

## O HORROR EM TRÊS TEMPOS LITERÁRIOS

Doutora Rosana Cristina Zanelatto Santos<sup>1</sup> (UFMS/CNPq)

**RESUMO:** Neste ensaio demonstramos, de modo introdutório, como a categoria horror recebe acolhimento e é falada pelas personagens nas obras: *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes; *O último voo do flamingo*, de Mia Couto; e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho.

**Palavras-chave:** Horror; Literaturas de Língua Portuguesa; Estudos Literários; Estudos Culturais.

### Introdução

A rigor, todo ato de pensar é feito quando se está só, e constitui um diálogo entre eu e eu mesmo; mas esse diálogo dos dois-em-um não perde o contato com o mundo dos meus semelhantes, pois que eles são representados no meu eu, com o qual estabeleço o diálogo do pensamento. [...] Para a confirmação da minha identidade, dependendo inteiramente de outras pessoas [...]. (ARENDT, 1989. p. 528-529).

Poderia estudar e relatar outras experiências literárias que não as do horror. No entanto, por ora, elas me bastam, porque estão há muito tempo recebendo acolhimento negativo, sendo meu compromisso maior tratá-las de modo positivo. Elas trazem à tona a dimensão iluminadora da busca pelo conhecimento e de como esse conhecimento precisa ser memorado e (com) partilhado. As personagens das narrativas de Lobo Antunes, Mia Couto e Bernardo Carvalho, mais especificamente, e respectivamente, aquelas em cena nos volumes *O Esplendor de Portugal*, *O último voo do flamingo* e *Nove noites*, deixaram o que lhes era familiar, tanto profissional quanto pessoalmente, para experimentar de modo abissal a compreensão de si e do outro. Sabem elas, ainda que intuitivamente, que a chave da compreensão está onde o familiar começa a lhes soar estranho e espantam-se diante dele.

Ao final, o que se busca é o sentido das coisas. E o sentido das coisas está no (com) partilhamento. Não se acumula conhecimento como se acumulam bens materiais. Rubem Alves observa que “Quem acumula muito saber só prova um ponto: que é um idiota de memória boa”. Novalis, considerado um dos fundadores do Romantismo alemão, escreveu no fragmento 51:

O interessante é aquilo que me põe em movimento, não em vista de Mim Mesmo (*sic*), mas apenas como meio, como membro. *O clássico* não me perturba – afeta-me apenas indiretamente, através de mim mesmo – Não está aí para mim como clássico, se eu não o ponho como um tal, que não me afetaria se eu não me determinasse – me tocasse – eu mesmo à produção dele para mim, se eu não destacasse um pedaço de mim mesmo e deixasse desenvolver-se esse germe de um modo peculiar perante meus olhos – um desenvolvimento que freqüentemente só precisa de um momento – e coincide com a percepção sensorial do objeto – de modo que vejo perante a mim um objeto, no qual o objeto comum e o ideal, *mutuamente interpenetrados*, formam um único prodigioso indivíduo. (NOVALIS, 2001. p.65. Grifos do autor).

O horror como categoria positiva: eu sou quem o põe como tal. E não somente eu: outros tantos eus que se transformam em um nós tentando compreender o sentido das coisas para, quem sabe, não sermos dominados de forma absoluta por aquele horror. Um horror que, parodiando Franz Kafka, é único e vivo, o que se mostra em seu rosto cambiante.

### 1. O horror descolonizador em *O Esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes

O que, de início, se configurou como uma aventura, a audácia portuguesa no enfrentamento dos mares tenebrosos e a empresa salvífica para a conversão dos gentios / pagãos à fé católica,

mostrou, não tão lentamente, a sua face opressora: de um lado, as colônias submetidas à dominação política, econômica, cultural e religiosa da metrópole e, de outro, o Estado metropolitano monopolizando riquezas e almas. A colonização da África pelos portugueses conheceu essa situação de violência e de espoliação.

A “descoberta” e a posterior “apropriação indébita” da África começou no século XV, com a tomada e a ocupação de terras hoje cabo-verdianas, prolongando-se até meados da década de 1970, com a independência de Angola e de Moçambique em 1975.

Se o processo de colonização seguiu, *grosso modo*, o modelo supracitado, o percurso rumo à descolonização, marcado por guerras, golpes de Estado e acordos políticos, culminando na independência em relação à metrópole portuguesa, não se apresenta como a redenção de séculos de dominação ou o ingresso em um universo pacificado. Ao contrário: como, analogamente, no caso dos relatos testemunhais de sobreviventes dos campos de concentração nazistas, o “testemunho” dos processos de descolonização em África (aqui tomamos de empréstimo e por contigüidade, a leitura de Márcio Seligmann-Silva sobre a literatura após a Shoah<sup>1</sup>)

[...] se coloca desde o início sobre o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (*o real*) com o verbal. (SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 40-41. Grifo do autor).

Isso significa dizer que haveria, em hipótese, uma noção de intraduzibilidade do horror vivido, seja durante a Shoah, seja durante os processos de descolonização da África portuguesa. Quaisquer relatos que se arvorassem verdadeiros, incontestes, esbarrariam na incompletude da própria linguagem cotidiana ou mesmo científica, para dizer afetos e sensações, como: ódio, sofrimento, dor, horror.

Então, como dizer o “horror da descolonização” na África portuguesa? Em um dos fragmentos de Friedrich Schlegel, lemos:

Há circunstâncias e situações inevitáveis, que só podem ser tratadas de modo liberal se a gente as transforma por um ato audaz do arbítrio e as considera, do início ao fim, como poesia. Portanto, todos os homens cultos devem, em caso de necessidade, poder ser poetas, e daí se segue, igualmente, tanto que o homem é poeta por natureza, que há uma poesia-de-natureza, quanto o inverso. (1997. p. 138).

Sendo poeta, o homem pode falar – e, ainda assim, deficitariamente – o horror ao qual nos referimos. Nessa perspectiva, inserimos, para análise e comprovação destas assertivas, o romance *O Esplendor de Portugal* (1998), do português António Lobo Antunes. Com os “testemunhos” das várias personagens em cena, desloca-se a linguagem do plano do real para o plano estético, abrindo-se uma clareira, que é a linguagem literária e que pode, a seu modo, dizer / expressar o horror da descolonização. As “testemunhas” / personagens de *O Esplendor de Portugal* colocam-nos diante da necessidade de ressignificar o que seja descolonização e de garantir ao ser humano que ele tenha a liberdade de somente falar, de contar sua história. No caso em estudo, uma história da sobrevivência da potência da fala sobre a perda, o sofrimento, a dor e o horror, como ainda o consegue fazer Isilda, a mãe da família Carlos-Clarisse-Rui:

Devia ter desconfiado que Angola acabou para mim quando mataram as pessoas das fazendas a norte da nossa, o homem de pescoço para baixo nos degraus, isto é, pregado aos degraus por um varão de reposteiro que lhe atravessava a barriga, a mulher nua de bruços na desordem da cozinha, muito mais nua do que se estivesse viva, sem mãos, sem língua, sem peito, sem cabelo, retalhada pela faca de trinchar com um gargalo de cerveja a espreitar-lhe das pernas, a cabeça do filho mais velho fitando-nos de um ramo, o corpo que a serra mecânica decepara em fatias espalhado no canteiro, o filho mais novo nos fundos [...] misturando as tripas com

---

<sup>1</sup> Optamos, assim como Seligmann-Silva, por usar a forma hebraica *Shoah*, que significa catástrofe, para reconhecer o que comumente se chama “holocausto”.

as tripas do cão, dedadas de sangue nas paredes, os tarecos tombados, as molduras em pedaços, as cortinas das janelas abertas varrendo o silêncio e o cheiro das vísceras. (ANTUNES, 1999. p. 193).

A visão nada esplendorosa da Angola pós-independência é o retrato em frangalhos daquilo que se ouve / lê no hino português:

Heróis do mar, nobre povo,  
Nação valente e imortal,  
Levantai hoje de novo  
**O esplendor de Portugal!**  
Dentre as brumas da memória  
Ó Pátria sente-se a voz  
Dos teus egrégios avós  
Que te há-de levar à vitória.  
Às armas, às armas,  
Sobre a terra e sobre o mar!  
Às armas, às armas,  
Pela Pátria lutar!

Contra os canhões marchar, marchar (ANTUNES, 1999. Epígrafe. Grifo nosso).

Como o *Angelus Novus*, de Paul Klee, lido por Walter Benjamin, Isilda olha para trás e não vê, nem ouve o Esplendor de Portugal. Ela, de olhos escancarados, boca dilatada, “[...] vê uma catástrofe única, que acumula ruína sobre ruína e as dispersa a [seus] pés. [Ela] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.” (BENJAMIN, 1986. p. 226). Porém, a tempestade que sobrevém arrasta-a para o futuro, um futuro sem tempo de trégua e com fome de humanidade.

## 2. Explode o horror: *O último voo do flamingo*

Como resultado das explosões soldadescas em *O último voo do flamingo* (2005), do moçambicano Mia Couto, temos, além de uma cultura e de um povo destruídos, uma língua (literária) carregada de escombros e de restos: restos de português, restos das falas nativas, restos do discurso eurocêntrico. Essa língua, de restos, deixa ao leitor rastros da violência, da ruína, das relíquias de outros tempos, não somente como destruição, mas, sobretudo, como matéria constitutiva de um discurso que deseja depurar os erros, depurar e repensar o passado, para instaurar um presente. Segundo Perla Sneh,

*La ruina habita la historia, es resto de la destrucción que produce el combate (con el tiempo, con los hombres, con los dioses) aun si a veces queda reducida a la dudosa – sintomática – dignidade de la reliquia. Escombros, en cambio, nombra un desenho, basura, relleno de aguas servidas. Quizás, entonces, la pregunta sea como ‘arruinar’ un poco esos escombros que pesan en la lengua, como excavar en la opaca actualidad de las palabras servidas en la ocasión significativa de la ruina, aun si ello supone pasar por el inquietante lugar de atender a las reliquias. (2004. p.37).<sup>2</sup>*

A pretensão é, na pesquisa proposta neste Plano de Trabalho, “escavar” as falas do tradutor de Tizingara, cidade moçambicana de *O último voo do flamingo*, e de Massimo Risi, o oficial da ONU que chega a Tizingara, a fim de detectar em que medida há o (re) alocamento da palavra à sua dimensão ética, isto é, às (novas) posturas assumidas pelo (ex) colonizado (o tradutor de Tizingara) e pelo representante dos (ex) colonizadores, Massimo Risi. Seria, *grosso modo*, a leitura de uma questão nacional – no caso em estudo, a moçambicana – por meio de discursos acossados, frutos de violências seculares, sem tempo de cessar. Há, nesses discursos, tanto do tradutor quanto de Risi,

<sup>2</sup> A ruína habita a história, é o resto da destruição que o combate produz (contra o tempo, contra os homens, contra os deuses), mesmo que, às vezes, seja reduzida à duvidosa – e sintomática – dignidade da relíquia. Ao contrário, o escombros nomeia um cromótipo, uma porcaria, o recheio das águas insalubres. Talvez, então, a pergunta seja: como “quebrar” um pouco esses escombros que pesam na língua, como escavar a opaca atualidade das palavras insalubres na ocasião significativa da ruína, ainda que isso suponha a passagem pelo inquietante lugar de contestação das relíquias (tradução nossa).

conformidade, rancor, sexualidade (esta entrincheirada entre o não-dito e o visto), violência e horror. Em hipótese,

*Tal como sucede con el concepto de 'lo nuevo', el de 'contemporaneidad' también se presenta al análisis como vaciado de contenidos precisos o claramente identificables, salvo en lo que se refiere a una cualidad que parece intrínseca: la de la variabilidad y el cambio.* (MANZONI, 2004. p. 11).<sup>3</sup>

Na materialidade discursiva, quer se ler os gestos de violência contidos e os ruídos ensurdecidos de um horror que reside na ânsia da próxima explosão em Tizingara, seja ela material ou metafórica. O horror é o articulador da análise ora proposta; ele é uma sombra obscura e inconclusa, porém exigente e resistente, porque em meio a um labirinto de possibilidades, algumas equivocadas, ele é a força que tensiona a narrativa de Mia Couto e que não se cansa de tornar à cena, numa relação em que passado e presente imiscurem-se. Mas como dizer o horror que sustenta as falas do tradutor de Tizingara e de Risi? Gustavo Lespada observa que

*[...] pareciera haber cierto consenso acerca de que el desgarramiento, aquello atravesado por carencias extremas no puede ser elaborado a partir de registros homogéneos, estructuras armoniosas ni diáfanas imágenes de totalidad; los oscuros infiernos no admiten la luz de la razón* (2004, p. 220).<sup>4</sup>

Em *O último voo do flamingo*, a encarnação do mal despertar o horror do tradutor de Tizingara e de Massimo Risi. Um mal enigmático e mutilado que faz emudecer de espanto e de culpa, sem ser a antítese do bem. E retornamos à questão: como dizer o horror no romance de Mia Couto? O tradutor é o homem que sabe ouvir, mais do que traduzir; também sabe responder utilizando instrumentos retóricos que demonstram a incerteza, a inconclusão, a persistência do horror (apesar da independência moçambicana da metrópole portuguesa), quais sejam: a alusão, a elipse, a dissimulação. Porém, ele não dissimula quando assim se expressa: “Morreram milhares de moçambicanos, nunca vos [a ONU] vimos cá. Agora, morrem cinco estrangeiros e já é o fim do mundo”. (COUTO, 2005. p.32).

Por outro lado, Risi apela, inicialmente, para uma ordem aparentemente natural e unívoca das coisas, dissimulando seu horror por trás de uma discurso oficial e eurocêntrico que reduz o mundo à necessidade de sua promoção: “Tenho que cumprir esta missão. Eu só queria receber a promoção que há tanto espero”. (COUTO, 2005. p.40).

Esses são, enfim, os dois percursos discursivos que acompanhamos na análise do horror na obra de Mia Couto.

### **3. Nove noites: horror e memória**

Durante a leitura de *Nove noites* (2006), do brasileiro Bernardo Carvalho, destaca-se a memória como primeira grande chave para sua análise, pois é em sua dimensão que toda a narrativa situa-se e, também, enquanto fenômeno social, por meio de investigações em diversos contextos, apontando a influência dos aspectos constitutivos das interações sobre a recordação individual e também a coletiva.

Segundo Jean Davallon,

*[...] para que haja memória, é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância. É preciso que ele conserve uma força a fim de poder posteriormente fazer impressão. Porque é essa possibilidade de fazer impressão que o termo 'lembrança' evoca na linguagem corrente [e também na literária].* (1999. p. 25).

<sup>3</sup> Tal como acontece com o conceito de “novo”, o [conceito] de “contemporaneidade” também se apresenta para a análise como esvaziado de chaves interpretativas precisas ou claramente identificáveis, salvo no caso que se refere a uma qualidade que [lhe] parece intrínseca: a da variabilidade e do deslocamento (tradução nossa).

<sup>4</sup> [...] pareceria haver um certo consenso de que o deslocamento, aquele atravessado por carencias extremas, não pode ser elaborado a partir de registros homogêneos, estruturas harmoniosas, nem imagens diáfanas de totalidade; [afinal,] os infernos obscuros não admitem a luz da razão (tradução nossa).

A análise da memória em *Nove noites* distingue-se em duas partes. A primeira como a própria análise do discurso e suas características no papel de construção da narratividade e a segunda como função sociocultural e seu papel na formação das personagens.

Em *Nove noites* a investigação do narrador, que por excelência também é personagem, acontece no passado, tudo já está vivido, tudo já tem sua “história” e memória. No entanto, é uma procura que o tempo fez questão de esquecer. Uma notícia de jornal ligada a uma lembrança traz à tona toda curiosidade e o anseio do homem (no caso, o narrador) pela retomada de uma memória.

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso, e, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base de todo dizível, sustentando cada tomada da palavra. (ORDANDI, 2002. p. 31).

As poucas informações sobre a história de vida do antropólogo norte-americano Buell Quain instigam o narrador a buscar uma “verdade” (e descobrir várias), por meio de uma investigação na história e na memória do vivido, do passado.

Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem era ele até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal [...] Li várias vezes o mesmo parágrafo e repeti o nome em voz alta para me certificar de que não estava sonhando, até entender – ou confirmar, já não sei – que o tinha ouvido antes. O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil [...] e citava de passagem, em uma única frase, por analogia o caso de ‘Buell Quain, que se suicidou entre os índios krahô, em agosto de 1939. (CARVALHO, 2006. p. 11).

A construção da narrativa é realizada na perspectiva do interdiscurso. A distância temporal que normalmente, nos romances de memória, separa o narrador da memória também aparece no romance, porém há uma (co) relação, um diálogo, entre as diferentes épocas em que a história é contada. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada (cf. ORLANDI, 2002. p. 31). Muito além do discurso, todas as situações do romance já existem, já são dadas. O problema é o mistério que o tempo faz questão de construir. Cada descoberta e dedução do narrador para uma possível “verdade” envolvendo Buell Quain e os motivos que o levaram ao suicídio, influenciam diretamente o narrador. Muitas vezes ele próprio passa a viver o mesmo horror que o antropólogo norte-americano contava em suas cartas.

A terceira noite foi um inferno. Fazia um frio do cão e eu não arrumava posição na rede. Qualquer movimento me descobria. Quando o dia raiou, comecei a ouvir um grupo de homens cantando. Eles se aproximavam da casa. Gelei. Aproximavam-se e se afastavam e depois voltavam mais uma vez. Eu tinha certeza de que estavam atrás de mim. Vinham me pegar. Me fiz de morto. Deixei todos se levantarem e continuei na rede, fingindo que dormia. (CARVALHO, 2006. p. 95).

A investigação do narrador é quase toda realizada em documentos, cartas e testamentos. Mas nessa memória documental e epistolar estão pequenas pistas e muitas lacunas. Quain, em suas cartas, era muito confuso, talvez um traço de sua própria personalidade, e no testamento do Engenheiro tudo também é muito vago. Nesse momento o conceito absoluto e generalizável de verdade passa a ser esquecido. A investigação do narrador segue então suas próprias deduções. É necessário ir mais além. O narrador passa a procurar contemporâneos de Quain. Começa-se a delinear a memória oral.

A memória oral, longa da unilateralidade para a qual tendem certas instituições e análises, faz intervir pontos de vistas contraditórios, distintos entre si, e aí começa sua riqueza (cf. BOSI, 2004. p. 15). Mesmo não acreditando no perfil que Castro Faria descreve de Quain, o narrador passa a tentar enxergar, em todas as falas que chegam até si, a pluralidade de sentidos que o homem pode deixar como referência de sua presença sociocultural e histórica no mundo.

Outra perspectiva de memória também deve ser analisada: a memória dos velhos. Todos os contemporâneos vivos de Buell Quain são velhos quando indagados pelo narrador.

A memória dos velhos deve ser trabalhada como um mediador entre nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é intermediário formal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições e que existem a transmissão de valores, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura. (BOSI, 2004. p. 15).

Muito do que parecia loucura, absurdo e auto-isolamento, não compreendidos no passado, podem, hoje, parecer pedidos de ajuda evidentes. Porém, não podemos pensar que as testemunhas orais sejam sempre mais “autênticas” que as versões oficiais, ditas históricas. Muitas vezes essas testemunhas são dominadas por um processo de estereotipia e dobram-se à constituição de uma memória institucional (cf. BOSI, 2004, p. 17). Seria como comparar o que era dito sobre Quain nos círculos sociais e intelectuais da época em que ele viveu no Brasil e ignorar o horror que ele experimentava consigo próprio, que culminará no desvelamento (parcial) de sua identidade.

De outro modo, o passado, mesmo que realmente memorizado, só pode trabalhar mediando as reformulações que permitem reenquadrá-lo no discurso concreto face ao qual nos encontramos.

[...] Cada nova co-ocorrência dessa unidade formal [a memória] fornece então novos contextos, que vêm contribuir à construção do sentido de que essa unidade é o suporte. (ACHARD, 1999. p. 14).

É nos meandros da memória que buscamos encontrar o horror sentido por Buell Quain e também acaba acometendo o narrador na sua busca pelo espectro do antropólogo norte-americano.

## **Conclusão**

Solidão não é estar só. Quem está desacompanhado está só, enquanto a solidão se manifesta mais nitidamente na companhia de outras pessoas. (ARENDT, 1989. p. 528).

Ao final deste breve ensaio, me pergunto (já sabendo a resposta) para que serve estudar e tentar compreender o horror nas narrativas literárias? Uma questão tão capciosa quanto outra que lhe é similar: para que serve a literatura? Hannah Arendt afirma (e concordo consigo):

[Vários] acreditam que livros possam funcionar como armas e que se pode lutar com palavras. As armas e a luta, entretanto, pertencem à atividade da violência, e a violência, distinguindo-se do poder, é muda; a violência tem início onde termina a fala. Quando usadas com o propósito de lutar, as palavras perdem sua qualidade de fala; transformam-se em clichês. O modo como os clichês instalaram-se em nossa linguagem cotidiana e em nossas discussões pode ser um bom indicador não só do ponto a que chegamos ao nos privarmos de nossa faculdade da fala, mas também de nossa presteza para usar meios de violência mais eficazes do que livros ruins (e somente livros ruins podem ser boas armas) para impor nossos argumentos. (2002. p. 41).

O horror considerado como categoria positiva lida nos (bons) textos literários me parece servir a dois propósitos básicos: como parte formativa da biografia coletiva do homem e como elemento assimilado por uma identidade coletiva humana. Em ambos os casos, o horror não pode ser silenciado; ele deve ser dito e (com) partilhado, a fim de que a mentalidade do homem não padeça do endurecimento individualista que cada vez mais nos assombra.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel de memória*. Tradução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999. p. 11-17.
- [2] ANTUNES, António Lobo. *O Esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- [3] ARENDT, Hannah. Compreensão e política. In: \_\_\_\_\_. *A dignidade da política*. Tradução Helena Martins *et al.* 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 39-53.
- [4] ARENDT, Hannah. Totalitarismo. In: \_\_\_\_\_. *Origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 339-531.
- [5] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 222-232.
- [6] BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- [7] CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.
- [8] COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- [9] DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre *et al.* *Papel da memória*. Tradução José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999. p. 22-37.
- [10] LESPADA, Gustavo. *Manifestaciones literarias de la sombra*. In: MANZONI, Celina (Comp.). *Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 215-237.
- [11] MANZONI, Celina. *Prólogo*. In: MANZONI, Celina (Comp.). *Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. p. 215-237.
- [12] NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. (Biblioteca Pólen).
- [13] ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- [14] SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. (Biblioteca Pólen).
- [15] SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do trauma. *CULT – Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, Lemos Editorial, n. 23, p. 41-47, jun. 1999. (Dossiê Literatura de Testemunho).
- [16] SNEH, Perla. *Leer con miedo, decir con ruinas*. In: BASCH, Carlos *et al* (Org.). *Redes de la Letra*. Buenos Aires: Ediciones Legere, 2004. p. 35-42. (v. 11; *Voces, maneras, ruinas*).

---

<sup>1</sup> **Rosana Cristina Zanelatto SANTOS, Doutora**  
(UFMS – DLE/CNPq)  
rzanel@terra.com.br