos informa Lejeune, ao proferir conferência sobre Stendhal⁴, no *Colloque Interuniversitaire de Grenoble*, em abril de 1974.

Historicamente, confrontamo-nos com um momento em que já não é suficiente falar em indivíduo. O que se inicia com a proposta do projeto burguês, segundo Bornheim, é a inédita aventura do individualismo, que

⁴ “O próprio Stendhal parece nunca ter empregado a palavra **autobiografia**, por um razão bem simples. Trata-se de um neologismo nascido na Inglaterra e Alemanha, aproximadamente em 1800, tendo se difundido muito lentamente na Europa, no vocabulário da crítica, com significações bastante distintas e instáveis. Apenas após 1850, a palavra entra no uso corrente da língua, começando a penetrar no sistema de classificação de gêneros”. (Tradução nossa) Cf. «Stendhal et les problèmes de l'autobiographie» http://www.autopacte.org/Stendhal_problemes.html (consultado em 09/09/2016).

arranca o novo homem das raízes multimilenárias inserindo-o, agora, em coordenadas surpreendentemente revolucionárias:

Trata-se, portanto, de demarcar as fronteiras em que se move o projeto burguês. E, num inventário inicial, passo a arrolar, à maneira de um itinerário a ser desenvolvido, algumas características que se revelam essenciais. Certamente há outras mais; limito-me, entretanto, às que se me impõem, visivelmente, como mais importantes. A primeira e mais decisiva está no caráter de **autonomia** que passa a ostentar o indivíduo moderno. A construção dessa autonomia atravessa inúmeros aspectos do processo social burguês já em seus momentos iniciais. Basta lembrar aqui apenas dois tópicos, altamente ilustrativos. Um primeiro exemplo está na evolução da arte do retrato; se a arte anterior praticamente se limitava a retratar os universais considerados concretos, como deuses, santos, heróis, reis e assemelhados, o retrato passa agora a reproduzir a imagem do homem comum, destituído de qualquer nome ou atributo de realce, como, por exemplo, a figura do comerciante tal como pode ser vista na pintura flamenga tardia; o novo cometimento condena o retrato do universal concreto a um lento processo de deterioração. Outro exemplo está na transformação por que passa paulatinamente a biografia e a autobiografia (Bornheim, 2015, p. 37).

Com efeito, apenas por equívoco pode-se identificar em *As Confissões* de Santo Agostinho o modelo de literatura biográfica moderna. Muito pelo contrário, o que o bispo de Hipona nos relata deve ser encarado em outra perspectiva: a do itinerário de uma alma singular em seu esforço de aproximação da realidade divina; como uma hagiografia, uma exemplaridade, um protótipo ou parâmetro duramente a ser perseguido e dificilmente a ser alcançado. Na qualidade de segmento de reta orientado, qual um vetor, esse padrão remete à pedagogia inerente ao universal concreto. Já para os modernos, a biografia desvincula-se do plano dos universais⁵, visando à unicidade do singular, trilha traçada até alcançar a epidemia de biografias à que aludiria Nietzsche. À radical mudança de rota, ainda se somariam três conceitos fundamentais para Descartes: liberdade, livre arbítrio e autonomia.

O conceito de autonomia

⁵ Etimologicamente, universalidade liga-se a universal, na acepção de *uno* (unidade), *versus*, *alia* (dentre outros).

Circulando pelos canais da mais aberta e acolhedora das cidades europeias, também é possível capturar a atmosfera da construção do pensamento que mudou a face do mundo: a modernidade cartesiana. Por trás das janelas gigantes, de frente para algum canal, em meio a uma intensa vida cultural, René Descartes produziu seus mais importantes textos, inaugurando: “A metafísica do *ego* individual moderno, [e] o **paradigma da consciência solipsista**” (Dussel, 2015, p.12).

Imbuído nesse clima, Descartes escreve uma carta a seu amigo Guez de Balzac, também conhecido como o oráculo do Hôtel Rambouillet e cujo cognome era o **restaurador**. Conselheiro do rei, eleito membro da Academia Francesa, em março de 1634, esse personagem do século XVII – considerado o século do ouro holandês – foi o inventor da epistolografia, quer dizer, das cartas como gênero literário. É nesse sentido que expõe uma profusa frequência da interioridade, encontrando esteio em certa dose de liberdade.

Porque Guez de Balzac não conseguia mais conviver com as intrigas da corte francesa, Descartes o convida para ir a Amsterdã, cidade moderna onde vigia certa permissividade e vivia o autor do cogito. Era dominada por comerciantes – burgueses emergentes – sequiosos por lucros, com seus portos cheios de navios, mercadorias variadas e objetos de embelezamento, agora não mais do templo, do palácio ou da igreja, mas da casa do burguês. Nesse período, florescia a pintura de interiores, tema cuja inteireza e complexidade se apresentam na pintura flamenga, típica da revolução ocorrida nos países baixos. Com efeito, trata-se de um momento histórico fascinante marcado, em definitivo, pelo advento do retrato, numa época em que lá vivia também Rembrandt, que, por seu turno, não pintava temas associados aos universais concretos. De modo contrário, optava por retratar pessoas comuns, sua amante, a si próprio, o comerciante da esquina, o homem da rua, os pobres.

Paralelamente ao advento da arte do retrato, surge também a biografia moderna, não mais nos moldes da universalização concreta proposta por Santo Agostinho, mas nos que seriam adotados por Rousseau ou ainda por Goethe⁶. Deparamo-nos com um verdadeiro brinde a personagens que não

⁶ Suas *Memórias: Poesia e Verdade* são publicadas no momento em que a autobiografia surge sem constrangimento, como vetor representativo do individualismo burguês.

mais traduziriam uma importância coletiva: o burguês que invejava o nobre passa a se julgar um ser de exceção, digno de um retrato.

O fundamento metafísico dessa passagem de bastão ancora-se sobrejamente na liberdade – elemento constituinte do cogito cartesiano. A experiência do cogito é mais ampla, mais democrática, mais difusa porque todos podem experienciá-la e Amsterdã se erige como cenário ideal para o exercício pleno da liberdade. Ainda na carta endereçada a Guez de Balzac, Descartes esclarece que é possível passear incógnito pela cidade, pelo comércio, pela feira, em plena liberdade porque nunca se sente visto: “ninguém me vê”. É essa invisibilidade que lhe permite perambular, devanear, refletir sem interferência externa.

Não por acaso, Amsterdã se consolida, de forma irrefutável, como a cidade que mais produziu esse tipo de retrato, talvez porque o desenvolvimento da liberdade vincule-se intrinsecamente à ideia de autonomia. No prelúdio da singularidade, cumpre esclarecer que, para Descartes, liberdade é tão somente livre arbítrio, capaz de tornar o homem senhor, concepção típica do individualismo nascente e, em consequência, da filosofia moderna.

A arte do retrato

Com força singularíssima, o retrato surge, historicamente, com a renascença italiana e flamenga. Como vimos, antes não havia o que se poderia denominar propriamente de arte do retrato, mas a reprodução do universal concreto, fortalecendo a concepção de um homem destituído de sua individualidade.

O fato de jamais ter existido um retrato do Cristo – o que o teria matado definitivamente, fazendo colapsar sua mítica função iconográfica – permite inferir que não é a subjetividade que está ali em questão, mas o Cristo como um universal concreto. Dito de outro modo, colocamo-nos diante de uma estilização, de uma espécie de modelo a ser seguido por todos os homens, despidos de sua singularidade. O Cristo transcende o indivíduo para encarnar

efetivamente a própria santidade: não é autobiográfico, é hagiográfico, é paradigmático, é pedagógico, é coletivo.

Semelhante movimento palmilha a rota proposta pelo bispo de Hipona, de supressão da subjetividade em favor de um mergulho no absoluto, processo por intermédio do qual o indivíduo abdica de si mesmo para materializar o santo. O indivíduo Santo Agostinho, o pagão e o pecador espelham, de maneira peremptória, o modelo a ser superado. As *Confissões* traçam o risco do bordado indicando o *modus operandi* do abandono da individualidade, como um brinde à conversão, à idealização, ao mergulho na santidade. O homem e sua humanidade se encontram abaixo do parâmetro substantificado por reis, santos, papas, nobres.

No DNA da problemática questão do projeto autobiográfico contemporâneo está emaranhada, assim, a vasta tessitura de documentos empilhados, no cartório que converte representações coletivas, iconográficas e totalizantes em certidões de nascimento da individualidade, singularidade, livre arbítrio e liberdade, pedra de toque da estética de que aqui nos ocupamos.

Universal concreto

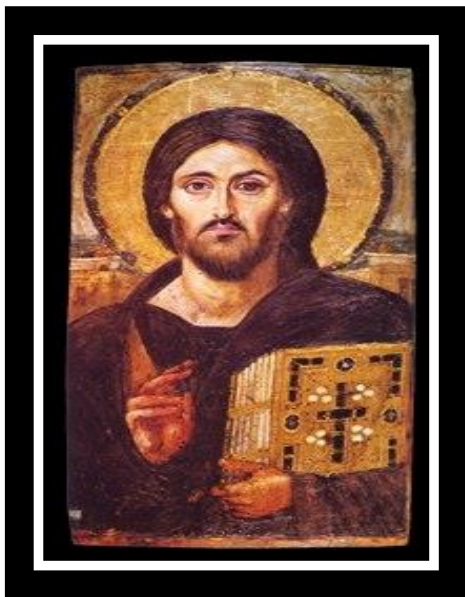


Figura 1

Cristo Pantocrator "Rei de todos nós" - Monastério de Santa Catarina do Sinai

Ícone de Cristo, com a mão inclinada, em sinal de bênção.

Constantinopla - meados do século VI / pintado sobre madeira (84 x 45,5 cm)

http://3.bp.blogspot.com/_olxYVMFU8IE/TKuAbbNTvRI/AAAAAAAAAAI/o/rUI4-Tnsg2c/s640/sinaichrist.jpg

Consultado em 13/10/2016

Retrato representativo do projeto burguês

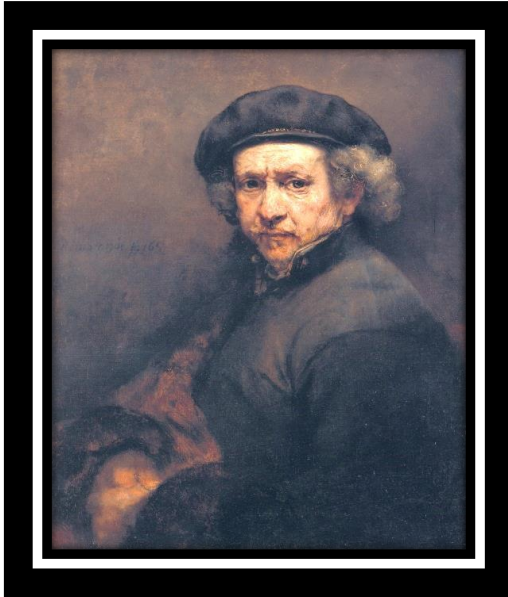


Figura 2

Com Rembrandt surge também o autorretrato – 1659

National Gallery of Art, – Washington DC / Óleo sobre tela (84,5 x 66 cm)

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rembrandt_self_portrait.jpg

Consultado em 22/11/2017

Universal concreto

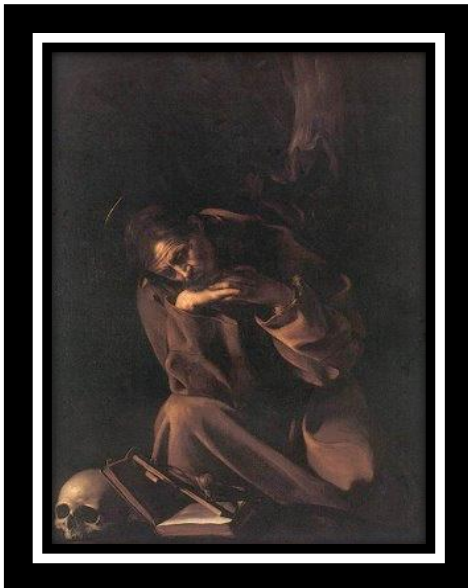


Figura 3

S. Francisco

Caravaggio –1606

Pinacoteca – Cremona / Óleo sobre tela (130 x 190) cm

http://www.san-francesco.org/files/includes/images/images_francesco-50francicaravaggio.jpg

Consultado em 13/10/2016

Retrato representativo do projeto burguês

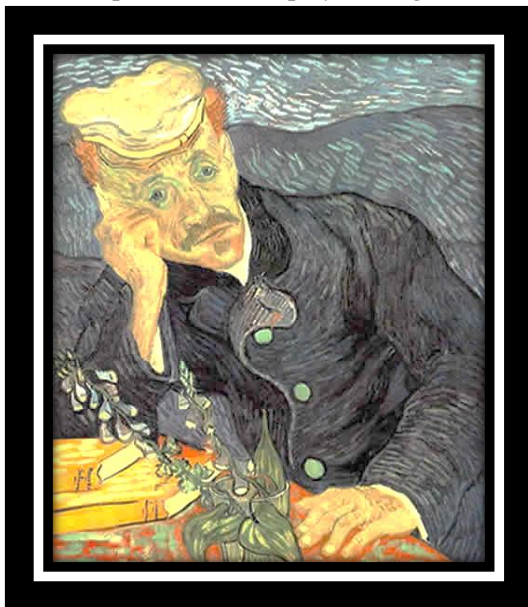


Figura 4

Retrato do Dr. Gachet

Vincent van Gogh – 1890

Museu D'Orsay – Paris / óleo sobre tela- (67 cm × 56 cm)

<http://1.bp.blogspot.com/-Beh1Dbpk-1E/VPNgUXbE7jI/AAAAAAAAABko/L45-5e098W4/s1600/vangogh%2Bgachet.jpg> Consultado em 13/10/2016

Universal concreto

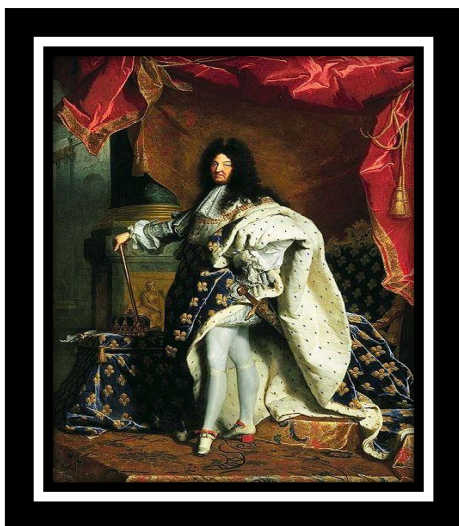


Figura 5

Luís XIV com o Manto de Arminho

Hyacinthe Rigaud – 1701

Museu do Louvre – Paris/ óleo sobre tela. (279 x 190 cm)

<http://ensinarhistoriajoelza.com.br/wp-content/uploads/2015/03/Luis-XIV-Rigaud1701.jpg>

Encomenda do próprio rei ao mais importante retratista da corte.

Consultado em 13/10/2016

Retrato representativo do projeto burguês



Figura 6

Garota com brincos de pérolas

Johannes Vermeer van Delft(1665)

Museu Mauritshuis – Haia, Holanda

Segundo o livro de Tracy Chevalier, a menina seria filha de um pintor de azulejos que se tornaria amante do pintor.

<http://virusdaarte.net/wp-content/uploads/2013/05/vermer2.png>

Consultado em 13/10/2016

Do retratado ao pactuado

À medida que mecanismos de subjetivação se vão historicamente consolidando *pari passu* com a eclosão da arte do retrato na sociedade burguesa moderna, vemos emergir uma propensão à autorrepresentação mediada pela discursividade autobiográfica, referente escritural do seu correlato pictórico. Nesse momento, nos confrontamos com possibilidades múltiplas de interpretação do material resultante da escrita de si, que sofre mutações tão extraordinárias quanto às verificadas na evolução da arte do retrato.

Nesse sentido, quando um texto literário apresenta a narrativa de uma vida, seja escrito na primeira ou na terceira pessoa, é importante identificar se se trata de um texto biográfico ou de ficção e de imaginação. Com efeito, ao

conglomerar as memórias, o diário, a autobiografia, a epístola, a narrativa de vida, o biográfico tende a se apresentar como uma resistência que hipertrofia as formas romanceadas, em favor de uma aproximação do pacto referencial.

Consciente de que o termo **pacto** pressupõe um caráter normativo, porém essencial no balizamento de estudos autobiográficos difusos que até então não constituíam objeto de nenhuma análise epistêmica, Lejeune faz uma advertência fundamental: “Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer **contrato de leitura**, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser” (Lejeune, 2008, p. 73). O autor de *L'autobiographie en France*, acrescenta ainda que se o leitor decidir ler deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação.

As fundações do pacto alicerçam-se, não raro, no **paratexto**, isto é, no conjunto de elementos periféricos que acompanham uma obra, figurando nas primeiras e últimas páginas do volume – nome do autor, título, subtítulo, prefácios, posfácios, orelha, notas, epígrafes, ilustrações, dedicatória, etc. Constituem assim um “lugar particular do que denominamos, a partir dos estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, o **contrato (ou pacto) genérico**” (Genette, 1982, p. 9), o qual orienta a leitura de um texto e sua recepção. A estética da recepção, por sua vez, enfatizando o papel do leitor, preconiza que o modo de leitura pode variar entre épocas e culturas. De fato, não se leem, na atualidade, *As confissões* de Rousseau como no século XVIII, nem a *Divina Comédia* como na época de Dante, por exemplo.

Todavia, certos textos não comportam contrato explícito, cabendo ao leitor haurir de seu interior marcas da enunciação que lhe permitam compreender quem diz **eu** ou **ele** e a natureza do vínculo existente entre o que é contado e o referente real. Para Lejeune, na autobiografia, deve haver identidade onomástica entre o autor, o narrador e o personagem:

Já se percebe que aqui o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia é a hierarquização das relações de semelhança e de identidade; na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a

semelhança, o impossível no horizonte da biografia. Assim se explica a função diferente da semelhança nos dois sistemas (Lejeune, 2008, p. 39).

No capítulo dedicado ao espaço biográfico, Lejeune alude ao **pacto fantasmático** ao citar Gide e Mauriac, escritores que produzem romances mais próximos de uma verdade pessoal e íntima do que suas autobiografias. Por isso, o leitor é convidado a ler esses romances como fantasmas reveladores de um indivíduo. Não é outra razão que leva Sartre a projetar dar sequência à sua autobiografia *As palavras* mediante a declaração de que teria criado um personagem sobre quem o leitor poderia dizer: “Alguém está faltando aqui: é Sartre” (Sartre, 1964, p.95). Muitos autores modernos fazem referência a esse pacto fantasmático – representação indireta do **pacto autobiográfico**: Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Patrick Modiano, e, no Brasil, poderíamos citar Cristóvão Tezza, Silviano Santiago, Marcelo Rubens Paiva, entre outros.

Iniciadas nos anos 1970 e ainda que frequentemente revisadas, reatualizadas e publicadas, as investigações lejeunianas do projeto autobiográfico sempre constituíram um foco irradiador de corrosivas polêmicas no campo da teoria da literatura. É preciso, contudo, prestar as justas homenagens ao incansável trabalho intelectual do pesquisador que, percebendo a necessidade de se refletir seriamente sobre práticas autobiográficas, logrou êxito em sistematizar um objeto antes tão desprestigiado e paradoxalmente tão fecundo, tendo-o levado a afirmar que: “a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada” (Lejeune, 2013, p. 538).

Se no passado a exaltação do eu constituía um tabu, no momento presente, cada vez mais se observa que a relação do sujeito consigo mesmo mudou. Esse sujeito-escritor dilui-se barthesianamente na própria escritura, como uma aranha se dissolvendo nas secreções construtivas de sua teia. Os elementos capazes de explicar o impulso desenfreado em direção ao desnudamento narcísico nas redes sociais produz o neologismo **extimidade virtual**, criado especificamente para designar uma nova perspectiva da intimidade observada no espaço da rede, ao qual se acresce uma inflação autobiográfica de relatos de viagem, de diários, de correspondências, de fotos no Instagram, de blogs.

Uma roteirização romanesca da própria vida pode se manifestar como um fato antropológico, psicanalítico ou como um fenômeno cultural, pertinentemente traduzido nos questionamentos de Anna Faedrich (2014, p. 53):

A emergência da autoficção na literatura contemporânea não estaria relacionada a uma **cultura midiática da superexposição** (divulgação também pelas redes sociais) da vida pessoal, numa sociedade marcada pelo mito de Narciso ou numa “sociedade do espetáculo” (Guy Debord)? As pessoas não fazem da rede social, como, por exemplo, a **timeline do Facebook**, uma **espécie de divã**, compartilhando ali suas dores, perdas, alegrias, vitórias, e esperando leitores/interlocutores ativos que **curtam** e comentem, ou que não curtam e retuquem, mas **que todos saibam/acompanhem, a cada instante, o que estão fazendo**? As redes sociais não seriam uma espécie de **autoficção, no sentido de uma ficcionalização de si**, através de imagens e autodefinições construídas de maneira não arbitrária? O que leva alguém a escrever sobre si mesmo? Compartilhar uma dor através da **escritura alivia o trauma**?

Na tentativa de fornecer respostas às indagações elencadas acima, a percepção de teóricos atuais não descarta expressões de angústia, de dor, de solidão, de perda, de conflitos familiares, de histórias não resolvidas. Graças à operacionalidade funcional primeva encetada pelas pesquisas de Lejeune, hoje já dispomos de uma vasta rede conceitual, fornecedora de terminologias de balizamento do problema: autoficção, escritura fantasmática, pacto ambíguo ou oximórico, princípio de ambiguidade ou de invenção, princípio de identidade e não identidade, etc.

Tendo norteado nosso percurso, a fotografia retorna, repaginada e com força, na contemporaneidade, pois, como bem relembra Barthes em sua *Chambre claire* (1980, p. 27), em escala histórica, ver-se a si mesmo sem necessidade de recorrer ao espelho mediante a pintura de um retrato desenhado ou miniaturizado é uma atividade restrita que reflete status social em procedimento similar ao observado no advento da arte do retrato burguesa.

Em sua tese de doutorado, Carolina Mendes Campos (2015, p. 71) descreve, com argúcia, o modo como se opera o terceiro desdobramento: o da passagem do cetro da burguesia para o cidadão comum, vislumbrando nessa popularização formas derivadas de compreensão do projeto autobiográfico, agora afeito também às massas:

Outra moda atual é o chamado *selfie*, uma espécie de autorretrato, geralmente, tirado com a câmera do celular. *Selfies* são fotos casuais, clicadas na distância do comprimento do braço ou através de um espelho. O fotógrafo e o fotografado são a mesma pessoa, podendo apenas incluir um pequeno número de pessoas que caibam em segundo plano. Desta forma, com o celular nas mãos, braços estendidos e prontos para clicar, **as pessoas espalham na rede diversas versões de si**, que são instantaneamente publicadas a qualquer hora e em qualquer lugar. Comum, também, no Facebook são os relatos confessionais. No topo do *feed* de notícias está colocada a seguinte pergunta: “no que você está pensando?”. Essa pergunta serve de motivação para que os usuários postem ali relatos, sentimentos, partilhas pessoais. Sibilia analisa esse ímpeto confessional estabelecendo um curioso paralelo entre os antigos diários escritos à mão e as novas versões de narrativa íntima expostas na internet. Para a autora, a diferença crucial entre essa nova e a antiga versão de narrativa íntima se refere, precisamente, ao fato de que os diários eram preciosidades guardadas a sete chaves, envoltos na mística do segredo e, assim, deviam ser preservados da exposição. Já as novas versões da rede promovem uma visibilidade total, e é necessário que seja assim, afinal, quem está na internet deseja ver, ser visto e desfrutar desse espaço de evasão, que deixa uma janela sempre aberta para expor a intimidade.

Que desdobramentos do conteúdo autobiográfico poderão ainda advir? Sob que formas, com que terminologias, para atender a que necessidades? Quais serão suas motivações, seus modos de construção, suas perspectivas de criação? A autobiografia prosseguirá ancorada na autorreferencialidade, na metatextualidade e na metaficcionalidade? Que novos motes levarão pessoas a se debruçarem sobre a literatura testemunhal, confessional, memorialista, mas também ficcional? Tantas questões nos invadem ao nos confrontarmos com a profusão ilimitada de possibilidades que nos espreitam sorrateiramente, baseadas em experiências singulares passíveis de serem transpostas para uma narratologia que se ocupe da **escrita de si**. Tanto melhor que seja assim.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *La chambre Claire*. Paris: Seuil, 1980.

BORNHEIN, Gerd et alii. “O Sujeito e a Norma” in *Ética*. Editora Companhia das Letras. São Paulo, 6ª edição, 1992, p. 246-260.

_____. *Temas de Filosofia*. Org. Gaspar Paz. São Paulo: Edusp, 2015.

_____. “O Sujeito e a Norma” in Ética <http://www.oocities.org/patriciahetti/sujeitonorma.html> consultado em 07/09/2016. Gravação da conferência proferida na UNISINOS, em mp3. S/d.

DESCARTES, René. “Discurso do método”. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Paris: éditions Galilée, 1977

DUSSEL, Enrique. “Meditações anticartesianas: sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade – Parte I”. *Revista Filosofazer*. Passo Fundo, v.46. nº1 jan./jun. 2015. p.1-34.
(<http://filosofazer.ifibe.edu.br/index.php/filosofazerimpressa/article/view/4/3>) Site consultado em 16/10/2016.

FAEDRICH, Anna. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Faculdade de Letras (Tese de Doutorado), PUCRS, 2014.
<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5746/1/000456796-Texto%2BCompleto-0.pdf>

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GOETHE, Johann. *Memórias: Poesia e verdade*, Volume 1/2, Trad. Leonel Vallandro Brasília: Editora UnB / HUCITEC, 1986.

LEJEUNE, Philippe. “Stendhal et les problèmes de l'autobiographie”. Communication au colloque interuniversitaire de Grenoble, avril 1974. Textes recueillis par Victor del Litto, Presses universitaires de Grenoble, 1976, p. 21-36. http://www.autopacte.org/Stendhal_problemes.html

_____. *O pacto autobiográfico — De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Cimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

_____. “Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.

MENDES-CAMPOS, Carolina. *Extimidade virtual na conjugalidade: um estudo sartriano sobre a nova perspectiva da intimidade*. Tese de Doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2015.

OLIVER, Annie. *Le biographique*. Paris: Hatier, 2001.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Edição digital. Publicado em 19/11/2015.
Pdf. Grátis. <http://www.pdfivros.com/2015/11/confissoes.html>

SARTRE, Jean-Paul. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.

ANNIE ERNAUX E COLOMBE SCHNECK: ABORTO, TRAUMA E TRANSMISSÃO

Isadora de Araújo Pontes¹

RESUMO: Este artigo propõe uma análise das narrativas autobiográficas *L'événement* (2000), de Annie Ernaux, e *Dix-sept ans* (2015), de Colombe Schneck, sobre os abortos realizados pelas autoras-narradoras. Trata-se de obras sobre experiências transgressoras e traumáticas que se apresentam, também, sob um signo melancólico, observado a partir da incorporação da perda. Assim, pretendo aqui analisar a transmissão dessas experiências por cada autora, considerando sua dimensão traumática e política, pois colocam em cena o poder de agir do indivíduo e seus contextos históricos diferentes permitem um olhar mais amplo sobre o ato de narrar um aborto, ainda quando não mais uma experiência clandestina.

PALAVRAS-CHAVE: Annie Ernaux; Colombe Schneck; Aborto; Trauma; Melancolia

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the autobiographical narratives *L'événement* (2000), of Annie Ernaux, and *Dix-sept ans* (2015), of Colombe Schneck, about the abortions realized by the authors-narrators. These are works about transgressive and traumatic experiences, presented also under a melancholic sign, observed from the incorporation of the loss. Thus, I intend here to analyze the transmission of these experiences by each author, considering their traumatic and political dimension, because they place on the scene the individual's agency and the different historical contexts allows a wider look at the act of narrate an abortion, even if no longer a clandestine experience.

KEYWORDS: Annie Ernaux; Colombe Schneck; Abortion; Trauma; Melancholy

Abortar é uma experiência que levanta para as mulheres questões em relação ao próprio corpo, à capacidade de carregar uma vida, à maternidade, à vergonha, à violência da hipocrisia social e à culpa. Uma narrativa referencial sobre o assunto requer que se volte os olhos para o passado, revivendo as diferentes dimensões em jogo tanto durante quanto

¹Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

posteriormente ao vivido, sendo preciso também ultrapassar o silêncio que se mantém mesmo quando o procedimento passa a ser permitido pela lei. Apesar de se saber que a prática é recorrente na história das mulheres, a temática permanece sob as sombras do tabu, que fazem com que mesmo aquelas que realizaram procedimentos legais, como a IVG na França, não se manifestem abertamente. Podemos, no entanto, observar que a literatura de autoria feminina vem abordando temáticas como essa, outrora ausentes da produção literária ou narradas por um ponto de vista alheio. Essas produções nos permitem pensar a relação da mulher na contemporaneidade com assuntos silenciados por não corresponderem à vivência masculina, que se apresenta sob a roupagem do “universal”.

As duas obras referenciais de autoras francesas, *L'événement* [O acontecimento] (2000) de Annie Ernaux e *Dix-sept ans* [Dezessete anos] (2015) de Colombe Schneck, têm o comum a quebra do silêncio e a narrativa dos abortos praticados pelas autoras na juventude, a despeito das condenações morais que tais escritas possam causar. É possível observar nessas obras dois tipos de transgressão, uma enquanto subversão do discurso da norma, utilizando-se do espaço da literatura para dar visibilidade a uma experiência que, mesmo que compartilhada por muitas mulheres, sempre permaneceu em segredo ou foi narrada de forma anônima, e outra voltada para o íntimo, uma transgressão dos limites psíquicos do sujeito que atravessa a experiência traumática e depois volta a ela para recriá-la narrativamente. Quanto à noção de trauma, o paradigma teórico aqui mobilizado parte dos estudos de Freud que atribui ao conceito o sentido de um ferimento sofrido não só pelo corpo, mas pelo espírito e, mesmo, pela alma. Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis definem o trauma enquanto “acontecimento da vida do sujeito que se define por sua intensidade, a incapacidade na qual o sujeito se encontra de responder adequadamente, a confusão e os efeitos duráveis que ele provoca no organismo psíquico. (LAPLANCHE, PONTALIS, 1998, p. 115)².

A representação do trauma se tornou assunto de diferentes narrativas, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com obras dos sobreviventes da

² Todas as traduções aqui citadas são de minha responsabilidade. « Événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets durables qu'il provoque dans l'organisme psychique »

Shoah. A escrita do trauma se manifesta como uma urgência da qual nasce a necessidade de transmitir a história ao outro, num processo terapêutico de repetição pois, como afirma Shoshana Felman dizer “implica uma confirmação da hegemonia da realidade e uma re-externalização do mal que afetou e contaminou a vítima do trauma” (FELMAN, 1992, p. 69)³. A narrativa do trauma é, no entanto, paradoxal por ser ao mesmo tempo necessária ao sujeito que dele precisa se desvencilhar e impossível, pois, como postula Anne Martine Parent (2006), ele é precisamente aquilo que não se deixa apreender. Para Barbara Havercroft, nos últimos vinte anos vêm surgindo na França muitos escritos consagrados a escrita de experiências traumáticas que evocam a abjeção, o sofrimento e o insuportável, sobretudo nos textos de autoria feminina. Dentro da escrita das mulheres, segundo ela, tais narrativas possuem igualmente uma dimensão ética pois oferecem “a possibilidade de mudar o status, de se transformar de objeto da violência e da lembrança traumática em sujeito e mesmo em agente” (HAVERCROFT, 2012, p. 21)⁴. Assim, partindo desses aspectos, a análise dessas narrativas procurará situar como a comunicação da experiência pode agir enquanto uma espécie de expiação e de metabolização do trauma, marcada pela tomada da palavra pelas as mulheres, afirmando seu poder de agir na construção da própria subjetividade e traçando também uma história alternativa das mulheres, que narra aquilo que permanece velado dentro do discurso dominante.

Apesar de a distância de apenas quinze anos entre as publicações, as experiências narradas possuem particularidades que parecem agir diretamente na forma como as autoras-narradoras vivenciaram o aborto, sendo a principal delas o fato de Ernaux narrar um procedimento clandestino, enquanto Schneck teve acesso à IVG. Annie Ernaux é uma de grande prestígio, filha de ex-operários que se tornaram proprietários de um café-épicerie na Normandia, onde a autora cresceu. A partir de *La Place*, obra que trata de sua origem social e da relação com o pai, seus textos se tornaram exclusivamente autobiográficos, tendo por assunto fragmentos de sua vida e sua visão do outro, pois também escreve a partir de suas observações em lugares públicos,

³ “entails a reassertion of the hegemony of reality and a re-externalizing of the evil that affected and contaminated the trauma victim”

⁴ « la possibilité de changer de statut, de se transformer d’objet de la violence et du souvenir traumatiques en sujet et même en agent. »

como o RER e o supermercado. Como Annie Ernaux nasceu num meio dominado social e intelectualmente e ascendeu à classe *dominante*, através do processo de aculturação, ela pode ser considerada, para a sociologia, uma “trânsfuga de classe”, termo que diz respeito aos indivíduos que romperam com sua classe social de origem adentrando em outro meio.

Em *L'événement*, Ernaux conta seu aborto realizado antes da lei Veil de 1975 que legalizou o procedimento na França. Quando se descobriu grávida, em outubro de 1963, aos vinte e três anos, era estudante da Universidade de Rouen, de modo que estava em pleno processo de ascensão social, inserindo-se no meio burguês e intelectualizado. Após uma busca às cegas por um meio de abortar, acaba por conseguir o contato de uma “fazedora de anjos” em Paris, a um preço relativamente acessível. As condições do aborto são detalhadamente narradas, o que nos permite observar a precariedade na qual vive a experiência, realizada através da introdução de uma sonda em seu ventre, desencadeando uma série de complicações que a levaram à internação.

No hospital, a autora-narradora é submetida a uma dupla violência, pois além de seu estado ser a prova do crime que cometera – ou seja, a evidência de que se rebelou contra o controle imposto a seu corpo de mulher – é também associada ao mundo dos dominados pelos médicos. O cirurgião pensa se tratar de “uma operária têxtil ou de uma vendedora do Monoprix” (ERNAUX, 2011, p. 312), agindo com desprezo também por sua classe inferior, como no momento da curetagem, quando se dirige a ela aos gritos, o que a autora explica em seguida compreender como um símbolo da hierarquização da sociedade:

(“Eu não sou o encanador!” Essa frase, como todas aquelas que marcam esse acontecimento, frases muito ordinárias, proferidas por pessoas que as diziam sem refletir, ainda repercute em mim. Nem a repetição, nem um comentário sociopolítico podem atenuar a violência: eu não “o esperava”. De modo fugaz, creio ver um homem de branco, com as luvas de borracha, que me enche de pancada gritando “eu não sou o encanador!”. E essa frase, inspirada talvez por um sketch de Fernand Raynaud que fazia a França inteira rir, continua a hierarquizar o mundo em mim, a separar, a golpes de cassete, os médicos dos operários e das mulheres que abortam, os dominantes dos dominados.) (ERNAUX, 2011, p. 311)⁵

⁵ « (« Je ne suis pas les pompier! » Cette phrase, comme toutes celles qui jalonnent cet événement, des phrases très ordinaires, proférées par des gens qui les disent sans réfléchir, déflagre toujours en moi. Ni la répétition ni un commentaire sociopolitique ne peuvent en atténuer la violence : je ne « l’attendais » pas. Fugitivement, je crois voir un homme en blanc, avec des gants de caoutchouc, qui me roue de coups en hurlant, « je ne suis pas le pompier ! ».

Todo o processo que envolve o aborto em *L'événement* simboliza para a autora-narradora uma sobreposição das diferentes experiências de dominação, destacando como a sua origem social influenciou nas violências sociais, psicológicas e físicas sofridas durante o processo:

Eu estabelecia de forma confusa uma ligação entre minha classe social de origem e o que me acontecia. Primeira a fazer um curso superior numa família de origem operária e de pequenos comerciantes, eu escapara da fábrica e do balcão. Mas nem o “bac”, nem a graduação em letras puderam mudar a fatalidade da transmissão de uma pobreza cuja jovem grávida era, da mesma forma que o alcoólatra, o emblema. O sexo me fez voltar à minha origem esquecida e o que crescia em mim era, de certa maneira, o fracasso social. (ERNAUX, 2011, p. 280)⁶

Segundo o psicanalista George Gaillard, a experiência traumática vivida no início da idade adulta funciona como uma espécie de ritual que leva o Eu à separação de sua origem, como uma nova ruptura do cordão umbilical que o afasta da psique maternal, inserindo-o em um novo papel social. Quando a experiência é vivida em solidão, ela se dá sob o modo da autofundação, uma iniciação que promove um remanejamento identitário. A solidão e a recusa de nomear seu estado, como podemos ver na narrativa quando se nega a utilizar palavras como “grávida” ou mesmo a nomear o feto, referindo-se a ele como “aquela coisa” ou “aquilo”, parece ser uma tentativa de manter a experiência fora de uma cadeia significativa, o que confere o *status* de indizível atribuído também pela autora, que enquanto escreve o texto narra os desafios da escrita dessa experiência.

Como na obra Ernaux não omite mesmo os detalhes mais brutais, narrando até mesmo o momento exato da expulsão do feto, Gaillard considera sua escrita funciona como uma forma de imposição ao outro da violência a qual foi submetida, uma transferência que permite que o Eu lide com o

Et cette phrase, que lui avait peut-être inspirée un sketch de Fernand Raynaud qui faisait alors rire toute la France, continue de hiérarchiser le monde en moi, de séparer, comme à coups de trique, les médecins des ouvriers et de femmes qui avortent, les dominants des dominés.) »

⁶ « J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première a faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence en lettres n'avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l'alcoolique, l'emblème. J'étais rattrapée par le cul et ce qui poussait en moi c'était, d'une certaine manière, l'échec social. »

trauma, metabolizando-o através de sua transmissão. Ernaux busca narrar a experiência nas suas diferentes dimensões, destacando como ela representou a imbricação das violências e preconceitos, pois considera o estigma de sua classe social como um fator, em certa medida, determinante para a gravidez indesejada antes do casamento numa França ainda muito conservadora, levando-a ao aborto clandestino que a deixa em um estado entre a vida e a morte. O modo como vive a experiência, a solidão, o medo e os sofrimentos atravessados, bem como o momento, o início da idade adulta, contribuem para que adquira um caráter iniciático e quase sagrado para ela. Ainda segundo o psicanalista:

São as situações traumáticas que ejetam o Eu de suas marcas identificatórias. Trata-se então de verdadeiras situações-cruzamentos. O que contribui para fazer do “acontecimento” um verdadeiro trauma é a sobre-saturação significativa que ele desencadeia para o Eu. A autora testemunha como nessa experiência vêm se precipitar o conjunto de suas marcas identificatórias anteriores. Ela convoca especialmente em seu propósito a incerteza na qual se encontrava então, relativa àquilo que nomeia sua “classe social”. (GAILLARD, 2006, p. 79)

Sobre a representação do trauma na obra, faz-se importante lembrar igualmente que o aborto fora escrito anteriormente pela autora de modo ficcional em *Les Armoires Vides*, assim a escrita de *L'événement* pode ser pensada como uma reescrita dessa experiência traumática.

A reescrita das experiências dolorosas é constante nas obras de Ernaux, além das duas já mencionadas, podemos observar os pares *Une femme/Je ne suis pas sortie de ma nuit* e *Passion simple/Se perdre*, que abordam respectivamente o Alzheimer da mãe e a ruptura com um amante, ou mesmo *La place/La honte* que tratam da relação da autora com seu meio de origem e com seus pais. O aborto, ao lado da origem social, além de ter figurado desde a estreia da autora em 1974, parece ser uma espécie de obsessão, aparecendo diversas vezes em suas obras (além das duas em que está no centro da narrativa, é evocado também em *Passion Simple*, *Je ne suis pas sortie de ma nuit* e em sua publicação mais recente *Mémoire de Fille*). O trauma, então, não é apenas escrito, mas constantemente reescrito, no que parece uma busca infundável pela transmissão e assimilação vivido, retrabalhando as zonas ainda inexploradas do passado. Considero possível, desse modo, pensar a

escrita de Ernaux como uma tentativa de compreensão das experiências traumáticas, como a própria autora afirma em *La honte*: “Talvez a narrativa, toda narrativa, torne normal qualquer ato, mesmo o mais dramático” (ERNAUX, 2011, p. 214)⁷.

A narrativa de Colombe Schneck, *Dix-sept ans*, também trata do aborto, porém, por ter sido realizado em 1984, não representou uma contravenção da lei. Ela teve uma juventude confortável podendo exercer livremente sua sexualidade e dormir com o namorado sob o teto dos pais. Toda essa tranquilidade presente no início da narrativa é quebrada quando descobre a gravidez, aos dezessete anos, como já indica o título da obra, nas vésperas de prestar o *bac*. Devido a sua posição social, é possível perceber que não é apenas a diferença no tempo ou a legalização que interferem no modo como as mulheres vivenciam essa experiência, pois ser filha de médicos e estudar numa escola famosa por receber a elite descontraída francesa são fatores que agem diretamente no modo como se dá o processo de decisão e do procedimento em si. O aborto acontece em uma clínica, legal e segura, não sendo acompanhado pela autora-narradora devido à anestesia.

O primeiro livro de Colombe Schneck, *L'incroyable Monsieur Schneck* [O indestrutível Senhor Schneck] (2006), parte de um *fait-divers* sobre seu avô, que descobre ter sido assassinado. A autora, diferentemente de Annie Ernaux a partir de *La place* [O lugar] (1983), não escreve apenas autobiografias ou livros referenciais, contudo a filiação é recorrentemente tematizada por Schneck, a exemplo de *La réparation* [A restituição] (2012), obra na qual trata da história de parte de sua família desaparecida em Auschwitz.

Dix-sept ans se inicia por uma referência à entrevista de Annie Ernaux ao jornal *L'humanité*, na qual, como destaca Schneck, Ernaux fala da solidão das mulheres que abortam. Schneck parte, como pode ser observado, da história de Ernaux:

Essa solidão foi vivida por ela em 1964. Tinha vinte e três anos. Na época, abortar era um crime punido pela lei. Diz ter procurado nas bibliotecas obras nas quais a heroína queria abortar. Ela esperava descobrir uma voz amiga na literatura, nada encontrara. Nos romances, a heroína estava grávida e em seguida não estava mais, a passagem

⁷ « Peut-être que le récit, tout récit, rend normal n'importe quel acte, y compris le plus dramatique. »

entre os dois estados permanecia sempre elipsada. A etiqueta “Aborto” da biblioteca identificava apenas revistas científicas ou jurídicas, tratando do assunto pelo ângulo da criminalidade. (SCHNECK, 2015, p. 13-14)⁸

No trecho, Schneck faz referência à quando, em *L'événement*, a autora-narradora buscava um modo de abortar clandestinamente e procurou primeiro na literatura por obras que abordassem esse drama, como um modo de encontrar uma identificação e uma solução, mas se deparou somente com o silêncio sobre o assunto.

Apesar de atualmente o aborto não mais ser criminalizado na França, “ele continua à margem da literatura” (SCHNECK, 2015, p. 14)⁹. Ainda sobre *L'événement*, Schneck chama a atenção para as reações negativas ao livro, considerado até mesmo nauseante por um jornalista, como afirma: “O aborto não é um assunto bonito para a literatura. É uma guerra que se atravessa, entre a vida e a morte, a humilhação, a vergonha e o remorso. Não, não é um assunto bonito.” (SCHNECK, 2015, p. 14)¹⁰. A partir da narrativa de Ernaux, Schneck introduz o assunto de sua própria obra, sem, no entanto, deixar de demarcar as diferenças entre as experiências.

Ernaux atribui ao aborto o caráter de “uma experiência humana total, da vida e da morte, do tempo, da moral e do interdito, da lei, uma experiência vivida de um extremo a outro através do corpo” (ERNAUX, 2011, p. 318-319)¹¹. Tal definição exprime os limites ultrapassados durante o procedimento, com a qual a afirmação de Schneck parece dialogar, ao também dizer que se trata de algo “entre a vida e a morte” que permanece velado por não ser um “assunto bonito”. A narrativa de Ernaux representa para a autora uma forma de agir no mundo e garantir que outras mulheres não tenham mais de passar pelo trauma que é um aborto vivido clandestinamente, como declara ao final de *L'événement*:

⁸ « Cette solitude, elle l’a vécue en 1964. Elle avait vingt-trois ans. A l’époque, avorter était un crime puni par loi. Elle dit avoir cherché dans les bibliothèques des ouvrages dans lesquels l’héroïne voulait avorter. Elle espérait découvrir une voix amie dans la littérature, n’avait rien trouvé. Dans le romans, l’héroïne était enceinte puis ne l’étais plus, le passage entre les deux états restait toujours elliptique. La fiche « Avortement » de la bibliothèque ne recensait que des revues scientifiques ou juridiques, traitant du sujet sous l’angle de la criminalité. »

⁹ « il est toujours en marge de la littérature »

¹⁰ « L’avortement, ce n’est pas un beau sujet de littérature. C’est une guerre que l’on traverse, entre la vie et la mort, l’humiliation, l’opprobre et le regret. Non, ce n’est pas un beau sujet. »

¹¹ « une expérience humaine totale, de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l’interdit, de la loi, une expérience vécue d’un bout à l’autre au travers du corps »

Apaguei a única culpa que jamais senti a respeito desse acontecimento, que ele tenha acontecido a mim e eu nada feito dele. Como um dom recebido e desperdiçado. Pois para além de todas as razões sociais e psicológicas que pude encontrar naquilo que vivi, existe uma da qual estou mais certa que tudo: as coisas me aconteceram para eu relatá-las. E o verdadeiro objetivo de minha vida é talvez apenas este: que meu corpo, minhas sensações e meus pensamentos se tornem escrita, isto é, algo de inteligível e de geral, minha existência completamente dissolvida na cabeça e na vida dos outros. (ERNAUX, 2011, p. 319)¹²

A culpa evocada no texto é voltada para sua comunicação, ao interdito de sua representação que Ernaux busca ultrapassar ao escrever *L'événement* e não a culpa do ato em si do aborto.

Também como uma forma de quebrar o silêncio que marca a solidão das mulheres que abortam e de garantir que o direito a um procedimento seguro jamais seja novamente negado, Colombe Schneck escreve sua narrativa: “Eu ouvi Annie Ernaux. Isso que ela diz sobre o silêncio a incomodar, quando ‘nada está ganho para as mulheres’ e que no entanto ‘as moças não se mobilizam o suficiente’” (SCHNECK, 2015, p. 14)¹³. Assim como Ernaux, que afirma sentir ser necessário fazer alguma coisa com a experiência, Schneck decide igualmente socializar sua experiência anunciando sua motivação também política para a escrita.

Schneck não aborda a decisão pela IVG sob o ponto de vista da culpa, no entanto, conforme a narrativa avança e a moça de dezessete anos retoma sua vida “normal” de antes da gravidez indesejada, não só o aborto mas aquele que ela chama de “o ausente” aparece como um fantasma que acompanha a autora-narradora. Ernaux no momento da narrativa posterior ao aborto e nos outros textos em que evoca acontecimento fala do lugar onde a “fazedora de anjos” introduzia as sondas, a Passage Cardinet, e da violência e amplitude da experiência para ela, nunca referindo-se ao feto como um filho. Schneck, em contrapartida, identifica seu estado então recorrentemente através da

¹² « J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. Comme un don reçu et gaspillé. Car par-delà toutes les raisons sociales et psychologiques que je peux trouver à ce que j'ai vécu, il en est une dont je suis sûre plus que tout: les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci: que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. »

¹³ « J'ai entendu Annie Ernaux. Ce qu'elle dit sur le silence, la gêne, quando « rien n'est gagné pour les femmes » et que pourtant « les filles ne se mobilisent pas assez ». »

palavra “grávida” e mesmo depois do aborto continua a pensar no feto como um filho não nascido, ao qual atribui uma forma de presença ausente: “Mas durante todo esse tempo, eu pensarei nele, nessa criança que não tive e que não tem nome” (SCHNECK, 2015, p.81)¹⁴. Assim, a narrativa de *Dix-sept ans* parece manifestar uma incorporação melancólica em relação a gravidez interrompida.

Na obra de Ernaux, não apenas a decisão pelo aborto compõe o trauma vivido, focando-se sobretudo na dificuldade de se encontrar um meio para abortar, na associação de seu estado à sua classe de origem, em toda a violência vivida durante os dias em que aguarda a sonda cumprir seu papel, o momento em que expelle o feto e a experiência de ter de passar pela curetagem após um procedimento clandestino. Seu processo traumático pode ser associado a ruptura e separação do cordão umbilical – entre ela e o feto e entre ela e a mãe – que agem como uma iniciação do Eu na idade adulta. Em *Dix-sept ans*, diferentemente, o ato cirúrgico de abortar não se apresenta como um trauma, é a descoberta da gravidez e o depois que levam ao reconhecimento de sua diferenciação dos outros corpos e à consciência das consequências de suas ações e culminam em um processo traumático, ainda que seu desenvolvimento seja principalmente psíquico.

Curiosamente, em *L'événement* parece que toda a violência experienciada sobrepõe a ideia do feto abortado como um “filho não nascido”, enquanto em Schneck essa parece ser a grande questão. Proponho, assim, um olhar para a narrativa de *Dix-sept ans* sobre o ponto de vista melancólico nela expresso. Freud compreende a melancolia como o inverso patológico de um processo de luto. O sujeito melancólico em sua recusa de aceitar a perda, segundo Arahm e Torok, incorpora o objeto perdido buscando conservá-lo. Esse processo de incorporação se daria como uma tentativa de recomposição do objeto perdido, que se torna uma cripta ao próprio eu:

Uma recomposição quase física – ou corpórea, na qual o eu deve caminhar como se doravante carregasse um morto nas costas –, o seu morto que, paradoxalmente, estaria a salvo da morte precisamente aí onde há uma justaposição entre o eu-morto e o seu morto. (ENDO, 2013, p. 45)

¹⁴ « Mais durant tout ce temps-là, je penserai à lui, à cet enfant que je n'ai pas eu et qui n'a pas de nom. »

Contudo, não é o objeto em si que é conservado, mas a sua perda que, ainda que recusada, não é completamente abolida. O sujeito, então, busca manter-se preso ao objeto, que é como um fantasma que se instala no ego, um objeto que não pode ser revelado pois também sua ausência o seria, estabelecendo uma relação pelo interdito e pelo inacessível. A partir dessas considerações, o trauma vivido por Schneck parece desencadear a incorporação fantasiosa do objeto perdido:

Mas isso retorna. Sem me avisar, você bate à porta. Não quero escutar. Não me sinto culpada, só um pouco triste.

Nós crescemos juntos. Você parece se afastar de mim. Não te apresentarei seu irmão mais novo. Um bebê perfeito, que quase nunca chora, ri o tempo todo, tem os olhos azuis. Minha mãe, sua avó, chama-o “meu amorzinho” enquanto para você, ela nunca teve um apelido. Ela nunca evocou você, nem uma vez sequer. Para ela, você nunca existiu. Além do mais, você não tem nome. Eu nunca busquei um. [...]

Sua avó morreu também. Ninguém te avisa. Imagino que você fica triste de não tê-la conhecido, e triste por mim. Você é o único que intuiu meu desespero, minha solidão, o único que vê o bravo soldado sorridente que sou, escondendo tão bem suas fissuras. E você, você é um morto a mais ou um morto a menos? Não, você não é um morto a mais. Você é o ausente. (SCHNECK, 2015, p. 88-89)¹⁵

Na narrativa, ela conversa com o filho não nascido, personificando o feto e oferecendo-lhe um futuro no passado em que ficou preso e do qual ela também não parece ter se desligado imediatamente. Ela identifica-o à falta, referindo-se repetidamente a ele como o ausente, aquele que não está lá mas com quem fala, que ao mesmo tempo que a acompanha opera o movimento constante de retorno, o que sugere que a interrupção da gestação simboliza também o nascimento e a incorporação dessa ausência.

A experiência traumática é vista por Schneck, igualmente, como uma forma de iniciação, atribuindo, como Ernaux, um status de provação e

¹⁵ « Mais cela revient. Sans m’avertir, tu frappés à ma porte. Je ne veux pas entendre. Je ne me sens pas coupable, juste un peu triste.

Nous grandissons ensemble. Tu sembles te détacher de moi. Je ne présenterai pas ton petit frère. Un bébé parfait, qui ne pleure presque jamais, rit tout le temps, a les yeux bleus. Ma , ta grad-mère, l’appelle « mon petit amoureux » alors que pour toi, elle n’as jamais eu de surnom. Elle ne t’a jamais évoqué, pas une seule fois. Pour elle, tu n’as jamais existé. D’ailleurs, tu n’as pas de prénom. Je n’en ai jamais cherché. [...]

Ta grand-mère est morte aussi. Personne ne te prévient. J’imagine que tu es triste de ne pas l’avoir connue, et triste pour moi. Tu es le seul à avoir deviné ma détresse, ma solitude, le seul qui voit le vaillant petit soldat souriant que je suis, cachant tant bien que mal ses fissures. Et toi, tu es un mort de plus ou un mort de moins? Non, tu n’es pas un mort de plus. Tu es un absent. »

sacrifício ao acontecimento. Schneck encerra a narrativa se dirigindo mais uma vez ao filho não nascido, esse que ela chama de “bebê do inverno”: “Sua ausência me permitiu ser a mulher livre que sou hoje” (SCHNECK, 2015, p. 91). Tal frase parece indicar uma aceitação do acontecimento e mesmo da ausência, após ter enfrentando a vergonha e o indizível do trauma, buscando transportar para a linguagem o que simbolizou para ele o aborto e o sentimento de perda desencadeado.

Segundo Cathy Caruth (1995), ser traumatizado é também ser possuído por uma imagem ou acontecimento. A representação do trauma é, portanto, essa necessidade impossível de representação, pois o sujeito precisa se submergir na experiência traumática para que possa dela sair completamente, por ajudar a vítima a exercer um maior controle sobre suas lembranças e a reestabelecer sua ligação com a humanidade. Nessas duas narrativas, apesar de os processos traumáticos representados se unirem no que tange ao aborto, a representação da experiência e a imersão nela indicam as diferenças das vivências. Ernaux, como vimos, parece buscar um texto capaz de mergulhar o leitor na violência vivida, compartilhando em detalhes a brutalidade da experiência e quase obsessivamente voltando, em outras obras, ao momento e lugar que marcaram para ela a violência. O aborto narrado por Schneck, por sua vez, não foi “o resultado de horas cruéis, de maus-tratos, de sangue, de medo, de humilhação, de desprezo” (SCHNECK, 2015, p. 90), mas tampouco foi uma experiência banal ou confortável, atingindo, ainda que ao seu modo, também o status de “experiência humana total”. Ela não manifesta culpa em relação a sua escolha e declara desde o início da narrativa escrever para que o direito a um aborto seguro nunca seja ameaçado, porém seu texto permite que mesmo aqueles que nunca vivenciarão isso voltem o olhar para como, ainda assim, se trata de uma experiência inesquecível que destaca a relação da mulher com a maternidade justamente a partir de seu fracasso voluntário.

A narratização dessas experiências que resistem à representação parecem agir de modo a transformar a relação com o vivido, neutralizando-o. A escrita permite, então, que as autoras voltem às violências, físicas ou psíquicas, vividas para torna-las comunicáveis, num movimento de reconfiguração que gera um deslocamento do papel apenas de vítima,

tornando-se também agentes de sua própria história e formação. A análise cruzada das duas obras leva a pensar, igualmente, o que resta após a legalização do aborto, ao operarem uma quebra do não-dito e socializarem essas vivências silenciadas, o que parece funcionar como uma expiação não apenas individual, mas dessa ferida compartilhada por diferentes mulheres.

REFERÊNCIAS

ABRAHAM, Nicolas e TOROK, Maria, Mourning or Melancholia: introjection versus incorporation. In: _____. *The Shell and The Kernel: Renewals and Psychoanalysis*. Trad. Nicholas T. Rand. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.

CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore e Londres : The Johns Hopkins University Press, 1996.

ENDO, Paulo. “Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento”. *Revista USP*, São Paulo, n 98, p. 41-50, Junho/Julho/Agosto 2013.

ERNAUX, Annie. *Écrire la vie*. Paris: Gallimard, 2011.

FELMAN, Shoshana, « Education and Crisis : Or the Vicissitudes of Teaching », dans *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, dirigé par Shoshana Felman et Dori Laub, New York et Londres, Routledge, 1992, p. 1-56.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

GAILLARD, Georges, « Traumatisme, solitude et auto-engendrement. Annie Ernaux: *L'événement* », em *Filigrane*, vol. 15, no 1 (printemps 2006), p. 67-86.

HAVERCROFT, Brabara. Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel, Cahier du CERACC Université de Toronto, n. 5, p. 20-34, 2012.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. *Imaginaires de la filiation*: Héritage, 2013.

MONTÉMONT, Véronique. Avorter: scandale. In: FORT, Pierre-Louis e HOUDART-MEROT, Violaine. *Annie Ernaux: Un engagement d'écriture*. Paris : Presses Sorbone Nouvelle, 2015, p. 27-37.

NAUROY, Amaury. Éditorial. *Tra-jectoires* n°3. Dossier Annie Ernaux/Alber Memmie, 2006, p. 11-20.

PARENT, Anne-Martine, *Paroles spectrales, lectures hantées. Médiation et transmission dans le témoignage concentrationnaire*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, agosto 2006.

SCHNECK, Colombe. *L'incroyable monsieur Schneck*. Paris: Point, 2007.

_____. *La réparation*. Paris: Grasset, 2012.

_____. *Dix-sept ans*. Paris: Grasset, 2015.

POESIA CONTEMPORÂNEA AFRO-BRASILEIRA: ROMPENDO COM OS MECANISMOS DE SILENCIAMENTO E ESQUECIMENTO.

Juliana Cristina Costa (UFJF)¹

RESUMO: Este artigo busca de modo panorâmico analisar a poesia de três poetisas contemporâneas - Jenyffer Nascimento, Cristiane Sobral e Débora Garcia - em prol de evidenciar como o texto literário realiza um enfrentamento ideológico dos mecanismos de silenciamento e esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura negra contemporânea; ideologia; mulheres negras.

A literatura é um espaço simbólico onde transitam formações ideológicas que fomentam o imaginário social. Através da historiografia literária brasileira é possível perceber que por muito tempo o controle do imaginário esteve nas mãos de grupos hegemônicos. A ideologia dominante de acordo com o tempo e a sociedade em que o texto literário foi construído pode ser percebida na linguagem, pois o escritor enquanto sujeito não vive apartado das influências ideológicas da esfera social, sendo possível pelo texto literário contestá-las ou “reproduzi-las”.

O crítico literário Edward Said em *Cultura e Imperialismo* (1995) considera que a literatura não pode ser isolada da sociedade e nem da história, portanto Said possibilita considerar que há uma relação dialética entre literatura, sociedade e história. A literatura afro-brasileira contemporânea desempenha uma função política concomitante com o trabalho estético. Em *Poesia negra no modernismo brasileiro* (2003) a crítica literária Benedita Gouveia Damasceno manifesta também acerca da literatura, a considerando “como parte representativa do processo histórico global da sociedade, enquanto traduz, de forma mais ou menos sutil, as manifestações sociais” (op. cit, p.17). Tanto Said como Gouveia compreendem o texto literário em uma perspectiva sócio-histórica e como sendo influenciado pelas mudanças sociais e políticas.

Na escrita da maioria das escritoras negras observa-se a reivindicação ao direito a voz, sendo a fala a possibilidade de ser e existir socialmente, o que corrobora com o que expressou Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas*

¹ Mestranda em Estudos literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

(2008): “Falar é existir absolutamente para o outro”, sendo assim, ao expressarem suas vivências e as situações que envolvem os sujeitos negros, permitem visibilizar as consequências históricas da desigualdade racial e também romper com o processo de silenciamento que o racismo instaura sutilmente na sociedade brasileira. Ao remeterem nas tessituras poéticas questões referentes ao passado colonial cujas concepções ideológicas ainda são manifestadas nas interações sociais do presente, trazem a possibilidade da leitura do presente mediante o questionamento desse passado que ainda não se extinguiu no imaginário social.

O escritor e crítico literário Luiz Silva Cuti manifesta em *Literatura negro-brasileira* (2010) que a literatura precisa de forte antídoto contra o racismo nela entranhado. Sobre o termo “afro” usado para designar a literatura negra expressa que

Atrair a literatura negro-brasileira à literatura africana teria um efeito de referendar o não questionamento da realidade brasileira por esta última. A literatura africana não combate o racismo brasileiro. E não se assume como negra. Ainda a continentalização africana da literatura é um processo desigual se compararmos com outros continentes. Países com sua singularidade estético-literária são colocados sobre um mesmo rótulo. (CUTI, 2010, p.36)

A preferência pelo termo “afro” evidencia a incapacidade social de suportar o peso semântico e histórico da palavra “negro”. Embora o movimento negro busque constantemente a ressignificação positiva do termo, o termo “afro” surge como um eufemismo e até mesmo ocultamento dos sentidos por detrás do termo “negro” que evidencia a culpabilidade social do branco na desigualdade social. A literatura hegemônica é branca, entretanto o adjetivo racial não é utilizado, pois a ordem brancocêntrica busca naturalizar uma identidade racial, a branca, como sendo referencial do humano e da normalidade.

Através da poesia das escritoras contemporâneas: Cristiane Sobral, Débora Garcia e Jennifer Nascimento este artigo visa apresentar de modo panorâmico como se dá a construção poética como combate do silenciamento e do esquecimento da condição social do negro na sociedade brasileira.

Em *Terra Fértil* (2014) no poema “ Douglas, Amarildo e Cláudia”, a escritora Jenyffer Nascimento expressa acerca do genocídio negro, através do

discurso poético realiza uma humanização das vítimas que normalmente são escondidas pelos números das estatísticas. Neste poema narrativo é criado as vidas de Douglas Rodrigues, 17 anos, morto em 2013; de Amarildo Dias de Souza, 47 anos, morto e o corpo desaparecido, também em 2013 e de Cláudia Silva Ferreira, 38 anos, morta em 2014. A continuidade poética diante da realidade promove a reflexão do leitor, na primeira estrofe expressa acerca de Douglas, um jogo do que poderia ter sido e o que é. A construção poética ainda denuncia a educação pública e o pouco acesso de alunos negros no ensino superior e a violência policial. O último verso do poema reproduz as últimas palavras de Douglas e direciona a pergunta ao leitor: “Por que o senhor atirou em mim? ”.

Na segunda estrofe do poema se faz referência a Amarildo enfatizando o fato do mesmo ter sido pai, denunciando a condição trabalhista quase escravocrata que o mesmo era submetido e sobre a possibilidade se caso estivesse vivo de gozar de um outro emprego e também fala da repercussão mundial do seu desaparecimento. Na última estrofe se fala sobre Cláudia, apresentando-a como tia e como trabalhadora, também enquanto denúncia, evidenciando que desde a escravidão os serviços subalternizados são ocupados por pessoas negras e falando sobre a violência policial que atingem a população negra, mas que não promove a comoção social. E o último verso “Isto não é um poema”, negando o caráter poético do texto, de modo metalinguístico coloca em questão o que de fato constitui um poema ou não, se ao falar de coisas tão reais o texto que escreve se encaixaria como poema em sua qualidade de ficcional? Mesmo recriando uma continuidade do que foi interrompido pela violência policial.

Outro poema de Jenyffer Nascimento presente no mesmo livro é “O grito”, na primeira estrofe é apresentado

Tenho um grito entalado na garganta
Um grito longo, fino, estridente
Um grito dolorido, abafado
Um grito de mulher. (NASCIMENTO, 2014, p.28)

Nos versos acima, se percebe a referência ao silenciamento, “grito entalado” e “abafado” e também a associação deste grito ao gênero feminino.

Na segunda estrofe pode se depara com a indagação “Feminismo?” e também a referência de que mesmo para quem desconhece o que seja o feminismo o “grito”, o protesto feminino, sempre existiu. As questões que envolvem a violência de gênero também aparecem no poema como também a crítica ao papel normalmente associada a mulher:

Então é só isso?
Criar os filhos
Cuidar da casa
E servir o meu sexo numa bandeja
Sempre que o outro quiser? (NASCIMENTO, 2014, p.28)

De maneira retórica é manifestado um questionamento do padrão de feminilidade imposto pautado na submissão. Ao longo pode se observa uma crítica contundente a desigualdade de gênero e na última estrofe é manifesta a liberação do grito como a autonomia da mulher sobre o seu próprio corpo.

Em *Não vou mais lavar os pratos* (2016) no poema “ Heroína crespa” a escritora Cristiane Sobral expressa acerca das ideologias brancocêntricas por trás dos padrões de beleza, também fala da resistência estético-corporal e política. Na primeira estrofe expressa

A cada dia
Luto pela minha raiz
Sou rebelde e estou em extinção
Minha bandeira é crespa (SOBRAL, 2016, p.86)

Nesta estrofe pode-se observar a manifestação de uma “poesia da negritude”² ao apresentar “uma consciência social revoltada pelos anos de espoliação mental, cultural e econômica” (DAMASCENO,2003, p.26), a construção poética se faz como um instrumento de luta no combate da anulação identitária promovida pelas relações assimétricas de poder. Na segundo estrofe se evidencia as ideologias por trás de termos como “escovas progressivas” e “escovas inteligentes” que testemunham a construção do imaginário social marcado pelos valores brancocêntricos de beleza,

²No Brasil não houve um movimento de negritude como foi o movimento de Cesáire, Senghor e seus companheiros, na poesia negra produzida desde os anos 80 e na poesia contemporânea é possível encontrar escritores que em suas construções poéticas se observe a presença de questões que lembre os ideais da negritude.

permitindo lembrar também da noção de micro-poder de Foucault que trata da manifestação do poder na vida cotidiana, estas “escovas” são procedimentos produzidos pela indústria de beleza, servem para alisar o cabelo e de modo relacional o cabelo liso é ligado semanticamente a noção de progresso e inteligência.

Na terceira estrofe é promovida uma reflexão acerca de manifestações de luta que buscam promover o retrocesso e a manutenção do hegemônico. E na última estrofe se expressa acerca da heterogeneidade da subalternidade, isto é, a multiplicidade de mecanismos de inferiorização. O poema de Cristiane Sobral coloca a mulher negra como heroína, “heroína crespa”, sabendo da falta de representatividade simbólica, já que dificilmente se ver a representação de pessoas negras enquanto reis/rainhas, príncipes/princesa ou heróis/heroínas, por exemplo.

Outro poema presente também no livro *Não vou mais lavar os pratos* (2016) de Cristiane Sobral é “Abrúptero” onde é realizada uma reflexão acerca da maternidade. Na primeira estrofe do poema é feita uma indagação: “Quem disse que são infelizes as mulheres inférteis?”, um questionamento acerca dos estereótipos acerca da mulher que não pode engravidar. E na segunda estrofe também há uma crítica ao cinema em que os finais felizes das mulheres são marcados pelo casamento e maternidade. O título do poema é um neologismo criado pela autora, uma junção dos termos “abrupto” e “útero”, talvez pode ser compreendido como um ‘útero inesperado’, isto é, aquele que não cumpre a função que normalmente a sociedade fornece a ele, o da reprodução.

E na última estrofe do poema é apresentado:

Abrúptero

Não é preciso crer na falta como um defeito

Viva o saber pelo sentir e a esperança das portas abertas

(SOBRAL, 2016, p.47)

Como também na penúltima estrofe, se observa o termo “Abrúptero” se referindo a um interlocutor, e também o reforço da ideia central do poema, que a ausência de um útero ou da fertilidade não consiste em um defeito ou em uma impossibilidade de viver da melhor maneira possível.

No livro *Coroações* (2014) de Débora Garcia observa-se no poema “Academia” a crítica ao espaço acadêmico e associação do mesmo como um espaço restrito onde as questões que envolvem a cultura negra são vistas como entretenimento. Ainda há a referência ao fato de mulheres negras não ocuparem espaços onde atuem como intelectuais. O que pode ser observado nos versos a seguir:

A negra que falar
Sua condição denunciar
Ela sabe argumentar,
Questionar, responder
Ações afirmativas defender. (GARCIA, 2014, p.83)

A fala é apresentada como a possibilidade de denúncia das condições que envolvem a mulher negra na sociedade, como também a afirmação da possibilidade da mesma exercer um lugar de fala intelectualizado. Em outro poema, presente na mesma obra, “Miscigenação”, observa-se a reflexão acerca da construção racial do Brasil.

Índio, Negro, Branco.
Português, japonês, Alemão.
Assim é o Brasil
Esse imenso caldeirão. (GARCIA, 2014, p.88)

A diversidade cultural e racial é expressa, como também o caráter de hibridismo da cultura brasileira. Na segunda e na terceira estrofe se manifesta que apesar da mistura racial, o conflito existe. Sendo que “Ao menor conflito a injúria é certa”, remetendo as relações sociais que são marcadas pelo racismo e a veiculação de estereótipos raciais na convivência social. Na quarta estrofe observa-se

Fazem da minha cor, da minha fisionomia.
Motivo de agressão, ofensa doída
Vergonha teria, se eu fosse macaco
E, algum momento, ao Homem fosse comparado.
(GARCIA, 2014, p.88)

A superficialidade do racismo é apresentada acima, o julgamento pelo fenótipo, além de expressar acerca da violência racial ser não apenas física como também verbal. Também no verso se percebe a crítica ao que se constitui o humano, na quinta estrofe é se fala das potencialidades do humano no que tange ser considerado um ser vivo superior, entretanto age de forma “boçal”. Embora as questões do preconceito racial sejam mundiais, no poema é especificada a situação brasileira das relações raciais:

Essa situação
Acontece no mundo inteiro, mas fica muito pior
Se tratando do brasileiro. (GARCIA, 2014, p.88)

O brasileiro tem dificuldade de ser perceber racista, entretanto consegue a afirmar a existência do racismo, isto foi afirmado pelo antropólogo Kabenguele Munanga em uma entrevista a revista Fórum em 2011 onde manifesta ser o racismo um crime perfeito por que quando o sujeito que é alvo da atitude racista reage, evidenciando a situação de preconceito, o ator transforma a vítima em culpada do racismo, não assumido a responsabilidade do ato (MUNANGA, 2011). Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1989) a antropóloga Lélia Gonzalez em considera “racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a *neurose cultural brasileira*”(GONZALEZ, 1989, p.224). O caráter eurocêntrico da cultura brasileira é manifestado na sétima estrofe, “brasileiro é bicho besta/ Acha que é europeu”, isto também corrobora com a neurose cultural expressada por Gonzalez.

Ainda no poema se apresenta a temática da intolerância religiosa e também de como simbolicamente a situação de preconceito e intolerância afeta psicologicamente o negro. Na estrofe final, a religiosidade é colocada como possibilidade de combater a intolerância.

Haja axé! Haja pajelança!
Para enfrentar este mal
Combater a intolerância (GARCIA, 2014, p.89)

O ritual religioso indígena e negro é mencionado nesta estrofe, o negro e o indígena é inferiorizado, estrutural e simbólico, nas relações raciais no Brasil. Observando que nas pesquisas censitárias estes grupos se apresentam

em desvantagens sociais grandes em relação aos sujeitos brancos. Esta poesia de Débora Garcia traz para a construção poética uma realidade de desigualdade, possibilitando lembrar-se do que fez Jenyffer Nascimento no final do poema “Douglas, Amarildo e Claudia” ao afirmar que o texto não se trata de poema, a realidade transferida para a construção poética instaura uma tensão nos limites da ficção e da realidade em termos ideológicos, algo semelhante ocorre neste poema ao representar a realidade racial do Brasil.

Nos textos analisados neste artigo foi possível perceber a intensidade do discurso literário que emitem discursos que por muito tempo foram invisibilizados, ou melhor, silenciados, tanto na esfera literária como na esfera sócio-política. A tessitura poética provoca um incomôdo ao leitor cujo imaginário é construído por naturalizações acerca das relações raciais. A memória coletiva é alvo das relações de poder que estabelecem através de mecanismos de coerção o que deve ser lembrado ou discutido na esfera pública da sociedade. A escravidão e o racismo são elementos expurgados desta memória, pois a memória coletiva desconsidera as questões que envolvem a população negra, como também a indígena.

Embora o termo panfletário seja associado a escrita que reivindica algo a sociedade ou que expressa fortemente alguma ideologia, como a ideologia antirracismo, toda literatura tem algo de panfletário, de difusor de alguma questão ideológica, entretanto este termo só é comumente associada a “literatura não hegemônica”. É necessário pensar se as construções ideológicas da sociedade não estão sendo naturalizadas também na crítica literária que também consiste em um espaço de poder, podendo silenciar ou esquecer questões que são necessárias serem faladas.

REFERÊNCIAS

CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas- SP: Pontes, 2003.

FANON, FRANTZ. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008.

GARCIA, Débora. *Coroações: Aurora de poemas* Débora Garcia. São Paulo: Edição da autora, 2014.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

NASCIMENTO, Jenyffer. *Terra Fértil*. São Paulo: Edição da autora, 2016.

SAID, Edwaid. *Cultura e Imperialismo*. Tradução Denise Bottman. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Edição da autora, 2016.

A NARRATIVA DE FILIAÇÃO COMO ESCRITA DO TRAUMA

Laura Barbosa Campos ¹

RESUMO: Verifica-se, desde a década de 80, a proliferação do tema familiar na literatura contemporânea. O questionamento da ancestralidade opera, muitas vezes, um desvio para chegar a si. O teórico francês Dominique Viart cunhou o termo “narrativas de filiação” para denominar essa modalidade de escrita de si contemporânea. É nessa categoria que se inscrevem as obras que busco analisar aqui sob a perspectiva da inscrição do evento traumático: *Mort d’un silence*, de Clémence Boulouque, e *Rien ne s’oppose à la nuit*, de Delphine de Vigan

PALAVRAS-CHAVE: Escrita de si; Trauma; Filiação

ABSTRACT: We have seen, since the eighty’s, the crescent growing of family themes in contemporary literature as a way of constructing the subject’s identity. The questioning of ancestrality acts, frequently, as a side road to get to the self. The French theorist Dominique Viart forged the term « affiliation narratives » to indicate this kind of contemporary self writing. It is the category which includes the writings I try to analyse here under the perspective of the traumatic event : *Mort d’un silence*, by Clémence Boulouque, and *Rien ne s’oppose à la nuit*, by Delphine de Vigan.

KEYWORDS : Self writing ; Trauma; Affiliation

Desde o final do século XX, emerge uma modalidade específica de autobiografia, denominada “narrativas de filiação” pelo teórico Dominique Viart. É nessa categoria de textos que se inscrevem as publicações que analiso aqui a partir do prisma da inscrição do trauma. Trato especificamente da obra *Mort d’un silence* [Morte de um silêncio] (2003), da escritora francesa Clémence Boulouque e de *Rien ne s’oppose à la nuit* [Nada se opõe à noite] (2011), de Delphine de Vigan. Em um primeiro momento, enfoco uma breve evolução da noção de trauma para, em seguida, apontar algumas questões relacionadas às narrativas de filiação e, por fim, passar ao estudo dos textos propriamente ditos.

A noção de trauma: alguns apontamentos

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Não cabe aqui retratar todo o vasto e complexo percurso da teoria do trauma, mas destaco o fato de se tratar de uma noção presente desde a origem da psicanálise. O vocábulo trauma provém do grego e, etimologicamente, significa ferida e deriva do verbo furar, ou seja, designa uma ferida realizada com efração. O termo traz, portanto, a ideia de arrombamento ou de ruptura. Na psicanálise, a palavra foi inicialmente ligada ao vocabulário clínico de Jean-Martin Charcot em seus estudos sobre a “histeria traumática”, nos quais se pensa a respeito da anormalidade psíquica como decorrente apenas de um trauma físico. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p.337). Essa concepção inicial do termo influenciará Breuer e Freud nos primeiros estudos sobre os fatores etiológicos da histeria, mas os dois médicos transformam a teoria charcotiana e agregam uma natureza sexual ao trauma.

É a partir da Primeira Guerra Mundial, através da observação dos soldados e sobreviventes do conflito, que Freud escreve um texto central em sua obra: *Além do Princípio do Prazer*. Sua relevância se deve ao fato de tentar dar conta dos traumatizados de Guerra e realizar uma mudança na apreensão do funcionamento do aparelho psíquico. O pai da psicanálise observa que ocorre uma fixação da vivência traumática e uma repetição frequente do mesmo episódio doloroso sob a forma de sonhos. Há uma retenção na situação de ruptura e, para Freud, ocorre um fenômeno ligado ao desequilíbrio da economia psíquica. Segundo Laplanche e Pontalis, o trauma é um

Acontecimento da vida do sujeito que se define por sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. (Laplanche; Pontalis, 1992, p. 522).

Após a morte de Freud (1939), vários autores desdobraram e desenvolveram a noção de trauma, principalmente com estudos relacionados aos sobreviventes dos campos de concentração e, em seguida, aos veteranos da guerra do Vietnã. Na década de 80, a Associação Americana de Psiquiatria reconheceu oficialmente uma nova categoria associada à ideia de trauma e denominada Transtorno de Estresse Pós-traumático (TEPT). O TEPT incluiu sintomas anteriormente diagnosticados como “choque de bombardeios,

estresse de combate, síndrome de estresse posterior e neuroses traumáticas” (Caruth, 1995, p.3). Cathy Caruth aponta como característica recorrente do TEPT a presença de uma reação, muitas vezes tardia, proveniente de um ou mais eventos catastróficos, sob a forma de alucinações, sonhos, pensamentos ou comportamentos intrusivos e repetitivos. (1995, p. 15). Em *Trauma and Recovery* (1992), Judith Herman destaca que a recuperação demanda uma retomada de controle pelo sujeito das lembranças e dos sintomas associados ao TEPT e ressalta a importância da verbalização como objetivo final (1992, p.177), insistindo na construção da narrativa verbal do evento traumático como ferramenta de domínio e integração das excitações no psiquismo. (1992, p.181). A fase narrativa é, portanto, determinante para a reintegração, reorganização e controle da vivência dolorosa na medida em que a vítima reelabora o “passado que não passa” e se faz constantemente presente em forma de sintomas. O traumático não é o acontecimento em si, mas a sua lembrança. Não é outra a ideia que se expressa na famosa afirmação dos “Estudos sobre a histeria”: “as histéricas sofrem principalmente de reminiscências”- ao que se pode acrescentar: reminiscências que são traumáticas. Talvez seja esse um dos motivos pelos quais tantas autoras e tantos autores vêm recorrendo às narrativas de filiação como um poderoso dispositivo de memória e de reinvenção da vida. Trata-se de uma escrita ligada à contemporaneidade e a uma época que se volta para si mesma, problematizando o impacto das tragédias que atravessaram o século XX.

As narrativas de filiação

A produção literária francesa do final do século XX, principalmente a partir da década de 80, indica uma modificação estética, qual seja o abandono de preocupações estritamente formais e o primado da autorreferencialidade da escrita, tão caros ao Nouveau Roman e ao Estruturalismo, em prol do retorno da literatura à transitividade, ou melhor, a objetos exteriores a ela, dentre os quais “a questão da expressão e da representação do Sujeito figura em primeiro plano” (Viart, 2009, p. 95). A prática autobiográfica do século XXI recusa a ambição totalizadora canônica sem abdicar de um pacto de leitura referencial na linha proposta por Philippe Lejeune desde 1973. Em *Le propre de l'écriture de soi* (2007), Françoise Simonet-Tenant destaca algumas

tendências das escritas de si na literatura francesa atual. A autora enfatiza uma propensão da narrativa autobiográfica a “se miniaturizar” e a mostrar uma preferência pelo fragmento em detrimento da totalidade, concentrando-se em breves momentos determinantes da existência, como a evocação de uma perda, um encontro ou uma separação. Acredito que o ponto nodal seja muitas vezes determinado pela presença de um evento traumático, como acontece tanto em *Mort d'un silence*, -relato suscitado pelo suicídio de figura paterna -, quanto em *Rien ne s'oppose à la nuit*, cujo foco são os eventos dolorosos da biografia materna. Simonet-Tenant aponta também a tendência das autobiografias a se hibridizarem com outros gêneros, não apenas com o romance, mas também com outras manifestações das escritas de si. Observa-se, por exemplo, a contaminação da prática biográfica nas “narrativas de filiação”.

Desde meados da década de 90, Dominique Viart forjou o termo “narrativa de filiação” para destacar um número considerável de publicações que abarcam a temática da filiação, da herança e da transmissão mobilizando estratégias recorrentes. De Annie Ernaux (*La Place, Une Femme*) a Leila Sebbar (*Je ne parle pas la langue de mon père*), ou ainda Émmanuel Carrère (*Un Roman russe*), e Dany Laferrière (*L'énigme du retour*) a narrativa de filiação tornou-se uma das manifestações autobiográficas mais recorrentes na atualidade. Trata-se de uma tendência ampla e que, apesar de contemplar variações narratológicas, pode ser considerada como um fenômeno de época e englobar tanto textos referenciais como autoficcionais. Segundo Viart, assim como o romance, as “narrativas de filiação” estão intimamente ligadas ao momento histórico-cultural no qual se inserem. Vale lembrar que, apesar de se caracterizarem por uma pesquisa sobre a ancestralidade, esses textos não buscam restituir trajetórias individuais para retomar uma história coletiva, nos moldes das grandes sagas do século XIX. Trata-se, agora, de uma temática relacionada à crise da escrita, diante do questionamento de referenciais, valores e discursos. As “[...] figuras parentais estão destituídas do valor de exemplaridade. São identidades mal sucedidas, incertas, inacabadas.” (Viart, 2009, p. 94). Esses narradores que investigam uma ancestralidade da qual se sentem herdeiros, em geral problemáticos, falam do outro para, na verdade, falar de si, operam apenas um deslocamento. “O relato do outro – pai, mãe ou

tal antepassado – é o desvio necessário para chegar a si, para se compreender nessa herança: a narrativa de filiação é um substituto da autobiografia.” (Viart, 2008, p. 80). Carine Trevisan corrobora a afirmação de Viart e destaca: “Trata-se de textos que tomam a forma de uma busca ou de uma investigação sobre a ascendência, questionando os laços de filiação, o processo e o objeto da transmissão, enfim a identidade do narrador como herdeiro problemático”. (Trevisan, 2004, p.7) Sendo assim, são obras que problematizam a transmissão da herança e buscam dar conta de uma falta: rupturas, segredos de família e figuras parentais ausentes são recorrentes. Todos esses aspectos tornam o passado bastante obscuro, daí a postura investigativa apontada por Trevisan. É nessa categoria de textos que se insere as obras que analiso em seguida.

Clémence Boulouque : *Mort d'un silence* (2003)

O atentado ao World Trade Center, em Nova Iorque, é o ponto de partida do livro *Mort d'un silence*, prêmio Fénéon em 2004 e primeira publicação da autora. Jornalista e crítica literária, Clémence Boulouque é filha do juiz Gilles Boulouque, o magistrado encarregado da divisão antiterrorista francesa nos anos 80, morto tragicamente quando Clémence tinha apenas 13 anos. A narrativa autobiográfica recobre essencialmente o período de 1986 até a morte do juiz, mesclando acontecimentos da esfera pública à dimensão íntima e privada. O relato parte da nomeação de Boulouque para a nova função, após os atentados parisienses ligados ao grupo Hezbollah e ao conflito entre o Irã e o Iraque, em 1986. Clémence tem, então, apenas nove anos de idade e o relato descreve o cotidiano de uma família comum da classe média francesa. A tranquilidade e leveza desse período se contrapõem ao terrível desenrolar dos acontecimentos e determinam uma espécie de ruptura entre uma vida luminosa e a subsequente fase sombria. A narradora afirma: “as lembranças dessa primeira vida são banhadas de claridade.” (Boulouque, 2003, p.25). Essa demarcação rigorosa entre dois períodos antagônicos remete também ao ego cindido da narradora, por consequência da experiência traumática. O novo cargo de Gilles Boulouque impõe, em um primeiro momento, uma mudança radical no estilo de vida da família. Ao longo de nove capítulos, o leitor acompanha a degradação de um ambiente cada vez mais tenso, em meio ao delicado contexto político francês e internacional. As

novas responsabilidades do juiz deixam toda família sob os holofotes, tornando-se alvo não apenas dos terroristas, mas também da crítica da opinião pública em geral. A rotina de todos se transforma: presença permanente de seguranças, férias cada vez mais escassas e tumultuadas, insultos na escola e na vizinhança e, sobretudo, a forte pressão político-midiática sofrida pelo juiz são aspectos decisivos para o triste desfecho, o suicídio de Gilles Boulouque em dezembro de 1990. Além dos nove capítulos, o livro apresenta um preâmbulo no qual a narradora explica que decidiu partir para viver na metrópole americana, longe de suas lembranças de infância, mas que fora surpreendida pelos acontecimentos quando, em 11 de setembro de 2001, o World Trade Center deixa de existir. Lê-se: “Existirão apenas os barulhos, as imagens desses aviões em colisão, as Torres desmoronando. Somente os ausentes. O terrorismo, os ausentes.” (Boulouque, 2003, p. 13-14). O trecho situa o atentado americano como elemento desencadeador da lembrança da cena do trauma, a saber, o suicídio paterno. Outro aspecto relevante no trecho citado, mas que ocorre também ao longo de todo texto, diz respeito ao plano formal. A ausência de sintaxe pesada ou, pelo menos, a pouca importância dada às ligações sintáticas, caracteriza todo o tecido narrativo de Boulouque. Há muitas frases nominais breves e as orações subordinadas circunstanciais, por exemplo, são relativamente raras, sua escrita parece desenhar um mundo da descontinuidade. O estilo está relacionado ao universo traumático em desagregação, ao mundo da fissura, cujas marcas textuais busco explorar. Em *Mort d'un silence*, a utilização recorrente de aposiopeses está associada ao evento traumático. Trata-se de uma figura de linguagem que produz uma elipse final através de uma interrupção súbita e intencional no discurso, ou seja, engendra um efeito de silêncio brusco, ou, em termos psicanalíticos, um mecanismo de defesa com o objetivo de frear a verbalização de determinado conteúdo psíquico. É o que acontece, por exemplo, no trecho que mimetiza uma carta que a menina Clémence teria escrito a seu avô morto:

“Domingo, 10 de junho de 1990, 23horas 23,
Querido vovô, Estou aqui. Sentada na minha cama, com a caneta na mão, escrevo para você. Na quarta-feira, faz seis meses que você se foi. Muitas coisas irromperam em nossas vidas: o papai tá no terrorismo (...).” (2003, p. 87)

A suspensão abrupta se evidencia graficamente através do sinal de reticências, criando uma tensão entre o que é exposto e o que é encoberto à consciência, permanecendo como recalque. Observa-se o mesmo tipo de estrutura no trecho: “ Eu sou a filha de um homem que era magistrado, que talvez não tenha suportado o sistema, que tenha talvez se equivocado, que tenha talvez sido reto demais e frágil demais, que foi ceifado, que...” (2003, p.58). Após se definir como a “filha de”, portanto a partir do pai, e enumerar aspectos relacionados ao juiz, o enunciado é, mais uma vez, abruptamente interrompido. O pai é considerado como alguém que foi extirpado da vida, portanto vítima de uma intensa violência. Sintomaticamente, a narradora interrompe o relato nesse ponto, quando a situação traumática viria à tona em toda a sua extensão, como se a memória acionasse seus dispositivos de proteção. No trecho supracitado, fica claro também o desejo de reabilitação da instância paterna, característica recorrente das narrativas de filiação, tal como apontado por Trevisan (2004, p. 11).

O texto de Boulouque concentra-se, principalmente, na busca da memória dos últimos anos de convívio com o pai, cuja vida é reescrita deliberadamente como forma de reparação da figura parental, mas também, e sobretudo, de elaboração da situação traumática. A narradora afirma: “rasuro sua vida [do pai] ao invés de renunciar a ela” (2003, p.127). Em última análise, como a narrativa de filiação demanda uma construção identitária através de um desvio pela história do outro (nesse caso, do pai), ao “rasurar” a vida do pai, a narradora reconstrói também sua própria história. Da mesma forma que as aposiopeses podem ser lidas como marcas textuais da inscrição do trauma, a paronomásia também é uma figura retórica que, no texto de Boulouque, pode ser associada ao evento traumático. Trata-se de um recurso linguístico que extrai expressividade de termos parônimos, ou seja, palavras parecidas no som e ou na grafia, quase homônimos. A frase: “Le terrorisme, mon père, ma perte” produz uma alta densidade poética decorrente, principalmente, da aliteração em [pèr] no original em francês. Ao combinar vocábulos que apresentam semelhanças fônica e mórfica, como père e perte, a autora aproxima-os, também, semanticamente. Além disso, a convergência entre “pai” e “perda” é acentuada pela duplicação dos pronomes possessivos meu e minha, em “meu pai, minha perda”.

A acribia topográfica e temporal ocupa um lugar central na descrição das lembranças da narradora. A narradora enumera as cidades onde esteve em diferentes épocas, com precisão de detalhes. Tal registro confere, em muitos momentos, um tom documental ao relato de Boulouque. Já no *incipit*, lê-se: “Nova Iorque, setembro de 2001”. Paradoxalmente, ao lado das rigorosas precisões espaço-temporais e de detalhes aparentemente anódinos do cotidiano, a narradora lamenta o desaparecimento de lembranças significativas. Há uma ausência de nexos entre o que é retido na memória e sua importância psíquica. O caráter insignificante das cenas se choca com a riqueza de minúcias com as quais são contadas. Algumas memórias de infância da narrativa de Boulouque podem ser lidas do mesmo ponto de vista de Freud a propósito das “lembranças encobridoras”, que diz: “O conceito de uma lembrança encobridora deve seu valor enquanto lembrança, não a seu conteúdo próprio, mas às relações existentes entre aquele conteúdo e algum outro, que foi esquecido.” (Freud, 1988, p. 48). O mecanismo psíquico que opera neste caso, diz Freud, é o deslocamento. A lembrança encobridora é o resultado do processo de recalçamento daquilo que é significativo, substituído na memória por uma outra imagem mnemônica. A narradora de *Mort d’un silence* aponta a existência de um fenômeno semelhante às “lembranças encobridoras”, tal como descritas por Freud. Ela se surpreende por conservar a lembrança de uma greve da rede ferroviária, durante o Natal dos seus nove anos de idade. Demonstra espanto pela presença daquilo que denomina de “lembrança inútil” e que acredita estar ocupando o lugar de outras lembranças que gostaria de ter preservadas. (Boulouque, 2003, p.37). A memória do trauma se situa nesse espaço do entre. Ela demanda uma elaboração discursiva, mas é sistematicamente silenciada, interrompida nas aposiopeses ou encoberta por imagens substitutas. Aquilo que chamamos aqui de manifestações do trauma no plano formal, assim como as “lembranças encobridoras” expressam, justamente, um conflito dessa ordem.

Delphine de Vigan: *Rien ne s’oppose à la nuit*

Delphine de Vigan é uma escritora bastante consagrada, tanto pela crítica quanto pelo público francês. É autora de cinco romances, um livro de contos, além de ter participações em obras coletivas e roteiros de filmes para

o cinema. Nascida em 1966, na região parisiense, escreveu seu primeiro romance, *Jours sans Faim* (2001), sob o pseudônimo de Lou Delvig. A obra ganhou especial dimensão após o estrondoso sucesso de *Rien de s'oppose à la nuit* [Nada se opõe à noite], que vendeu mais de um milhão de exemplares e foi agraciado por diversos prêmios literários, dentre os quais o Prêmio *Renaudot des Lycéens*. Em *Rien ne s'oppose à la nuit*, Vigan reelabora a dolorosa história familiar. Os sofrimentos da mãe bipolar, os lutos sucessivos, suicídios e incesto integram uma série de acontecimentos traumáticos no cerne da família que a narradora, Delphine, busca investigar e reconfigurar. O livro é dividido em três partes, a primeira corresponde ao período da infância de Lucile em uma numerosa família francesa da segunda metade do século XX. É nessa primeira parte que o leitor descobre os acontecimentos fundadores da vida de Lucile, dentre os quais o drama inaugural, a morte prematura do irmão caçula, Antonin, com apenas 6 anos de idade. Alguns anos depois do acidente trágico de Antonin, o irmão adotivo, Jean-Marc, também tem uma morte violenta envolta a não ditos e, em seguida, o irmão Milo e um primo se suicidam. Além disso, aos doze anos, Lucile foi alvo do abuso sexual de seu pai, algo que foi mantido em segredo e recalcado por toda família. A segunda parte da narrativa trata da vida de Lucile na fase adulta. É o período do casamento, da maternidade, da infância difícil das duas filhas, Delphine e Margot e de severas crises. Lucile é diagnosticada como bipolar e passa por sucessivas internações que são acompanhadas de perto e de forma dolorosa pelas filhas ainda pequenas. A terceira parte do livro trata da tentativa de recomeço de Lucile, do seu renascimento progressivo após longo combate contra a doença. A narrativa traz a reconstrução das relações familiares de Lucile, em especial com as filhas adultas e os netos, além da retomada de sua vida profissional. *Rien ne s'oppose à la nuit* se inicia com a descoberta do cadáver da mãe da narradora, morta há vários dias em seu apartamento. O *incipit* sugere a dificuldade de se verbalizar o ato: “Minha mãe estava azul, de um azul pálido misturado com cinza, as mãos estranhamente mais escuras do que o rosto, [...]” (Vigan, 2011, p.13). O termo suicídio é banido nesse primeiro momento, a palavra surge apenas algumas páginas adiante, através da pergunta do neto de nove anos, em discurso direto, o menino diz: “– A vovó... ela se suicidou de certa forma?” (2011, p.16). Ao transferir a palavra banida, o

interdito, para a fala da criança, a narradora parece tentar driblar a dificuldade do procedimento de verbalização. *Rien ne s'oppose à la nuit* é entremeado por comentários metatextuais. A narradora expõe seu período de negação, explica que tentou “enterrar” as lembranças maternas, guardando todos os seus pertences em um porão. Com o tempo, percebe o quanto a sua escrita era inevitável e inseparável de Lucile: não sei mais em qual momento me rendi, talvez no dia em que compreendi o quanto a escrita, a minha escrita, era ligada a ela, às suas ficções, esses momentos de delírio nos quais a vida se tornara tão pesada que lhe era necessário escapar, momentos nos quais sua dor pudera se expressar apenas através da fabulação. (Vigan, 2011, p.18-19).

Apesar da recusa inicial, Delphine diz não saber mais quando surgiu a ideia de escrever “sobre a mãe, em torno dela ou a partir dela” (2011, p.17). Decide resgatar a maleta repleta de pertences e lembranças e recuperar cartas, fotos antigas, desenhos, gravações e depoimentos de familiares sobre Lucile. Enfim, a narradora empreende toda uma pesquisa sobre a memória familiar e assume não mais escrever sobre, mas tentar “escrever a mãe” (2011, p.19). Em outras palavras, a mãe se apresenta, então, em transitividade direta com a escrita, escrever a mãe significa reelaborá-la e, também, reabilitá-la. O gesto de resgatar, ou melhor, de “desenterrar” os pertences da mãe no porão remete à análise de Jacques Derrida que, em diálogo com Freud, associa a noção de arquivo tanto ao retorno à origem quanto ao arcaico e arqueológico, ou seja, a lembrança ou a escavação. O discurso arquivístico engloba tanto o armazenamento de impressões quanto a censura e o recalque de eventos traumáticos, cerne da escrita de Vigan. Ao decidir “escrever a mãe”, a narradora demonstra quão profundamente os traumas de Lucile se enraizaram nas filhas: “A dor de Lucile fez parte de nossa infância e, mais tarde, de nossa vida adulta, a dor de Lucile, provavelmente, nos constitui.” (2011, p.47).

Em suas considerações metatextuais, a narradora destaca o caráter perturbador de seu projeto, uma vez que mergulhar nas lembranças e trazer à tona o que fora diluído e recalcado é extremamente doloroso. (2011, p.302). O desvendamento do segredo do incesto faz parte do processo de reabilitação da imagem materna. Freud comparou a estrutura psíquica à noção de arquivo através de metáforas como a do bloco mágico, a da câmera fotográfica e a do

campo geológico. Nessa mesma chave de leitura, Delphine apoia-se nos depoimentos de familiares, em fotografias, desenhos e escritos da genitora, além de seu próprio diário, para a construção de seu texto. A perspectiva investigativa não se opõe, entretanto, ao caráter deliberadamente fabulador da narrativa. Nesse sentido, o episódio da morte do irmão caçula é emblemático. Há diferentes versões para o acidente e uma delas é destacada como a mais verossímil, entretanto, outras três diferentes versões para o mesmo fato também são expostas. Tal estratégia enfatiza as limitações e a impossibilidade do relato objetivo. A narradora adverte: “[...] a verdade não existe. Eu possuía apenas fragmentos esparsos e o simples fato de ordená-los já constituía uma ficção. O que quer que eu escrevesse, seria uma fábula” (2011, p.47). Essa escrita consciente de seus limites, em tensão permanente entre a dimensão referencial e ficcional, é uma das características das narrativas de filiação apontadas por Viart. É exatamente por se tratar de uma modalidade textual que caminha pelo desvio, passando pela investigação da anterioridade para alcançar a interioridade, que a presença de lacunas é ainda mais intensa do que em uma autobiografia clássica. A sinuosidade do percurso dessa escrita oblíqua privilegia o surgimento de hipóteses, como afirma Delphine: “Assim, deverei me contentar em escrever rudimentos, fragmentos, hipóteses. A escrita não pode nada. Ela permite, no máximo, fazer perguntas e indagar a memória.” (2011, p.47).

Considerações finais

À imagem da fragmentação da memória, as narradoras apresentam uma autopercepção esfacelada e, diante do sentimento de dispersão do processo de transmissão, necessitam do Outro como mediador. Em *Mort d'un silence* e em *Rien ne s'oppose à la nuit*, as narradoras recorrem à evocação de uma figura parental e à fabulação em busca de si e de uma maior aderência ao mundo. Vale lembrar que, para a psicanálise, a história biográfica e a ficção não são polos opostos.

REFERÊNCIAS

BOULOUQUE, Clémence. *Mort d'un silence*. Paris : Gallimard, 2003.

CARUTH, Cathy. (og) . *Trauma – Explorations in memory*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1995.

_____. *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.

VIGAN, Delphine de. *Jours sans faim*. Paris : J'ai Lu, 2009.

_____. *Rien ne s'oppose à la nuit*. Paris : JC Lattès, 2011.

FREUD, S. *Estudos sobre a Histeria* [1893-1895]. Vol II. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. “Além do Princípio do Prazer”. In: *Obras completas volume 14* [1917/1920]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Considerações sobre o esquecimento, os lapsos de fala, o equívoco, a superstição e o erro. São Paulo: Editora escala, 1988.

HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Haper collins, 1992.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, JB. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PINÇONNAT, Crystel, TREVISAN, Carine (Dir.). *Transmissions et Filiations. Revue des sciences humaines*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, n.301, 2011.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SIMONET-TENANT, Françoise (Dir.). *Le propre de l'écriture de soi*. Paris : Teraèdre, 2007.

VIART, Dominique; MERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Héritage, modernité, mutations. Paris: Bordas, 2009.

A AUTOFIÇÃO DE DOUBROVSKY: “VOICI UN ETRANGE MONSTRE”

Luciana Persice Nogueira*

RESUMO: Referência obrigatória nos estudos sobre o gênero literário da autoficção, a obra de Serge Doubrovsky tem no si mesmo estofo e pretexto para uma pletora de digressões, associações, e filiações, por meio de estratégias escriturais lúdicas e engenhosas que trabalham com a língua e a memória do texto e do leitor. Esse artigo pretende fazer uma discreta homenagem ao autor, que faleceu em março de 2017, e deixa, atrás de si, uma obra colossal, monstruosa.

PALAVRAS-CHAVE: Serge Doubrovsky, autoficção, teoria literária, crítica literária

ABSTRACT: Mandatory reference in the studies on the literary genre of autofiction, the work of Serge Doubrovsky has in one's self stuff and pretext of a plethora of digressions, associations and affiliations, through the means of ludic scriptural strategies and ingenious work with the language, as well as with text's and the reader's memory. This article intends to be a discrete homage to the author, who died in March 2017, and leaves behind his path, a colossal and monstrous work.

KEY-WORDS: Serge Doubrovsky, autofiction, literary theory, literary criticism

Introdução

Serge Doubrovsky (1928-2017), prolífico e polêmico romancista, além de professor e (mais discretamente) tradutor, é, também, respeitadíssimo crítico e teórico da literatura. Sua carreira plural vai de par com sua escritura híbrida, entre ficção, ensaio, autobiografia e psicanálise. Este é o esteio de sua autoficção, tal como a cunhou e desenvolveu, sistematicamente, ao longo dos anos, em sete títulos autoficcionalis (são eles: *Fils*, Galilée, 1977; *Un amour de soi*, Hachette, 1982; *La Vie l'Instant*, Balland, 1984; *Le Livre brisé*, Grasset, 1989; *L'Après-vivre*, Grasset, 1994; *Laissé pour conte*, Grasset, 1999; *Un homme de passage*, Grasset, 2011).

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Seu último título foi também, paradoxalmente, surpreendentemente, o primeiro da série autoficcional: *Le Monstre* (Grasset, 2014), publicação que resulta da iniciativa da pesquisadora Isabelle Grell e de sua equipe do ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes), que realizaram uma obra de monta: reuniram as folhas dispersas (um conjunto de 1696) entre os arquivos pessoais do autor e recompuseam o tapuscrito engavetado. *Le Monstre* fora proposto para publicação na década de sessenta mas, do mesmo modo como ocorrera com Proust (um dos autores que cita e homenageia ao longo de seus romances), não conseguiu apoio nem editor. Grell escreveu um prefácio duplo, onde transcreve partes de uma entrevista com o autor, e explica os procedimentos de composição e compilação, entre outros esclarecimentos ao leitor; e a editora Grasset apostou na publicação desse texto bruto, brutal, hipertrofiado, tal como abandonado pelo autor, apostando na atual tendência da leitura de manuscritos e outros textos originais, decorrentes dos progressos da crítica genética. Eis o último, porém primevo, romance autoficcional de Doubrovsky – cujas páginas ecoam e reverberam nas demais, dos outros romances, publicados e aclamados (embora sempre polêmicos) posteriormente.

“*Voici un étrange monstre*”. Eis a primeira frase deste último-primeiro romance. Trata-se de uma citação de Corneille, autor que inspirou o jovem estudante Serge a defender uma tese doutoral sobre a “dialética do herói” corneliano (que, mais tarde, se tornará um respeitado ensaio: *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard, 1963, citado mais adiante). Enquanto escrevia seu ensaio acadêmico sobre Corneille, sonhava com um romance que, também ele, como Corneille, oscilasse entre tragédia e tragi-comédia. Talvez se possa dizer que o dilema corneliano (opção crucial e cruciante entre duas ações prejudiciais, duas obrigações inevitáveis e paradoxais) – em princípio, inconciliável – tenha sido transplantado por Doubrovsky para o campo (minado) que vivia enquanto professor, escritor e crítico, entre o escrever e o viver.

Talvez as agruras do *Cid*, que se resolvem pela boa graça do rei, esteja no cerne da motivação escritural de Doubrovsky, que buscava, enquanto romancista, uma voz original, e encontra, na tabela de outro ensaísta, sua via de acesso, sua válvula de escape, sua deixa para a consolidação de sua

originalidade (até então, engavetada e monstruosa). A marca escritural original de Doubrovsky é desenvolvida pela boa graça de Philippe Lejeune. Vamos por partes.

Voici un début. Eis um início.

Em seu *Pacte autobiographique* (1975), onde estuda o gênero autobiográfico, Lejeune comenta que não há exemplos de coincidência entre o nome do personagem e o nome do autor, num romance – e não numa autobiografia (LEJEUNE 1983, p.430). Em carta (de 17/10/1977), Doubrovsky explica a Lejeune que a leitura de sua grade tipológica o levara a empenhar-se na tarefa de fazer do romance que estava escrevendo, um exemplo possível do que fora considerado lacunar no quadro. Só nesse momento, surge o neologismo “autoficção”: como resposta ao desafio lançado, menos pelo crítico do que pelo espaço em branco da tabela considerada incompleta.

Esse romance em andamento é a transformação de *Le Monstre* em *Fils* – redução das impublicáveis 1696 a não desprezíveis (em termos de extensão) 450 páginas. Além da redução de volume, Doubrovsky faz outra grande modificação em seu texto: passa do intertexto de Corneille ao de Racine, de *Le Cid* a *Phèdre* (cada romance da série autoficcional parece ser um intenso exercício de intertextualidade: *Fils*, prioritariamente com a obra de Racine, *Un Amour de soi*, com a de Proust, e *Le Livre brisé*, com a de Sartre, por exemplo).

A psicanálise existencial doubrovskyana

Na década de sessenta, Doubrovsky já escrevera dois títulos ficcionais sem grande impacto: *Le Jour S* (1963), coletânea que reúne contos e uma novela, e *La Dispersion* (1969), romance de cunho autobiográfico, mas a inserção da psicanálise como discurso de contraponto ainda não havia sido instalada e desenvolvida. Paralelamente, na crítica literária, desde seu primeiro livro de ensaios, o escritor privilegia o que denomina de “psicanálise existencial”, que define como tributária de um amálgama de trabalhos de Sartre, Merleau-Ponty, Marx, Freud e Hegel (DOUBROVSKY 1963, p.20; sua orientação intelectual inicial tendo sido o existencialismo de tipo sartriano e a Nova Crítica francesa).

Nessa sua “psicanálise existencial”, o crítico privilegia o homem – o autor – enquanto ser definido histórica e culturalmente. Mais especificamente, descobre-se, à leitura de seu livro sobre a Nova Crítica (1966), por exemplo, que Doubrovsky considera que uma obra é uma trama, uma “rede infinita de significações” respectivas ao texto impresso, mediatizada por um “universo imaginário” (DOUBROVSKY 1966, p.101) em cujo centro está um homem definido historicamente, importando-lhe, porém, a existência imaginária do homem, e não sua biografia; e, sobremaneira, interessa-lhe o resultado de sua linguagem, que alinhava, na obra, o seu universo imaginário numa infinitude de significações (*ibidem, passim*).¹ Assim, o autor, tal como estudado pelo crítico Doubrovsky, é um homem definido por sua linguagem: homem disseminado pelo texto marcadamente através de suas repetições e composições semânticas.

Por outro lado, esse homem também está no centro da obra, numa versão hermenêutica do entendimento do texto: “Convergência, caráter sintético, obsessão central definindo uma realidade pessoal, motivos-chave, articulações: [essas são] as palavras de ordem da nova crítica” (*ibidem, p.68*).

Esses dois vetores – a psicanálise existencial e a identificação de padrões de repetição semântica – serão usados por Doubrovsky, portanto, em suas análises críticas, mas também em seu trabalho ficcional: é o que ele faz durante quase uma década ao escrever *Le Monstre*, num fluxo contínuo do que ele chama de “escritura para o inconsciente” (DOUBROVSKY 1980, p.195). Essa escritura original será desenvolvida de maneira expressa e deliberada, assentada sobre princípios de ordem estética e formal definidos, recorrentes, e explicitados pelo próprio autor em vários paratextos – mecanismo que se repete nos romances autoficcionais subsequentes: remissões e espelhismos observáveis a partir de um trecho central (físico mesmo, literalmente no meio do livro) que gera um “antes” e um “depois” de um evento considerado como

¹ Eis um trecho eloquente do que acaba de ser resumido: “A obra é tão somente esse entrelaçamento de significações infinitas que nós percebemos no objeto material, que é o texto impresso (...) O universo imaginário da obra não é uma entidade substancial (...) ele mediatiza, por toda uma série de revezamentos e transmissões [*relais*] complexos e hierarquizados que formam a organicidade própria à obra, a existência concreta de um homem. Não se nega ou trai a especificidade do imaginário ao se descobrir, na sua trama, os fios evidentes ou ocultos que o ligam a um estar-no-mundo-histórico; ao contrário, é reconhecer-lhe a totalidade do sentido.” (DOUBROVSKY 1966, p.101-102). A importância dessa noção de “fios” está detalhada em NOGUEIRA 1997. Essa e as demais traduções livres são minhas. Qualquer destaque gráfico será do texto original.

traumático e norteador da trama, mais de uma vez materializado numa sessão de psicanálise – onde se enfrentam protagonista e terapeuta (por vezes considerado como um rival pelo personagem Serge, na primazia e no direito à interpretação dos sonhos e dos fatos), ilusão e verdade.² Essa mesma estrutura se repete no romance seguinte, *Un Amour de soi* (1982), por exemplo.

Esse centro separa o “antes” e o “depois” do enfrentamento, cujo valor simbólico e mítico se devem à importância da psicanálise na autoficção doubrovskyana. Talvez se possa dizer que o autor passa da “psicanálise existencial” à “psicanálise presencial”, em que a inclusão na trama da figura-personagem do terapeuta permite ao autor-narrador-protagonista-ensaísta um desdobramento suplementar. Pois o texto de Doubrovsky mescla ficção, autobiografia, ensaio e psicanálise, num hibridismo inextricável assentado sobre a articulação de partes do texto, diálogos e reflexões que tem por fuso sessões terapêuticas. Esse é um dos elementos característicos recorrentes do romance autoficcional de Serge Doubrovsky.

Aliás, o neologismo “autoficção”, que criou tanto escola quanto alvoroço, surge justamente na contracapa de *Fils*, em que o autor explica ao leitor a sua empreitada:

Autobiografia? Não. Esse é um privilégio reservado aos grandes desse mundo, no crepúsculo da vida, e num belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais, por assim dizer, *autoficção*, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sensatez/sabedoria [*sagesse*] e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios/filiações [*fils*] de aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. Ou então, autofricção (DOUBROVSKY 1977, s/p).

Doubrovsky explica ao leitor sua intenção, decodifica sua estratégia e revela que seu livro deve ser lido *comme il faut*: como um exercício lúdico onde

² Numa de suas análises de *Fils* – em que aborda sua concepção pessoal da autoficção –, Doubrovsky chama a atenção para a ordenação das partes (do corpo) do texto: “Eu. Isso [*Ça*] faz (...) surgir, na seção mediana e central *Fils* (...) o face a face terapêutico, enquanto local do desfecho, do desenlace, e do desnudamento, ou seja, como local do verdadeiro. As seis partes da narrativa (...) se distribuem (...) segundo uma estrutura tripartida : o antes da verdade, (o vivido pré-analítico); o campo de batalha do verdadeiro (a sessão de análise); o pós-verdade (o vivido pós-analítico) [Essa seção...] adquire valor simbólico (escritura dos efeitos da análise) e até mesmo uma dimensão mítica (sequência vida-morte-ressurreição).” (DOUBROVSKY 1988, p. 67-68). Esse esqueleto estrutural, que ocorre também em outros romances, serve de molde contenedor à sua escritura aparentemente desenfreada.

estão semeados fios/filiações de sentidos por meio de fios/filiações de efeitos sonoros e gráficos do texto. Autor que, portanto, se recusa decididamente a morrer – ao escrever uma narrativa que é, essencialmente, autobiográfica (onde sua presença, é, afinal, incontornável), e ao fornecer uma chave de leitura ao seu público (impondo sua marca enquanto teórico e crítico ao texto ficcional que ele mesmo engendrou).

Em seguida, nessa explicação da regra do jogo escritural, o autor dá ênfase à ideia de fazer do uso da linguagem uma aventura – em clara referência a Jean Ricardou e à sua “aventura de uma escritura / escritura de uma aventura” ao falar do romance (em *Pour une théorie du Nouveau roman*, 1971). A autoficção apresenta-se, portanto, igualmente, como uma elaboração fundamentalmente intertextual e metatextual, e as remissões a outros textos (ficcionais ou ensaísticos) passam a integrar a estratégia da escritura, assim como deverão constituir um dos motores da leitura.

Assim, ao menos em parte, a leitura *comme il faut* do texto implica em solicitar a enciclopédia de conhecimentos do leitor. Mais que isso: para que o jogo se faça, o leitor deve estar atento para o fato de que texto rompe com o senso comum e com a sintaxe habitual, buscando tempos, compassos, ritmos, sonoridades e evocações potenciais, possíveis, virtuais, inusitados, surpreendentes, no contato entre o texto, sua musicalidade e sua materialidade (“autofricção”). O leitor também deve estar atento para as referências e remissões internas, o que coloca em jogo, igualmente, as memórias do texto e do leitor, para que o humor e a (re)descoberta se produzam.

A escritura consonântica de Doubrovsky

Essa aventura é, porém, “contraditória” e “estranha”, pois trata-se da empreitada de um “sujeito (pessoal) de se buscar, em sua essência, através de uma linguagem (forçosamente impessoal)” (como explica no próprio corpo do romance: DOUBROVSKY 1977, p.51). Esse hiato compõe o espaço onde opera o que Doubrovsky denomina, em sua primeira autocrítica a *Fils* de “escritura consonântica”. No artigo “L’initiative aux maux: écrire sa psychanalyse” (1980, literalmente “a iniciativa dos males, escrever a própria

psicanálise”, em jogo fonético com a “*initiative aux mots*” – a “iniciativa das palavras” preconizada por Mallarmé, em “Quant au livre”, *Divagations*, 1897), o autor avisa que não faz uma “escritura do inconsciente”, mas uma “escritura consonântica” (DOUBROVSKY 1980, p.194) elaborada sobre propriedades fonéticas, onde homofonias, aliteraões e assonâncias geram criatividade e produtividade no campo semântico. É como se as propriedades fonéticas induzissem, por contágio, à própria geração dos campos semânticos. E esse processo criativo, segundo ele, é o resultado de um

desejo vivo intenso, constante (...) recompensado por um prazer muito intenso quando ocorria uma descoberta imprevista (...) uma escritura fundada em jogos de som e de sentido depende inteiramente do caráter aleatório dos encontros linguísticos. Ressalto o afeto [no sentido psicanalítico] do escritor, provocando, em troca, uma forte reação afetiva no leitor. (DOUBROVSKY 1980, p.181)

O autor ambiciona, portanto, uma comunicação direta com a afetividade e os impulsos afetivos de seu leitor, não restringindo sua escritura a um jogo intelectual ou cerebral, que vise apenas uma leitura culta. Não se trata, então, de uma “escritura do inconsciente”, de tipo automático, ou “sobre o inconsciente”, de algumas abordagens psicanalíticas. É, segundo o autor, uma “escritura para o inconsciente” (*ibidem*, p.196), de um inconsciente para outro.

A propósito de seu próprio desejo, do motor de sua escritura (aspecto que costuma analisar nos escritores que analisa, enquanto crítico), revela a importância do prazer diante das descobertas fortuitas de duplicidades e ambiguidades no jogo entre sentido e som, na “lógica da consonância” (*ibidem*, p.191).

Talvez seja esse o principal elemento que distinga a autoficção dubrovskiana das demais. Sim, pois ele fez escola, e não são poucos os escritores contemporâneos que enveradam pelo “novo gênero”, ou outros (sub-)gêneros que lhe são derivados: alloficção, autobiograficção, autofracção etc, na tentativa, por parte de escritores e estudiosos, de dar conta da diversidade de focos e focalizações presentes na exuberante escritura autobiográfica contemporânea. Mas nem todos os textos ditos autoficcionais possuem, como componente central, o trabalho com a língua, a linguagem e o discurso.

A “escritura consonântica” será apenas parte da estratégia discursiva doubrovskyana: o autor acopla, ao jogo sistemático e complexo de sons e sentidos, o que denomina de “discurso quebrado”.

Em seu segundo romance autoficcional, Serge Doubrovsky fornece ao seu leitor uma segunda chave de leitura: na apresentação de *Un Amour de soi* (1982) o escritor cunha um novo conceito, ou um conceito complementar, relativo à autoficção: o “discurso quebrado”:

Hoje, o enfrentamento de um homem e uma mulher (...) não é mais a voluptuosa invenção do Outro (...) A arte do não-amar exige sua linguagem crua e cruel. Civilização decomposta, discurso quebrado (...) ao ceder a iniciativa ao jogo inopinado das palavras, às derrapagens dos sons e dos sentidos, a infelicidade de viver se transmuta pouco a pouco em alegria de escrever. Essa história trágica, assim distanciada, se torna uma história engraçada. (DOUBROVSKY 1982, s/p)

O jogo sistemático e complexo de sons e sentidos pretende ser, portanto, “inopinado”, surpreendente, e, da comicidade produzida, gera-se a distância – tão característica, justamente, das comédias – que leva à capacidade de superação da tragédia ou do drama vivido pelos personagens, ao olhar crítico e jocoso por parte do leitor, e a uma assimilação entre a decomposição da trama (ou “civilização”) e a do discurso que a celebra.

O discurso quebrado da autoficção de S. Doubrovsky

No intuito de reforçar a afinidade entre a história e o discurso, então, o texto de Doubrovsky apresenta-se “quebrado”, fragmentado, pleno de falhas e repleto de vazios: ele é poroso, friável, esfacelado. Evolui na irregularidade lacunar de seu caráter telegráfico, e instaura uma lógica de descontinuidade³, imprevisível, que dificulta o fluxo da leitura, tornando-a tensa e alerta às supressões de pontuação e articuladores, tendo por balizas apenas a formação

³ Em seu estudo sobre o estilo de La Bruyère, Doubrovsky havia identificado o que chamou de “sintaxe do descontinuo”, pela qual o autor desestrutura o discurso clássico (DOUBROVSKY 1980, p.59). Esse estudo data, originalmente, de 1970, em artigo publicado na revista *Poétique*, t.II, p.197, e explica que, em La Bruyère, “a linguagem se sabe e se proclama artifício” (*apud* Jules Brody, La Bruyère: le style d’un moraliste, *Cahiers de l’AIEF*, v.30, n°1, 1978, p.139-153). Acredito que essa identificação e elogio da sintaxe descontinua esteja na base da elaboração de seu próprio “discurso quebrado” – ou seja, Doubrovsky analisa em La Bruyère o que pratica em sua escritura de *Le Monstre*.

de parágrafos e a divisão em capítulos. É como se o autor transcrevesse um discurso oral artificioso: as alterações gráficas (uso de itálico, caixa alta, e espaçamentos inortodoxos entre palavras, por exemplo) chamam atenção para as conexões implícitas entre os segmentos textuais, convidando a um mergulho empático no que (não) é dito, por meio de apelos visuais, fazendo da própria ocupação da perigrafia da página escrita um campo suplementar de produção de sentidos, potencializando os artifícios linguagísticos.

Um exemplo desse esfacelamento discursivo pode ser encontrado no seguinte trecho, escolhido entre tantos outros por conta do tema, abordado a seguir, da memória:

dix ans tout juste dix ans déjà c'était en 1960 tiré brusquement en
arrière je change d'époque je coule à pic vagues fantômes une dizaine perdus
dans la vaste salle cherche en vain son simulacre depuis cinq ans
débarqué en Amérique moi je croyais encore à tout dur comme fer à la dialectique
à Sartre à ça où était-elle je tâtonne dans ma mémoire poreuse je m'évapore
(*ibidem*, p.15-16)

[tradução aproximada :] dez anos só dez anos foi em 1960 içado para trás mudo de
época afundo submerjo vagos fantasmas uma dúzia perdidos na vasta sala busco em
vão seu simulacro desde então desembarcado na América eu ainda acreditava no pão
pão queijo queijo na dialética em Sartre nIsso onde ela está tateio na minha memória
porosa me evaporo

O texto consonântico e quebrado de Serge Doubrovsky é, justamente, “poroso”, como a “memória” que pretende expressar, refletir, esponja que ora apaga as imagens, ora as absorve, precisamente pelos poros, e inflaciona a malha do texto e se infiltra pelo não-dito, pelo sugerido, pelo apelo dos sons e sentidos que permanecem “vagos” ou imprecisos, cabendo ao leitor completar as lacunas, decidir o tom, resolver o modo (interrogativo ou afirmativo), recombina os fatos e tentar descobrir o fio cronológico da história. Pois são muitos os fios, muitos os tempos, muitas as memórias embrenhadas nessa trama. E elas se ameaham entre as lacunas, os espaçamentos irregulares, as variações da forma. Na dialética vazio-pleno, o leitor deve realizar os nexos entre os diversos níveis de registro de memória, e construir, junto com o autor, a imagem do protagonista, esse ser que se multiplica pelo texto, proliferando-se, exaltando-se, e ressoando em eco a si

mesmo, por meio da instauração de um mimetismo estrutural entre história, estória, discurso e linguagem – trabalho multifacetado desse autor, também ele, plural, acumulando e alternando, na vida e no trabalho, as tarefas de escritor, crítico, teórico, professor e tradutor.

No corpo do texto desse segundo romance autoficcional, Doubrovsky afirma: “Escrevo o meu romance. Não uma autobiografia (...) sou um ser fictício. Escrevo minha autoficção (...) Desde que transformo minha vida em frases, me acho interessante (...) Minha vida fracassada será um sucesso literário” (*ibidem*, p.90-91). A autoficção, portanto, transforma o “si mesmo” em espetáculo, a partir dessa múltipla projeção de si, no texto, enquanto autor, narrador e protagonista.

Esse espetáculo é, inicialmente, o do agenciamento de uma série de distintos, mas complementares, registros de memória: o autor (con)funde a memória biográfica com a memória do narrador (e protagonista) e a memória da obra (em remissões a outros livros escritos anteriormente), além da memória de obras de outros autores (pois Doubrovsky faz constantes alusões a cânones da literatura francesa – matéria de seu trabalho enquanto ensaísta e como professor, em citações que semeia de maneira ora mais ora menos explícita, em intrincados diálogos intertextuais).

O espetáculo é também, segundo o próprio autor, “interessante”: a autoficção de Serge Doubrovsky será um sistemático (para não dizer compulsivo) exercício narcísico que vai se declinar, a um só tempo, na pluralidade de suas presenças no texto (enquanto autor, narrador e personagem), no hibridismo de gêneros (que se alternam ou amalgamam), e no próprio trabalho lúdico e engenhoso com a língua, fazendo do dito espetáculo um verdadeiro agenciamento de pluralidades superpostas – e sua detecção tida pelo autor como elemento atraente para seu público leitor.

Esse trabalho “espetacular” feito com a língua (que se acopla aos efeitos gráficos e visuais da página escrita) correspondem a uma espécie de perturbação sonora, num texto cheio de aliterações e chistes, que o autor diz produzir a esmo, ao “prazer do encontro” de jogos de palavras, que animam e direcionam o movimento da autocontemplação diante do “espelho analítico”. Espetáculo e espéculo se alimentam mutuamente.

A autoficção [se instala na] imagem de si no espelho analítico, a “biografia” que aciona o processo da cura é a “ficção” que se lerá pouco a pouco como a história de sua vida “. A “verdade”, aqui, não poderia ser uma cópia exata, claro. O sentido de uma vida não está num lugar, não existe. Não está por ser descoberto, mas por ser inventado, não em seus detalhes, mas em seus rastros: ele está por *ser construído*. (DOUBROVSKY 1988, p.77)

A autoficção é essa construção por vir, que o leitor, informado de tantas distintas memórias, compõe a partir dos fragmentos, traços e rastros que o escritor deixa atrás e ao redor de si. Composição feita também a partir desse espelho estendido pelo processo analítico, em que Serge se desdobra mais uma vez, (des)velando-se entre ficção e biografia, fazendo da linguagem um véu (por confundir ficção e biografia), e fazendo desse véu, justamente, algo mais interessante do que a identificação do que é fictício e do que é verdadeiro no texto. A autoficção é como um espetáculo de imagens de si, refratadas em diversos espelhos espalhados pelo texto, afastando o olhar leitor da imagem “real” ou “verdadeira” do autor, e levando-o a fixar-se do inconstante movimento dos reflexos e reflexões acerca de si.

A autoficção, por fim, ao constituir um discurso que se quer mimético com relação ao tempo atual (a “civilização decomposta” dos dias de hoje de que fala Doubrovsky na apresentação de *Un Amour de soi*) será construída também como busca de colocar em prática preceitos de dois dos escritores-ensaístas mais importantes na formação da estética doubrovskyana. Em *Parcours critique*, livro de ensaios que publica enquanto escreve *Un Amour de soi*, Doubrovsky lembra que

"Todo escritor tem que fazer a própria língua", dizia Proust (...) Só se pode fazer a própria língua a partir de uma língua comum, a diferença [estando n] a « direção pessoal da frase », para retomar a expressão de Mallarmé, que só se pode inscrever e se instituir pela organização de um sistema de desvios [*écarts*]. (DOUBROVSKY 1980, p.196)

Esses desvios ou discrepâncias pessoais, que permitem a criação de uma “língua própria”, uma marca autoral singular e original – valor considerado positivo e buscado por Proust, Mallarmé e Doubrovsky, entre tantos outros – se manifestarão, na escritura autoficcional, como essa qualidade mimética de um autor que busca a expressão de um tempo desavido por meio de um texto

esfrangalhado, assim como pelo caráter camaleônico desse escritor que se multiplica no texto, se desdobra e se prolifera, insistente, repetitivo e tautológico, em construções arquitetadas e calculadas, calcadas em simetrias (entre as partes do livro), chistes e sonoridades inventivas, gerando não somente um auto-espelhamento sistemático, como também um persistente efeito de eco – ao texto e a si mesmo.

O texto autoficcional, sendo um exame narcísico de si sob vários ângulos ou espelhos, leva o leitor que passa de um livro a outro no decorrer da obra e seus tomos, a uma sensação de *déjà vu*, de *déjà lu*, e à identificação de um efeito de eco inter e intratextual. O exercício de expressão narcísica e redundante encarna, propositalmente, ditames de Proust e de Mallarmé, elaborando uma obra sobre si, vários “sis”, oscilando entre tragédia e tragi-comédia, como Corneille, equilibrando-se, precariamente, entre passagens de Corneille a Racine, a Sartre e a tantos outros, num concerto polifônico e multivocal polêmico, mas, sem sombra de dúvida, original.

Concluindo

Em entrevista concedida ao jornal *Télérama*, quando da edição de *Le Monstre*, Doubrovsky reflete sobre essa primeira tentativa de escrever algo original e pessoal, e confessa não entender o que fez que buscasse uma nova forma de prosa, ao invés de buscar expressões mais tipicamente poéticas, ou simplesmente consolidadas:

Jamais pretendi dar uma fórmula a ser seguida por outros escritores, nem busquei ter discípulos. Por que a morte de minha mãe produziu um texto como *Le Monstre* e não poesia lírica ou romance? Mistério. E, ao definir a autoficção, apenas tentei compreender o que eu mesmo estava fazendo. A imensa surpresa que tive, desde o início do século XXI, foi de ver a palavra e a prática se espalhar em todas as línguas. No Brasil, na África, no Irã... em todo lugar. (CROM 2014, s/p)

Je n'ai jamais prétendu donner une formule à suivre pour d'autres écrivains, ni cherché à avoir des disciples. Pourquoi la mort de ma mère a-t-elle produit un texte comme *Le Monstre* et pas de la poésie lyrique ou du roman? Cela reste un mystère. Et en définissant l'autofiction, j'ai juste essayé de comprendre, moi, ce que je faisais. L'immense surprise que j'ai eue, depuis le début du XXI^e siècle, c'est de voir le mot et la pratique se répandre dans toutes les langues. Au Brésil, en Afrique, en Iran... partout.

Embora sem a intenção de fazê-lo, Doubrovsky deu origem a todo um gênero que, hoje, é extremamente popular e se declina de diversas formas, sob diferentes facetas e denominações, que geram tantos outros neologismos: alloficção, autobiograficção, autofracção... Os ecos de seu conserto de simetrias assonantes se ouvem, transmutados e reformulados, “no Brasil, na África, no Irã, em todo lugar”. Sua inovação entre a prosa e a poesia, o clássico e o inaudito, atraem, sobretudo, jovens escritores que percebem, na autoficção, um meio contemporâneo, flexível, e, justamente, poético, de autoexpressão.

Serge Doubrovsky, portanto, apadrinhou muitas das tendências díspares e diversas que hoje se abrigam sob a vasta denominação de “autoficção”. O autor de *Fils*, assim, criou várias levas de filiações, algumas gerações de comentadores, entre admiradores e detratores, e um monstruoso legado tanto na obra ficcional quanto crítica. *Voici un auteur*, eis um autor.

A riqueza e interesse dessas produções, de e sobre Serge Doubrovsky, permitiu-me, em 1997, há exatos vinte anos, escrever uma dissertação de mestrado sobre um de seus romances autoficcionais, *Un Amour de soi*, e seus espelhismos com a obra de Proust (entre outros), “Dimensões intertextuais em *Un Amour de Soi*: Em Busca Do Leitor Perverso”.

Serge Doubrovsky faleceu em março de 2017. Aproveito, assim, a oportunidade desse Congresso e dessa publicação para registrar meu sentimento de gratidão pelo prazer e deslumbramento que tive ao ler, descobrir, interpretar e escrever sobre sua obra (ficcional e crítica), e observar, além do escritor, professor, tradutor, crítico literário e teórico da literatura, o grande leitor que foi Serge Doubrovsky.

Aproveito, também, para agradecer ao meu Orientador, o Professor Doutor Edson Rosa da Silva (Professor Titular da UFRJ), pelo apoio e generosidade ao longo dessa primeira empreitada acadêmica.

Voici un monstre, eis um fio interminável, eis um ciclo infindável de parcerias, espelhismos, citações e homenagens, numa trajetória que ainda mal começou (escrever sobre a autoficção acabou levando a escrever, também, um pouco, sobre si).

REFERENCIAS:

CROM, Nathalie. Serge Doubrovsky: “L'autofiction existait avant moi. Simplement, je lui ai donné un nom”. <http://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-l-autofiction-existait-avant-moi-simplement-je-lui-ai-donne-un-nom,116115.php>

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.

-----. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard, 1963.

-----. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

-----. *Parcours critique*. Paris: Galilée, 1980.

-----. *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1966.

-----. *Un Amour de soi*. Paris: Hachette, 1990 (1982).

GRELL, Isabelle et alii. *Serge Doubrovsky: comment le monstre devint fils*. <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com> [2014].

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique (bis), *Poétique* n°56, Paris, Seuil, 1983, p.416-434.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: obra em si bemol, *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC*, p.6150-6158, 2016.

-----. Autoficção e estrutura especular em *Un amour de soi*. *Estudos Neolatinos* (UFRJ), Rio de Janeiro, n°2, p.193-201, 1997.

-----. *Dimensões intertextuais em Un Amour de Soi: Em Busca Do Leitor Perverso* (Dissertação de Mestrado), 1997, 106fls; disponível em <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/lucianapersicemestrado.pdf>

-----. O “discurso quebrado” de Serge Doubrovsky: escritura como instalação? *Matraga* (UERJ), Rio de Janeiro, vol.22, n°37, p.64-78, 2015.

-----. O palimpsesto proustiano em *Un amour de soi* de Serge Doubrovsky. *Revista Interfaces* (UFRJ), Rio de Janeiro, n°5, p.81-95, 1998.

-----. Serge Doubrovsky e sua “reescritura” da *Recherche*: o romancista à luz da própria crítica, *Revista Palimpsesto* (UERJ), n°20, pg.66-81, 2015.

ESCRITA E REESCRITA DE RICARDO LÍSIAS: RECONFIGURAÇÕES DO EU E DO OUTRO PERCEBIDOS NO TABULEIRO DE XADREZ

Pedro Armando de Almeida Magalhães¹

RESUMO: Partindo-se de questionamentos historiográficos como o de Hal Foster ou de reflexões sobre escritas de si desenvolvidas por Diana Klinger, procura-se analisar dois romances do escritor Ricardo Lísias: *O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013). Lísias encontra na escrita de si formas de expressar o luto face ao suicídio de amigo querido ou efetivar a vendeta diante da traição despuída de sua mulher. O livro *Divórcio* tem grande repercussão não só pela vinculação íntima à realidade dos fatos, mas também por consubstanciar uma performance de autor: Lísias se escreve a partir do suposto diário da ex-esposa. *O céu dos suicidas* é uma narrativa que propõe nova camada de sentido à indignação pela perda de ente querido que se matou.

PALAVRAS-CHAVE: Escritas de si; Romance brasileiro; Performance

ABSTRACT: Starting from historiographical questions such as Hal Foster's or reflections on self-writing developed by Diana Klinger, I intend to analyze two novels of the writer Ricardo Lísias: *The Suicide's Heaven* (2012) and *Divorce* (2013). Lísias finds in his writing ways of expressing mourning for the suicide of a dear friend, or of accomplishing the vendetta against his wife's shameless betrayal. The novel *Divorce* has great repercussion not only for the intimate connection to the reality of the facts, but also for representing a performance of its author: Lísias writes himself inspired by the supposed diary of his ex-wife. *The Suicide's Heaven* is a narrative that proposes a new layer of meaning to the indignation for the loss of the loved one who committed suicide.

KEYWORDS: Self-writing; Brazilian Novel; Performance

Crio histórias sobretudo porque sou muito solitário. Depois, escrever é a melhor forma de autoconhecimento que encontrei até hoje. Fui psicanalisado por algum tempo, o que me ajudou um pouco. Mesmo assim, é a literatura que diminui o peso da minha solidão. (Lísias, 2015, p. 121)

Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire. [...] Car aussi ce sont ici mes humeurs et opinions : Je les donne, pour ce qui est en ma créance, non pour ce qui est à croire. Je ne vise ici qu'à découvrir moi-même, qui serai par aventure autre demain, si nouvel apprentissage me

¹ Prof. Adjunto, Setor de Francês, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro-UERJ. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Letras Neolatinas (UFRJ).

change. Je n'ai point l'autorité d'être cru, ni ne le désire, me sentant trop mal instruit pour instruire autrui. (Montaigne, 2002, p. 264)²

À guisa de introdução

Michel de Montaigne escreve seus famosos *Ensaio*s em período conturbado, extremamente turbulento da história da França. Com efeito, se durante a primeira metade do século XVI houve um desabrochar para um modo de vida mais confortável, mais elegante, e uma revolução cultural que marca uma ruptura com o passado medieval, a segunda metade do século XVI constitui uma época das trevas, sangrenta, de medo, de incertezas. Conflitos violentos entre católicos e protestantes, perseguições religiosas, intolerância sob suas mais diversas formas. Atualmente parece que vivemos época equivalente. Pode-se afirmar que o tempo da invenção de Gutemberg não é tão diferente, em suas características mais gerais e guardadas as devidas proporções e peculiaridades, do tempo das inovações promovidas por Bill Gates e Steve Jobs. A uma grande revolução na comunicação e hábitos responde a expansão do extremismo religioso e político; uma recusa do novo diferente por temor de perder a estabilidade. Vivendo na fase obscura do Renascimento francês, refugiando-se num “bunker” introspectivo, talvez para fugir do testemunho das atrocidades, Montaigne parece inaugurar uma nova fase na linhagem de pensadores e escritores da subjetividade, que vai de Rousseau a Houellebecq, passando por Baudelaire, Huysmans, Proust, Céline, Sartre, para só citar alguns nomes franceses.

No caso brasileiro, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector são alguns dos romancistas que trabalhariam intensamente com a complexidade interna do sujeito. Machado e seu personagem Aires ambíguo (*Esaú e Jacó*; *Memorial de Aires*); Graciliano e suas memórias na prisão (*Memórias do cárcere*); Rosa e seu Riobaldo das entranhas, fáustico (*Grande sertão: veredas*); Clarice, de *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Um sopro de vida* (1978). Recentemente as “escritas de si” ganharam especial

² Tradução: “Só falo dos outros para melhor falar de mim. [...] Pois bem, aqui estão meus humores e opiniões: escrevo-os por serem aquilo em que creio, não por serem aquilo em que se deva crer. Aqui só tenciono descobrir a mim mesmo, que amanhã porventura será outro se nova aprendizagem me mudar. Não tenho nenhuma autoridade para que creiam em mim, nem o desejo, sentindo-me muito mal instruído para instruir os outros.” (Montaigne, 2010, p.88-89)

relevância e complexidade na literatura mundial. Reação face à instabilidade do tempo, como seria o caso de Montaigne? Um ser que ousa se escrever, se reescrever como eu, e se interroga continuamente sobre sua existência, é um ser que necessariamente estaria reagindo às grandes turbulências contínuas? Ser fragmentado, ser mutável, ser fantasioso, ser em construção, ser teatral? Que facetas o ser produz, mesmo que imaginárias? Que falhas o ser ressalta, cria, atenua ou apaga? Que interstícios do ser revelam o fogo sagrado da existência? Que fagulhas são essas que o ser produz? Que metamorfoses o ser efetiva?

No caso contemporâneo, percebe-se assim que não há nenhuma pretensão ao estabelecimento de uma “verdade”, ou de uma “verdade” una. Não se busca fazer distinção entre escritor, narrador e personagem de forma clara e inequívoca, pois o sonho de objetividade total, imparcialidade radical e não projeção de fantasmas subjetivos caiu por terra. A psicanálise e filosofia da ciência contribuíram para relativizar o espaço do indivíduo no mundo, ser de fluxos e descontinuidades, posicionamentos e reposicionamentos, ser constituído de ficções que não necessariamente são inverdades.

Para ilustrar a questão valendo-se de exemplo contemporâneo, pode-se citar Michel Houellebecq. Escritor francês, soube construir seu mito pessoal. Sarcástico, obsessivo, repetitivo, espirituoso, irônico, icônico, crítico contundente da atualidade, ele se reinventa a cada romance, brincando com a subjetividade de seus avatares, protagonistas diferentes, mas sempre com certo amargor cínico, na maior parte das vezes obcecados por sexo, arte, ciência ou questões contemporâneas de grande relevo (marketing, religião, política, etc.). A questão da exploração da subjetividade tem realmente grande importância em Houellebecq,

J'étais un auteur débutant dans le domaine de l'autobiographie, à vrai dire je n'étais même pas un auteur du tout, c'est sans doute ce qui explique que je ne me sois jamais rendu compte, au cours de ces journées, que c'était le simple fait d'écrire, en me donnant l'illusion d'un contrôle sur les événements, qui m'empêchait de sombrer dans des états justifiables de ce que les psychiatres, dans leur jargon charmant, appellent des traitements lourds. (Houellebecq, 2005, p. 384)³

³ Tradução minha: “Era um autor iniciante no campo da autobiografia; na verdade, eu não era efetivamente um autor, o que explica talvez que eu nunca tenha me dado conta, ao longo desses dias, que era justamente o fato de escrever,

E vale destacar três de seus romances, que constituem exercícios distintos de “divisão do eu” através de personagens: *Les particules élémentaires*, com a oposição entre dois irmãos, cada um com sua mania preferida (ciência / sexo); *La possibilité d’une île*, com a alternância entre as memórias do personagem humorista e o diário de alguns de seus clones num futuro de ficção científica; *La carte et le territoire*, com o surgimento do personagem secundário em terceira pessoa de “Michel Houellebecq”, assassinado em dado momento.

De certa forma, no Brasil, Ricardo Lísias se aproxima bastante de Houellebecq. Também ele é obcecado subjetivamente por determinadas questões, explicitando-as em seus textos: no caso de Lísias, o jogo de xadrez, coleção de selos, a loucura, as artes plásticas... Como em Houellebecq, o eu se reformula através de seus avatares. Mas diferentemente do autor francês, frequentemente Lísias não se dá ao trabalho de criar protagonistas distintos diferentes, com nomes diferentes, alter egos que ajudam a construir um “mito escrevente”, mas se posiciona como um narrador personagem na primeira pessoa que mescla intencionalmente fatos reais autobiográficos com o que seria ficção, em obras que dialogam entre si, nas quais as repetições formais reforçam a humanidade profunda do mito do escritor em construção.

Em 2015 Lísias publica coletânea de contos que apresenta um leque bastante variado de seus temas prediletos, assim como fornece amostras ilustrativas de seus princípios estéticos: *Concentração e outros*. No conto intitulado “Autoficção”, o único realmente inédito da coletânea, Lísias se aproxima bastante do Houellebecq de *La carte et le territoire*. Como acontece com Houellebecq em *La carte et le territoire*, Lísias é neste conto em especial personagem na terceira pessoa do singular, associado ao universo das artes plásticas, escritor famoso entrevistado no exílio.

Com fama de rabugento e arrogante, Lísias desapareceu logo após o escândalo. Depois de longa investigação, a reportagem conseguiu localizá-lo vivendo em um subúrbio elegante de Berna, capital da Suíça. Contra todas as expectativas, ele mesmo atendeu a ligação e, com voz pausada e tranquila, aceitou receber a reportagem para uma

ao me dar a ilusão de um controle sobre os acontecimentos, o que me impedia de sucumbir às condições físicas que justificariam aquilo que os psiquiatras, valendo-se de seu belo jargão, chamam de tratamento pesado.”

conversa na casa que comprou para viver com dois gatos e as quatro obras que acabaram não sendo vendidas na famosa e controvertida exposição do ano passado. (Lísias, 2015, p. 80)

Como em Houellebecq, a moradia de Lísias, tal qual a habitação do escritor francês na Irlanda, é despojada. E o sexo aqui ganha certo destaque, ao final.

A série “Fisiologias”, presente na coletânea, também é particularmente interessante, por pretender compreender variações de um eu narrador, sempre o mesmo, mas também sempre diferente.

São sete as “Fisiologias”: “Fisiologia da memória”, “Fisiologia do medo”, “Fisiologia da dor”, “Fisiologia da solidão”, “Fisiologia da amizade”, “Fisiologia da infância” e “Fisiologia da família”. Nas três fisiologias iniciais o suicídio de André ocupa lugar de destaque, principalmente no conto “Fisiologia do medo”. Trata-se, aparentemente, do mesmíssimo André do romance *O céu dos suicidas*. A “Fisiologia do medo” traduz de forma extremamente condensada a sensação de pavor associada ao suicídio do amigo. Toda a angústia louca de André é muito bem retratada pelo narrador. A impotência diante de tal angústia gera um medo lancinante.

O medo que senti quando o André começou a quebrar o meu apartamento e sobretudo depois que ele foi embora era indefinido e bem pouco apreensível. Eu não sabia muito bem porque temia tanto, embora não tivesse a menor dúvida de que era por causa de algo relacionado a ele. Considerei muita coisa (preciso ser justo), inclusive a possibilidade de ele se matar. Mas não consegui concluir que era isto que me assustava tanto. Mais três ou quatro dias cheios de medo e me ligaram avisando que a polícia havia acabado de encontrar o corpo enforcado do André.

A palavra enforcado. O André estava muito gordo e quando não consigo me livrar da imagem dele enforcado sinto uma enorme vontade de chorar. A imagem do corpo gordo do André enforcado me aterroriza. (Lísias, 2015, p. 105-106)

Ler a série de contos intitulada “Fisiologias” é uma boa introdução às metamorfoses dos eus criados por Lísias. Presente nos três primeiros contos, André desaparece curiosamente a partir do quarto, justamente na “Fisiologia da solidão”. E sequer é citado, o que é espantoso, surpreendente, na “Fisiologia da amizade”. Como se André jamais tivesse existido como amigo.

Em “Fisiologia da solidão” o narrador alter ego de Lísias discorre sobre técnica literária apontando influências (Beckett, Joyce e literatura latino-

americana contemporânea). Mas o narrador não descreve com minúcias sua técnica, preferindo antes nomear influências e falar em linhas gerais sobre o processo de escrita.

Em suas “Fisiologias”, os eus de Lísias podem ter sexualidades distintas, histórias familiares distintas. Os eus de Lísias extrapolam o espaço narrativo, com suas vísceras imaginárias comunicantes.

Fama de Ricardo Lísias; objetivos do presente estudo

Mas que lugar ocuparia Lísias no cenário brasileiro contemporâneo?

No Brasil, Ricardo Lísias vem ganhando notoriedade nos últimos anos, como um escritor da “nova” geração, que compreende ainda Adriana Lisboa, Bernardo Carvalho, Daniel Galera, entre muitos outros. Já tem número significativo de obras publicadas, dentre as quais se destacam *O céu dos suicidas* (2012), já citado, e *Divórcio* (2013), que constituem os objetos específicos de nossa análise.

Aqui, tentaremos nos valer da mesma chave que deu notoriedade a Lísias em seu romance mais famoso, *Divórcio*. Ouso utilizar a escrita de si para tratar da escrita de si. Mas só posso fazê-lo porque tal escolha não é fortuita. Ela só é possível graças a um acontecimento real: meu encontro com o escritor, ocorrido em 2011.

Meu contato com o escritor: um capítulo à parte

Em 2011 me encontrava em São Paulo, em período de Pós-doutorado na Universidade de São Paulo. Durante a VI Jornada de Literatura Alemã, no dia 16 de agosto, na mesma universidade, tive a oportunidade de conhecer Priscila Loyde Gomes Figueiredo, atualmente Professora de Literatura Brasileira da USP. Como eu, ela também fazia Pós-doutorado. Ela me impressionou com sua comunicação sobre Robert Walser. Entretanto, de uma maneira geral, a Jornada de Literatura Alemã rendia homenagem a Henrich von Kleist, alma torturada que de certo modo antecipou os horrores da Segunda Grande Guerra. Em todo caso, fiquei particularmente impactado com a ótima escolha verbal de Priscila, a alta qualidade de seu discurso oral.

Naquela ocasião ela me convidou para lançamento de seu livro de poesias, intitulado *Mateus: poemas* (Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2011).

E foi assim que conheci Ricardo Lísias, pois ele também foi convidado ao lançamento do livro de Priscila Figueiredo, ocorrido no dia 20 de agosto de 2011 na Livraria Haikai (Rua Armando Penteado, 44, Praça Vilaboim, São Paulo-SP)

Foi em tal ocasião que o escritor me confidenciou trechos de sua história pessoal, referentes a dois acontecimentos traumáticos recentes: a perda de um amigo querido e o divórcio poucos dias depois do casamento. Para se apresentar mencionou especificamente o romance *O livro dos mandarins* (2009), como um cartão de visitas, por assim dizer.

Nossa conversa foi bastante longa e, ao final, trocamos contatos e ele gentilmente me ofereceu um jornal recentemente criado chamado *Silva*, cujo número inaugural (n.1 – junho de 2011) contém conto de sua autoria, intitulado “Evo Morales”. Tal conto faria parte, como primeiro texto, do livro de contos *Concentração e outros*. É bastante curioso que na orelha de tal coletânea figura comentário elogioso de meu orientador de doutorado, Prof. João Cezar de Castro Rocha: “Lísias é o mais radical autor contemporâneo no que se refere a uma crítica corrosiva e certa contra a voga dominante da autoficção. Na sua escrita, pelo avesso, o eu deve ser entendido como inscrição textual, pura grafia, invenção de papéis.” (Lísias, 2015) Mais uma coincidência.

O relato oral de Ricardo Lísias

Ricardo Lísias me contou resumidamente que um amigo muito querido tinha se suicidado. A morte teria sido provocada por um quadro de depressão aguda. Lísias deu a entender que ainda se encontrava em luto. Além disso, disse que tencionava escrever um livro sobre a questão, um livro mais subjetivo.

Também relatou que havia se casado e se divorciado em curtíssimo espaço de tempo, cerca de 15 dias ao todo, se me lembro bem. E que o prêmio literário em dinheiro (Portugal Telecom) que havia ganhado pelo romance *O livro dos mandarins* foi gasto nesses mesmos 15 dias, rapidamente, o que, no

meu entender, denotava elevado grau de ansiedade e compulsão, aparentemente. Não ficou registrado em minha memória questões relativas a traição, que seria a causa do divórcio.

Ficou claro, ao final da conversa, que havia dois lutos que assombravam o escritor: o luto da perda do amigo querido e o luto do divórcio.

Estava em jogo a reflexão sobre uma possível mudança de foco literário. Passaria Ricardo Lísias ao campo das “escritas de si”? Lísias, diante de mim, perguntava-se se deveria redigir o livro sobre o suicídio que o atormentava. A questão do tom confessional era algo que gerava dúvida, pois *O livro dos mandarins* recebeu ótimas críticas. Trata-se de um romance com personagem principal na terceira pessoa do singular, com narrador onisciente, um padrão clássico à primeira vista.

As escritas de si e a virada etnográfica

Os estudos referentes às escritas de si fomentam um questionamento de ordem epistemológica quando se trata de pensar a história ou a memória. Isto porque as narrativas em questão sublinham a parte do real em todo relato subjetivo que se entende como autoficção, ao mesmo tempo que reafirmam a presença de substratos parciais, fantasiosos, instáveis e fictícios no percurso existencial. Assiste-se a uma virada etnográfica a partir da desconstrução da pesquisa antropológica tradicional que taxa de primitivos os povos aborígenes, indígenas, pesquisados. Virada etnográfica não só ao revelar-se a presença das vozes e perspectivas dos outros anteriormente excluídos, como também ao colocar a própria subjetividade em questão, apontando assim para o trabalho da vertente social da antropologia.

Em artigo sobre a escrita da história datado de 1962, “Über Geschichtsschreibung und über den Sinn der Geschichte” o filósofo da ciência Karl Raimund Popper (1902-1994) afirma a incompletude intrínseca, essencial, incontornável, de todo relato histórico, destacando a inevitabilidade do estabelecimento de um determinado ponto de vista, que forçosamente sinaliza a natureza plural e complexa dos fatos.

Der Grund für den selektiven Charakter aller unserer Beschreibung liegt, grob gesprochen, in dem unendlichen Reichtum und in der Mannigfaltigkeit der möglichen

Aspekte der Tatsachen unserer Welt. Zur Beschreibung dieser unendlichen Fülle steht uns nur eine endliche Anzahl von Worten zur Verfügung. Also können wir beschreiben, solange wir nur immer wollen – **unsere Beschreibung wird immer unvollständig bleiben**, sie wird eine bloße Auswahl (und noch dazu eine dürftige Auswahl) der Tatsachen sein, die sich uns zur Beschreibung bieten. Es ist daher nicht nur unmöglich zu vermeiden, die Auswahl von einem bestimmten Standpunkt aus vorzunehmen, sondern man sollte so etwas gar nicht versuchen. Denn wenn es uns gelingen sollte, würden wir nicht etwa eine „objektivere“ Beschreibung erhalten, sondern ein bloße Anhäufung von völlig zusammenhanglosen Sätzen. **Die Entwicklung eines bestimmten Standpunktes oder Gesichtspunktes ist also unvermeidbar**; und der naive Versuch, ihn zu umgehen, kann nur dazu führen, daß man sich selbst täuscht und, unkritisch, einen unbewußten Gesichtspunkt anwendet. (Popper, 2015, p. 176)⁴

A escolha do ponto de vista, subjetiva, é expressão inequívoca do olhar do historiador ou memorialista.

Seguindo um entendimento que rejeita uma cronologia linear ou uma relação de causalidade fixa, tal como é sustentado por pensadores da disciplina história como Siegfried Kracauer (*History. The last things before the past*, 1969) ou Hal Foster (*The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, 1996), Diana Klinger em *Escritas de si e escritas do outro* (2012) afirma:

O sujeito que “retorna” nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um *efeito de linguagem*, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico. Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria a saciar, pois como aponta Christopher Lasch, “o autor fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (Lasch, 1983, p. 42). Autoficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente.

Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de “cessar de descrever”. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor. (Klinger, 2012, p.45)

⁴ Tradução minha: “O motivo para o caráter seletivo de todas nossas descrições repousa, grosso modo, na riqueza infinita e diversidade dos aspectos possíveis dos fatos de nosso mundo. Para a descrição desta infinita abundância nós dispomos somente de um número finito de palavras. Assim podemos descrever, tanto quanto quisermos – **sempre nossa descrição permanecerá incompleta**, ela constituirá uma simples escolha (e ainda assim limitada) dos fatos, que se oferecem à nossa descrição. Desse modo não só é impossível evitar a adoção de um determinado ponto de vista, mas também não se deve sequer tentá-lo. Pois mesmo que nos esforcemos, não chegaremos perto de uma descrição “objetiva”, antes conseguiremos reunir um conjunto de frases totalmente desconexas. **O desenvolvimento de um determinado ponto de vista ou perspectiva é assim inevitável**; e a tentativa ingênua, de contorná-lo, só pode levar ao autoengano e, de forma acrítica, à utilização inconsciente de uma certa perspectiva.”

Klinger afirma a seguir:

A autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a « mentira » e a « confissão ». A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor. (Klinger, 2012, p.46)

Com efeito, tal ponto de vista corresponderia a um traço expressivo da contemporaneidade, marcada por novas linguagens, novas tecnologias da informação e comunicação, novas formas de interagir (Facebook, Instagram, Twitter, WhatsApp, etc.), onde a performance do sujeito (Butler, 1990) e a espetacularização da vida privada (Debord, 1967) têm lugar de destaque.

***O livro dos mandarins* (2009)**

A questão que se impõe é: Como Lísias constrói o seu mito pessoal através da autoficção? Para situarmos melhor a questão, é interessante refletir sobre romance anterior, que recebeu boas críticas: *O livro dos mandarins*.

Romance na terceira pessoa, *O livro dos mandarins* tem estruturação que evoca, em certa medida, *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos. Todavia, diferentemente de *Angústia*, a narrativa repetitiva de Lísias não revela especialmente as inquietações e aflições do protagonista, mas representa o círculo vicioso e perverso em que o narrador convida o leitor a se enredar, apontando a distância entre as aparências enganosas e os acontecimentos efetivos. A sensação de incômodo provocada pelas repetições das alcunhas cíclicas, muitas vezes pejorativas (exs: “o branquelo”, “Belé porra nenhuma”, “aquele bundão”, etc.), dificultariam a possibilidade de identificação ou empatia entre o protagonista e o leitor. Promove-se um desconforto crescente diante da falta de escrúpulos, oportunismo e taras do personagem. Assim, se em *Angústia* passamos a compartilhar de certa forma as impressões do protagonista, em *O livro dos mandarins* o mundo empresarial nos apresenta um mecanismo sórdido de processamento do executivo arrivista: individualista, pouco preocupado com os outros, capaz das piores baixezas para subir os degraus da hierarquia. Os outros, em *O livro dos mandarins*, são aqueles a

serem esmagados. A lógica é a da competitividade destrutiva – a concorrência não dá espaço para um pensamento social, compassivo.

O nome do protagonista e dos personagens se aproximam e mudam continuamente indicando a natureza intercambiável das experiências existenciais no mundo contemporâneo neoliberal. Perversidade, jogos de poder, arrivismo, apagamento de subjetividades no universo corporativo, empreendedor. A acidez que emana do *livro dos mandarins* se opõe diametralmente à compaixão da obra seguinte, *O céu dos suicidas*, ou à explosão sentimental do *Divórcio*. Mudança radical de enfoque do autor?

***O céu dos suicidas* (2012) e *Divórcio* (2013)**

O céu dos suicidas tem como epígrafe justamente trecho do poema “O douto Mateus”, do livro de Priscila Figueiredo já citado anteriormente: “Depois de tudo/quem se lembrará de deus?/Isso é bonito, Mateus” (Figueiredo, 2011, p. 55). O livro de poemas de Priscila Figueiredo e por extensão, a tarde de autógrafos ocorrida no dia 20 de agosto de 2011, que contextualizou minha conversa com Lísias, se encontram desta forma inscritos de forma explícita no romance.

Nossa hipótese se formularia assim: o tabu religioso do suicídio (*O céu dos suicidas*) e o tabu religioso da vingança (*Divórcio*) são infringidos através da narrativa autoficcional. Publicizar o que é apresentado como privado é a grande transgressão libertadora para o autor-narrador-protagonista. A catarse é o objetivo teatral performático. O romance seria o próprio ato teatral, o “totem catártico”.

Nos dois casos, o livro, como objeto, é instrumentalizado como meio de vivenciar a experiência da perda, de forma « positiva » (luto sob a forma de homenagem) e « negativa » (luto sob a forma de vingança). Os dois romances podem ser vistos como espetáculos midiáticos personalizados que podem configurar paradigmas gerais. Ou dito de outra maneira: as narrativas podem ser desvinculadas dos seres reais para os quais se direcionam o luto-homenagem (amigo de Lísias: André) e o luto-vingança (ex-mulher de Lísias), podendo produzir o efeito catártico geral do drama grego. Ricardo Lisias consegue maior projeção pessoal através da autoficção. Espetacularizando

seus lutos pessoais associados a tabus religiosos, ele revela o ser fragmentado e incompleto da contemporaneidade que se vê representado no exercício da compaixão ou no desejo de vendeta. Em *Divórcio* Lísias se escreve a partir do suposto diário da ex-esposa, não necessariamente sendo fiel (a mulher também não foi fiel). Ou seja, escrita em segundo grau. Paradoxalmente enterramento ou recobrimento de diário alheio através de diário próprio revelador. *Divórcio* ilumina o romance do luto-homenagem, já que a perda do amigo é reivindicada não como acinte religioso, espiritual, mas como compaixão pelo desespero individual em tempos depressivos e sombrios. *O céu dos suicidas* é narrativa que propõe nova camada de sentido à indignação pela perda do ente querido que se matou: ao invés do silêncio, horror e repúdio face ao suicídio, a voz do luto amoroso, fraterno e nostálgico pelo ente que se perdeu.

E não por acaso *O céu dos suicidas* invade o espaço do *Divórcio*, literalmente. Há uma continuidade, uma linha de comunicação. O narrador do *Divórcio* pretende ser o mesmo de *O céu dos suicidas*:

Fechei os olhos e senti cada parte do meu corpo. A cidade barulhenta não me importa mais. É a lembrança mais recente que tenho: aconteceu ontem, o que significa que continuo melhorando. *Divórcio* ajudou muito, mas não me trouxe todas as respostas. Não foi assim com *O céu dos suicidas*. Aliás, ontem no parque me lembrei de uma coisa: justamente quando fui até as margens do rio da Prata, em uma estrada pouco movimentada de Buenos Aires e, impressionado com o volume da água, percebi que estava vestindo uma camiseta que o meu amigo André tinha me dado anos antes. Nesse momento, a imagem que congelei na memória é a da roupa desaparecendo na água, já ao longe se confundindo com o brilho intenso do sol. Não chorei. Ao contrário, voltei para o hotel e, depois de três horas caminhando com o dorso nu, sentia-me tranquilo. Se tivesse sido uma comunhão, talvez eu me emocionasse. Mas foi uma homenagem. (Lísias, 2013, p.203-204)

À guisa de conclusão

Eu me pergunto se eu não contribui de alguma maneira para a feitura desses dois romances naquela tarde do dia 20 de agosto de 2011, há 6 anos. Talvez ao me propor a escutar Lísias, eu tenha desencadeado um processo de exorcismo de traumas através da literatura. Ou talvez não, eu represente somente mais um interlocutor do acaso, para quem ele dirigiu partes de seus

desabafos existenciais. Fico de qualquer forma feliz que a poesia de **O céu dos suicidas** tenha desabrochado, e que o desejo de vendeta de um amigo meu tenha encontrado consolo na voz compreensiva do **Divórcio** de Ricardo Lísias.

O xadrez, coleção de selos, as repetições, obsessão e angústia da experiência humana compõem o sistema de variações de um jogo de deslocamentos e desvios que promovem a dubiedade da tensão entre ficção e realidade subjetiva de Lísias. O leitor se enreda na trama em primeira pessoa, reconhecendo seus lutos, seus anseios de vendeta. O leitor aceita o jogo de xadrez, mas quem parece anunciar o xeque-mate é Lísias.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

FIGUEIREDO, Priscila. *Mateus (poemas)*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

HOUELLEBECQ, Michel. *La carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.

HOUELLEBECQ, Michel. *La possibilité d'une île*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2005.

HOUELLEBECQ, Michel. *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 1998.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRACAUER, Siegfried. *L'histoire des avant-dernières choses*. Trad. Claude Orsoni. Paris : Éditions Stock, 2006.

LÍSIAS, Ricardo. *Concentração e outros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. *O livro dos mandarins*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MONTAIGNE. *Les essais: livre premier*. Paris : Librairie Générale Française, 2002. (Collection Livre de Poche nº 1393)

MONTAIGNE. *Os ensaios*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

POPPER, Karl R. *Alles Leben ist Problemlösen: über Erkenntnis, Geschichte und Politik*. München/Berlin: Piper Verlag, 2015.

PORTUGALIDADE E PÓS-MEMÓRIA: CONFIGURAÇÕES E DESCONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE PORTUGUESA NO SÉCULO XXI¹

Roberta Guimarães Franco*

RESUMO: A produção literária portuguesa, ao longo dos séculos, estabeleceu um diálogo profundo com os processos históricos vivenciados pelo país, principalmente pela vertente da construção/afirmação identitária. Desde Eduardo Lourenço (1978) e a ideia de autognose, até reflexões mais recentes, como as de Onésimo Teotónio Almeida (2017) em torno da portugalidade, entende-se a imagem idealizada de nação que perpassou a literatura. Este texto, a partir do conceito de pós-memória, pretende refletir sobre narrativas do século XXI, produzidas pelas gerações posteriores ao salazarismo que, ao mesclar testemunho, autobiografia, memória, História e ficção, conduzem os leitores a um lugar desconfortável de reencenar e reconfigurar a identidade portuguesa a partir do conturbado século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Portugalidade; Identidade; Pós-memória; Silêncio.

ABSTRACT: The Portuguese literary production, over the centuries, established a profound dialogue with the historical processes experienced throughout the country, especially through the facet of identity construction/affirmation. From Eduardo Lourenço (1978) and the idea of autognosis to more current contemplations, such as those of Onésimo Teotónio (2017) dealing with Portugueseness, the idealized image of nation that pervaded the literature is understood. This paper, based on the concept of postmemory, strives at reflecting over twenty-first century narrations, produced by generations posterior to salazarism that, by interweaving testimony, autobiography, memory, History, and fiction, conduct readers to an uncomfortable place of reenacting and reconfiguring the Portuguese identity hinged on the convoluted twentieth century.

KEYWORDS: Portugueseness; Identity; Postmemory; Silence.

¹ Este texto faz parte do projeto "Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional", financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

*Doutora pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professora adjunta da Universidade Federal de Lavras (UFLA).

Não há como pensar Portugal sem atrelar a sua imagem de nação à imagem construída, retomada e reafirmada de Império. Seja nas literaturas de viagens dos séculos XIV-XVI, nos Sermões de Vieira, no Romantismo do século XIX ou mesmo em Pessoa de *Mensagem*, está lá a ideia de um destino místico, sempre a cumprir-se (se não de imediato, na espera messiânica), um destino grandioso que marcará para sempre o nome de Portugal na história da humanidade. O século XX, com o Estado Novo e a política salazarista, intensifica a produção dessas imagens, de forma oficial, como a presente no Acto colonial de 1933 que, em seu artigo 2º. afirma: “É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam, exercendo também a influência moral [...]” (Diário do Governo, 1933, nº 83, p. 650).

Ao mesmo tempo em que propagava este tipo de discurso, repreendia as vozes dissonantes, perseguidas, presas e torturadas pela PIDE. O que gerou a intensificação de um silenciamento das perspectivas críticas sobre Portugal. Mesmo após a Revolução dos Cravos, de 1974, tal silenciamento permanece, como se a política do medo tivesse vencido a guerra que foi, na verdade, perdida pelo Estado Novo. Obras como a de António Lobo Antunes, Manuel Rui, por exemplo, vão, no fim da década de 70, começar a retirar das gavetas as memórias dos traumas acontecidos, sobretudo, lá, em África. Ainda tratando a questão como algo distante, se não no tempo, no espaço. Lá, em África, embora também signifique um aqui, em Portugal, mantém uma distância segura, como se as memórias agora convocadas pudessem permanecer num plano também mítico, menos real, mantendo de forma separada a história de Portugal e os acontecimentos nas então colônias. Como afirmam António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro na introdução de *Geometrias da memórias: configurações pós-coloniais* (2016):

[...] o inconsciente político europeu continua preso a um grande silêncio sobre a forma como a Europa moderna se constituiu historicamente enquanto tal através do processo da colonização de vastas partes do mundo e, concomitantemente, sobre o modo como essa longa duração histórica continua a plasmar de modo profundo o presente europeu. (Ribeiro e Ribeiro, 2016, p. 6)

Portanto, não é por acaso que o silêncio que circunda a imagem dos retornados² ainda seja tão presente na sociedade portuguesa, ou ainda um debate mais profundo sobre a atual composição desta sociedade, como multicultural, ainda seja um tabu. Parece ser consenso entre historiadores, sociólogos e filósofos que o período de redemocratização do país, após a Revolução dos Cravos, momento em que se esperava uma profusão de vozes, acabou por demonstrar que os traumas e cicatrizes eram mais profundos, a ponto de interferir em vários aspectos, desde o político, passando pelo científico com a ausência de pesquisas historiográficas e chegando às representações artísticas, ainda pontuais.

Esse silenciamento perpetuado acaba por podar o movimento que parecia natural em uma sociedade recém-saída de um longo período ditatorial, o pensar criticamente Portugal ainda ficaria por fazer, como já afirmou Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*, de 1978 (2009). Mais do que isso, a nova democracia parecia reproduzir estruturas do regime anterior, ou seja, a construção de uma nova imagem de nação acabava por transitar em lugares já conhecidos e a ideia de contra-imagem mostrava-se incapaz de gerar de fato uma nova face para Portugal:

A contra-imagem de Portugal de que necessitamos para nos vermos tais quais somos sofreu, desde as primeiras semanas eufóricas e naturais após a revolução, uma distorção interna de que possivelmente nunca mais se curará. A essa primeira distorção irá juntar-se um elemento, cujo peso e influxo, primeiro, inaparentes, em seguida, ramificando-se e encontrando eco no subconsciente de um povo que parecia ter aceitado a descolonização como um facto consumado, acabou por se transformar num autêntico *cancro*, de difícil cura. A distorção consistiu em tentar impor uma *nova imagem* de Portugal, logo após o 25 de Abril, na aparência oposta à do antigo regime, mas cuja estrutura e função eram exactamente as mesmas: *instalar o país no lisonjeiro papel de país revolucionário exemplar, dotado de Força Armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como um parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para recomençar uma gesta perpétua na qual o salazarismo tinha sido uma nódoa indelével*. (Lourenço, 2009, p. 61-62)

A imposição de uma nova imagem fracassou, o sentimento de que preciso levantar o ânimo português fez sobressair a mesma imagem que

² Antigos colonizadores e seus descendentes que retornam das colônias africanas entre 1974-75. Estima-se que, aproximadamente, 600 mil pessoas retornaram a Portugal nesse período.

vigorava anteriormente, a do país exemplar e, principalmente, tentou “apagar” os anos de Estado Novo, entendidos como singulares e não como parte de um processo maior, da própria ideia de Império. Como vai afirmar José Gil, anos depois em *Portugal hoje: o medo de existir*, publicado em 2005, houve um silenciamento do Salazarismo, entendido como uma mácula (mas defendido por uma parte considerável da população), que era preciso esconder para criar um novo sentimento:

O 25 de Abril recusou-se, de um modo completamente diferente, a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provinha-mos. Como se a exaltação afirmativa da “Revolução” pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um “branco” (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer. (Gil, 2008, p. 16)

O que se quis apagar ficou ali, escondido nos silêncios que, vez ou outra, brotavam, tentando trazer a superfície os traumas que marcaram individualmente e coletivamente as memórias da sociedade portuguesa. No entanto, como aponta José Gil em seu livro, o medo de existir ainda persistiu, como se os tentáculos desse passado recente permanecessem exercendo seu poder sobre a necessidade de colocar essa histórica em debate.

Portanto, a ideia de uma Portugalidade que precisava ser encarada, questionada, vai ser pensada quase que exclusivamente pela Literatura, mas o paradigma do Império ainda estaria muito presente, são os acontecimentos de África, da guerra, que povoam as narrativas. Ao refletir sobre o conceito de identidade e suas implicações entre *ser* e *dever ser*, Onésimo Teotônio Almeida, em *A obsessão da Portugalidade* (2017), destaca a inexistência de uma linha divisória, “entre o sentir lusitano de Camilo e o olhar crítico de Eça” (p. 44), que se acentua na literatura pós 25 de Abril:

Prossegue a coexistência de uma atitude marcadamente crítica com uma outra, empaticamente vocacionada para a recuperação dos valores tradicionais. Muitas vezes as duas componentes coexistem no próprio escritor, como foi já o caso de Fernando

Pessoa, e é o da grande maioria dos escritores pós-25 de Abril, tendo acontecido também com muitos neorrealistas. (Almeida, 2017, p. 43)

Hoje, no entanto, vemos um novo movimento, pautado pelo outro extremo, o do excesso, o excesso de registros, falas e vozes, sobre o Estado Novo, sobre Salazar, sobre a Guerra Colonial, a Revolução e o processo de redemocratização. Nesse cenário encontramos também uma verdadeira disputa pela memória (tema que abordei na última Abralic, 2015), disputa baseada em conceitos como experiência e verdade, que dão, quase que exclusivamente, ao soldados homens o direito de falar sobre esse passado. Excluindo a experiência feminina e a memória infantil, por exemplo.

Neste novo contexto, a pós-memória tem desempenhado um papel crucial para a desconstrução de uma noção de identidade portuguesa (assim mesmo no singular), problematizando novas representações, aliadas ao contexto colonial pensado agora de forma mais próxima, como algo que interferiu e interfere diretamente nas novas identidades (agora plurais). Como afirma Homi Bhabha, em *O local da cultura*: “[...] a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumpridora* – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (BHABHA, 1998, p. 76). Neste caso, a produção de imagem está ligada à pós-memória.

Portanto, quando penso aqui o conceito de pós-memória para indagar a Portugalidade reconfigurada após o Estado Novo, preciso fazer também uma ressalva sobre o que chamo de pós-memória e 2^a. geração, quando analiso as narrativas do século XXI, como os livros “Caderno de memórias coloniais” (2009), de Isabela Figueiredo e “O retorno”, de Dulce Maria Cardoso (2011), por exemplo. Mariane Hirsh vai definir a pós-memória da seguinte forma:

A pós-memória descreve o modo como a geração que veio depois daqueles que testemunharam o trauma cultural ou coletivo se relaciona com as experiências daqueles que viveram antes, experiências que eles “se recordam” apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos com que cresceram. [...] A ligação da pós-memória com o passado, assim, não é realmente mediada pela evocação mas pelo investimento imaginativo, pela projecção e criação. (2016, p. 303)

Os dois livros citados são escritos por mulheres que, quando crianças, viveram nas colônias, mais especificamente em Moçambique e Angola, respectivamente. Portanto, ambas são consideradas retornadas. Se volto ao conceito de Hirsh, posso excluir as duas da categoria de pós-memória, pois ambas vivenciaram os acontecimentos narrados em suas obras. No entanto, me apego aqui ao conceito para pensar o processo de reelaboração dessa memória, agora enquanto adultas, distanciadas daquele contexto, realizando, retomando as palavras de Hirsh, um ‘investimento imaginativo’.

No entanto, apesar deste processo aproximar as obras, é preciso guardar as diferenças entre elas. Em *Cadernos de memórias coloniais* temos uma voz que remete a um passado através da escrita sobre a infância. Em *O retorno* encontramos um narrador-personagem que vivencia o presente de 1974. No livro de Isabela Figueiredo, uma filha culpada que estabelece, ao rememorar a sua relação com o pai, uma forma de tentar entender, mais de 30 anos depois, aquela colonização da qual sua família era agente. Na obra de Dulce Maria Cardoso, um personagem-narrador menino que descobre a imagem deturpada da metrópole, menino que parece afastar do romance qualquer possibilidade de interpretação autobiográfica.

Caderno de memórias coloniais é resultado da reunião de textos que inicialmente foram publicados no blog “O mundo perfeito”, posteriormente chamado de “Novo Mundo”. A primeira edição é dividida em 43 partes, já a sexta edição (revista e aumentada), publicada em 2015, apresenta 51 partes. Nas duas edições há, logo após as epígrafes de Paul Auster e Primo Levi, uma foto de Lourenço Marques, datada de 1960, seguida da seguinte passagem:

Disse alto, com voz forte e jovial, muito perto da minha cabeça:

- Olá!

Era um olá grande, impositivo, ao qual me seria impossível não responder. Reconheci a sua voz, e, ainda no sono, pensei, não podes ser tu; tu já morreste.

E abri os olhos. (Figueiredo, 2011, p. 9)

O trecho que abre o livro identifica uma voz, presente, embora morta! É essa imagem que entrecortará toda a narrativa, de um pai que mesmo morto ainda exerce na vida da narradora uma influência, uma presença ausente que a levará a um intenso sentimento de culpa. Assim, O investimento

imaginativo da pós-memória recai sobretudo na culpa, que a narradora sente por trair o pai, traição silenciada durante boa parte da narrativa, traição citada, mas não esclarecida: “Não houve nenhumhomem capaz de me resgatar como ele, de me quebrar, de me dar vida só por existir. Só por estar ali, sorrir-me, dar-me valor. Dar-me a mão. Pegar em mim. Escutar-me. Esse pai a quem traí.” (Figueiredo, 2011, p.81-82). O significado da traição só aparecerá cinquenta páginas adiante:

As pessoas não mudam. Um branco que viveu o colonialismo será um branco que viveu o colonialismo até ao dia da morte. E toa a minha verdade é para eles uma traição. Estas palavras, uma traição. Uma afronta à memória do meu pai, mas com a memória do meu pai podemos bem os dois. (Figueiredo, 2011, p. 131)

Afinal, a traição estava exatamente nas palavras, no narrar, no contar as histórias de uma colonização, expondo seus agentes, sua própria família, seu pai. Seu pai, figura que desperta as memórias de quando andava sobre seus ombros ou quando era levantada no ar, a figura paterna, mas também desperta a memória do branco que mandava nos pretos, que andava atrás das mulheres da terra, a figura do colonizador, da qual ela também não consegue se separar.

A transição da vida na colônia para a condição de retornada acaba por definir as diferenças entre as duas terras. Se em Moçambique seria sempre a filha do colono, em Portugal seria uma desterrada, que carrega a terra de seu nascimento “como uma mácula impossível de apagar”. Na sexta edição do livro, há um prefácio de José Gil que confere destaque a essa questão, a condição de filha do colono em que Isabela Figueiredo se encontrava, condição que já era limiar no espaço colonial:

O filho de colono nasce em estado de cisão. Múltipla cisão: entre o mundo material e elementar de África, com os seus espaços imensos o excesso em tudo, no sol, no calor, na chuva, nas cores, nos ruídos, nos perigos – e o mundo cultural de Portugal, recitado na escola, veiculado por uma língua inapta para captar a geografia, a fauna, e a flora africanas que as línguas indígenas conheciam bem; entre o universo dos negros, contíguo e opaco, daquela terra imediata e desconhecida, e o dos brancos, aparentemente transparente, mas sempre inconscientemente residual, artificial; [...] Nesta divisão primeira do ser do colono outras se enxertavam. Isabela herdou logo uma série de cisões particulares: a do amor e do medo do pai, a do apelo da

sensualidade do corpo e a sua repressão pela educação a que se devia submeter, etc. Daqui nasceu muito cedo a condenação do colonialismo em oposição a uma tendência em o desculpar e o redimir (para poder continuar a amar o pai, profundamente racista). É a tensão engendrada por estes dilemas que dilaceram a pequena Isabela e a sua luta para os resolver que formam a trama do Caderno de Memórias Coloniais. (Gil in Figueiredo, 2015, p. 24)

Entre amar o pai e compreender os mecanismos que envolviam a vida da família em Moçambique está a culpa, que não se dissolve no narrar, apenas se adensa, ganhando novas formas, como o entendimento de Isabela sobre sua condição de privilegio. Nesse sentido a memória que Isabela reteve sobre Moçambique é justamente uma imagem que evoca a justiça, uma imagem a qual ela também associa o sentimento de culpa, que a coloca frente a uma criança negra, a quem tudo foi negado:

Moçambique é essa imagem parada da menina ao sol, com as tranças louras, impecavelmente penteadas, pertante essa criança negra empoeirada, quase nua, esfomeada, num silêncio que nenhum sabe o que dizer, mirando-se do mesmo lado e dos lados opostos da justiça, do bem e do mal, da sobrevivência. (Figueiredo, 2011, p. 134)

Em um dos capítulos incluídos na sexta edição, Isabela Figueiredo afirma que “esta história é sobre morte” e diz que foi esvaziar “o sótão por imperativos do condomínio” (2015, p. 215). As memórias teriam brotado dos materiais guardados ali? Materiais nos quais ela não era capaz de mexer e que agora identifica como “restos do Império” que serão jogados no lixo. Mas ainda existem elementos que não são tão facilmente deixados de lado, para estes, ela afirma: “Criei o quarto-Império, para onde atirei aquilo que não consigo libertar-me ainda, e, dentro dele as caixas-Império. Venham buscar. Uma pessoa precisa de tempo para conseguir atirar o passado borda fora” (2015, p. 216-217). Assim, o tempo que foi necessário para mexer no sótão, para desapegar de alguns pertences, também foi preciso para narrar, para organizar nas “caixas-Império” as memórias a serem contadas.

Já o quarto livro de Dulce Maria Cardoso, publicado em 2011, aposta em um distanciamento da autobiografia. A autora, também considerada uma retornada, como Isabela Figueiredo, não constrói uma narrativa em primeira pessoa. Rui, personagem-narrador, um adolescente de quinze anos conta a

história da sua família desde a saída de Angola até os primeiros anos, como retornados, em Lisboa.

Apesar da escolha de um narrador adolescente, *O retorno* não apresenta um tom mais leve ou mais inocente sobre os fatos. A guerra não é o foco da narrativa, que está centrada na saída de Angola e chegada a Portugal – “O aeroporto tão diferente do aeroporto das tardes de domingo [...], há centenas de pessoas à nossa voltam centenas ou milhares não sei, nunca vi tanta gente junta, nunca vi uma confusão tão grande, tantas malas e tantos caixotes, tanto lixo, lixo, lixo e mais lixo [...]” (Cardoso, 2012, p. 59) -, na difícil adaptação a vida em um hotel, superlotado de retornados, e na ausência do pai.

Embora não tenha a mesma dimensão, o pai também é aqui, como em *Caderno de Memórias Coloniais*, uma presença ausente, já que a família vai para a Portugal sem ele, e ficam sem notícias sobre seu paradeiro durante um bom tempo, mas a sua memória está marcada pelo lugar a mesa, vazio, que aguarda o dia em que ele vai aparecer: “As mesas do restaurante têm quatro lugares e a cada refeição o lugar vazio lembra-nos que o pai ainda não chegou” (2012, p. 88); “O pai está sentado mas não nesta cadeira. Às vezes é pior quando não os matam” (2012, p. 90); “O pai não está cá [...], o lugar vazio faz as vezes do pai. O lugar está vazio mas o pai vai chegar, se o pai não estivesse para chegar não estavam ali os talheres, o prato e o copo” (2012, p. 91)

Em *O retorno*, o peso dos acontecimentos está em Portugal, diferente de *Caderno de memórias coloniais* centrado na colônia. Como o próprio título do livro indica é o processo do retorno, e a nova condição que advém desta situação, que marca a família de Rui. Ser retornado é o problema que se impõe a identidade cindida do menino, filho de portugueses, mas nascido em Angola e, agora, sem um lugar definido: “Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornado mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá” (2012, p. 77). Sem compreender ainda que lugar ocupa nesse sociedade, Rui, aos poucos, vai descobrindo que não há um lugar: “Ser retornado de hotel também é mau porque quer dizer que não há sequer um familiar que goste de nós o suficiente para nos querer em casa” (2012, p. 125).

Mas o estigma dos retornados vai além dessa falta de lugar, representam o fim do Império, a derrota, e ainda recai sobre eles a culpa de

toda uma história da colonização, entendidos como os agentes desse processo em África, os causadores dos males da exploração dos africanos:

Os empregados não nos querem cá e não gostam de nos servir. Acreditam que os pretos nos puseram de lá para fora porque os explorámos, perdemos tudo mas a culpa foi nossa e não merecemos estar aqui num hotel de cinco estrelas a sermos servidos como éramos lá. Os empregados preferem servir os preto que nem nos talheres sabem pegar a servir-nos a nós, acham que os pretos são vítimas que ao fim de cinco séculos de opressão ainda tiveram de fugir da guerra. (Cardoso, 2012, p. 91-92)

Por isso, o silêncio que se abate sobre a família é cada vez maior. As lembranças são de África, a espera é pela figura do pai que não se sabe onde está, o presente é aquela vida no hotel, e a vida são os caixotes que sobraram: “[...] acabou tudo, restam-nos os caixotes, e a maior parte com tralha velha que os que mandaram coisas boas já as levantaram, restam os caixotes de quem não tem dinheiro para os levantar nem casa onde pôr a tralha [...]” (2012, p. 194). A tralha que também está presente no sótão de Isabela Figueiredo. O Império afinal se transformou nisso, tralhas esquecidas, guardadas, difíceis de lidar.

As perspectivas dos dois livros são bastante distintas, mas nas duas obras, a distância temporal, que separa o tempo dos acontecimentos, das vivências, e o tempo da escrita, é crucial para pensarmos a pós-memória e o “investimento imaginativo” que não exclui o diálogo entre o ficcional e as experiências vividas pelas autoras nos espaços coloniais, mas também no retorno à metrópole. E este trânsito entre os dois lados – o lá e o aqui – se mostra significativo para a reconfiguração de uma ideia de Portugalidade, já que o contraste entre as imagens, as comparações entre a vida de lá e a vida daqui, bem como a comparação entre os discursos que eram reproduzidos em África sobre a metrópole e a visão deste espaço após o retorno, apresenta uma significativa desconstrução de um ideário sobre o Império.

Portanto, o aqui e lá ganham desdobramentos, pois vão além dos dois espaços - colônia e metrópole - para também configurar os dois tempos, o tempo passado, dos acontecimentos vivenciados pelas autoras nos anos finais da colonização e no processo de descolonização, e o tempo presente, o tempo da escrita. Nesse sentido, o aqui do espaço e do tempo (Portugal/Presente) representa a necessidade de uma resposta diante daquilo que é rememorado

e/ou reelaborado, como aponta Birgit Neumann sobre as "ficções da memória":

A expressão "ficções da memória" alude deliberadamente ao significado duplo da ficção. Primeiro, a expressão refere-se a narrativas literárias, não-referenciais, que representam os modos de funcionamento da memória. Segundo, num sentido mais lato, a expressão "ficções da memória" refere-se a histórias que indivíduos ou culturas contam sobre o seu passado para responderem à pergunta "quem sou eu?" ou, colectivamente, "quem somos nós?". Estas histórias podem também ser chamadas de "ficções da memória", porque, muito frequentemente, revelam ser uma (re)construção imaginativa do passado em resposta a necessidades actuais. (Neumann, 2016, p. 268)

"Quem sou eu?" ou "Quem somos nós?" são perguntas que se entrelaçam nas duas obras, embora o foco pareça ser em um "eu" - as memórias da infância de Isabela Figueiredo e a narrativa do personagem-narrador Rui, no romance de Dulce Maria Cardoso -, os questionamentos que surgem apontam para uma necessidade atual de entender também esse "nós", cindido entre o lá e o aqui. Ao tentarem responder uma pergunta atingem a outra, revelando as "necessidades atuais", como aponta Neumann.

Portanto, as narrativas dessa geração, ao apresentarem versões sobre os acontecimentos que ocorreram durante o Estado Novo e a Guerra Colonial, acabam por questionar, colocar em xeque, uma noção de identidade perpetuada por séculos, de um Portugal grande, mas que, como Boaventura de Sousa Santos (2008) já disse, era grande longe (o que hoje também pode ser questionado, tendo em vista a dificuldade de administração e manutenção dos territórios em África). O espaço colonial que vemos nessas narrativas não é mais somente o espaço da guerra, assim como a visão sobre a metrópole também diverge da imagens enaltecidas.

Os testemunhos da chamada 2^a. geração (lembrando o que Seligman-Silva (2005) define como testemunho) têm apresentado cada vez mais uma perspectiva doméstica, familiar. Não são narrativas sobre a guerra e seus campos de batalha, mas, sobretudo, narram os impactos na vida cotidiana e, desta forma, focalizam nos espaços da colônia e de Portugal continental, no espaço doméstico que dialoga ou se estranha com o espaço externo. Em *Caderno de memórias coloniais* o foco transita sobretudo entre a casa e a colônia entendida como o espaço externo à casa. Em *O retorno*, inicialmente, há a

mesma perspectiva - casa/colônia -, que mudará com a chegada em Portugal, quando o paradigma do espaço fica entre o hotel e a cidade de Lisboa como espaço externo, desconhecido.

Para além dessa mudança de cenário, a principal diferença trazida nas narrativas da pós-memória é a forma de rever, após concluído o ciclo marcado pelo Estado Novo e pela Guerra Colonial, as narrativas sobre a metrópole, sobre o Império. Se na sociedade portuguesa ainda encontramos as viúvas de Salazar, uma valorização do Portugal grande, mítico, ao menos a literatura nos traz uma outra Portugalidade, questionada, revista, menos indiferente ao que sustentou a imagem prolongada de Império, ao que acontecia lá, em África.

A metrópole, espécie de síntese do Império, é apresentada por ambos narradores como algo pequeno, sujo, atrasado, algo que não condiz com as narrativas grandiosas que ouviram quando ainda estavam em África. Em *Cadernos de Memórias Coloniais*, a visão de Isabela Figueiredo era a seguinte:

A metrópole era suja, feia, pálida, gelada. Os portugueses da metrópole eram pequeninos de ideias, tão pequeninos e estúpidos e atrasados e alcoviteiros. Feios, cheios de cieiro, e pele de galinha, as extremidades do corpo rebentadas de frio e excesso de toucinho com couves. Que triste gente! (Figueiredo, 2011, p.123)

As impressões do narrador-personagem de Dulce Maria Cardoso, Rui, dialogam com a memória de Isabela Figueiredo, uma página marca a transição da colônia para a metrópole, uma afirmação que demonstra o desapontamento do menino Rui, “Então a metrópole afinal é isto” (Cardoso, 2012, p. 65), desapontamento que questiona, que compara de forma clara as imagens construídas do Portugal grande, com a realidade que ele agora conhecia:

A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos. [...] um império tão grande como daqui até a Rússia não pode ter uma metrópole com ruas onde mal cabe um carro, não pode ter pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse. (Cardoso, 2012, p. 83)

Portanto, o “investimento imaginativo” da pós-memória consiste nesses dois casos na desconstrução dessa identidade alimentada pelo discurso salazarista, que silencia a real situação de Portugal para defender o ideal do Império e afirmar uma identidade que, de acordo com José Mattoso, sempre foi sustentada pelo Estado: “[o] que cria e sustenta a identidade portuguesa é, de facto, o Estado. Por isso, o processo de eclosão da consciência nacional é tão lento e a sua expressão popular tão tardia” (*apud* Almeida, 2017, p. 57). O “investimento imaginativo” vai atuar também na reconfiguração da ideia de Portugalidade, que vai passar por uma memória comparativa, entre as lembranças das histórias que ouviam sobre a metrópole e a sua descoberta desse espaço ainda na infância, descoberta marcada pelos acontecimentos em torno da descolonização. Portugal perde a aura grandiosa, a imagem mítica, e passa a ser representado como uma terra triste, em alguns aspectos menos avançada do que o que eles conheciam em África, sempre tratada como selvagem quando comparada à metrópole. Desse modo, a pós-memória apresenta uma Portugalidade mais ampla que, agora, enxerga esse lá, em África, como algo mais próximo, como um componente dessa identidade, reconfigurada.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. *A obsessão da portugalidade*. Lisboa: Quetzal, 2017.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila *et alii*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Lisboa: Tinta da China, 2012.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Coimbra: Angelus Novus, 2011.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais (edição revista e aumentada)*. Lisboa: Caminho, 2015.

GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'água, 2008.

HIRSCH, Marianne. "A geração da pós-memória". In: ALVES, Fernanda Mota Alves; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos. *Estudos da memória: teoria e análise cultural*. Famalicão: Edições Húmus, 2016, p. 299-325.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2009.

NEUMANN, Birgit. "A representação literária da memória". In: ALVES, Fernanda Mota Alves; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos. *Estudos da memória: teoria e análise cultural*. Famalicão: Edições Húmus, 2016, p. 267-278.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaaios sobre memória, arte, literatura e tradição. São Paulo: Editora 34, 2005.

CENAS INICIÁTICAS E PLURILINGUAJAMENTO EM *MAIS AO SUL*, DE PALOMA VIDAL

Silvina Carrizo¹

RESUMO: Procura-se observar, analisar e avaliar como a escritora Paloma Vidal constrói em seus textos ficcionais a relação com o mundo em outras línguas a partir do que denominamos de “cenas iniciáticas”. Serão destacados os diferentes procedimentos de articulação das relações entre o português e o espanhol em *Mais ao sul* (2008). As cenas iniciáticas de Vidal compõem uma série de metáforas escriturais que contribuem tanto para a constituição dos núcleos narrativos, quanto para as interfaces entre usos da linguagem (e as línguas em questão) e a problemáticas das memórias.

PALAVRAS-CHAVE: Paloma Vidal; Cenas iniciáticas; Copresença de línguas; Memória; Plurilinguajamento.

ABSTRACT: This paper aims at observing, analyzing and evaluating how the writer Paloma Vidal builds in her fictional texts the relationship with the world in multiple languages, from what we call “initiatory scenes”. The diverse procedures for articulating relations between Portuguese and Spanish in *Mais ao Sul* (2008) will be highlighted. Vidal's initiatory scenes compose a series of scriptural metaphors that contribute both to the constitution of narrative nuclei and to the interfaces between uses of languages (and languages itself) and memory issues.

KEYWORDS: Paloma Vidal; Initiatory scenes; Languages copresence; Memory; Pluri languageing.

[...] Me interesa más bien la idea de estar “con intermitencia” en una lengua, en un lugar, un estarnoestar, escrito así, como lo hace Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*, para indicar una “contigüidad”. Este término es el que usa Chejfec para referirse a la posibilidad de una deriva en la literatura del futuro, una dispersión, una indecisión, y a lo que él formula más bien temáticamente, en el dominio de las representaciones – argentinos hablando sobre chilenos, brasileños sobre Uruguay –, me gustaría agregarle un uso idiomático, para pensar quién sabe en entre-lenguas que nos despojen del culto identitario (Paloma Vidal)².

¹ Professora Associada do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora. ..(UFJF)

² Cf. VIDAL, Paloma. *Lengua lenta*. *Revista Grumo*. Dossier Estados da violência, n. 9, p. 44-47, abr. 2012.

Interessa aqui refletir com e a partir desse “entre-lenguas” da epígrafe. Indagar como as experiências de multiterritorialidade na escritora Paloma Vidal são arquitetadas em seus textos ficcionais, como são construídas as relações com o mundo em outras línguas a partir do que denominamos de “cenas iniciáticas”. No caso em particular, nos centraremos em diferentes procedimentos de articulação das relações entre o português e o espanhol, no livro *Mais ao sul* (2008). Entendemos que as cenas iniciáticas nas narrativas de Vidal compõem uma série de metáforas escriturais que contribuem não apenas para a constituição dos núcleos narrativos – tematização –, mas, notadamente, para as interfaces entre usos da linguagem (e as línguas em questão) e a problemáticas das memórias.

Mais ao sul é um livro de narrativas dividido em duas seções: “Viagens” – com três partes apenas numeradas: i, ii e iii –, e “Fantasmas”, que contém oito narrativas. Trabalharei aqui com “Viagens” e da segunda seção com “Tempo de partir”. O livro escrito em português foi posteriormente autotraduzido para o castelhano de Buenos Aires, em 2011.

A primeira narrativa de “Viagens” tem uma narradora-neta adulta que mora fora da Argentina. As lembranças que buscam ser capturadas correspondem à adolescência dela nos anos de 1980, relatando uma temporada que passou junto ao seu avô, quando ele estava muito velho e em cama e ela era adolescente. O relato se abre com a seguinte frase: “O homem que eu visitava semanalmente era barbudo, calvo e tinha um leve sotaque estrangeiro” (Vidal, 2008, p. 17 sic.). E fecha assim: “Por pudor, não tentei conhecê-lo mais, e se ao escrever estas linhas vejo lacunas que ele poderia ter preenchido, percebo também o quanto naquele momento o silêncio nos uniu” (VIDAL, 2008, p. 26). As duas citações exemplificam, em parte, um *modus operandi* da escrita de Paloma Vidal, nesse livro. Os sotaques, as lacunas e os silêncios estão presentes para criar formas de aproximação da experiência e, portanto, da memória.

Na segunda página, então, e em conexão com a primeira das citações [“O homem que eu visitava semanalmente era barbudo, calvo e tinha um leve sotaque estrangeiro”], temos uma cena iniciática para o leitor. O texto escrito em português, de repente, se abre à irrupção do castelhano. O parágrafo começa assim e em itálico: “*Estoy cansado, m’hijita – cuéntame de tus viajes*, ele

dizia” (Vidal, 2008, p. 18). Estamos perante a uma cena iniciática que protocola os modos de ler, permitindo a pressuposição de que o texto em português é, em verdade, numa segunda língua em relação à instância linguística afetiva da lembrança.

Destaco, em primeiro lugar, as contribuições de Amati-Mehler (*et al*), em *A babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica* (2005), no sentido da refuncionalização que a copresença e o papel desempenhado por várias línguas podem ter para a reorganização da identidade do sujeito-escritor e para os vários mecanismos que se encontram em relação com a memória e, nesse caso em particular, do livro de Paloma Vidal, nas possibilidades de entender a tradução, a comutação, a reorganização escritural da vida psíquica e das relações com o mundo como um aumento de significado individual e cultural. O princípio da narrativa abrindo-nos à experiência da leitura para os sotaques e a posterior inserção, minimalista, de pequenas frases em castelhano dramatizam a coexistência e a coabitabilidade entre territórios e línguas potencializando e dinamizando, assim a vida significativa. As próprias pequenas frases, a citada e “Mercedita, amor mío” (Vidal, 2008, p. 18 sic.), postas em relação com descrições da Buenos Aires antiga no decorrer do relato, fazem dessas frases uma metáfora sonora de imagens da memória afetiva. São imagens, não descrição das lembranças, falam por elas próprias e falando dizem muito mais.

Conforme Amati-Mehler (2005, p. 131), a diferença que existe entre um indivíduo que se torna bilíngue em consequência de uma imigração de outro que cresce e vive num só lugar, no qual o bilinguismo é um fato geral e cotidiano, deve ser ressignificada, levando em consideração que o patrimônio linguístico de um indivíduo não é um sistema sólido e estável, mas sim uma constelação mutável, na qual a hegemonia de uma língua sobre a outra, a hierarquia interna, o grau de padronização absoluto ou relativo, variam continuamente no tempo e no espaço e que, em um sentido relativo, essas questões podem vir a ampliar o horizonte de trabalho com a palavra e a memória. A cena iniciática mencionada mais acima se repete já como metáfora na sua diferença sonora e imagética no decurso das três partes que compõem “Viagens”.

Na segunda parte, a narradora-filha que mora no exterior se pergunta como foi a mudança e a chegada na forma de exílio de seus pais no Brasil, no bairro de Copacabana, quando ela era pequena. A narradora escreve:

Vejo meu pai e minha mãe arrumando objetos no espaço do apartamento novo que, na minha lembrança, é imenso, o nono andar de um prédio em frente à praça do Lido. Lembro ou imagino? A chegada a um aeroporto desconhecido e a pergunta desconcertante – que eu interpreto seja dos pais –, seguida de silêncio: *qué lengua hablan?* (Vidal, 2008, p. 28. Sic.).

A própria escrita se instaura como reflexão da memória: “lembro ou imagino?”. Um pouco mais na frente, às metáforas sonoras e imagéticas se acrescenta o recurso à imaginação:

Imagino tudo isso. Invento imagens para lembranças inexistentes. Meus pais nunca me contaram detalhes e nunca perguntei, mas é muito provável que eles não se lembrem, que os atos cotidianos daqueles dias tenham entrado numa nebulosa da memória que obedece a um instinto de preservação (Vidal, 2008, p. 29).

Para transformar o silêncio, a lacuna, em algum acontecimento sensível, uma marca – sonora, tátil, visível – a cena iniciática, suas repetições e a escrita que mergulha na imaginação, é necessário flunar pela experiência linguística. No parágrafo seguinte, a narradora continua refletindo:

Deixo-me levar pelas imagens, não para reconstruir o que é irreconstruível, mas para tornar visíveis as marcas que essa viagem pode ter deixado em mim e neles. Para entender essa viagem como se entende uma língua estrangeira, nunca absolutamente, sempre com vazios de sentido, expressões que se perdem, fonemas que se confundem (VIDAL, 2008, p. 29).

Nesse sentido, a cena iniciática e suas repetições são, ao mesmo tempo, modos de ler e modos de lembrar, procedimentos artísticos para assediar a memória e seus fantasmas, para marcar a narrativa de sonoridade, visibilidade, formas tácteis.

Esse flunar na escrita da memória, nessa procura pela marca, esse “Deixo-me levar”, já aparecia anteriormente na Primeira parte de “Viagens”, aqui não para ir ao encontro das imagens, mas sim das suas geografias. Nesse caso, a narradora-neta flerta com espaços e tempos, ela escreve:

Deixo-me levar pelo desenho de cifras e ruas; trilho uma cronologia e uma geografia, seguindo os poucos acontecimentos e lugares que conheço, as fotos que restaram e que vou descobrindo nos livros. Na imagem espacial de um tempo que não vivi, inscrevo algumas marcas, flertando com a ilusão de saber de onde eu vim (Vidal, 2008, p. 25).

As cronologias e geografias por sua vez são pautadas pelas incidências do verbo “leio”. A leitura, a cena da leitura, é outro dos modos de aproximação. A narradora-neta escreve:

Mais de 55 milhões de europeus foram registrados atravessando o Atlântico em direção a seus novos destinos americanos entre 1820 e 1924, leio. As cifras argentinas são as mais assombrosas: se em 1895 a porcentagem de imigrantes era de 25,5% da população total, em 1914, tinha passado a 30%. Não sou a única a me interessar por essa travessia. Os historiadores também se perguntam: por quê? (Vidal, 2008, p. 19).

A repetição da cena da leitura também se instala na segunda parte, quando ela, a narradora-filha que mora no estrangeiro, diz que está lendo um romance para poder entender sua experiência. Ela escreve:

O personagem do romance que estou lendo se senta à beira do rio Guaíba numa tarde de verão. Ou melhor, ele se lembra de uma tarde de verão à beira do rio Guaíba. Porque o personagem está num país estrangeiro e busca refúgio contra uma língua que não entende e o encontra nos rastros de um verão não muito distante em que, sentado à beira do Guaíba, decidiu partir (Vidal, 2008, p. 31-32).

A leitura é, assim, outros dos modos operacionalizados para acessar uma explicação, para repor, para preencher a “oquedidade” (o vazio, a lacuna, o silêncio) e seu entrelaçado dispara em forma de posta em abismo, o Guaíba, que leva à beira do Thames/ Tâmis na Terceira parte de “Viagens”.

Nessa terceira parte, a narradora brasileira escreve, em condição de isolamento, como foi que ficou sozinha numa cidade estrangeira, Londres, logo após da morte em ataque terrorista do seu companheiro, argentino e reflete, também, sobre as partidas. A narradora escreve:

Leio que a imigração dos pássaros continua sendo um mistério. Algumas teorias sustentam que as impressões que eles carregam de seu local de nascimento resultam numa persistente urgência de voltar para lá em primavera. Uma das coisas enigmáticas

e admiráveis sobre essas longas viagens é que alguns deles se separam dos pais e sem qualquer guia podem se orientar na direção certa, sobrevoando vastas extensões de água. São inúmeros os perigos enfrentados nessas jornadas e os que conseguem chegar a seu destino trazem as cicatrizes dessas adversidades (Vidal, 2008, p. 29).

A partida abrupta do companheiro a leva às leituras, e a leitura a escrever, inscrita nas paradas nas quais ela escreve: Escrevo. O ato de escrever a leva às lembranças de outras tantas partidas e aos momentos em que o conheceu na Argentina, ele que fazia seus cursos de português. Ela relata que se sentiu mexida, uma falsa argentina, tematizando a ambiguidade, ela escreve sobre o primeiro encontro deles:

Vamos para o café do museu e ele continua falando sobre o curso de português e sobre o desejo de morar no Brasil, sem desconfiar que meus eventuais deslizos gramaticais e o acento um pouco deslocado – portenho, mas desatualizado – são o resultado de uma vida passada quase toda nesse país que ele quer conhecer (Vidal, 2008, p. 46).

No decorrer dessa narrativa, há várias repetições da cena iniciática, mas a partir da citação desse trecho, podemos observar como a cena é tematizada também. As cronologias, as geografias, a multiterritorialidade habitada pelo plurilinguismo encenam, podemos dizer, a relação da narradora em torno dos eixos da leitura, das geografias (suas temporalidades) e da memória. No entanto, como já dito anteriormente, a modo de posta em abismo, isso nos leva de novo à copresença das línguas.

Se voltarmos para o início do primeiro relato de “Viagens” – “*O homem que eu visitava* semanalmente era barbudo, calvo e tinha um leve sotaque estrangeiro”, vemos que há no decurso dele e, do livro como um todo, um trabalho fino de ressonâncias: a cena iniciática e sua repetição em metáforas sonoras e imagéticas. Se a lembrança se deu no castelhano portenho – que irrompe com o “*Estoy cansado, m’hijita...*” –, mesmo quando escrita em português, o sotaque do avô vislumbra o jogo poliédrico do castelhano como marca auditiva e tangível – dada pela materialidade de uma vida – do castelhano de Barcelona. Essa marca, o sotaque, entra num crescendo com o português da escrita da narradora, agora escritora e permite a entrada das

ressonâncias na leitura imaginativa do leitor que ouve, no caso em português, mas já de forma inquietante.

Segundo Daniel Heller-Roazen (2010, p. 9), em *Ecolalias*, sobre o esquecimento das línguas, uma língua e um falante só surgirão a partir de um lento processo de desaparecimento do balbucio. O crítico argumenta:

Entre os ruídos do bebê e as primeiras palavras da criança, não apenas há uma clara passagem, mas pelo contrário, existem evidências de uma interrupção decisiva, algo como um salto no qual as habilidades fonéticas ilimitadas do primeiro parecem vacilar (Heller-Roazen, 2010, p. 8).

É nesse sentido que a aquisição de uma língua só seria possível através de um ato de esquecimento, “uma amnésia linguística infantil (ou amnésia fônica [...] uma capacidade aparentemente infinita para uma articulação indiferenciada)” (Heller-Roazen, 2010, p. 8). O que resta: “Seria apenas um eco de uma outra fala e de algo outro que a fala: uma ecolalia, que guardasse a memória do balbucio indistinto e imemorial, que, ao ser perdido, permitiria a todas as línguas existirem” (2010, p. 9).

Essa ecolalia pode ser pensada como condição metafórica de um processo constante de palimpsesto linguístico cultural e afetivo, isto é, cada vez que escrevemos o fazemos na presença de todo o esquecimento, do balbucio primeiro, da historicidade das línguas e suas transformações, das variações da linguagem. Heller-Roazen amplia esse desenho sobre o esquecimento (parte importantíssima da lembrança) para a reflexão sobre o eco que ressoa em cada língua, vista ela como um compêndio de sons, prosódias, cadências, palavras, frases, expressões em permanente transitoriedade. As formas de transformação e transitoriedade que são estudadas a partir do sistema língua pelas disciplinas históricas podem ser entendidas no livro de Paloma Vidal, ao compreendermos junto com Heller-Roazen que: “uma nova língua que passa a fazer parte de nossa mente age na rede associativa preexistente” (Heller-Roazen, 2010, p. 150). Sendo assim, “por reflexo, também, a primeira língua é modificada no vasto “sistema” de relações e conexões em que passa a existir” (2010, p. 150).

A escritora exilada de criança e a narradora co(n)-fundem-se no que Heller-Roazen destaca:

[...] sempre é possível perceber em uma língua o eco de outra. Dependendo do idioma e da sensibilidade do ouvido que o escuta, a natureza e a significância da ressonância variam consideravelmente [um som, uma prosódia, as cadências, palavras, etc.] (Heller-Roazen, 2010, p.85).

Por fim, trago aqui, de forma sucinta, algumas questões levantadas por Walter Mignolo, em *Histórias locais/ Projetos globais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar (2003), com vistas a vincular a montagem teórica em relação aos outros dois livros mencionados. Mignolo entende que o linguajamento e plurilinguajamento são formas de articular e reaver a memória (afetiva, histórica e cognoscitiva) dos imigrantes e, desse modo, são formas liminares de apreender o mundo. Em *Mais ao sul* (2008), a cena iniciática se amplia tecendo outras relações com as lembranças e seus fantasmas, abrindo-se para as ecolalias, os ecos e as ressonâncias de outras formas de habitar as línguas. Em “Viagens” Parte dois, a narradora-filha comenta que ela tinha uma professora quando criança no Brasil que lhe ensinava português, ela aprende palavras e as introduz no mundo familiar de falantes do castelhano em situação de exílio. Uma das palavras não tem a cadência portuguesa, porém sim, a francesa: “beliche”. Ela escreve: “Estranha palavra com sotaque francês, diz minha mãe quando lhe conto a novidade” (Vidal, 2008, p. 29). No parágrafo seguinte, o texto deixa nos saber que a professora é argentina. A enunciação costura a montagem temporal, tem passado trinta anos disso e a narradora entra em contato telefônico novamente com sua antiga introdutora ao português. Ela escreve:

[...] quase trinta anos depois, retomo o contato com essa mulher. Ao telefone, ela diz que minha voz não mudou. Também tenho a impressão de que reconheço a voz dela [...] Falamos em espanhol. Sua língua tem uma tonalidade muito argentina, como se ela tivesse acabado de chegar ao Brasil. Fico surpresa quando me conta que só retornou a Buenos Aires uma vez desde que se exilou (Vidal, 2008, p. 29-30).

A cadência francesa de beliche, a tonalidade marcadamente argentina do castelhano da professora estabelecem uma gradação sonora e imagética que

retroalimenta o tecido auditivo, visível e tátil das formas de coabitar as línguas e suas memórias. As ecolalias persistem nas formas limiares de aprender e apreender o mundo e suas memórias.

A oitava narrativa da segunda seção “Fantasmas”, intitula-se “Tempo de partir”. O relato de seis páginas, em terceira pessoa narra o momento em que uma avó vai tomar uma decisão, a de partir. Como nas narrativas citadas do livro, a cena iniciática e sua repetição são formuladas a partir do discurso indireto livre, no caso, é a avó e seus pensamentos. “Tempo de partir” começa assim:

Sentada numa cadeira de plástico na área de serviço, com uma bata longa, florida, sem mangas, chinelos nos pés, ela observa a máquina de lavar que gira e faz rodar as roupas numa mistura de cores que a hipnotiza. Sua mente passeia por tempos remotos. Vem-lhe um pensamento: ellos ni se falam, pero sus ropas se entrelazan en la máquina de lavar. Lembra-se dos netos quando eram pequenos, seus três netos, filhos do seu único filho. Para estar com eles decidiu deixar sua casa, em Montevidéu, e vir para o Brasil; para vê-los crescer, acompanhar suas transformações, conhecer seus desejos, para ensinar-lhes a falar o espanhol. Pero ninguno aprendió, diz, dirigindo-se à máquina. Ninguno de los tres quis aprender esta lengua, que agora ya no me pertenece” (Vidal, 2008, p. 115).

A língua misturada da avó é a língua que a nora não suporta, é a marca sonora de vários níveis de conflito dramático dentro do texto. É para o caso, um modo exemplar de um fracasso, é metáfora sonora que descreve a cena perante a máquina de lavar, cena na que ouvimos a máquina e o rumor de uma tentativa.

Esse “entre-lenguas”, profundidade e textura da escrita de *Mais ao sul*, parece-me uma particular forma do plurilinguajamento no mundo global, encenando a co-habitabilidade das línguas e seus materiais na produção de várias metáforas sonoras e imagéticas.

REFERÊNCIAS

AMATI-MEHLER, Jacqueline *et. al.* *A babel do inconsciente: língua materna e línguas estrangeiras na dimensão psicanalítica*. Trad. Cláudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005 [1990].

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*. Sobre o esquecimento das línguas. Trad. Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010 [2005].

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ Projetos globais*. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003. [2000]

VIDAL, Paloma. Lengua lenta. *Revista Grumo*. Dossier Estados da violência, n. 9, p. 44-47, abr. 2012.

_____. *Mais ao sul*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. (*Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.).

REPACTUANDO MEMÓRIAS ATRAVÉS DO ARQUIVO: A NARRATIVA DE ALEILTON FONSECA EM “O PÊNDULO DE EUCLIDES”

Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)¹

RESUMO: o presente estudo apresenta uma análise de aspectos memorialísticos, em interação com a teoria do arquivo, presentes no romance *O pêndulo de Euclides*, publicado, em 2009, pela editora Bertrand Brasil. A obra, do ficcionista baiano Aleilton Fonseca, provoca uma intersecção entre a ficção e o plano histórico, uma vez que, o texto de Fonseca retoma passagens d’*Os sertões*, de Euclides da Cunha. Assim, faz-se uso do trato comparatista, nessa abordagem, considerando a análise intercala, entre os textos, questões atinentes à literatura, à memória, ao arquivo e à história.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo; Euclides da Cunha; Memórias.

ABSTRACT: the current study introduces an analysis of memorialists aspects, interacting with the theory of the archive, present in the novel *O pêndulo de Euclides*, published, in 2009, by Bertrand Brasil publisher. The work, of the Bahian fiction writer Aleilton Fonseca, provokes an intersection between fiction and the historical plan, since Fonseca's text retakes passages of *Os sertões*, by Euclides da Cunha. Therefore, comparative treatment is used, in this approach, since the analysis interleaves, among the texts, issues pertaining to literature, memory, archive, and history.

KEYWORDS: Archive; Euclides da Cunha; Memories.

Introdução

A ficção contemporânea tem dado novos contornos à gesta de acontecimentos pretéritos. Nesse movimento, outras perspectivas são atribuídas a temas até então estabelecidos, vozes silenciadas passam a ocupar a centralidade do plano narrativo e tramas complexas realinham os discursos de outrora. Logo, o paradigma da verdade única e oficial se vê fragilizado frente ao referencial da verossimilhança, de modo que as fronteiras da ficção,

¹ Professor Adjunto da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); doutorando em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

cada vez mais dilatadas, abrem espaço, segundo Linda Hutcheon (1991), à metaficção historiográfica.

Nesta guinada, conforme Reinaldo Marques (2015), deve-se atentar para os usos do arquivo, espaço originalmente de legitimação do Estado-nação, que se consolida após a revolução francesa, mas, já na década de 1980, sobretudo com o processo de globalização, passa a ser utilizado por novas perspectivas. Leituras menos lineares começam a surgir, feitas por pesquisadores pautados por olhares transdisciplinares, comparatistas e, sobretudo, dispostos a romper com a tendência a univocidade do arquivo.

No que diz respeito à guerra de Canudos, sabe-se que as ações militares destruíram a comunidade do Belo Monte, denominação utilizada pelos locais, implicando na morte de milhares de camponeses, em fins de 1897, no sertão baiano. Para além do extermínio físico, as autoridades brasileiras impuseram vigorosa campanha para o aniquilamento das memórias relativas ao episódio, estando, inclusive, as ruínas da cidade destruída submersas pelas águas do açude do Cocorobó, obra concluída, em 1969, durante o período dos governos militares.

Em contraponto, no transcorrer do tempo, a ação estatal encontrou inúmeras resistências, de modo que hoje temos uma vasta produção literária e historiográfica que trata, sob diversas perspectivas, as causas e os desdobramentos desse massacre. Exemplo desse processo verifica-se no romance *O pêndulo de Euclides*, de Aleilton Fonseca, em que a trama se estabelece a partir de uma questão epistêmica, a saber: Canudos seria uma temática exaurida? Na tentativa de superar a angústia dessa possibilidade, o narrador/pesquisador se lança numa travessia pelos arquivos que alimentam esse enredo. Publicada em 2009, pela Bertrand Brasil, a obra rende homenagens a Euclides da Cunha, autor d'*Os sertões*, em seu centenário de morte.

Para o desenvolvimento dessa apreciação, far-se-á uso da abordagem comparatista uma vez que o diálogo intertextual intercala pesquisa histórica, traços memorialísticos e *ethos* acadêmico. Por sua vez, o enredo converge tais caracteres em favor do arquivo, quer seja enquanto espaço físico de pesquisa (universidade, museu, memorial, sítio arqueológico), quer seja numa

abordagem intimista em que as memórias, as confissões, os diálogos e também os sonhos e as utopias são desvelados.

Assim, nessa análise, propõe-se um diálogo entre as temáticas: literatura, memória, arquivo, história, a partir da leitura do romance de Aleilton Fonseca, *O pêndulo de Euclides*. Para tanto, pretende-se problematizar a relação entre tais conceitos, destacando as intersecções da narrativa ficcional com o plano histórico a partir do arquivo, e de seus desdobramentos memorialísticos, em que o texto literário de Euclides da Cunha se transformou.

Como estratégia metodológica, optou-se por dividir a exposição argumentativa em três seções. A primeira, sob o título de “O palimpsesto d’Os Sertões”, trata da escrita que se sobrepõe, a partir do clássico euclidiano, a ficção contemporânea que envolve o conflito bélico em discussão, em seguida em “Nas trilhas do arquivo: literatura e história” discute-se as interações entre fato e ficção a partir das abordagens literárias hodiernas e, por fim, em “As ficções do arquivo em *O pêndulo de Euclides*” são analisadas mais diretamente as estratégias da ficção do arquivo na obra literária. Por sua vez, todas as seções, são precedidas pela matriz ficcional e acompanhadas de uma discussão teórica a respeito das construções utilizadas no desenvolvimento da trama.

O palimpsesto d’Os Sertões

A Guerra de Canudos foi o conflito mais trágico e sangrento do Brasil. Era o que mais se repetia nas palestras do seminário, que reunia professores, estudantes e pesquisadores. A Universidade parecia estar em festa, com gente se acotovelando nos corredores e auditórios. A última conferência concluía o evento com chave de ouro. Eu, atento, nem sempre estava de acordo com o que ouvia.

[...]

O conferencista encerrou suas palavras dizendo em tom de máxima que, mais de cem anos depois, a guerra era um tema exaurido. Nada de novo havia a dizer ou acrescentar. Tudo estava dito, registrado, lido e analisado (FONSECA, 2009, p.13).

A crise epistêmica, de um narrador não nominado, determina o início da trama em *O pêndulo de Euclides*, de Aleilton Fonseca. A inquietude, frente às “certezas” apontadas num evento acadêmico, leva o professor que nos conta

a história a se deslocar de Feira de Santana à Canudos com o intuito de coligir material para a escrita de um livro que melhor captasse o olhar do sertanejo sobre os eventos bélicos, dando visibilidade às vozes silenciadas e aos enredos inexplorados.

Assim, a obra em questão dialoga com o *leitmotiv* do arquivo quer seja pela importância de sua constituição enquanto registro da nossa história, quer seja pela vontade de o pesquisador encontrar num documento/testemunho, ainda não revelado, material que lance luzes sobre um determinado aspecto ainda obscuro de nosso passado. Mas, como fazê-lo, num contexto de tamanha produção acadêmica/científica como o do conflito que Vargas Llosa denominou como *A guerra do fim do mundo*, sem se perder no emaranhado de documentos e relatos que registram os embates ocorridos nos sertões baianos, em fins do século XIX? Ou ainda, sem se enlaçar na tradição de um enredo cujo arquivo fora, em grande medida, forjado institucionalmente pelo viés das autoridades responsáveis pela destruição do arraial?

O fato é que escrever sobre a guerra de Canudos trata-se de um desafio. Isso se dá, uma vez que o tema vem sendo estudado, no último século, por inúmeros pesquisadores e instituições que dedicam esforços na interpretação dos eventos históricos, assim como na preservação da memória, da obra e da contribuição intelectual, no cenário brasileiro, de Euclides da Cunha.

Logo, falar sobre tal acontecimento e seus personagens se revela complexo na medida em que a produção pode se aproximar da repetição monocórdica, em que fatos já muito conhecidos são alinhados, limitando-se, quando muito, a construção de um painel mais amplo. Ou ainda, a construção de uma narrativa que, ao se situar numa perspectiva muito divergente, incorra na caricatura. De todo modo, persiste a angústia, ao dissertar sobre tema tão estudado, de uma escrita em palimpsesto.

Roberto Ventura, em biografia sobre Euclides da Cunha², faz uso dessa expressão, num capítulo sob o sugestivo título de “Maldição antiga”, para caracterizar a tese segundo a qual a representação de Antônio Conselheiro fora construída a partir dos traumas vivenciados pelo escritor fluminense. Para o biógrafo, questões comuns a ambos, como a orfandade, a sexualidade,

² Essa publicação deve ser lida em sua excepcionalidade, por se tratar de uma obra póstuma e inconclusa.

a traição e a loucura são reinterpretadas como obsessões que adentram a narrativa da campanha de Canudos. Servem de fonte documental, para tal leitura, documentos recolhidos das ruínas de Canudos, como as narrativas populares e as prédicas atribuídas ao Conselheiro analisadas por Euclides. Do mesmo modo, a interpretação de Ventura, sobre a escrita euclidiana, estabelece uma leitura documental, interagindo conceitualmente com os estudos que se valem das tensões entre o campo empírico da história e a produção ficcional (VENTURA, 2003).

Por sua vez, Aleilton Fonseca ao fazer uso, no plano da narrativa, dos arquivos sobre Canudos e sua guerra, desloca o objeto de interesse, do que poderíamos denominar como evidência história, em favor da linguagem literária. Assim, parte-se, na trama, de um espaço legitimador do arquivo, a Universidade, para o campo de investigação direta, de onde se retiram os registros constituintes desse acervo institucional.

No caso do enredo em tela, a personagem protagonista segue acompanhada de dois outros pesquisadores que se deslocam, após o desfecho do evento acadêmico que abre o romance, em direção aos sertões do Belo Monte. Assim, além do narrador, tem-se um poeta e um brasilianista francês que seguem em direção à Canudos. Cada personagem, no trato da diegese, segue sua viagem particular. Em conjunto, porém, metaforizam o fazer acadêmico cada vez mais voltado para construções coletivas de saber e de conhecimento.

Esse coletivo, por sua vez, depara-se, já na Canudos contemporânea, com outra personagem, um nativo, descendente de conselheiristas, que porta, em suas memórias, o saber que se traduz na epifania do enredo. Trata-se, nesse caso, de um encontro de perspectivas narrativas, a partir das formulações de Walter Benjamin (1994), em que a experiência do viajante, marcada pelo olhar etnográfico, capaz de esquadriñar a paisagem em busca do conhecimento, dialoga com a experiência do velho camponês, conhecedor dos segredos de outro tempo, porta-voz da sabedoria de seu lugar.

A esse respeito, a trama apresenta uma ecologia cultural favorável à colaboração de atores sociais díspares. Arcontes, cada um a seu modo, de arquivos distintos. Assim, inclusive pela suspensão da narração autodiegética, em certos capítulos, prevalece a interação colaborativa das

personagens. Indícios do que, nas artes pós-modernas, Reinaldo Ladagga (2012) trata como a estética da emergência.

Diga-se ainda, mesmo com a presença de marcas biográficas, que deve-se afastar a possibilidade de uma estética do espelho, pois a narrativa de *O pêndulo de Euclides* faz do arquivo histórico não um monumento estático, mas, sim, dinâmico, em que se buscam metáforas. Tais pontes metafóricas, entre fato e ficção, “se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido” (SOUZA, 2002, p. 113).

Em síntese, para além da sobreposição de textos, trata-se do jogo de colagens imagéticas em que personagens históricos, abordados pela narrativa, são reinseridos pela ficção no contexto capaz de decalcar uma nova história de um velho enredo. Isso se dá, pois, uma vez esvanecidas, as imagens, de uma pretensa totalidade histórica, se fragmentam, possibilitando o surgimento de novas trajetórias, o que se dá, especialmente, pela ficção.

Nas trilhas do arquivo: literatura e história

De fato, no dia 3 de outubro, dois dias antes do final da guerra, Euclides da Cunha partiu de Canudos. Sem alarde. Acompanhava-o um guia, que também levava sua bagagem. Na saída, um oficial consultou os papéis e constatou que não havia o termo de entrada desse ajudante no acampamento. Atribuiu isso a possível falha do encarregado do registro. Afinal, valia e bastava a palavra do doutor, que, com firmeza e seriedade, afirmava ser aquele homem seu fiel guia. A seu modo, isso era verdade.

[...]

Na saída, o Dr. Euclides recebeu ordens de ir falar com o comandante. Deixou o sertanejo à sua espera e dirigiu-se à barraca do comando. O oficial, com ar decidido e sem delongas, entregou-lhe um menino de seis anos. Já cuidavam dos despojos da guerra, distribuindo os órfãos aos oficiais e aos soldados como pequenos troféus de guerra. Muda e acuada, a criança tinha os olhos sumidos de medo e o corpo prestes a se desmanchar, entanguido pela doença e pela fome (FONSECA, 2009, p. 145).

A narrativa de Aleilton Fonseca, a certa altura do romance, faz uma releitura da passagem de Euclides da Cunha pelo teatro da guerra de Canudos. Para tanto, o escritor faz uso de uma informação histórica, possivelmente resultante das pesquisas do historiador baiano José Calasans (1986), que encontra uma correspondência, endereçada ao autor d’*Os sertões*.

Nessa missiva, fica evidente que o então correspondente de guerra deixara o front levando consigo, a pedido do General Arthur Oscar, para o sul do país, uma criança de aproximadamente seis anos, a quem confia a educação ao amigo e educador paulista Gabriel Prestes, tendo o menino adotado o nome de Ludgero Prestes.

O excerto, neste caso, apresenta um diálogo com a narrativa historiográfica, mas, ao mesmo tempo, serve ao propósito ficcional, na medida em que a cena quadra como um corta-luz para a passagem da personagem, aparentemente secundária, do guia. Na verdade, um sertanejo que se defronta com o escritor numa peripécia do enredo. Aquele acaba sendo salvo, por este, do cerco final a comunidade do Belo Monte.

Será esse senhor, na versão ficcional um homem simples e relacionado com os valores sertanejos, o responsável por oferecer, ao homem das letras e das ciências, as informações que irão auxiliar na escrita da obra monumental sobre Canudos. Sendo, essa passagem, guardada em segredo pelas partes e apenas transmitida, de pai para filho, por gerações até o instante da revelação, em que novamente a voz da resistência popular se sente segura para interagir com o olhar acadêmico.

Nota-se, nessa passagem, um duplo movimento da ficção em relação ao arquivo. O primeiro de reverência, no sentido que serve de manancial para a construção da narrativa, dando-lhe ares que se aproximam de um plano factual, com a pretensão de legitimá-la enquanto discurso capaz de corresponder a pesquisa documental. Mas, por outro lado, no desenrolar da trama, o arquivo é posto em questão, pois a ficção lança dúvida sobre o possível fazer científico, assim como as fontes utilizadas pela autoria d'*Os sertões*. Paradoxalmente, mimetiza-se e se contesta a narrativa histórica, num influxo em que perspectivas heterogêneas se cruzam. Assim o enredo, apresenta momentos que oscilam entre o “paradigma de legitimação” e o “paradigma do desafio”, para usarmos os termos postulados por Marco Codebò (2010).

Euclides da Cunha, na escrita de sua obra-mestra, assumira o lugar da voz civilizatória, do homem de ciências, que registrava para posterioridade o seu olhar sobre os episódios de Canudos. Convicto da enunciação de uma verdade científica, arrogou-se, ao fim da nota preliminar, a missão de

narrador fiel aos fatos, ao afirmar “E tanto quanto o permitir a firmeza do nosso espírito façamos jus ao admirável conceito de Taine sobre o narrador sincero que encara a História como ela merece” (CUNHA, 2016, p. 11). Logo, o escritor se propunha a pintar, com justa palheta, as cenas dos episódios bélicos, sendo-lhe, entretanto, facultado o acesso às belas letras, fator que o delimitava, socialmente, enquanto intelectual.

Porém, sobre a natureza da escrita com fito historiográfico, nos parece oportuno considerar as ponderações que Michel de Certeau (2011) a respeito dessa modalidade narrativa. Para o historiador francês, existem dois planos temporais que são justapostos na tessitura da narração de um evento factual. Isso ocorre dada a diferença entre o tempo do acontecimento (das coisas) e o tempo de sua representação (discursivo). Por conseguinte, resulta a noção de desdobramento que é próprio da narrativa histórica, uma vez que o evento factual e seu discurso, sempre posterior, ocupam temporalidades distintas no plano de suas realizações.

Assim, o discurso de verdade de um homem das ciências, como pretendia o correspondente da guerra de Canudos, acaba por se utilizar de estratégias narrativas que estão presentes nos enredos mais simples. Em verdade, trata-se da habilidade de contar uma história, de selecionar e combinar episódios de modo a legar a outrem uma fração do vivido. Isso, entretanto, não implicaria no rompimento com os fatos, pré-requisito fundamental do texto histórico, mas devemos reconhecer que a estratégia autoral estabelece, em grande medida, o lugar que determinado evento ocupa dentro do universo narrado. Logo, deve-se reconhecer que Euclides da Cunha fez suas escolhas, selecionou e silenciou vozes, operou ângulos narrativos, cortes cênicos e ajustes cromáticos na descrição de personagens históricas. De modo que sua narrativa sincera, deve ser entendida como um princípio de ofício, não podendo ser aceita como uma verdade absoluta ou transcendente.

Nesse caso, tem-se na narrativa euclidiana um duplo, em que o plano histórico desliza em favor do enredo. Luiz Costa Lima denominou esse movimento como passagens-ornato d’*Os sertões* que, segundo o crítico literário, servem como moldura à temática central, construída por uma argumentação que intentava o estabelecimento de hipóteses e verdades

científicas, mas que também, mesmo não intencionalmente, indicavam os limites da ciência (LIMA, 2000, p. 55).

As ficções do arquivo em *O pêndulo de Euclides*

Faz mais de cem anos..., e o governo nunca reconheceu o crime. Os senhores, donos das palavras e dos saberes da cidade grande, vêm aqui todo dia, sem parar. Vocês vêm aqui nos indagar as ideias, pra anotar os fatos e explicar nos livros. Mas, no fundo, me digam: o que é que vocês vêm fazer aqui?

[...]

Mesmo sem saber, vocês vêm aqui pra fazer as pazes com o sertão. Vocês vêm examinar com os próprios olhos e tomar pé da história. Vocês vêm pra ver e crer que aquela guerra foi mesmo um grande crime. A viagem até aqui é um pedido de desculpas (FONSECA, 2009, p. 204-205).

Em *O pêndulo de Euclides*, tem-se um acerto de contas ficcional entre o olhar cientificista e as vozes populares. Para tanto, a narrativa faz do arquivo, sobre a guerra de Canudos, um ponto de encontro para o duelo. O acúmulo de informações sobre o evento é o espaço de disputa acerca do tempo pretérito. Nesse jogo, o saber formal e institucional é confrontado pela experiência do viver local.

Aleilton Fonseca atravessa essa vereda, um tanto delicada, ao realizar uma abordagem plural capaz de problematizar os arquivos em seus vários formatos. O enredo reconhece o saber acadêmico, mas relativiza-o ao questioná-lo enquanto instância pacificadora das verdades de outrora; valoriza os espaços institucionais de memória, mas tenciona os seus limites, inclusive orçamentários; critica os acervos privados, ao tempo que reconhece que, na ausência de um ente público, coube aos indivíduos salvar parcela de nossa história; descreve a resistência popular da memória, com suas fragilidades e desvios, mas, trata-a de modo respeitoso em suas potencialidades enquanto sonhos e utopias.

E mais, denuncia, para usarmos um termo caro a Euclides da Cunha, o aspecto predatório de representantes da academia que realizam pesquisas, escrevem livros, mas se mostram, de algum modo, indiferentes a realidade analisada. Assim, atestam a singularidade epistêmica do fato, mas

desconhecem a complexidade do todo. Ignoram, no caso da temática em discussão, o fato de que a tragédia que transcorreu há mais de cem anos ainda reverbera sobre os sujeitos do tempo hodierno. A dor, peculiar ao sentimento do artista, apresenta-se, sobremaneira no texto de Aleilton Fonseca, pelo desenlace desse confronto entre ciência e saber popular. Oportunidade em que a personagem sertaneja diz da indignação frente à indiferença de um Estado incapaz de se desculpar pelo massacre proporcionado ao povo do sertão. Serve-lhe, entretanto, como uma forma de alento, a ideia de que os inúmeros trabalhos e pesquisas sobre o tema são, no fundo, uma forma de retratação. Por sinal, talvez esse tenha sido um dos elementos motivadores da escrita da obra-mestra euclidiana,

Cinco anos mais tarde, Euclides denunciou, em *Os sertões*, a campanha militar como crime e fez a confissão de culpa da omissão de suas reportagens, ao mencionar fatos sobre os quais antes silenciara: a degola dos prisioneiros e o comércio de mulheres e crianças. Criticou a hipótese de uma conspiração política, apoiada por grupos monárquicos e por países estrangeiros, que havia justificado o massacre (VENTURA, 2003, p. 175).

Sobre esse desejo de reparação, parece razoável considerarmos as lições, legadas à humanidade, decorrentes dos traumas das grandes guerras mundiais do último século. Paul Ricoeur (2007), a esse respeito, desenvolve o conceito historiográfico do dever de memória. Tal categoria diz respeito ao dever ético, daqueles que narram a humanidade, para com o registro das tragédias, com o fito de lidar com tais memórias e, se possível, evitar episódios semelhantes.

Por sua vez, Jeanne Marie Gagnebin, nos fala da impossibilidade da linguagem assimilar o trauma em sua totalidade. Mas, a autora, destaca os discursos que enfatizam o apagamento dos vestígios, dos rastros existenciais e os que, em sentido oposto, recolhem das ruínas o material que a sociedade insiste em negar. Desse modo, “[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda” (GAGNEBIN, 2009, p. 54), enquanto o dever de memória passaria pela rememoração “daquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2009, p. 55), num influxo do passado sobre o

presente, em que a transformação deste depende em alguma medida da reflexão originária daquele.

Nesse contexto, encontra-se a ficção de Aleilton Fonseca sobre os eventos pretéritos do sertão baiano. O seu registro estético é um dever de memória. Isso, contudo, não se dá sem rasuras. Afinal, o enredo desloca-se da tradição narrativa euclidiana em favor de um movimento poético que supera o discurso acadêmico em favor de vozes populares.

Desse modo, tem-se a construção de uma narrativa que relativiza a objetividade histórica, valorizando a subjetividade do pensar e a memória enquanto fonte de saber. Tais características são elementos que favorecem a emergência do que Reinaldo Marques nomeia como ficções do arquivo:

Nessas ficções do arquivo encontramos elementos significativos relacionados ao tema mais geral do arquivo, particularmente às questões dos arquivos literários e artísticos, que são presentificados, às vezes metonimicamente, por meio de algumas figuras: a biblioteca, o museu, a coleção, o inventário, o catálogo, a lista, o álbum, a enciclopédia. Recorrem a essas figuras como elemento potencializador de suas histórias, fabulações. Em muitos casos, o personagem-narrador é um escritor imerso em seu arquivo, compulsando seus livros, papéis, documentos para a composição de uma obra (MARQUES, 2017, p. 4).

Em *O pêndulo de Euclides*, o narrador-professor, após o encontro em que é revelado o conhecimento presente na narrativa popular, recebe, de seu interlocutor, a autorização para escrever o livro que desejara no início da narrativa, mas sob advertência de fazê-lo mantendo a versão dessa voz sertaneja: “escreva o meu justo falado!” (FONSECA, 2009, p. 205).

Considerações finais

A temática de Canudos, inicialmente delineada pela pena euclidiana, tem sido retomada numa complexa narrativa contemporânea. Exemplo disso, trata-se do romance de Aleilton Fonseca, *O pêndulo de Euclides* (2009), em que se verifica uma revisão, a partir de uma busca documental que se revela sentimental, da narrativa de Euclides da Cunha. Trata-se de uma produção aberta às marcas autobiográficas, ao processo de composição autoral, à mescla

de ficção e realidade, às experiências multiculturais, mas, sobretudo, à fruição de memórias ficcionais.

Desse modo, a literatura mantém a memória do massacre, reescrevendo outras perspectivas do texto clássico, atribuindo-lhe novos significados, reestruturando imagens, recuperando possibilidades não concretizadas, mas certamente desejadas, ansiadas e pugnadas por camponeses que resistiram até o limite extremo em defesa de seu lugar no mundo, o Belo Monte. Não por acaso, quando consideramos a história da América Latina, percebemos o quanto a violência mostrou-se eficaz no sentido de espoliar os povos, subtraindo-lhe o acesso à terra. Afinal, nossa experiência colonial se fez nestes termos.

Por fim, de algum modo, deve-se reconhecer que a literatura contemporânea, com sua dicção, nos diz sobre a crise das narrativas totalizantes da história. Afinal, ao possibilitar, a seu modo, o surgimento de versões mais amplas sobre o viver, a ficção, especialmente a memorialística, questiona a tradição monumental do arquivo, abrindo espaço para que as contradições dos enredos, inclusive históricos, não necessitem mais ser aplainadas, como no passado dos enredos estabilizadores e lineares. Logo, nesse cenário, o conflito e as divergências assumem um lugar público, aberto aos enfrentamentos, como numa arena, possibilitando o restabelecimento de batalhas como aquelas que trilham o arquivo de uma obra como *Os sertões*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CALASANS, José. *Quase biografia de jagunços: o séquito de Antônio Conselheiro*. Salvador: EDUFBA (Centro de Estudos Baianos, vol. 122), 1986.

CERTEAU, Michael de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 45-114.

CODEBÒ, Marco. *Narrating from the Archive: Novels, Records, and Bureaucrats in the Modern Age*. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2010.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. [Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão]. São Paulo: Ubu, 2016.

FONSECA, Aleilton. *O pêndulo de Euclides*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: _____. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 49-58.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-162.

LADDAGA, Reinaldo. Redes e culturas das artes. In: _____. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Editora, 2012. p. 27-48.

LIMA, Luiz Costa. *Euclides da Cunha: contrastes e confrontos do Brasil*. Rio de Janeiro: Contraponto: Petrobrás, 2000.

MARQUES, Reinaldo. *Memória literária arquivada*. In: _____. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 151-171.

MARQUES, Reinaldo. *Ficções do arquivo: o literário e o contemporâneo*. [mimeo] Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 2017.

RICOUER, Paul. A inquietante estranheza da história. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 404-421.

VENTURA, Roberto; CARVALHO, Mario Cesar; SANTANA, José Carlos Barreto de. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRAUMA, MEMÓRIA E TESTEMUNHO EM *AINDA ESTOU AQUI*

Táscia Oliveira Souza¹

RESUMO: Este artigo trata das relações entre relato de infância e testemunho na obra *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, abordando também a temática da memória — e do esquecimento — frente ao trauma do assassinato e desaparecimento do ex-deputado Rubens Paiva pelas Forças Armadas durante a ditadura civil-militar brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: memória; trauma; relato de infância; testemunho.

ABSTRACT: This article deals with the relationship between childhood report and testimony in the book “*Ainda estou aqui*”, by Marcelo Rubens Paiva. The paper also approaches the theme of memory — and forgetfulness — and the trauma caused by the Rubens Paivas’s murder and disappearance during the Brazilian civil-military dictatorship.

KEY WORDS: memory; trauma; childhood report; testimony.

A permanência de uma vivência *post-mortem* parece ser a essência de *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva. Não se trata, de maneira alguma, de uma perspectiva transcendental, isto é, de uma vida após a morte re-encarnada ou em outro plano, crenças mais comuns difundidas, ao menos no Ocidente. Essa condição se refere, antes sim, à dubiedade do título da narrativa, que diz tanto da persistência da memória da perda do pai do autor, Rubens Paiva — preso, torturado, assassinado e “desaparecido” pela ditadura civil-militar brasileira — quanto dos momentos de consciência da mãe, Eunice Paiva, acometida Mal de Alzheimer.

A história da prisão e assassinato de Rubens Paiva está presente na narrativa, mas também a da mulher que, aos quarenta e um anos, viu-se sozinha com cinco filhos enquanto o governo brasileiro se recusava a dar qualquer informação acerca do desaparecimento do marido. Assim como, por uma ótica mítico-religiosa, o cadáver que não pode ser enterrado não é nem vivo nem morto, Rubens Paiva se tornou, para essa mulher e toda a família,

¹ Doutora em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), com período sanduíche, financiado pela Capes, na Université Paris Diderot.

um morto-vivo, ao passo que Eunice, com o passar dos anos, viu-se encarcerada dentro da própria cabeça pela demência, desorientada em meio à própria memória perdida. Quase no final do livro, Eunice Paiva, já debilitada pela doença em estágio três, alternando instantes de rara lucidez com momentos mais frequentes e longos de manifestação da demência, está com o neto no colo, em frente à televisão permanentemente ligada. De repente, ela, na cadeira de rodas, chama a atenção do filho e da cuidadora para a televisão:

Ela apontou trêmula para a TV e começou a dizer, aflita, chamando a nossa atenção e atenção da própria memória:

— Olha, olha, olha!

Na TV, um noticiário sobre Rubens Paiva. Todos os dias, novidades. Ela sentadinha na cadeira de rodas. Aparecem fotos dele de arquivo na tela. Era a foto de seu ex-marido, era o nome dele, falavam dele, desvendavam segredos sobre a morte dele:

— Olha, olha, olha!

Ela olhava. Com lágrimas. Ouviu a notícia. Começou a dizer baixinho:

— Tadinho, tadinho, tadinho... (PAIVA, 2015, p. 252-3).

A reportagem em questão foi exibida, possivelmente, no início de 2014, durante as apurações da Comissão Nacional da Verdade (CNV), quando revelações sobre o caso Rubens Paiva vieram à tona e o relatório especial preliminar específico sobre o ex-deputado foi divulgado. Enfraquecida, Eunice já não acompanhava o desenrolar das novas investigações, mas, apesar do esquecimento provocado pela doença, ela reconhece, naqueles instantes de imagem diante da televisão, um sofrimento que, embora represado nos confins da memória, permanece profundo. E uma única palavra é dita porque, talvez, assim como a memória falha, a linguagem, diante do choque e da dor, também falte.

Desse modo, quem permanece aqui é Eunice, lutando para *ainda estar aqui* contra a doença que lhe rouba gradativamente a lucidez, mas também Rubens Paiva, *in memoriam* e na desmemória de um país — para a qual o Alzheimer serve de metáfora — que só há poucos anos veio a desvendar sua morte. Entretanto, é possível se aventurar a ir além e supor que Marcelo Rubens Paiva, autor-narrador da obra, também tenta atestar que se mantém aqui, ele mesmo, apesar da ditadura que lhe tirou o pai, do acidente que lhe

tomou os movimentos, da demência que condena a mãe a uma espécie de morte em vida.

Embora organizada em três partes, a narrativa de *Ainda estou aqui* não é linear e aparenta seguir o fluxo dos processos mnemônicos, aos saltos, pontuadas por *flashbacks*, *flashforwards* e digressões. A primeira parte começa com uma divagação sobre a memória, passando para o estado de saúde da mãe e sua interdição jurídica, para, em seguida, transitar para lembranças de infância e juventude, todas pautadas, sobretudo, na relação do autor com Eunice Paiva. A segunda parte tem início com o golpe de 1964, salta para a tortura e morte de Rubens Paiva e depois recua para as recordações infantis do dia de sua prisão e daqueles que se seguiram ao desaparecimento. Já a parte três é dedicada ao pós-luto, à luta de Eunice para se reerguer — paralela à batalha pela redemocratização, pela anistia e pelo reconhecimento das mortes dos desaparecidos políticos — e, posteriormente, ao declínio mental provocado pelo Alzheimer.

Livro de memórias, relato de infância, narrativa de filiação, testemunho. Todos esses gêneros se misturam na narrativa de Paiva, que mescla recordações a uma espécie de ensaio sobre a memória, sobre a história do Brasil no período ditatorial e sobre a pós-redemocratização, expondo de forma livre ideias e reflexões. É o que faz, por exemplo, quando tece considerações acerca da prática da tortura e traça um paralelo entre o caso Rubens Paiva e o do pedreiro Amarildo:

14 de julho de 2013. Rocinha, Zona Sul carioca. Amarildo Dias de Souza, pedreiro, foi preso por policiais militares, levado até a sua casa e depois para a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) instalada na Rocinha.

No Leblon, Zona Sul carioca, meu pai, engenheiro, foi preso por militares em casa e levado a unidades da Aeronáutica e depois do Exército.

Amarildo era casado com a dona de casa Elizabeth Gomes da Silva e pai de seis filhos.

Meu pai era casado com Eunice Paiva, dona de casa, e tinha cinco filhos.

Não se tem notícias do paradeiro de ambos.

Para a polícia, traficantes da comunidade são os principais suspeitos do desaparecimento de Amarildo. Para o Exército, terroristas sequestraram meu pai enquanto militares faziam reconhecimento de aparelhos com ele num Fusca. Versão oficial que só foi desmentida em 2014.

Testemunhas ouviram Amarildo ser torturado por choques elétricos num contêiner anexo à UPP. Meu pai foi torturado num prédio do Pelotão de Investigações Criminais (PIC), onde funcionava o DOI, anexo ao I Exército, e testemunhas o ouviram gritar.

Retiraram o corpo como retiraram o corpo do meu pai, sem testemunhas, sem alarde (PAIVA, 2015, p. 109-10).

As coincidências salientadas nessa confrontação entre os dois casos são aterradoras: Rubens Paiva e Amarildo foram presos e levados para unidades militares; os dois eram casados; as mulheres de ambos eram donas de casa; os dois deixaram uma casa cheia de filhos; testemunhas ouviram ambos gritar; não se tem notícias de nenhum dos dois. Muitas semelhanças para dois casos separados no tempo por quarenta e dois anos. Um, no auge dos anos de chumbo; o outro, num governo democrático, mas no qual a militarização da polícia é apontada como um dos resquícios do período anterior e em que violações de direitos humanos, sobretudo contra os mais pobres, são frequentes.

A reflexão continua, apontando outros casos atuais e analisando o artifício da tortura:

A tortura é a ferramenta de um poder instável, autoritário, que precisa da violência limítrofe para se firmar, e uma aliança sádica entre facínoras, estadistas psicopatas, lideranças de regimes que se mantêm pelo terror e seus comandados. Não é ação de um grupo isolado. A tortura é patrocinada pelo Estado. A tortura é um regime, um Estado. Não é o agente fulano, o oficial sicrano, quem perde a mão. É a instituição e sua rede de comando hierárquica que torturam. A nação que patrocina. O poder, emanado pelo povo ou não, suja as mãos (PAIVA, 2015, p. 110).

A crítica é clara nos substantivos e adjetivos fortes usados pelo autor, incluindo “poder instável, autoritário” — lembrando que, usualmente, quanto maior a instabilidade, mais autoritário o poder se torna, para tentar se preservar —; “violência limítrofe” — usada, como explica Hannah Arendt (1985), para manutenção desse poder —; “aliança sádica entre facínoras”; “estadistas psicopatas” — construção que causa estranheza, pela antítese entre os termos, uma vez que estadista é alguém que, supostamente, deve saber conduzir os negócios do governo, o que em nada combina com psicopatia —; e “regimes que se mantêm pelo terror” — mais uma referência

a Arendt (2013). O escritor também não hesita em responsabilizar o Estado por isso, reiterando a discussão de que esta é uma política institucionalizada e não prática cometida às escuras, nos porões, sem comando ou hierarquia.

Muitas vezes, o texto deixa de lado a narrativa para se tornar discurso, parecendo evidenciar que, mais do que uma preocupação estético-literária, o que se busca é um posicionamento pessoal e eminentemente político. Esse tom pode estar relacionado à pouca idade do escritor no momento do desaparecimento do pai e a forma como lida com esse trauma a partir dessa perspectiva. Marcelo Rubens Paiva tinha somente onze anos quando viu o pai pela última vez e demorou, em seu imaginário infantojuvenil, a perceber as implicações daquela prisão — tanto que, como ele mesmo relata, enquanto a polícia estava em sua casa, saiu fugido para jogar futebol com os amigos:

A prisão do meu pai (como a da minha mãe e da minha irmã) com o tempo ganhou outro significado, outras provas, testemunhas, releituras.

Quando desci a escada, não encontrei um ambiente de terror. Estavam todos calmos, calmos até demais. A casa parecia na rotina. Ninguém comentava a presença daqueles estranhos não fardados, então sem armas, jovens, de boa aparência, educados até. Era comum ter em casa gente desconhecida espalhada pelos cômodos. Especialmente num feriado. Mas não estavam com roupas de praia. No fundo, pareciam encabulados. Era como se a família tentasse seguir a rotina, e eles percebessem que, na verdade, aquela era uma casa comum, não um aparelho. O telefone tocava e era um dos sujeitos, Militar 1, quem atendia, com o telefone preto de laca na mesa de centro da sala, telefone que ficava no escritório e tinha um fio enorme esticado. Perguntei à minha mãe:

- O que está acontecendo?
- Nada, filhinho. Você já tomou o café?
- Quem são estes caras?

Ela disse que eram fiscais, depois disse que vieram dedetizar a casa. Criativa (PAIVA, 2015, p. 117-8).

O olhar da criança, nesse trecho, demonstra sua inocência diante da cena. O garoto Marcelo pergunta à mãe quem são os homens desconhecidos em casa, mas, como é costumeiro na residência receber visitas, não parece duvidar da resposta. Sua descrição é de que a casa mantinha a mesma rotina de sempre. Existem alguns elementos, porém, que demonstram a análise do adulto acerca da lembrança da criança. O mais evidente é a primeira frase destacada — “A prisão do meu pai (como a da minha mãe e da minha irmã) com o tempo ganhou outro significado, outras provas, testemunhas,

releituras” —, exemplo da teoria bergsoniana (1990) de que a percepção presente altera o olhar sobre o passado. Outras palavras escolhidas pelo autor comprovam essa releitura: o fato de afirmar não ter encontrado um ambiente de terror, algo que só poderia mesmo encontrar depois, olhando em retrospecto para o que aconteceu, já de posse das informações sobre o que aqueles homens faziam ali; o mesmo é possível dizer do comentário sobre os estranhos “não fardados, então sem armas, jovens, de boa aparência, educados até”, que só se transforma em contrassenso depois de ter consciência da identidade dos tais homens, não no momento do acontecimento. O adjetivo “criativa” para se referir à mãe também parece ser uma espécie de sentença quase indulgente adicionada com o passar do tempo e a frequente recordação. Por outro lado, mesmo para a criança, alguns incômodos, ao que o texto indica, não deixam se ser despertados, e isso se deduz no estranhamento pela roupa dos visitantes em pleno feriado de São Sebastião e na insistência da indagação à mãe sobre o que está acontecendo.

A narrativa prossegue:

A ordem era levar todo mundo que aparecia. E num feriado, num dia de praia, apareceria todo mundo. Levaram garotos amigos das minhas irmãs que apareceram. Apareceu o Nelson, filho de um casal amigo dos meus pais, e o levaram preso também. Foram todos pro DOI-Codi.

O almoço foi servido. O clima era de apreensão, não tensão. Minha mãe então ofereceu um almoço. Vocês estão servidos? Eles ficaram sem graça. Aceitaram. A empregada dizia:

— Tô uma pilha de nervos, minha mão não para.

Nós da família almoçamos na mesa, eles, espalhados pela casa. Minha mãe falou trivialidades. Falamos trivialidades. O que tem de sobremesa? Abacaxi. Todo dia tinha abacaxi. Não sei por quê, mas implicamos com abacaxi. Como sempre tinha abacaxi, cantávamos em coro, batendo na mesa: “A-ba-ca-xi! A-ba-ca-xi! A-ba-ca-xi!”. Nunca tinha sorvete, torta, doces mineiros, crepes. Nem açúcar tinha em casa. Nem refrigerante. Tinha suco sem açúcar, com adoçante! Minha mãe, obcecada pela forma física, sabendo a origem italiana de todos nós, nos ensinava desde cedo a odiar gordos, desprezar barrigas, ignorar doces e a experimentar as maravilhas de uma laranja, maçã, pera, mexerica e de um a-ba-ca-xi!

Saí na surdina. Fui jogar bola na praia, sem ninguém perceber (PAIVA, 2015, p. 118).

Mais uma vez, o fragmento mescla a percepção do adulto à da criança. Os três primeiros parágrafos narram recordações já mediadas pelo

conhecimento e a análise dos fatos: a informação de que todos os que chegaram à casa foram levados para o Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), a sensação de apreensão, a distinção do constrangimento dos militares diante da oferta de almoço e do nervosismo da empregada. Em contrapartida, o parágrafo que narra o almoço — descrevendo também o hábito alimentar e as brincadeiras dos filhos da família — e o seguinte, em que o menino escapole para o futebol, voltam a mostrar a ingenuidade infantil e a falta de alcance, na ocasião, sobre a gravidade dos fatos. Pode-se destacar ainda, novamente, no convite que Eunice Paiva faz aos agentes para que almocem e no seu esforço para falar trivialidades, o elemento de seu caráter, reiterado pelo autor diversas vezes ao longo da obra, de tentar demonstrar constantemente não estar abalada.

Um pouco adiante, quando o garoto volta para a casa, leva uma bronca de “um dos dedetizadores” (PAIVA, 2015, p. 120):

Perguntou onde eu estava. Como assim, onde eu estava? Quem é você para me perguntar onde eu estava? Eu estava, como sempre, ali em frente jogando bola. É o meu direito. É a minha praia! É feriado, férias, não tem aula. Ninguém me impede de ir à praia. Só atravessar a rua com cuidado. Ela é de todos.

A minha resposta foi tão surpreendente que ele não falou nada. Me olhou com uma cara do tipo “você não tem a menor ideia do que está acontecendo por aqui, não é, garoto?” (PAIVA, 2015, p. 120).

De novo, tem-se o contraste entre a inocência da resposta infantil e a constatação, que é tardia, já adulta, da reação do agente. A mãe, percebendo que ele saía sem que ninguém notasse, decide se aproveitar dessa estripulia de criança para informar aos vizinhos do que se passava e, subindo ao quarto do filho como se fosse brigar com ele por ter saído, pede que leve um bilhete:

Então toquei a campainha, abri a caixa e li o bilhete. Veio a Helena, tia Helena, mulher do Eltes. Minha mão tremia. Minha mãe pediu para te entregar isso. Entrega a caixa e corre! Tentando entender o que estava escrito num bilhete dobrado num papel de pão: “Rubens foi preso, ninguém pode vir aqui, senão é preso também”. Cena de que a memória guardou detalhes, segundo a segundo, do ritmo cardíaco à temperatura do asfalto, da brisa quente do mar, do tempo que tia Helena demorou, da sua surpresa ao me ver e ao ver meu desespero. Rubens foi preso. Por quê? O que ele fez? Ninguém pode vir aqui, senão é preso também.

Papai foi preso. Papai sempre tem problemas. Papai é um político perseguido. Desde que me entendo por gente, papai tem problemas com gente poderosa, foge, reaparece, se esconde. No Brasil, muitos têm problemas. Papai uma vez nos explicou. Os gorilas, como ele chamava os militares, como muitos os chamavam, tomaram o poder porque não queriam reformas que ajudassem aos pobres, assim nos explicava. Eu adorava a alusão de que aqueles caras que apareciam fardados de óculos escuros na TV e mandavam no Brasil eram gorilas.

Toda vez que passo pela Afrânio [Rua Afrânio de Melo Franco, no Leblon] imagino a cena: o garoto de onze anos, em 1971, correndo desesperado num inocente dia de praia, voltando para casa em pânico, para os braços da mãe, sabendo que o pai foi preso (PAIVA, 2015, p. 122).

O desencadeamento narrativo dessa passagem contribui para despertar emoção: a forma como o autor-narrador descreve cada elemento guardado na memória, a repetição das frases do bilhete enquanto tenta compreendê-lo, o ritmo das orações que remete à ansiedade do menino, a demonstração da singeleza da criança — um respiro em meio à tensão da cena — ao comentar que gostava de ouvir o pai chamar os militares de gorilas... tudo isso seguido pela forma como o adulto imagina a si próprio, ainda garoto, no auge do desespero, sempre que cruza a mesma rua.

Todos esses pontos se relacionam ao relato de infância. Philippe Lejeune (1998, p. 32) constata que esse tipo de narrativa, ainda que incerta e descontínua, guarda uma intensidade que parece lhe assegurar veracidade, sem o receio enfrentado por outros tipos de textos autobiográficos. “É porque o regime habitual das recordações de infância é o lirismo. Está-se no domínio da fé. Não somente a lembrança é percebida como fiel, mas ela dá acesso a uma experiência mais verdadeira que a experiência atual do adulto”² (LEJEUNE, 1998, p. 32). Não é fácil penetrar nas vivências da infância e, por isso mesmo, consegui-lo aumenta o valor do que se recupera. É um trabalho arqueológico, de escavação, que, ao se deparar com camadas de recordações e observá-las à luz do presente, confronta-se, como Marcelo Rubens Paiva, com os aspectos e detalhes que, na ocasião, passaram despercebidos; que, como todo objeto arqueológico, só adquiriram significado pelas mãos do tempo.

² C'est pourquoi le régime ordinaire du souvenir d'enfance est le lyrisme. On est dans le domaine de la *foi*. Non seulement le souvenir est perçu comme fidèle, mais il donne accès à une expérience plus vraie que la expérience actuelle de l'adulte.

No entanto, as mesmas passagens, bem como outras de *Ainda estou aqui*, também trazem sua carga de testemunho. Conforme Jean-Louis Jeannelle (2004), na literatura testemunhal, a enunciação está ligada a um efeito de ruptura dentro de um discurso social, sempre traduzindo uma situação de crise e atestando fatos desconhecidos que contradizem versões oficiais. Em outras palavras, a presença de todos os que estavam na casa naquele 20 de janeiro de 1971, bem como o envio do bilhete escrito por Eunice Paiva, comprovam que Rubens Paiva foi preso, a despeito de o governo brasileiro ter negado, durante muito tempo, ter mantido o ex-deputado sob custódia das Forças Armadas. Nesse sentido, *Ainda estou aqui* poderia se assumir como documento, uma espécie de atestado ou certidão, a testificar o que se passou.

Por sua vez, sobre o limiar entre memória e testemunho, Jeannelle (2013, p. 67) observa que, “se o memorialista se apoia em seu passado, suas funções e seu crédito simbólico”, a testemunha, por sua vez, “vê-se impor a passagem à escrita pelos acontecimentos atravessados — em seu caso, empreende-se uma reparação cuja causa primeira não se deve à sua vontade, mas a um trauma sofrido”. Por essa perspectiva, não parece incerto supor que seja essa uma das razões da mescla entre memória, testemunho e discurso político que marca o texto de Marcelo Rubens Paiva. Como memorialista, que recorre a recordações de infância, ele se apoia no crédito simbólico de seu passado, mas, como testemunha, parece fazer isso não por simples desejo de revisitar essas lembranças, mas por uma inclinação — até por força do momento em que o livro foi escrito, quando CNV acabava de revelar as informações sobre o assassinato de seu pai e suposto destino dado ao corpo — de reparar uma injustiça, no sentido da reparação de que fala Jeannelle. Além disso, a distância temporal entre o menino de onze anos que presenciou os militares em sua casa e o homem adulto que revisita essa recordação, tendo toda a adolescência e a juventude do meio para compreender e inflamar-se, talvez ajude a explicar a opção pela elaboração não de uma narrativa intrincada, mas de um posicionamento contundente.

Outro artifício usado, que cabe tanto à estética narrativa quanto à retórica política, é aquele pelo meio do qual Paiva, embora se mantenha presente enquanto narrador de primeira pessoa, adota um ponto de vista

onisciente para narrar fatos que não testemunhou e que busca reconstruir na imaginação a partir da memória de terceiros. Isso acontece, por exemplo, no trecho em que descreve a prisão de Eunice Paiva, levada pelos militares logo após o marido, tendo permanecido por dias trancada em uma cela do DOI carioca, sendo interrogada diversas vezes. Dias durante os quais, como comprovado recentemente pela CNV, Rubens Paiva já estava morto:

Na Tijuca, num corredor escuro, (...) minha mãe, sozinha numa cela com apenas cama e colchão, a última cela do corredor, sentada, olhando para o nada, abatida e já quilos mais magra, vê o soldado encostar um prato de comida na grade. Ela nem se mexe. O soldado diz:

— A senhora tem de comer alguma coisa.

Ela nem responde.

A filha tinha sido solta no dia seguinte à prisão. Ela mofava naquela cela havia dias. Nenhuma notícia do marido. Nem dos outros filhos. Nenhuma notícia do mundo. Nos primeiros dias, chamavam-na para depor e olhar álbuns de fotos. Conhece este, conhece aquele? Nada. Não conhecia ninguém. E, se conhecia, não dizia. Ou não reconhecia presos assustados, destroçados pela tortura. Reconheceu a sua foto, a da filha e a do marido. Ouvia gritos de tortura na volta para a cela, para a solidão, a aflição, o vazio e a falta de apetite (PAIVA, 2015, p. 140-1).

O narrador de primeira pessoa não se retira da obra, como explícito na referência “minha mãe”, mas assume a postura onisciente que mencionei, tomando como sua a narrativa de um fato que não testemunhou, mas que provavelmente apreendeu a partir de relatos de Eunice. Essa mistura — a presença da primeira pessoa e, ao mesmo tempo, a simulação de onisciência de um narrador que reproduz as sensações de sua personagem, possivelmente porque as incorporou à própria fabulação de uma vida marcada, desde a infância, pela rememoração desse trauma familiar — ajuda a aproximar o leitor, a ampliar nele, como no espectador das tragédias antigas, o reconhecimento e a compaixão. O recurso, bastante comum ao jornalismo literário — vertente que, aliás, combina as duas profissões de Marcelo, a de jornalista e a de escritor —, abarca aquilo que Benjamim (1994, p. 201) atribui aos narradores ideais: a capacidade de retirar da experiência o que conta, tanto de sua própria quanto do experimento relatado pelos outros, incorporando sua narrativa à vivência de quem o escuta ou o lê. Assim, nesse caso específico,

o leitor que se depara com a descrição dos dias de Eunice na prisão é levado a compartilhar seu medo e sua aflição.

Em parte, é o que o autor também faz, mais sutilmente, no mesmo capítulo em que tece suas considerações sobre a tortura, ao terminar descrevendo a tortura sofrida por Rubens Paiva:

20 de janeiro de 1971. Meu pai apanhou por dois dias seguidos. Apanhou assim que chegou na 3ª Zona Aérea, interrogado pelo próprio brigadeiro João Paulo Burnier. Apanhou no DOI-Codi, no quartel do I Exército. Meu pai era um homem calmo, bom, engraçado, frágil fisicamente. E vaidoso. Um dos homens mais simpáticos e risonhos que Callado conheceu. O que mais lembram dele? Da gargalhada, que fazia tremer a casa. Fumava charutos. Gostava de comer do melhor. De viajar. Gostava de Paris. Chegou a morar lá, aos vinte anos, a uma quadra do Sena. Passou um ano na Europa, com os três irmãos, em 1947, para testemunhar a reconstrução de uma terra arrasada. Falava inglês e francês. Cantava algumas músicas em alemão, que aprendeu com sua tia Berta, alemã solteirona: “O, du lieber Augustin, Augustin, Augustin. O, du lieber Augustin, alles ist hin...”. Oh, querido Agostinho, tudo está perdido... Música austríaca baixo-astral cantada de forma histriônica, como toda música em alemão, que fala da quase destruição de Viena pela peste no final do século XVII. “Geld ist weg, Mensch ist weg, alles hin, Augustin. O, du lieber Augustin, alles ist hin. Rock ist weg, Stock ist weg, Augustin liegt im Dreck, o, du lieber Augustin, alles ist hin.” Não há mais dinheiro, as garotas desapareceram, tudo está perdido, Augustin, cada dia era uma festa, e agora é o quê? É a peste, é a peste, Augustin.

Imaginar este sujeito boa-praça, um dos homens mais simpáticos e risonhos que muitos conheceram, aos quarenta e um anos, nu, apanhando até a morte... É a peste, é a peste, Augustin. Dizem que ele pedia água a todo momento. No final, banhado em sangue, repetia apenas o nome. Por horas. Rubens Paiva. Rubens Paiva. Ru-bens Paiva, Ru... Pai. Até morrer (PAIVA, 2015, p. 112-3).

A estratégia nesse fragmento é mais sutil e, ao mesmo tempo, transparente pelo uso do verbo “imaginar”, com o qual o autor deixa claro que, embora se trate de um episódio acontecido, só pode pensar nele a partir de relatos de terceiros e, mesmo assim, que mais o entreouviram do que assistiram. A descrição da tortura é curta comparada à da personalidade de Rubens Paiva, quem ele foi, quais seus gostos, suas características mais marcantes, o que as pessoas se lembram a respeito dele. Esse confronto entre o fato de ter apanhado por dois dias seguidos e a trivialidade das demais informações parece cumprir um propósito de chocar mais do que a brutalidade em si. O apelo à emoção se completa com a música, que se

configura, simultaneamente, como uma lembrança de infância e uma metáfora para o sentimento do autor ao se esforçar para conceber na imagem do homem simpático, sorridente, que gostava de cantar, nu e coberto de sangue sendo espancado até a morte. Marcelo Rubens Paiva compara a sensação à peste de que fala a canção, uma das doenças mais temidas da Idade Média, servindo, aqui, de alegoria para o terror. E é significativo o jogo que o autor faz entre o nome que Rubens Paiva repete até morrer e o próprio som que morre, até não restar nada além da sílaba-palavra “pai”. O trecho poderia ser interpretado como um epitáfio por excelência: registra a data de morte — se não a do efetivo falecimento de Rubens Paiva, aquela em que a família o viu pela última vez —, registra seu nome, descreve quem foi ele e seu principal legado para quem presta a homenagem: pai.

REFERÊNCIAS:

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Brasília: UnB, 1985.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

JEANNELLE, Jean-Louis. Pour une histoire du genre testimonial. In: *Littérature*, n. 135, 2004. Fractures, ligatures, p. 87-117. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_135_3_1863>. Acesso em 30 nov. 2015.

_____. Posturas de si e nomes de gênero. Trad. Luciano Moraes. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al. (Org.). *Disciplina, cânone: continuidades e rupturas*. Juiz de Fora: UFJF, 2013, p. 61-72.

LEJEUNE, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998 (formato ePub).

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluímos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

