
A REDUNDÂNCIA COMO ELEMENTO ESTETIZANTE NO TESTEMUNHO: *SOLEDADE NO RECIFE* (ROMANCE) E *AUSÊNC'AS* (ENSAIO FOTOGRAFICO)

Ana Júlia Chaves de Lacerda¹
Tânia Sarmiento-Pantoja²

Resumo: Este estudo se baseia em pesquisa bibliográfica e análise das obras *Soledad no Recife*, romance de Urariano Mota, e *Ausênc'as*, ensaio fotográfico de Gustavo Germano. A hipótese é a de que a redundância pode ser uma categoria viável para a análise de produções artísticas, particularmente as de cunho testemunhal. Para tanto propomos mostrar como a redundância opera nessas produções não apenas como recurso de linguagem, mas, sobretudo, como artifício criativo. Ao considerar a redundância como conceito-chave a análise desenvolvida pauta-se em três aspectos fundamentais: primeiro, essas produções se constroem sobre a base da noção de hiato, condição que perpassa todas as dimensões constituidoras dos materiais analisados no corpus; segundo, as funções da redundância no interior do texto testemunhal ou de teor testemunhal; terceiro, a ideia de que a memória da insurgência, mesmo depois do perecimento físico do insurgente, prevalece como possibilidade de questionamento da violência de Estado, bem como os usos éticos e políticos dessa memória.

Palavras-chave: Redundância. Testemunho. Memória. Trauma. Resistência. Estética

Abstract: This study is based on bibliographical research and analysis of the works *Soledad in Recife*, novel by Urariano Mota, and *Ausênc'as*, photographic essay by Gustavo Germano. The hypothesis is that redundancy can be a viable category for the analysis of artistic productions, particularly those of a testimonial nature. To this end, we propose to show how redundancy operates in these productions not only as a resource of language, but, above all, as creative artifice. In considering redundancy as a key concept the analysis developed is based on three fundamental aspects: first, these productions are built on the basis of the notion of hiatus, a condition that permeates all the constituent dimensions of the materials analyzed in the corpus; second, the functions of redundancy within the testimonial or testimonial text; third, the idea that the memory of the insurgency, even after the insurgent's physical perishing, prevails as a possibility of questioning of state violence, as well as the ethical and political uses of this memory.

Keywords: Redundancy. Testimony. Memory. Trauma. Resistance. Aesthetic

1 Graduada em Letras (Habilitação Língua Francesa) na Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas do Instituto de Letras e Comunicação - ILC da Universidade Federal do Pará - UFPA. Graduada de Letras Língua Portuguesa pela UFPA. Possui Formação no Ensino de Português como Língua Estrangeira - LE. Pós-Graduada Lato Sensu em Metodologia no Ensino de Língua Portuguesa e Estrangeira pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER. Mestranda em Letras (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPA. E-mail: anajulialacerda8@gmail.com

2 Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Professora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras (Campus Guamá) da Universidade Federal do Pará e também do Programa de Pós-Graduação em Letras (Campus Guamá) e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Cidades, Territórios e Identidades (Campus Abaetetuba), na mesma instituição. É bolsista produtividade em pesquisa (CNPQ). E-mail: nicama@ufpa.br

MEMÓRIA TRAUMÁTICA E (NA) ARTE

Propomos neste artigo delimitar o conceito de redundância no que tange à possibilidade de sua aplicação na análise de produções artísticas, particularmente as de cunho testemunhal ou com teor testemunhal. Para tanto se faz necessário explicar os conceitos de memória, trauma e testemunho a fim de mostrarmos como o trauma é empregado nos estudos sobre a memória, com implicações para as produções artísticas. Nesse processo nos interessa mais especificamente a noção de repetição que no interior da teoria do trauma é inerente à experiência traumática, e como esta se torna a base de certos procedimentos identificados nessas produções de cunho testemunhal ou com teor testemunhal, dentre os quais a *redundância*.

Entendemos memória, tal como salientada por Michel Pollak, ou seja, sendo ela um dos principais fatores de identificação humana e compreendida como sendo a base dos laços afetivos e sociais entre os indivíduos. Identidade é uma chave importante na categorização proposta por Pollak, ao compor uma “[...]característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis” (POLLAK, 1992. p. 202). É possível desdobrar a categorização de Pollak a fim de que possamos refletir acerca da memória traumática ou traumatizada, cujo ponto de ignição é sempre um evento catastrófico.

O trauma está na raiz de toda experiência catastrófica e violadora e o evento catastrófico assola a existência, literalmente deixando a vida “virada para baixo”³, na medida em que repentina e inesperadamente a forma de vida é abalada por algum episódio natural ou social capaz de como uma onda implacável inserir a descontinuidade ao nível da anomia ou da aniquilação, em vários âmbitos dessa forma de vida. O sobrevivente de uma experiência catastrófica tem necessidade de transmitir o que foi vivido, mesmo que seja doloroso e ao mesmo tempo impossível expressar efetivamente o acontecido. Desse modo, as marcas da ferida traumática são impressas brutalmente na memória traumatizada e passam a ressoar no presente do indivíduo vítima do trauma, como parte de uma agoridade.

Nessas condições a linguagem marcada pelo trauma é fundamentalmente descontínua e povoada por hiatos. Um arquipélago de destroços provenientes da catástrofe, flutuantes em um oceano maleável e inquieto, seria a metáfora perfeita para definir essa memória. Apesar de no movimento os destroços se tocarem (e por vezes se chocarem) não é possível retomar na totalidade a experiência traumática ocasionada pela catástrofe, por isso, na teoria do trauma à luz freudiana a experiência traumática é partida e, sobretudo, *indizível*. Segundo Gabriela Maldonado e Marta Rezende Cardoso “a experiência traumática é aquela que não se representa ainda que deixe, inevitavelmente, marcas indeléveis na memória. Nesse sentido, estabelece-se estreita articulação entre o traumático e o *indizível*.” (MALDONADO & CARDOSO, 2009).

A memória traumática decorrente dessa experiência é especialmente marcada pela repetição. Essa repetição é simbolizada, na medida em que se encontra no centro ou na margem de uma revivescência do sofrimento. A simbolização implicada nessa revivescência

3 Como afirma Márcio Seligmann-Silva (2000, p.8).

pode ser destravada por lugares, sensações, impressões, afetividades etc. Sendo assim, apreensões que de alguma forma se relacionem ao evento catastrófico permitem que a memória que o ensejou siga sempre no presente, em um exercício de reelaboração-perlaboração. Nesse sentido, essa repetição, como condição fenomenológica, pode ser abarcada por produções artísticas com teor testemunhal.

REPETIÇÃO/REDUNDÂNCIA

A redundância nos chama à visitar outros campos, para além dos estudos literários. A chave para a compreensão da redundância é a repetição. No campo estritamente linguístico, segundo José Luiz Fiorin o uso da repetição tem por objetivo intensificar o sentido que se deseja evidenciar, por isso recebe o “[...] nome de palilogia (do grego *palillogia*, que significa ‘recapitulação’, ‘repetição’), a repetição de uma oração ou verso. Esse aumento da extensão textual serve para tornar mais intenso o sentido” (FIORIN, 2014, p. 127). De acordo com Claudionor Aparecido Ritondale a redundância seria a repetição de uma mesma informação, sendo que pode ser encarada como adequada ou não “[...]dependendo de como os participantes a assimilam, constroem-na, (re)significam” (RITONDALE, 2002, p. 202). Em termos discursivos a redundância por vezes é necessária para que exista uma construção de sentido eficaz:

A redundância é um uso explicável pelas motivações humanas da enunciação, que variam conforme a situação e o contexto em que tais motivações são construídas na interação entre, no mínimo, duas pessoas (os solilóquios só se justificam com referência ao outro, incorporado ao pensamento dividido do eu).” (RITONDALE, 2002)

Décio Pignatari localiza a redundância na passagem do texto para o contexto e a delimita justamente no desígnio da repetição. Ao referir-se ao processo comunicacional – e estético – presente no poema “O nome em si”, de Manuel Bandeira, constituído da escoimação do nome “Gonçalves Dias”, Pignatari mostra como a redundância pode ser afetada pelo que ele chama de “conjunto de ‘distúrbios’ informacionais (inversão de nome e sobrenome, acidentes de grafia, formas de tratamento etc), de modo a produzir algo assim como uma fenomenologia por mesmerização, hipnótica e alienante” (PIGNATARI, 1981, p.360-37). Ao acompanhar o raciocínio de Abraham Moles Pignatari ainda diria:

“A redundância pode ser entendida simplesmente como repetição; é causada por um excesso de regras que confere à comunicação certo coeficiente de segurança, ou seja, comunica a mesma informação mais do que uma única vez e, eventualmente, de modos diferentes. De outro lado, quanto maior a redundância, maior a previsibilidade, isto é, sinal redundante é sinal previsível”. (PIGNATARI, 1981, p. 49)

Décio Pignatari e Augusto de Campos estão entre os primeiros estudiosos brasileiros a pensar a redundância no contexto dos fenômenos comunicacionais e, sobretudo, a direcionar o conceito para o campo artístico, ao problematizar a premissa de Moles de que o excesso de informações imprevisíveis compromete o processo comunicacional e toda comunicação estética deve operar com o mínimo de redundância – ou seja, com a repetibilidade de signos reconhecíveis – para que o processo comunicacional seja íntegro. Campos propõe ainda o mínimo de redundância possível e o máximo de imprevisibilidade como a base da arte de vanguarda, em particular o Tropicalismo. Contudo, no processo de instar os efeitos de imprevisibilidade o Tropicalismo acabou por buscar justamente na redundância o artifício para chegar a efeitos de repetição – no âmbito sintático e sonoro – ao mesmo tempo estranhos, divertidos e inesperados, como na canção-manifesto “Tropicália”.

Nesse trânsito, é justamente no contexto do Tropicalismo e no início do boom da informação “midiatizada que Campos supõe a necessidade de um inconformismo altamente instigante e uma revolução nas leis da redundância tendencialmente vigentes para a música popular subsumida à indústria cultural” (BRAGA, 2018, p. 330), condição que traria repercussões gigantescas para o paradigma teórico e estético vigente, alcançando a música, a poesia, etc. A literatura ficcional do período também sentiu as cintilações dessas transformações de paradigmas, embora ainda seja uma dimensão pouco estudada da literatura brasileira. Um exemplo: o romance *Catatau*, de Paulo Leminski, segundo seu próprio autor é “texto levado às últimas consequências: do máximo de banalidade (redundância), que se revela nas primeiras páginas do livro, até o máximo de informação” (TOLEDO, 2014, p.12). Para Paulo César de Toledo esse romance segue as diretrizes tropicalistas ao trabalhar:

“[...] com o que Augusto de Campos chama de “faixa de redundância”, conceito oposto ao de ‘informação original’. Nessa “faixa de redundância” encontramos o universo pop, a oralidade, os provérbios, as frases feitas, o calão, enfim, toda a cultura popular que, no *Catatau*, vai sendo misturada com o que há de mais erudito no mundo ocidental e oriental” (TOLEDO, 2014, p.34).

Ao considerarmos esses aspectos partirmos da seguinte hipótese: aprendemos com o Tropicalismo – e com outras expressões artísticas em movimento no mesmo período ou subsequentes – que a redundância pode, por fim, ser compreendida como procedimento estético no âmbito da estruturação da linguagem artística. Nesse sentido, a redundância também poderia ser pensada como um processo que atravessa produções artísticas marcadas por uma cultura traumatizada em parte por que essas produções se encontram assentadas sobre paradigmas que favorecem pontos de contato, em parte por que a narrativa do trauma se faz inegavelmente fundamentada na ideia de memória como repetição e, portanto, afinada com a presença da redundância. Nesse caso, o manuseio da redundância vem como possibilidade de propor o sofrimento que envolve o processo traumático, seja ele individual ou coletivo, como algo em eterna repetição e que extrapola a dimensão existencial das vítimas.

Para dar conta dessas possibilidades procuraremos demonstrar essa constituição ao analisarmos o romance *Soledad no Recide*, de Urariano Mota, e o ensaio fotográfico *Ausenc'as*, de Gustavo Germano.

A REDUNDÂNCIA E AS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DE TEOR TESTEMUNHAL

Podemos constatar tanto no romance, quanto no ensaio fotográfico em tela, que além destes constituírem-se como produções artísticas, são também documentos históricos que em muito convergem. Nesse sentido, vale ressaltar que ambas as produções utilizam-se da fotografia para evidenciar e, sobretudo, presentificar os personagens, ainda que os autores utilizem formas artísticas diferentes e com códigos estéticos muito específicos. Mota parte de um romance que é recheado de fotografias de Soledad e de recortes jornalísticos. Já Germano utiliza fotografias oriundas de acervos familiares de vítimas das ditaduras da Argentina e do Brasil e de fotografias capturadas pelo fotógrafo, na contemporaneidade, com o intuito de recriar o registro antigo. A redundância é encontrada ao percebermos que estruturas redundantes, compreendidas em vários níveis de significação, são recorrentes em ambas as produções.

Vale ressaltar ainda que entendemos essas duas produções como arte de resistência, pois em sua essência denunciam as violações de direitos cometidas pelo Estado contra aqueles que, no contexto do estado de exceção, e segundo o que legisla o próprio Estado e os segmentos que o apoiam, são vistos como “subversivos” ou “terroristas”.

Soledad no Recife e Ausenc'as são produções que partem da necessidade do testemunho, questão levantada e discutida por Márcio Seligmann-Silva (2008). Para este pesquisador aqueles que vivenciaram uma catástrofe resta a possibilidade de falar. A relação fala-escuta se encontra no cerne da narrativa do trauma e carregam consigo um compromisso ético contra a violência. Em sociedades, como a ameríndia, em que a experiência coletiva esteve sempre muito aferrada às violações impostas pelas mais variadas formas de assujeitamento e o assujeitado sempre aprende e, sobretudo, apreende por uma *educação na porrada*, desenvolve-se a chamada cultura traumática, que tem como um de seus sintomas a exposição da vida pública, como se esta fosse um “casaco virado” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 24). Nesse contexto, a narrativa da violação sofrida integra-se ao curto-circuito intranquilo entre a vida privada e a vida coletiva, que tanto marca *Soledad no Recife e Ausenc'as*.

Esse aspecto é crucial para o que estamos analisando, uma vez que em ambas as produções a memória individual e o momento histórico, coletivo, se misturam em função de uma memória traumatizada. O presente e o passado estão nelas sempre estreitados, visto que o evento traumático ressoa no presente e se ressignifica. Esse curto-circuito não apenas funciona como paradigma constituidor da narrativa, mas ramifica-se em várias direções, possibilitando um conjunto de relações intertextualizantes, extremamente significativas.

De fato, temos nas duas produções, uma constituição da temporalidade baseada em um tempo circular em que há um passado que se faz re-presente no presente e, nesse trânsito, encontra-se não mais a ferida traumática, mas a dor dela projetada, e que agora se re-presenta, ressignificada, na repetição. A dor se encontra, dessa forma, inexoravelmente colada à recordação.

O curto-circuito de que falamos anteriormente configura-se dessa forma em um vai-e-vem em *Ausenc'as* em função das fotos antigas refeitas no presente. Ao serem refeitas as imagens são ressignificadas, nos forçando a enfrentar o drama da desapareção, como resultado da força repressiva do estado ditatorial. Essa condição é muito intensa em *Au-*

senc'as, pois não se trata apenas da fotografia concentrada sobre o corpo desaparecido, mas sobretudo, da genealogia do *corpo do desaparecido*, que encontra (nova) presença na falta, na tristeza do familiar sobrevivente, no enlutamento ressentido, na paisagem que no presente guarda um vazio, condições que se expressam no semblante abatido dos vivos, no olhar que progride, taciturno, em direção à câmera e ao encontro do olhar do espectador. Esse olhar, redundante em que em cada elemento humano da nova cena evoca a pergunta: o que perdi?

A redundância ganha anteparo ao repetirem-se certos elementos constituidores. Em *Ausênc'as*, a inserção de um hiato na imagem – o lugar do corpo do desaparecido – e a presença desse olhar abatido e melancólico do sobrevivente é o padrão da repetição do que se espalha igualmente para o âmbito da forma do ensaio fotográfico: elaborado com base na apresentação ao mesmo duplicada e desdobrada da fotografia.

Inicialmente, o ensaio nos coloca diante da imagem em preto e branco, descolada do acervo familiar, do passado e a figura viva da vítima da desapareição. Em seguida, a mesma paisagem, mas já não mais a mesma imagem, reproduz – e redundante, no presente, todos os elementos contidos na primeira fotografia: ângulo, enquadramento, composição dos indivíduos fotografados, paisagem e posição dos objetos. As diferenças entre as duas dizem respeito à performance, à constituição do semblante e a marcação do lugar do ausente, introduzida como um hiato. Podemos dizer ainda que a primeira é marcada pela espontaneidade e a segunda é fixada sobre a dramatização.

Na linguagem fotográfica o hiato, signo da ausência, procura dar conta da distância entre o familiar e seu ente querido e permanece como uma fissura intransponível a invadir o entrelugar entre o passado e o presente, a presença e a ausência, os vivos e os mortos. Esse hiato – ou fissura – é também graficamente marcada no título do ensaio fotográfico, quando esse hiato dialoga com a ideia de supressão: *Ausenc'as*, em que a letra “i” da palavra ausência é suprimida. O que resta é apenas o ponto ou a sombra de algo que esteve ali em um dado momento.

No entrecruzamento intertextualizante com a história das ditaduras na América Latina essa ideia de supressão – que progride do título para as imagens – ganha em potencial de significação em que a fotografia se potencializa como refutação da morte injusta e negação da morte da memória. O perlaboração do tempo e da memória com base na fotografia adquire em *Ausênc'as* aquela *percepção vibrátil* de que fala Virgínia Mota (2015, p. 60): “O que “vai de” até “a categoria mais ampla” são os entrelaçamentos da vivência (solidão silenciosa) do vestígio até a experiência mais ampla das distâncias (compartilhadas através da arte), o que impulsionaria uma dialética (de distâncias entrelaçadas e ativas)”.

Aqui não devemos esquecer que a memória traumatizada é fundamentalmente enformada pelos destroços da experiência catastrófica. Destroços capturados como restos. Nesse sentido, o corpo do desaparecido além de alegoricamente suprimido evoca no presente o resto que vem ao objeto artístico como forma de especular sobre o futuro. Esse corpo é desse modo um resto e como resto “(...) pode ajudar a entender o passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro” (GINZBURG, 2012, p. 109).

Ao comentar sobre a melancolia em fotografias de desaparecidos políticos, durante a resistência aos estados autoritários na América Latina, Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 318) diz que uma “das fontes da incrível melancolia que estas fotos transmitem é um intenso desejo de presença”. Em complementação ao raciocínio de Seligmann-Silva pensamos que em *Ausenc'as*, além da melancolia associada à ausência-presença, ao referir esse corpo ausente este recrudescer como corpo sacrificado, o que leva o ensaio de Germano a expressar de maneira contundente como o Estado autoritário, aninhado em uma sociedade em longa dicção com uma cultura autoritária e colonizadora, se relaciona com posições opostas e insurgentes.

No romance *Soledad no Recife* encontramos um lastro temporal – e histórico – que vai de 1972 a 2009, mas o intuito não é o de mostrar a passagem do tempo, e sim as marcas deixadas no passado e que ressoam no presente. A redundância aqui apresenta-se de duas formas: 1) no intervalo entre a inserção de várias fotografias no texto literário e a escrita do texto literário fundamentalmente baseada no diálogo intertextual; 2) pelos movimentos que o narrador realiza sobre a memória biográfica e intelectual da personagem histórica Soledad Barret Viedma, a Sol.

Desse modo, de acordo com o narrador, as recordações do passado se misturam com informações descobertas por ele trinta e sete anos depois. O objetivo é refletir sobre o ativismo e o destino de Soledad Barret Viedma, militante assassinada pelo regime militar, que protagoniza o romance, já como corpo morto. Para dar conta do destino sombrio de Soledad as percepções do passado são correlacionadas com o que o narrador sabe acerca de um segundo personagem histórico importante para a narrativa e que fora parceiro amoroso da jovem militante. Nesse processo, o passado se repete constantemente e essa repetição encontra-se arregimentada na constituição de um personagem-narrador em primeira pessoa, cuja formulação assemelha-se a voz da testemunha, mais particularmente a da testemunha solidária, conforme a elucidação de Jeanne Marie Gagnebin:

“[...] testemunha não é somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha é 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).

Essa condição testemunhante é fundamental para a organização de uma narrativa condizente com a memória enquanto processo. Nesse sentido, aquela mesma repetição que já vimos em *Ausenc'as* vem à escrita do romance de Urariano Mota como redundâncias depositadas, primeiramente, no enunciado e posteriormente em outros níveis de significação. Destacamos um exemplo desse processo: Mota repete diversas vezes trechos da letra de uma canção. Essa repetição além de estabelecer o teor testemunhal no romance insere o narrador-personagem na revivescência e, portanto, no apelo à recordação:

“Então aumentei o volume do meu passa-disco. “Mamãe, mamãe não chore” tocou mais alto” (MOTA, 2009, p. 38).

“Mas não posso recordar desse dia sem que essa música venha a meus ouvidos, deles não saia, como se estivesse a se repetir, bater e afundar no sulco ferido do disco. ‘Mamãe, mamãe não chore, a vida é assim mesmo, eu fui embora...’” (MOTA, 2009, p.39)

“O que lembro, se me consigo ver, é que as minhas sobrancelhas se contraíram, a testa se enrugava, porque grande era o meu mal-estar. ‘Mamãe, mamãe não chore, eu quero é isso mesmo aqui.’ (MOTA, 2009, p.39)

-“Mamãe não chore”, ouvíamos. (MOTA, 2009, p., 42)

“Em lugar disso, escuto a canção que me persegue nesses dias desde 1972: ‘mamãe, mamãe não chore, eu fui embora...’” (MOTA, 2009, p. 47)

“Mamãe, mamãe não chore, eu nunca mais vou voltar por aí” (MOTA, 2009, p. 48)

“Mamãe, mamãe não chore. A vida é assim mesmo, eu fui embora...’ tocava na radiola da casa dos padres.” (MOTA, 2009, p. 79)

Enquanto procedimento ficcional a inserção de um objeto como provocação aos laços recordativos, primeiramente, é um poderoso recurso de intertextualização, pois possibilita o diálogo entre passado e o presente com base em significantes fundados na relação com o patrimônio cultural. Vale lembrar que esses fragmentos pertencem à canção “Mamãe coragem”, resultado da parceria entre Torquato Neto e Caetano Veloso e cantada por Gal Costa. Essa canção apresenta, segundo Paulo Andrade (ANDRADE, 2002, p.63), aquelas contradições culturais tão caras e tão permanentes na sociedade brasileira, a exemplo do trecho “Mamãe, mamãe não chore, *eu nunca mais vou voltar por aí*” (grifos nossos), uma canção, portanto, açodada por “uma melancolia, irônica, desencantada, típica do movimento tropicalista” (ANDRADE, 2002, p.63). Sobre ela Andrade ainda diria: “a canção discute a ruptura dos jovens corajosos e decididos que negam a estabilidade, a tranquilidade e o conforto do lar de classe média (espaço fechado) a fim de conquistar a própria liberdade num espaço aberto e perigoso da grande cidade” (ANDRADE, 2002, p.64).

Contendo “a letra mais sarcástica e mais amarga” (ANDRADE, 2002, p. 63) do álbum *Panis et Circenses*, de 1968, os trechos de “Mamãe coragem”, que se encontram agregadas à narrativa de Mota, especialmente este que destacamos, sem desjuntar-se das utopias libertárias que marcaram o tempo de produção da canção remetem a outras possibilidades para além da ruptura engendrada por “bons moços” ou jovens “cidadãos de bem” (como se diria mais contemporaneamente) contra suas mães (e famílias) bem nascidas, progredindo para a remissão às perseguições policiais e às prisões, à clandestinidade, às mortes e às

desaparições por razões de Estado, não só por conta do que está registrado nos versos, na referência ao filho (não-pródigo) que parte para nunca mais voltar, mas também em função dos significados que envolvem o som de sirenes, composto como parte do arranjo melódico na abertura da música.

A canção funciona, portanto, como elo rememorativo, que ganha expressão em um hiato temporal, processo em que o conteúdo da letra de “Mãe coragem” granjeia ressignificação quando pensado no desenvolvimento do drama real e romanesco vivido por Soledad, que estando grávida, foi duramente torturada até a morte nas mãos do braço armado da ditadura civil-militar de 1964. A memória do narrador cola-se à memória da canção e com ela dialoga, para colocar a violência engendrada e a morte cruel de Soledad em oposição à doçura presente nas imagens fotográficas da jovem, com especial destaque para o olhar meigo e – ao tempo da captura da imagem – distanciado da vilania que a levou a ser vítima de um massacre. Imagens que permanecem também agregadas à narrativa do romance. Tanto a amargura, quanto a doçura são afetos que redundam em *Soledad no Recife*.

Considerando o que já foi dito acerca da redundância, nas obras analisadas, esta tem como atributo a potencialização da dor e do sofrimento referentes aos traumas suscitados pela violenta repressão que marca a vida de seus personagens.

Em *Soledad no Recife* o narrador conta e reconta sua dor e esta vem como longo e melancólico lamento pelo destino frustrado de Soledad, pelos anos futuros interrompidos e roubados pela violência, pelo filho dela que o mundo não conheceu e que sequer nasceu para ter tempo de deixar a casa materna, pela amarga combinação entre amor e traição que abocanhou sua sorte e que faz desse romance, sobretudo, um romance da paixão – amorosa e, sobretudo, sacrificial. São diversas as passagens em que essa dor é evidenciada, desde a mais simples formulação psicossomática – dores de cabeça, dores no estômago, dor de tristeza, auto-atribuições sempre usadas pelo narrador como uma espécie de sintomatologia do sofrimento que é psíquico, mas que reverbera no corpo daquele que lembra, até a formulação mais complexa: aquela em que Sol (assim também é nomeada a protagonista) irrompe pelas dobras da relação entre ficção e história para iluminar e desopacificar o tempo – e a memória – sobre a catástrofe que a envolveu. Nesse sentido, ambos os materiais são profundamente marcados pelo perecimento dos que morreram e pelo enlutamento dos que ficaram.

Os autores de ambas as produções fazem uso de diferentes recursos para expressar e enfatizar o sofrimento daqueles que pereceram e o luto dos sobreviventes. Nesse processo, a redundância é recurso presente nos dois objetos: em *Ausenc'as* as imagens repetidas, o sofrimento expresso nas faces dos parentes vivos dos que foram mortos, a reelaboração das imagens que revisitam os locais em que as imagens anteriores foram capturadas, são todos recursos utilizados por Gustavo Germano para expressar o sofrimento e o luto, contribuindo para a redundância.

De acordo com esses aspectos e pensando em produções artísticas tocadas pela condição testemunhal, como as que aqui apreciamos, a redundância pode ser considerada como um procedimento narrativo e artifício ficcional cujo fim é o de dar densidade ao sofrimento vivido e visibilidade às repetições e espelhamentos das performances da violência. De fato, a repetição dos elementos dá ênfase ao sacrifício dos que pereceram e ao sofrimento e ao luto

vivido pelos sobreviventes. Vale ressaltar que nesse processo, enquanto recurso semântico, a redundância desatrela-se da repetição desnecessária, pois ela está presente com funções específicas, como as que aqui observamos: progredir uma significação, fazê-la extrapolar limites espaciais e temporais e transpor uma dada experiência para outras experiências semelhantes, mostrando o quanto essas experiências mantêm entre si intensas capiloidades.

Em síntese, podemos perceber como a redundância se articula como elemento esteticizante para dar visibilidade à repetição. Em produções com teor testemunhal a redundância se compõe enquanto acontecimento fenomenológico, mas no âmbito da linguagem se materializa com base na repetição, ou melhor em uma rede ou teia de repetições, baseadas em vestígios – resto, rastro ou traço. Dessa forma, ao nível do enunciado podem ser encontrados padrões sintáticos que redundam e ganham outros níveis de significação no âmbito temático e no âmbito semiótico.

Para além das produções tocadas pelo testemunho pensamos que como artifício criativo as teias de redundâncias são convenientes às produções que valorizam e retiram sua força de significação justamente de hiatos entre tempos e temporalidades – e consequentemente entre as contingências que daí pululam – uma vez que é no intervalo e na distância do hiato que se articulam a aproximação e a tensão entre os olhares em torno de um traço, como diria Alice Mara Serra:

“É nesse hiato, nessa temporalidade dissimétrica que temos também o lugar do traço e, em menor grau, do objeto-fragmento: podendo recuar diante da tentativa de apropriação no momento em que lhe dirigimos, ele pode se nos apresentar, num momento posterior, como elucidador de si, de seu enigma, de seu “destino”, ou ainda de um mundo dentro do mundo, sem que esperássemos por essa revelação. Se isso ocorrer, o traço nos aparece, por assim dizer, com um teor aurático, como a aparição de algo distante, por mais próxima que esteja de nós a sua aparição. Não podemos nos apropriar dele, mas, no momento em que, por mais que o quiséssemos, não conseguíssemos nos desviar dele, é ele que se apropriaria de nós. Neste caso, a reprodutibilidade do traço, porque nunca o reproduz como o mesmo, porque nunca reproduz o evento (Ereignis), não efetiva uma perda de sua aura” (SERRA, 2011, p.7).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As produções analisadas convergem em diversos pontos, mesmo em se tratando de formas artísticas diferentes. Em *Ausênc'as* o artifício artístico concentra-se sobre o trabalho de recriação de uma imagem anterior com destaque para as noções de perda, sacrifício e supressão. No ensaio fotográfico, a duplicação e o desdobramento da imagem possibilita aos vivos indagarem a outros vivos sobre a reparação possível acerca da perda e essa perda não se resume ao ente querido, cuja vida foi injustamente subtraída, em função da perseguição por razões políticas.

Soledad no Recife, enquanto romance, narra a história de sua protagonista, concen-

trando-se na trajetória de Soledad como ativista, mas também em sua condição como mulher, e nesse ponto volta-se especialmente para a relação afetiva que ela manteve com seu delator, e, finalmente, em sua morte brutal, fruto da aleivosia proveniente do contexto da delação. A travessia na história traz à escrita a possibilidade do entrelace com outras condições. Esse processo permite que a narrativa se estabeleça com base em encaixes, precipitados em diversos níveis de expressão e significação. Dois exemplos dizem bem como se dá essa organização: o encaixe, no romance, de várias fotografias de Soledad, em diversas momentos de sua vida e o encaixe de fragmentos da canção “Mamãe coragem”.

Considerando a linguagem e sua organização observamos que a redundância é recorrente nas duas produções e utilizada como procedimento artístico. A redundância potencializa a condição memorialística e estabelece complexas relações com as memórias dos desaparecidos e assassinados pelas ditaduras implantadas na América Latina, no século XX, bem como com a genealogia da governabilidade autoritária em que a desapareição e o assassinato político são mecanismos viáveis para confrontar qualquer posição que é oposta a orientação ideológica que se mantém como poder soberano.

Para finalizar, o ensaio fotográfico de Gustavo Germano e o romance de Urariano Mota problematizam as prisões, os desaparecimentos e assassinatos por motivações políticas. Também assinalam o abuso de poder, a governabilidade dos estados autoritários, o uso da tortura como mecanismo de contenção etc. E, sobretudo, amplificam a voz do sobrevivente reafirmando as palavras de Primo Levi: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p.7).

Vale dizer ainda que *Ausênc'as e Soledad no Recife* são produções que debatem a política da memória relacionada à ditadura justamente por dirimirem o esquecimento. Segundo Paul Ricoeur existe uma problemática importante na política da memória: esta pode ser ferida e passar por um processo de danoso esquecimento, apagando questões importantes. Quando a memória da catástrofe é apagada ou desqualificada a possibilidade de haver outras catástrofes se apresenta como constante assombro: “a desmemória é sinônimo de silêncio ou apagamento da memória; mas também o é do silêncio e do apagamento da própria história” (PADRÓS, 2004, p. 38).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – uma poética de estilhaço*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BOSI, Alfredo. Narrativa de resistência. In: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAGA, Rafael Giurumaglia Zincone. Parabolicamará: redundância e inovação na infomare televisiva da Tropicália. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 316-333, set./dez. 2018
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. Editora Contexto. 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GERMANO, Gustavo. *Ausenc'as*. São Paulo, 2015.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MALDONADO, Gabriela. CARDOSO, Marta Rezende. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. *Psicol. clin.* vol. 21 n.1 Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S010356652009000100004&script=sci_arttext&tlng=e. Acesso em 22 de novembro de 2017.
- MOTA, Virgínia. Um caso fotográfico. *Cadernos Benjaminianos*, v. 9, (2015) p. 50-64. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/8578>. Acesso em 23 novembro de 2018.
- MOTA, Urariano. *Soledade no Recife*. Boitempo. 1ª edição. São Paulo, 2009.
- PADRÓS, Enrique Serra. Memória e esquecimento das ditaduras de segurança nacional: os desaparecidos políticos. *História em revista*. Pelotas, RS. Vol. 10 (dez. 2004). Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/164671/000529923.pdf?sequence=1>. Acesso em 22 de novembro de 2018.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- RITONDELE, Claudionor Aparecido. *Um estudo de redundância*. São Paulo, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic.clin.*, rio de janeiro, vol.15, n.2, p.x – y, 2003. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005. Acesso em 25 de novembro de 2017.

_____. Imagens precárias: inscrições tênues de violência ditatorial no Brasil. *Estudos de Literatura Contemporânea* (Brasília), volume 1, 2014, n. 43. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n43/02.pdf>. Acesso em 25 de novembro de 2017.

SERRA, Alice Mara. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da Spur. *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, pp. 01-11.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. *Revista Solettras*. [on-line]. Edição 23. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3801/2634>. Acesso em 25 de novembro de 2018.

TOLEDO, Paulo César de. Catatau: um “romance de protesto” barroco e carnavalizado. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

